Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1911

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0032|LOG_0046

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1911 Heft 22

Preis des Jahrgangs (Oktober 1910 bis September 1911) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt: Akustische Musiksäle. — Neue Beethoven-Studien. II. Beethovens Heiratsprojekt. (Schluß.) — Die Bayreuther Festspiele 1911. — Neue Notensysteme. — Unsere Künstler. Edith de Lys, biographische Skizze. — Musikleben in Barzelona. — Kritische Rundschau: Freiburg i. Br., Karlsbad in Böhmen. — Kunst und Künstler. — Besprechungen. — Pianisten. (Fortsetzung.) — Neue Musikalien. — Dur und Moll. — Briefkasten. — Musikbeilage.

Akustische Musiksäle.[1]

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee).

Es gibt kaum einen Musiker, der nicht schon unter „schlechter Akustik", „schlechter Hörsamkeit" eines Raumes zum Musizieren gelitten hat. Daß hier stärkere Stimmen und Massen von Stimmen, also zumal Chöre, durchaus günstiger daran seien, als zartere Stimmen, wird sich aus dem Folgenden als zweifelhaft oder als der Einschränkung bedürftig erkennen lassen. Und gerade für Chorproduktionen muß häufig ein Saal erst gesucht, hergestellt, angepaßt, muß die Aufstellung der Sänger überlegt werden und dergleichen mehr.

Dazu dann das Rätselvolle der hierhergehörigen Erscheinungen. Man kauft etwa in einem großen Musiksaal einen teuren Platz vorne, um besser zu hören, vielleicht auf Grund der akustischen Erfahrung, daß im Freien auf mehr als 20 oder 30 m Entfernung das deutliche Vernehmen von Worten aufhört; tatsächlich aber ist man wohl schlimmer daran, als die „Billigen" ganz hinten. Oder: Sänger usw. produzieren ihren Ton leichter bei „vollem Haus" und merken auch sonst, daß eine „Ausstopfung" des Saales mit weichen Stoffen gut akustisch wirkt, haben jedoch daheim im Studierzimmer mit allen schweren Teppichen, Gardinen usw. aufgeräumt.

Und beschäftigt man sich mit der Sache nur einigermaßen näher, so trifft man auf eine solche Misere im „Raumbau" und in der Raumbehandlung, daß sich nun einmal eine gründliche Erörterung der Angelegenheit lohnt, und daß unser jetziger Versuch dazu dem Leser auch zumuten darf, uns erst einmal durch einige physikalische Erfahrungen hindurch zu folgen, welche stark abzukürzen unser Raum notwendig und reichliche Literatur leicht macht.

Der Schall durchläuft in einer Sekunde ungefähr 340 m. Trifft er auf eine Wand, so wird er mehr oder weniger „reflektiert". Dieser Reflex kann rasch „ersterben", kann aber auch sehr lebendig weiterlaufen, sogar noch von einer zweiten Wand zurückgeworfen werden usw. Insoferne nun dadurch ein Schall zum zweiten Male hörbar wird, sein Reflex also bis zu einem Hörer dringt, statt schon vorher zu enden, wird er zu einem „Widerhall". Dieser kann unmerklich bleiben, entweder weil er zu schwach ist, oder noch aus einem anderen Grunde.

Liefe der Schall so schnell wie das Licht, so würde der Umweg, über den der Reflex zum Hörer kommt, keine merkliche Zeit verbrauchen — gleichwie wir das Spiegelbild jemandes gleichzeitig mit ihm selbst sehen. Dann würde der Widerhall den Urschall verstärken, nicht verdoppeln. Ist jener Umweg klein, so merken wir das Nachklappen nicht; erst bei größerem Umweg wird es merklich und störend. Daraus ist leicht zu folgern, daß dieser Unterschied von der Entfernung der Reflexionswand abhängt — für uns also von der Größe des Saales, in welchem musiziert wird, sowie von der Stellung des Musizierenden und des Hörenden im Saal.

Nur noch eine Verschiedenheit soll uns kurz aufhalten. Können wir immer nur eine beschränkte Anzahl von Tönen nacheinander unterscheiden (durchschnittlich 9 in der Sekunde), so dürfte dies für höhere Töne etwas leichter, für tiefere etwas schwerer sein. Ein und dieselbe Koloratur kann im Sopran aufs deutlichste perlen und im Baß unklar verschwimmen.

Wir kennen jetzt den Widerhall und wissen: er bleibt eventuell unmerklich, entweder weil er zu schwach ist, oder weil er sich, wenn die Reflexionswand nahe ist, zu rasch einstellt. In diesem Falle wird nicht er selbst, wohl aber sein Produkt: die Verstärkung, merklich. Er selbst wird merklich, wenn er, von einer entfernteren Wand kommend, sich erst etwas später einstellt. Hier sind wieder zwei Fälle möglich.

Entweder setzt der Reflexton schon *während* des ursprünglichen Tones ein, so daß wir seinen Ansatz gar nicht, seinen Anfang nur als Verstärkung und erst sein Ende als eine Erneuerung oder Fortsetzung oder Wiederholung des Urtones hören. Oder aber der Reflexton setzt erst *nach* dem Aufhören des Urtones ein, verstärkt ihn nicht, sondern wiederholt ihn bloß, läßt uns also zweimal den Ansatz des fraglichen Tones hören.

In jenem Falle nennen wir den Widerhall einen *Nachhall*; in diesem Falle nennen wir ihn einen *Wiederhall* oder ein *Echo*. Eine musikalische Produktion würde durch diese letztere Erscheinung, ein so fröhliches Spiel sie anderswo sein mag, lächerlich gemacht werden; aber schon die erstere genügt meist, um uns das Musizieren und das Hören mehr oder weniger zu verderben.

Betrachtungen und Rechnungen, die uns hier nicht aufhalten sollen, zeigen einen störenden Nachhall bereits dann, wenn die Entfernung der Reflexwand gegen 9 m beträgt. Bei einer solchen Raumweite auch nur nach *einer* Dimension kann das Uebel beginnen, während bei Weniger der Nachhall nur als Verstärkung wirkt.

Dadurch ist eine Grenze zwischen *Kleinraum* und *Großraum* gegeben. Dort gilt's lediglich Verstärkung, hier

[1] *Anm. der Red.* Wir hatten uns mit der Frage der Akustik bereits in Heft 14 dieses Jahrgangs beschäftigt.

Verstärkung und Nachhall. Also müssen diese beiden Arten von Räumen teils gleich, teils verschieden behandelt werden.

Somit ist vor allem bestätigt, was man längst weiß oder wissen soll, aber zu wenig beachtet: kleinere Räume sind akustisch günstiger als größere, aber nicht schlechtweg; namentlich kann ein wenig mehr als 9 m weiter Raum *bereits* ungünstig, ein beträchtlich weiterer Raum *noch* günstig sein oder günstig gemacht werden.

Verstärkung ist wohl immer erwünscht, namentlich für zartere Stimmen. Im Kleinraum kann sie geschehen, ohne daß sie zum störenden Nachhall wird; im Großraum ist alle Vorsicht gegen ihre Verwandlung in einen solchen Nachhall nötig. Der Kleinraum, zumal das Studier- und Uebungszimmer für den Gesang, scheint einer Verstärkung weniger zu bedürfen, als der Großraum, zumal für fertigen Vortrag. Aber die studierende und übende Sängerin hat noch mehr als die fertig vortragende, den Wunsch, „sich zu hören". Sie verträgt es nicht, daß ihr Studierzimmer und vielleicht auch der Salon, in welchem sie vorsingen soll, mit Gardinen, Teppichen usw. verhängt ist, und räumt derlei womöglich weg. Warum?

Die Kraft der Reflexe hängt auch von der Beschaffenheit der Wand ab, welche sie entstehen läßt. Rauhes, Lockeres, Poröses schwächt sie; Glattes, Festes, Dichtes stärkt sie. Darin sind die „Schallstrahlen" den „Lichtstrahlen" gleich. Wie für diese, so wirkt auch für jene die Marmorwand „spiegelnd", die Draperie „dämpfend". Wer seinen Ton vergrößern will, sucht glatte Wände und stellt sich vielleicht sogar in einen „akustischen Spiegelsaal"; wer seinen Ton vor einem Zusatz bewahren will, sei es eine Verstärkung oder ein Nachhall, sucht weiche Füllungen.

So haben wir das weitere Leben eines Tones oder vielmehr eines Schallstrahles bei seinem Auftreffen auf eine Fläche in der Hand und verfügen dadurch über Verbesserung und Verschlechterung einer Raumakustik. Es handelt sich um die zwei Fälle: Dämpfung oder aber Kräftigung eines Tones; Verkürzung oder aber Verlängerung seines Lebensfadens. Der zweite Fall kann in Räumen von jeglicher Größe erwünscht sein, der erste für unsere Zwecke wohl nur im Großraum.

In einer einmal gegebenen Räumlichkeit treiben wir auf diese Weise eine „akustische Orthopädie". Hierher gehört schon das allbekannte Streben nach „vollem Haus"; denn die den Saal füllenden Personen verkleinern den Raum und bilden unebene, weiche Flächen, welche an Stelle der glatteren, härteren Flächen des Saales die Reflexe und somit den Nachhall schwächen. Hierher gehört weiterhin ein sehr mannigfaches Rüstzeug, welches für die Dämpfung des Tones im Großraum zur Verfügung steht, gleich der Dämpfung im Klavier bei unberührtem Pedal.

Indessen wird dieses Rüstzeug allzu wenig verwertet und der typische Konzertsaal allzu wenig mit akustischen Vorzügen ausgestattet. In der Fachliteratur gibt es Uebersichten über die größere und geringere, hier also mehr und minder schädliche Reflexwirkung der verschiedenen Wandflächen, wie sie der Innenarchitekt anbringen kann. Er soll uns *nicht* mit glattem Putz und am wenigsten mit poliertem, also „spiegelndem" Stein kommen, auch nicht mit gleichförmigen, ununterbrochenen Flächen; vielmehr nützt er uns durch rauhen Putz und durch jegliche Gliederung, Profilierung, Reliefierung der Wand.

Vor einiger Zeit ist ein Architekt, der verstorbene Stuttgarter Heinrich Dolmetsch, nach jahrelangen Studien und Versuchen auf die Idee einer Inkrustation mit Kork, also einem besonders rauhen, aber weichen, lockeren, porösen Stoffe geraten. Er nennt seinen Rauhputz mit Korkteilchen „Auris" und hat sein Patent sowie sonstige Kunstgriffe in der neuen Markuskirche zu Stuttgart verwertet, anscheinend mit bestem Erfolg (siehe die Zeitschriften „Die Kirche" VI/3, S. 85, und „Christliches Kunstblatt" 41/2, Februar 1909).

Am einfachsten und ästhetisch richtigsten ist wohl die Anwendung irgend welcher Gewebe, „Textilien", zum Verkleiden der einen Raum umschließenden Flächen, also zunächst die Bespannung mit Fuß- und Wandteppichen. Am allergünstigsten sind wohl faltige Plüschdraperien. Ein recht primitives, jedoch anscheinend sehr erfolgreiches Mittel sind Netze mit nicht zu weiten Maschen. Man spannt sie entweder wagrecht zwischen den Hörern und der Decke oder lotrecht vor einer Wand, zumal der dem Sänger oder Spieler usw. gegenüberliegenden, der Rückwand, die ja wegen ihrer meist weitesten Entfernung von der gerade besonders auf sie gerichteten Schallquelle die schädlichsten Reflexe gibt. *Doppelte* Verkleidungen wünschenswert!

Dies also die Dämpfungsmittel. Sie haben auch noch den Vorzug einer optischen Schönheit. Unsere gewöhnlichen Konzertsäle leiden ja recht sehr an einer nüchternen Kahlheit, die durch einiges Gold kaum sympathischer wird. Anscheinend stammen sie von den großen Prunksälen der aristokratischen Gesellschaft aus Barock und besonders Rokoko ab, nicht jedoch von den mäßigeren mittelalterlichen Räumen, in denen die Wandverkleidung durch Teppiche sozusagen selbstverständlich war. Der neueste Aufschwung der Textilkünste, der auch den Gobelin wieder zu Ehren bringt, könnte den typischen Konzertsaal nicht nur akustisch, sondern auch optisch verbessern, sagen wir sogar: vertraulichen.

Dem der Dämpfung entgegengesetzten Zwecke dienen die entgegengesetzten Mittel. Alles dort zu Vermeidende wird nötig, wenn die Reflexe nicht gebrochen, sondern gekräftigt werden sollen. Also nichts Textiles, kein Rauhputz — und um so glatterer, spiegelnderer Stein! Für den Kleinraum sind wir an der Hand jener teppichfeindlichen Sängerin über die Sache klar. Wir „heben die Dämpfung".

Sollen und dürfen wir die Dämpfung aber auch im Großraume „heben"? Hier scheint ja eine Verstärkung des Tones um so nötiger zu sein, je größer der Raum ist. Wer von einem Redner weiter als 20 oder 30 m entfernt ist — also jeder Inhaber eines rückwärtigen Platzes in einem größeren Saale —, kann den Schall als solchen nicht mehr deutlich genug vernehmen. Aber wenn wir diesen durch kräftigere Reflexe verstärken, so verspäten sie sich infolge der über 9 m betragenden Entfernungen und stören den nächsten Schall! Was tun?

Hier gibt es ein Mittel, das jedem verständlich und vertraut sein kann, anscheinend aber für unsere Zwecke nicht genügend verstanden und verwertet wird. Rufen wir in die Ferne, so helfen wir uns, indem wir die Hände trichterförmig vor den Mund halten oder gleich einen veritablen Trichter als Sprachrohr ansetzen — natürlich nicht so, daß wir in den Trichter hinein, sondern so, daß wir aus ihm heraus sprechen. Je glatter seine Wände, desto besser.

Wollen wir also z. B. eine zartere Singstimme oder selbst ein schlichteres Orchester in einem zu großen Raume verstärken, so lassen wir sie aus einem glattwandigen Trichter heraustönen. Das heißt: wir umbauen das Podium mit einer Raumform, die zum Publikum hin weiter, vom Publikum weg enger ist, und deren Begrenzungsflächen „spiegeln", also eine „akustische Orthopädie" in einem der obigen Orthopädie entgegengesetzten Sinne bekommen.

Die Form dieses Trichters kann dann eine Nische oder dergleichen sein; seine Größe darf allerdings nur gering sein, d. h. weniger als 9 m Wand- und Deckenabstand vom Vortragenden. Je rechtwinkeliger und ausgedehnter sie ist, desto größer wird auch wieder die Gefahr des Nachhalles. Steht dann der Vortragende weit vorn, so hinken ihm die Reflexe von der Rückwand, etwa sogar auch von Decke und Seitenwänden, nach; steht er weit rückwärts, wie z. B. ein Schauspieler im Hintergrunde der Bühne, dann wird die Entfernung vom Hörer zu groß und mancher Reflex an den Vorderflächen dieses Aktionsraumes zu gefährlich.

Der Verstärkung aber dient außer den Formen des Raumes und seiner Flächen ein weiteres, musikalisch all-

bekanntes Mittel. Wäre der Rufende nur ein Mund oder dergleichen, so würde sein Schall schwach sein. Er ist aber auch Kopf und Leib, insbesondere Brust; und diese wirken ebenso, wie für die Geigensaite der Geigenkasten: d. i. durch *Resonanz*. Sie verstärkt den sonst zu schwachen Ton. Gleiches können wir dem Tone, der in einem Raume wirken soll, verschaffen: wir behandeln die der Schallquelle nahe Wand als Resonanzboden. Dazu dient wohl am besten das Holz, wie es sich hiefür schon bei Geige und Klavier bewährt hat, und wie wir es für die Raumakustik besonders bei Kirchenkanzeln verwendet sehen.

Wir verkleiden also die Vortragsnische mit Holz, eventuell mit einem ihm an Elastizität gleichkommenden Material; seine Oberfläche sei glatt, am besten poliert oder lackiert. So bekommen wir außerdem noch die optischen Schönheitsvorteile der „Boiserie", der Täfelung. Ihr akustischer Nutzen ist freilich im Kleinraume spürbarer als im Großraum, und kann dort sogar eine um so prachtvollere Wirkung erreichen, als ein Kleinraum sich gänzlich mit solchen Resonanztafeln verkleiden läßt.

Im Großraume hingegen würde diese Gesamtverkleidung nur zum Teile nützen, zum Teile jedoch schaden. Die Resonanzverstärkung in der Nähe des Vortragenden nützt für den ganzen Saal und Hörerkreis; die in der Nähe eines Hörers nützt diesem und schadet den entfernteren Personen; die von allen entfernte schadet allen. Namentlich die Decke und die Gegenwand des Saales würden also *nicht* mit Holz zu verkleiden sein.

Eines näheren Eingehens bedarf die Behauptung, daß Resonanzkörper ein störendes Surren und Summen von sich geben können. Namentlich soll dies bei den Bänken und Stühlen mit ihrem Holz und Rohr der Fall sein. Dieser Umstand würde sich mit den von dort ausgehenden Nachhall-Reflexen verbinden, um den Wunsch nach möglichster Füllung der Sitze mit Publikum zu verstärken.

Physikalisch ist ein solches Surren und Summen wohl nur als „Eigenton" des Körpers zu deuten. Für unsere Praxis ergeben sich zwei Folgerungen: erstens bei jeglicher Ausstattung eines Saales eigentönende Gegenstände zu vermeiden, und zweitens, wenn solche unvermeidlich waren, ihre Wirkung zu hemmen — sei es durch Textilien oder sonstwie.

Am schlimmsten wird es, wenn den „Eigenton" des Körpers ein gleicher Ton von unserer Schallquelle trifft und somit kräftigt. Es ist dies die Erscheinung des „Mittönens". Lassen wir vor einem das a als Eigenton enthaltenden Körper etwa die Skala c usw. erklingen, so wird sie bei a eine unerwünschte Akzentuierung und wohl auch Klangverschlechterung bekommen. Derartig klirrende Fenster sind ein besonderes Leid von Organisten. Wieweit Nischen u. dergl. in dieser Weise stören können, ist wohl erst noch zu untersuchen.

Da jeder Klang aus Teiltönen, d. i. Grundton und Obertönen, besteht, so kann das Mittönen nicht nur jenen, also den für die Tonhöhe entscheidenden Hauptbestandteil, sondern auch einen oder mehrere Obertöne begünstigen und dadurch die Klangfarbe, unter Umständen sogar die Tonhöhe, verändern. — Es bedarf aber gar nicht erst solcher Besonderheiten, um dem Raumakustiker eine theoretische Ergründung und praktische Ueberwindung alles Eigentönens ans Herz zu legen.

Wir kehren zurück zu unserem Wunsche, daß der oder die Vortragenden aus einem resonanzreichen Raumteil in einen resonanzarmen Raumteil für die Hörer hineinwirken mögen. Wir kehren noch weiter zurück zu dem Wunsche, daß die Schallquelle aus dem Winkel eines konvergenten Raumteiles heraustönen möge. Wir ergänzen ihn jetzt durch den Wunsch, daß sie nicht in den Winkel eines konvergenten Raumteiles hineintönen möge. Das heißt: scharfe Ecken im Hörerraume schaden, da sie die Reflexe vielfach und kreuzweis springen lassen, und sind abzustumpfen oder abzurunden. Namentlich ein wölbender Uebergang von Wand zu Decke ist bereits empfohlen worden.

Im Gegensatze zu solchen kleinen Rundungen kann man alle großen Rundungen für schädlich erklären, sofern es sich nicht um einen Kleinraum, einschließlich der Podiumsgegend in einem Großraum, handelt. Für den letzteren oder wenigstens für seine Hörer-Abteilung ist jeglicher *Zentralbau* ungünstig, zumal mit kreisförmigen Durchschnitten, während polygonale Durchschnitte als etwas weniger schlimm gelten. Begreiflicherweise ist der Hörer am Rand irgend eines Zentralbaues günstiger daran, als in seinem Zentrum (oder in einem Brennpunkt einer Ellipse). Hier kreuzen sich die Reflexe von allen Seiten her und bilden die unerträglichen „Konzentrationspunkte".

Die Schäden des Zentralbaues verringern sich nach dem Gesagten in dem Maße, als von ihm nur ein Ausschnitt genommen wird. Der Halbkreis, in dessen Mittelpunkt die Schallquelle wirkt, ist günstiger, als der Vollkreis, aber doch noch so gefährlich, daß er etwa einem Viertelkreise weichen soll, dessen Ecken auch noch auszugleichen sind.

Weitaus am günstigsten ist der *Langbau*, also das langschmale Rechteck mit geringer Höhe. Doch auch in ihm variiert noch die akustische Gunst seiner verschiedenen Stellen. Vorteilhaft sind die an einer ebenen Gegenwand, leidlich die an den übrigen Wänden, unvorteilhafter die hinter dem Vortragenden und hinter Pfeilern u. dergl., am unleidlichsten die vor der Mitte. Nur daß diese Mängel des Langbaues leichter zu überwinden sind, als die des Zentralbaues.

Selbst ein sehr weitgestreckter Langbau läßt sich noch gut akustisch gestalten und verbessern. Dazu kommt die Leichtigkeit, einen solchen Raum durch eine auf die Schallrichtung senkrechte Zwischenwand oder Verhängung zu verkleinern — etwa auch umgekehrt zwei Räume so nebeneinander zu legen (in einer, nicht in zwei Achsen), daß sie durch Wegnahme ihrer Verbindungswand in einen einzigen zusammengezogen werden können.

Die Wahl der Größe des Saales hängt auch von der Gattung des Vorgetragenen, insbesondere von der Anzahl der in der Sekunde produzierten Schälle und von ihrer Dauer ab. Je zahlreicher und kürzer sie sind, einen desto kleineren Raum verlangen sie. Es lassen sich dafür Einzelberechnungen anstellen; wir begnügen uns, im übrigen auf die Literatur verweisend, mit folgendem Ueberblick.

Kleinraum und Großraum schieden wir, mit der Grenze von etwa 9 m Weite, hauptsächlich nach der Erwägung, daß etwa in der Sekunde vier Silben à $^1/_5$-Sekunde gesprochen werden, mit vier Pausen von zusammen ebenfalls $^1/_5$-Sekunde. Musikalisch entspricht dem ein Andante mit vier Vierteln in der Sekunde (M.M. = 60). Je mehr Pausen dann zwischen den Tönen bleiben, oder je mehr staccato die Viertel genommen werden, desto deutlicher tritt der Nachhall in den Pausen hervor, desto vorsichtiger muß man mit den Dimensionen des Saales sein. Oder: Staccato paßt mehr für kleinere Räume, zumal es ja eher in schnellen als in langsamen Noten gebracht wird; und das stimmt wieder mit der simplen Erwägung, daß der leichtfüßige, hüpfende, fröhliche Charakter des Staccato besser für die Intimität eines kleineren, als für die Wucht eines größeren Raumes paßt.

Diesem schmiegt sich eher das Legato an. Bei ihm fällt der Nachhall in die Töne selbst hinein; und dies schadet zwar auch, macht den Klang unrein, ist jedoch noch eher zu überwinden, zumal bei stärkerem Klang. Was wiederum mit einer simplen Erwägung stimmt, nämlich der, daß Starkes besser in die Weite, Schwaches eher in die Enge taugt.

Mag jedoch ein Ton auch noch so legato genommen, noch so mild angesetzt und noch so gleichmäßig „durchgesponnen" werden (wie es seine Schönheit erfordert): ein Unterschied bleibt doch zwischen seinem Ansatz und seiner Fortführung. Jener bestimmt auch den Ansatz des Nachhalles. Außerdem bleiben noch Verschiedenheiten zwischen den Gattungen der Instrumente übrig.

Ansatz und Fortführung eines Tones lassen sich am gleichmäßigsten vermitteln bei den Streich- und den Blasinstrumenten. Zu letzteren gehört auch die menschliche Stimme. In dem Maße jedoch, wie diese mit dem Worte zu tun hat, tritt auch der Tonansatz hervor. Am deutlichsten geschieht dies bei allen Zupf- und Hammerinstrumenten, einschließlich der Schlaginstrumente. Mögen da Bau und Behandlung des Instrumentes noch so günstig für Ansatz, Fortführung und Ausgleich wirken: der Ton fällt doch sofort nach seinem Anschlagen beträchtlich ab, und wir hören eine gleichmäßige Fortsetzung mehr nur mit unserer Phantasie in den Ton hinein.

Dies gilt vor allem von dem Klavier und sodann von allen übrigen „Harfeninstrumenten" weitesten Sinnes. Sie wirken fortwährend mit einem partiellen Staccato, lassen demnach den Nachhall und zumal seinen Ansatz deutlicher eingreifen, als bei den Streichern und Bläsern. Folglich würden diese mehr für größere Räume taugen, alle ihnen so entgegengesetzten Instrumente hinwieder mehr für kleinere, wenn dem nicht zum Teile die andersartige Stärke entgegenstünde, die natürlich das Streichquartett in die „Kammer", die Pauke in den Riesensaal verweist. Aber gerade das Klavier hat seine lärmende Behandlung nicht zuletzt der Vergrößerung unserer Musiksäle zu verdanken und ist doch nicht nur nach seiner Klangweise, sondern auch nach der hier auseinandergesetzten Akustik ein „Kammerinstrument".

Unsere Betrachtung führt uns immer mehr von der Akustik des Raumes zur Akustik der Schallquelle, also zu dem Verhalten des Musikers und auch seines Hörers. Für diesen ist es nicht gleichgültig, wohin er sich setzt, und für jenen nicht, wie er seinen Ton produziert. Die zwei großen Anforderungen an diesen: milder Ansatz und gleichmäßiges Durchspinnen, ergeben sich nun auch akustisch. Zu ihnen tritt endlich besonders die Notwendigkeit seiner bestmöglichen Qualität hinzu.

Jeder musikalische Ton soll gut „tragen", gut „tragfähig" sein. Auf das gehen die Bemühungen der Geigenbauer und die der Lehrer für Geigenspiel und für Gesang aus. Eine andere Frage ist die, ob wir das Wesen der Tragfähigkeit gut genug erkennen, um über sein Verhältnis zur Akustik genügend Bescheid zu wissen.

Daß unter sonst gleichen Verhältnissen stärkere Töne weiter „tragen" als schwache, liegt auf der Hand. Dagegen kann jeder Musiker wissen, daß mit manchem in der Nähe kräftigen Tone für die Ferne nichts anzufangen ist, während ein gutes Pianissimo die fernste Ecke beherrscht. Woher diese Paradoxie?

Ferner haben hohe Töne als solche vor tiefen einen Vorzug der Stärke und wohl auch der Tragfähigkeit; wir erhöhen unsere Stimme, wenn wir weithin rufen. Demnach würden es der Sopran usw. gegenüber den Männerstimmen, zumal dem Baß, auch akustisch leichter haben; wie weit eine größere Breite oder Fülle des Basses und Altes dies ändert, fragt sich noch.

Noch mehr fragt es sich, ob helle Klangfarben vor dunkeln den Vorzug haben, wie es zunächst scheint. Im allgemeinen dürfte dies richtig sein. Wenn durch Untersuchungen gefunden worden ist, daß der Vokal o länger nachhallt, als der Vokal i, so mag dies wieder auf eine größere Breite und Fülle des o zurückgehen und mag den Gesangslehrer ermuntern, in der Ausbildung seiner Schüler und besonders Schülerinnen schon anfangs den Vokal o und wohl auch den Vokal u nicht zu vernachlässigen. Vielleicht stellt sich schließlich heraus, daß für Sopran und Tenor mehr auf dunkle, für Alt und Baß mehr auf helle Klangfarbe zu halten ist.

Aber die Hauptfrage liegt für uns wohl in der etwaigen Veränderung der Beschaffenheit eines Tones mit seiner Entfernung. Besteht ein Ton aus verschiedenen Bestandteilen von verschiedener Stärke, so ist zu vermuten, daß die schwächeren von ihnen zwar in der Nähe, nicht aber in der Entfernung sich halten und hier vor den stärkeren schwinden. Insbesondere die Reflexe greifen auf solche Weise in den Ton ein, und bei ihrem „Ersterben" hält sich zuletzt nur mehr das Stärkste. In zweifachem Sinn können wir für unsere Zwecke von Tonbestandteilen sprechen.

Erstens verbinden sich Geräusch und Klang. Ein schlechter Gesangs- oder Instrumentalton hat viel Geräusch bei sich. Greifen wir nun der Frage nicht vor, ob Geräusch oder Klang stärker, eventuell tragfähiger zu sein pflegt, so gilt doch folgendes: Ist das Geräusch stärker, so schwindet in die Ferne der Klang immer mehr, und es bleibt nur mehr jenes, also ein hier unbrauchbarer Eindruck. Ist der Klang stärker, so schwindet bald das Geräusch, aber es bleibt nur ein Teil des ursprünglichen Ganzen, also etwas Geringeres, als ohne Geräusch da sein könnte.

Wenn hingegen der musikalische Effekt auch vom Geräusch abhängt, dann wird dessen Schwinden in der Ferne den Effekt verderben. Dies ist der Fall beim Sprachgesang (im Gegensatze zu Vokalisen). Er soll „Ton und Wort verbinden", d. h. hauptsächlich mit den Konsonanten, also mit Geräuschen, zurechtkommen. Nun geht's wie vorhin: ist Geräusch stärker, so schwindet bald der Klang und hinterläßt Unmusikalisches; ist Klang stärker, so „versteht man nichts", und außerdem war nur ein Teil des ursprünglichen Ganzen Klang und hält also nicht so weit vor, wie wenn das Ganze Klang gewesen wäre.

Hier liegt das schwierigste Problem der Tragfähigkeit. Nur die bestmögliche Ausbildung sowohl des Geräusches, zumal also der Konsonanten, wie auch des Klanges, rettet den Sprachgesang vor den akustischen Gefahren. Nun zeigen musikalische wie akustische Erfahrungen immer mehr, *daß in der Herausarbeitung der Konsonanten nie genug getan werden kann.* Gerade der Vollklang eines Vokales erstickt den ihm folgenden Konsonanten im Nachhalle; je vokalisch besser ein Sänger singt, desto schlechter versteht man die Konsonanten. Deren berüchtigt gewordene Bevorzugung in der „neuen" oder in der „Bayreuther" Schule ist auch akustisch geboten.

So haben wir unser „akustisches Paradoxon": je größer und unakustischer ein Saal, desto schädlicher kann die Stimmverstärkung des Redners werden durch die nun ebenfalls verstärkten Nachhalle und insbesondere durch deren schädliche Wirkung auf das Hören der Konsonanten.

Zweitens: Ein Klang besteht auch aus Teiltönen, d. i. dem Grundton und den Obertönen. Diese tragen wesentlich zu seiner Klangfarbe bei. Sie sind zunächst schwächer, als der Grundton, müssen also deshalb in der Ferne und auf Reflexwegen immer mehr gegen den Grundton zurücktreten, so daß dieser schließlich die ihm nötigen Ergänzungen verliert und dem Stimmgabel- oder Flageolett- oder Flötenton ähnlicher wird, als seiner beabsichtigten Anfangsgestalt. Daher wohl auch der „ätherische" Klang, mit welchem in einem entsprechenden Rundbau (Befreiungshalle zu Kelheim, Baptisterium zu Pisa u. dergl.) hineingesungene Akkorde verklingen.

Indessen ist doch noch anderes möglich; nur dürften hier erst neue Untersuchungen Klarheit bringen. Vielleicht halten sich in die Ferne und zumal auf den Reflexwegen manche Obertöne relativ besser als der Grundton, und verändern dadurch schließlich die Klangfarbe, so daß der beabsichtigte Effekt verderbt, wahrscheinlich ein „hohler" Klang hervorgerufen wird. Siegen die ungeradzahligen Teiltöne (1, 3, 5 usw.), so ist die Wirkung die des Klarinettentones; siegen die unharmonischen (9, 11, 13, 15 usw.), so wird der Ton klirrend u. dergl. mehr. Es kann sogar ein oder der andere Oberton ein spezifisches Mittönen finden, wie schon angedeutet; dann siegt er vielleicht über alle übrigen.

Ergebnis: Die „Tragfähigkeit" besteht darin, daß alle dem Klang nötigen Bestandteile von vornherein ihr Recht bekommen und so gegen die Unbill des akustischen Klimas geschützt werden. Ganz kurz: der Ton muß „voll" sein, „Fülle haben". Wie dies dann auf Gesangstechnik usw. anzuwenden ist, sagt uns der Spezialist.

Uns bleiben noch die eigentlich akustischen Anwendungen all des Gesagten, und diese sind jetzt schnell angedeutet. Wo am besten die Vortragenden und hinwider die Hörenden ihre Plätze nehmen, ergibt sich namentlich aus dem über Resonanz und Reflex Gesagten leicht. Wie gefährlich das Herausstoßen von einzelnen Fortissimotönen ist, zumal wenn keine Pause folgt; wie dieses Herausstoßen nicht an die Stelle eines phrasierenden Akzentuierens treten und wie trotz des am Phrasenende nötigen Decrescendo dieses Ende gerade wegen des nachhallenden Hauptakzentes nicht zu einem Verschlucken führen darf: derlei Folgerungen sind bald klar.

Sodann die Konsequenzen für den Raumbau zu kirchlichen Konzert- und Theaterzwecken! Daß derartige Räume, zumal Kirchen, meistens zu hoch sind, ahnten wir schon; jetzt freuen wir uns des Gedankens an das Viele, das im Raum und Ton durch niedrigere Decken gespart werden kann.

Das „unsichtbare" Orchester fürs Theater und vielleicht gar fürs Konzert hat hier die Bedeutung, daß sein Klang indirekter, d. h. reflektierter, zu uns dringt, als der des offenen Orchesters. Jenes ist also einerseits auf besonders tragfähiges Produzieren der Töne angewiesen, zumal bei den Violinen, anderseits auf eine Fürsorge für die ober ihm liegenden Teile der Decke: diese werden um so glatter und etwa auch resonanzreicher zu halten sein, je näher sie dem Orchester sind, und um so rauher und resonanzärmer, je entfernter.

Die Sünde des zu großen Konzert- und Theaterraumes ist bereits oft gerügt worden; H. Laubes Wort: „Monumentale Theaterbauten sind Unsinn", gilt nicht bloß wegen des Abbrennens. Unsere akustischen Erwägungen verstärken solche Warnungen. Daß die Operette einen kleinen, die Spieloper einen mittleren, die Große Oper einen größeren Raum braucht, leuchtet uns wohl am ehesten in Zusammenhang mit der Einsicht ein, daß der Größe des Raumes die Langsamkeit des Tempos proportional sein soll. Daß für eine Rauhung insbesondere an den Logenbrüstungen großer Zuschauerräume zu sorgen ist, liegt ebenfalls auf der Hand.

Daß besser in der Höhe die Töne von unten, als in der Tiefe die Töne von oben zu hören sind, ist großenteils aus der verstärkenden Reflexwirkung des Fußbodens zu begreifen und bedeutet einen Vorteil für alles Galeriewesen. Aber einer hochgelegenen Schallquelle kann hinwieder die Decke zugute kommen. Anwendung auf die Stelle in „Parsifal" I mit den „Stimmen von der mittleren Höhe des Saales her" und „aus der äußersten Höhe der Kuppel" liegt nahe.

Hier ist auch des Erfordernisses zu gedenken, daß ein Schall auf einen Raum beschränkt, also am Hinübertönen in andere Räume verhindert werde. Im tieferen Stockwerke hört man den Schall aus dem höheren Stockwerke weniger, als umgekehrt. Für Isolierzellen zu musikalischem Unterricht und Studium dürfte das entscheidende sein, Wände und Türen mit schlecht schalleitenden Füllschichten — etwa Werg — zwischen je zwei Wandplatten und Türplatten zu versehen. Bloße Türpolster und Gardinen scheinen sich wenig zu bewähren. (Empfehlenswert ist A. Spindlers „Schalldichtmachen von Türen und Telephonzellen", Berlin 1907, Verlag von Berg & Schoch, Preis 1 M.)

Und der Komponist? Er ahnt vielleicht nicht, wie sehr er unter dem Einflusse der vorhandenen Musikräume steht. Händels und Glucks getragene Art weisen auf weite, dagegen Haydns, Mozarts, Mendelssohns schnellfüßigere Art auf enge Räume. Daß für Sopran notenreicher zu schreiben ist als für Baß, und daß dann jener mehr den Kleinraum, dieser mehr den Großraum erfordert, verstehen wir nun auch leicht.

Ob schließlich für die große Oper und Symphonie im großen Haus ein vielfaches Orchestergewimmel ebenso gut paßt, wie für Bescheideneres im kleinen Haus: mit dieser akustischen Zweifelsfrage sei von einer Darlegung Abschied genommen, deren „großer Raum" immerhin eine Entschuldigung an all dem finden mag, was wir hier übergehen mußten.

Neue Beethoven-Studien.

Von MAX UNGER (Leipzig).

II. Beethovens Heiratsprojekt.

(Schluß.)

BESTIMMTES über die ganze Angelegenheit berichtet uns allein Wegeler in seinen Biographischen Notizen. Er gibt dort einen Brief Beethovens an ihn selbst wieder, der, aus Wien vom 2. Mai 1810 datierend, von seinem zweiten Abschnitt an folgenden Wortlaut besitzt:

„Du wirst mir eine freundschaftliche Bitte nicht abschlagen, wenn ich dich ersuche, mir einen Taufschein zu besorgen. — Was nur immer für Unkosten dabei sind, da Steffen Breuning mit Dir in Verrechnung steht, so kannst Du Dich da gleich bezahlt machen, so wie ich hier an Steffen gleich Alles ersetzen werde. — Solltest Du auch selbst es der Mühe werth halten, der Sache nachzuforschen und es Dir gefallen, die Reise von Coblenz nach Bonn zu machen, so rechne mir nur Alles an. — Etwas ist unterdessen in Acht zu nehmen; nämlich: daß noch ein Bruder früherer Geburt vor mir war, der ebenfalls Ludwig hieß, nur mit dem Zusatze: Maria, aber gestorben ist. Um mein gewisses Alter zu bestimmen, muß man also diesen erst finden, da ich ohnedies schon weiß, daß durch Andere hierin ein Irrthum entstanden, da man mich älter angegeben, als ich war. — Leider habe ich eine Zeitlang gelebt, ohne selbst zu wissen, wie alt ich bin. — Ein Familienbuch hatte ich, aber es hat sich verloren, der Himmel weiß, wie. — Also, laß Dich's nicht verdrießen, wenn ich Dir diese Sache sehr warm empfehle, den Ludwig Maria und den jetzigen nach ihm gekommenen Ludwig ausfindig zu machen. — Je bälder du mir den Taufschein schickst, desto größer meine Verbindlichkeit." —

Ich kann dem gleich die Erklärung dieses Briefes, die Wegeler in seinem „Nachtrag" mitteilt, wörtlich beifügen: „Die Auflösung des Räthsels fand ich in einem drei Monate nachher geschriebenen Briefe meines Schwagers St. v. Breuning an mich. In diesem heißt es: ‚Beethoven sagt mir alle Woche wenigstens einmal, daß er Dir schreiben will; allein ich glaube, seine Heirats-Parthie hat sich zerschlagen, und so fühlt er keinen so regen Trieb mehr, Dir für die Besorgung des Taufscheins zu danken.'"

Es soll hier übrigens nicht unterdrückt werden, daß Wegeler in diesem seinen „Nachtrag" sich auf den Brief Beethovens als vom **10.** Mai 1810 datiert bezieht, doch darf man diesen Umstand wohl ruhig als ein Versehen hinnehmen — die Abschrift des Schreibens ist uns hier selbstverständlich bindender als jene von Beethovens Brief wahrscheinlich ganz unabhängige Bezugnahme.

Was waren nun die Gründe dieser „Zerschlagung" seines Heiratsplanes?

In der Hauptsache wird wohl die geringe Zuneigung, wenn nicht gar die Abneigung Therese v. Malfattis selbst daran schuld tragen. Gewiß ist Beethoven ihr mehr gewesen als ein bloßer Musikant; er war mit ihr, der ganzen Familie Malfatti und Gleichenstein in idealer Freundschaft verknüpft, die durch die Kunst nur noch edler und inniger wurde —, aber einer Verbindung des Mädchens mit dem Meister waren nicht bloß ihre Eltern, sondern auch Gleichenstein selbst entgegen, welch letzterer übrigens oftmals wegen seiner standhaften Indifferenz gegenüber den Beethovenschen Aufträgen an Therese seinen Vorwürfen begegnen mußte.

Wahrscheinlich aus der Zeit seiner Zurückweisung stammen einige andere Billetts an Gleichenstein. Da sich Gleichenstein im Jahre 1811 mit Anna v. Malfatti verheiratete, so kann seine Verlobung sehr wohl ins Jahr 1810 gefallen sein — wenigstens kann man den Anfang des nächsten Briefes leicht damit in Beziehung setzen:

No. X [1810 (Mai?)]. (K. No. 147, Frühjahr 1808. Th. III, S. 167, 1811.)

„Pour mon ami Baron de Gleichenstein! Du lebst auf stiller ruhiger See oder schon im sichern Hafen — des Freundes Noth, der sich im Sturm befindet, fühlst du nicht — oder darfst du nicht fühlen — was wird man im Stern der Venus Urania von mir denken, wie wird man mich beurtheilen, ohne mich zu sehen — mein Stolz ist so gebeugt, auch unaufgefordert würde ich mit dir reisen dahin, — laß mich dich sehen morgen früh bei mir, ich erwarte dich gegen 9 Uhr zum Frühstücken — Dorner kann auch ein andermal mit dir kommen — wenn du nur aufrichtiger seyn wolltest, du verhehlst mir gewiß etwas, du willst mich schonen, und erregst mir mehr Wehe in dieser Ungewißheit, als in der noch so fatalen Gewißheit — Leb wohl, kannst du nicht kommen, so laß mich es vorher wissen — denk und handle für mich — dem Papier läßt sich nichts weiter von dem, was in mir vorgeht, anvertrauen."

Kommentare hierzu zu geben, ist wohl überflüssig, weshalb sogleich ein anderes mit diesem wohl zusammenhängendes Billett folgen soll:

No. XI [1810 (Mai?)]. (K. No. 148, Frühjahr 1808. Th. III, S. 168, 1811.)

„Deine Nachricht stürzte mich aus den Regionen des höchsten Entzückens wieder tief herab. Wozu denn der Zusatz, du wolltest mir es sagen lassen, wenn wieder Musik sey? Bin ich denn gar nichts als dein Musikus oder der andern? — so ist es wenigstens auszulegen. Ich kann also nur wieder in meinem eigenen Busen einen Anlehnungspunct suchen, von außen gibt es also gar keinen für mich. — Nein nichts als Wunden hat die Freundschaft und ihr ähnliche Gefühle für mich. — So sey es denn, für dich armer B. giebt es kein Glück von außen, du must dir Alles in dir selbst erschaffen, nur in der idealen Welt findest du Freunde. — Ich bitte dich mich zu beruhigen, ob ich den gestrigen Tag verschuldet, oder wenn du das nicht kannst, so sage die Wahrheit, ich höre sie eben so gerne als ich sie sage — jetzt ist es noch Zeit, noch können mir Wahrheiten nützen — leb wohl — laß deinen einzigen Freund Dorner nichts von alle dem wissen." —

Ich habe hier noch hinzuzufügen, daß die Reise der Malfattis aufs Land der Ansicht durchaus nicht zu widersprechen braucht, daß Beethoven Theresen wirklich einen Heiratsantrag gemacht hat. Scheint doch die Familie, da ihr Beethoven in seinem Liebesbrief an einem frühen Morgen seinen Besuch auf eine halbe Stunde in Aussicht stellt, ihren Landaufenthalt nicht allzuweit von Wien und für einen tüchtigen Fußgänger, wie Beethoven es ja war, leicht erreichbar genommen zu haben. Sodann ist es durchaus nicht nötig, sondern eher der Annahme selbst widersprechend, daß nämlich Beethoven seine Bitte Wegeler erst n a c h einem an Therese gerichteten Heiratsantrage vorgebracht habe; viel einleuchtender erscheint es mir, daß er den Brief an Wegeler in freudiger Hoffnung auf ein gutes Gelingen seiner Absicht schrieb, worin er sich dann aber, nachdem sich seine „Heiratsparthie zerschlagen hatte", von Grund aus getäuscht sehen mußte.

Nohl ist der erste, der in seiner Beethoven-Biographie auf Therese v. Malfatti als den Gegenstand des Beethovenschen Heiratsprojekts hingewiesen hat. Ihm folgte u. a. auch Kalischer in seiner hier bereits angeführten Studie. Letzterer änderte sie jedoch neuerdings anläßlich der Herausgabe von „Beethovens sämtlichen Briefen" dahin, daß der Plan Beethovens aller Wahrscheinlichkeit Bettina Brentano betraf. Diese Meinung kann mit kurzen Worten auch ohne Rücksicht auf die hier gegebenen Ausführungen widerlegt werden. Kalischer meint in seiner Studie, daß jene bekannte Sibylle der romantischen Epoche „mit dem Tondichter gerade in jenen Zeiten 1809—10 in Wien sehr viel verkehrte". Demgegenüber ist es aber zur Genüge bekannt, daß sie die Bekanntschaft des Meisters erst im M a i 1810 machte, eine Tatsache, die wir nicht nur aus Beethovens (angeblichem) dritten Briefe vom August 1812 an Bettina erfahren, wo er in Erinnerungen schwelgend von dem „herrlichen Mairegen" — doch hier ohne Jahresangabe — spricht, sondern vor allem aus Bettinas eigener Feder an Goethe (am 28. Mai des fraglichen Jahres 1810). Zwar ist in diesem letzteren Schreiben auch weder Tag noch Monat des Zustandekommens ihrer Bekanntschaft mit dem Meister verzeichnet, aber hätte sie dem Dichterfürsten nicht bereits in einem früheren Briefe vom 15. Mai von Beethoven erzählt, den hochzupreisen sie sich nicht genug tun kann? Dieser letztere Umstand spricht aber zugleich gegen die Annahme, daß sie den Tondichter etwa bereits ganz am Anfang des Monats kennen gelernt hätte. Und das wäre, sollte man das Heiratsprojekt als Bettina betreffend aufrecht erhalten wollen, auch für sie unbedingt notwendig, da der bekannte Brief an Wegeler wegen des Taufscheines ja schon am 2. Mai abgefaßt worden ist. Da müßte denn ihre Bekanntschaft ausgesucht am 1. Mai stattgefunden haben, und es würde da doch ein mehr als absonderliches Licht auf Beethovens Liebesleben werfen, wenn er heute eine ihm sympathische, ja auf ihn im Augenblick den tiefsten Eindruck hinterlassende Dame kennen lernte und morgen bereits in der Absicht, sich mit ihr zu verehelichen, eiligst um seinen Taufschein schriebe. Zudem galt gerade der erste Mai für die Einwohner Wiens als ein Festtag, an dem sie in den Prater hin und in den Augarten zu strömen pflegten, wie das zufällig vom Tübinger „Morgenblatt" für jenes Jahr 1810 berichtet wird. Hätte sich Bettina gerade diesen Tag ausgewählt, um den Meister in seiner einsamen Wohnung auf der Bastei aufzusuchen? Hätte sie dann nicht mindestens einmal eine Andeutung auf den allgemeinen Festtag machen müssen? Genug! Man wird aus alledem erkennen können, daß Bettina Brentano für das Beethovensche Heiratsprojekt gänzlich außer Frage steht. Uebrigens muß hier noch hinzugefügt werden, daß durchaus nichts Authentisches überliefert worden ist, daß von einem Heirats a n t r a g e Beethovens die Rede sein kann, daß vielmehr nur von einem Heirats p l a n gesprochen werden darf und es erscheint uns nach den als No. IX und X gegebenen Briefen viel wahrscheinlicher, daß Beethoven den Antrag niemals an Therese v. Malfatti gestellt hat, sondern — wie Nohl das bereits vertritt — vielleicht infolge eines faux pas seinen im stillen gehegten Plan fallen lassen mußte. Auf die Ansicht, Bettina sei der Gegenstand seines Wunsches gewesen, ist wohl Kalischer durch die allerdings verdächtige, jetzt aber nicht mehr vorhandene Lücke in der Chronologie bestimmter Tatsachen vom Frühling 1808 bis Mai 1810 geführt worden, und da er nicht mit Thayer die Gräfin Brunswick als die „unsterbliche Geliebte" annimmt, vielmehr die „unsterbliche Geliebte" nicht mit der vom Meister zur Gattin auserwählten identifizieren kann, so bietet ihm eben noch Bettina, allerdings mit sehr gewagten Modifikationen, Ersatz dafür. Aber auch diejenigen, die von Thayer bis La Mara in der Gräfin Therese Brunswick die unsterbliche und zur Gattin ausersehene Geliebte in einer Person sehen wollen, werden sich unseres Resultates, daß Therese v. Malfatti an ihre Stelle gesetzt werden muß, wenig freuen, wenn sie auch das Verschwinden der letzteren Therese aus dem Jahre 1807, in dem sich die Brunswick-Affäre neuerdings abgespielt haben soll, erst mit Vergnügen konstatiert haben mögen. Hat also La Mara in ihrer Schrift: „Beethovens Unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunswick und ihre Memoiren" unabsichtlich bereits den Unmöglichkeitsbeweis gegen ihre eigene Ansicht erbracht, so fällt mit unserem Resultat auch noch der letzte Baustein des von Thayer nur infolge des Mangels an besserem Mörtel und Material so locker zusammengefügten Gebäudes. Denn daß der Meister zu einer Zeit, da jahrelanges Sehnen und Hoffen der Erfüllung entgegenging, noch eine dritte liebeseufzend verehrt habe — das anzunehmen, würde ihrer hohen Meinung von dem edlen Verhältnis Beethovens mit der Brunswick wohl von Grund aus widerstreben. — —

Der Verlust Thereses v. Malfatti hat dem Meister gewißlich tiefen Schmerz verursacht. Es möchte indes auffallen und Zweifel an der Tiefe seiner Zuneigung zu ihr erwecken, wenn man die Tatsache ins Auge faßt, daß sein Herz bereits nach ein paar Wochen — Ende desselben Monats Mai, in dem sich sein Projekt zerschlagen haben muß — für ein anderes Wesen, die schöne und phantasiereiche

Bettina Brentano, Flammen schlug. Die Erklärung hierfür gewähren eine ganze Anzahl Stellen seiner Biographen, von denen nur Wegeler zitiert werden soll: „Die Wahrheit, wie mein Schwager Stephan v. Breuning, wie Ferdinand Ries, wie Bernhard Romberg, wie ich sie kennen lernte, ist: ‚Beethoven war n i e o h n e e i n e L i e b e und meistens von ihr im hohen Grade ergriffen[1].“ Sodann: „In Wien war Beethoven, wenigstens solange ich da lebte, immer in Liebesverhältnissen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, doch sehr schwer geworden wären[2].“

Aber am meisten wird das Selbstgeständnis Beethovens von dieser Ansicht überzeugen, das den ersten Brief an Bettine vom 11. August 1810 folgendermaßen einleitet[3]:

„Theuerste Bettine,
Kein schönerer Frühling als der heurige, das sage ich und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntschaft gemacht habe. Sie haben wohl selbst gesehen, daß ich in der Gesellschaft bin, wie ein Fisch auf dem Sand, der wälzt sich und wälzt sich und kann nicht fort, bis eine wohlwollende Galathee ihn wieder ins gewaltige Meer hineinschafft. Ja ich war recht auf dem Trockenen, liebste Bettine, ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Mißmuth ganz meiner Meister war; aber wahrlich er verschwand mit Ihrem Anblick, ich hab's gleich weg gehabt daß Sie aus einer andern Welt sind, als aus dieser absurden, der man mit dem besten Willen die Ohren nicht aufthun kann . . . — —“

Therese v. Malfatti verehelichte sich, wie uns Nohl (a. a. O. II. S. 532) berichtet, erst sieben Jahre später mit dem ungarischen Baron v. Droßdick. Sie soll aber ihren Mann nicht lange besessen haben — er starb wohl nach wenigen Jahren, worauf sie wieder in Wien und München lebte. Beethoven hat die Erinnerung an sie noch lange nicht aus seinem Herzen verbannen können. So führt Kalischer in seiner Studie mehrere Stellen aus Beethovens Tagebuch aus den Jahren 1812—1818 an, die mit Wehmut wahrscheinlich auf Therese hindeuten, wie sich auch von ca. 1817—20 derartige Hinweise konstatieren lassen. Doch soll das hier sein Bewenden haben — wollten wir doch hier in der Hauptsache das Jahr 1810 mit dem Heiratsplan Beethovens ins Auge fassen, weshalb im übrigen auf die schon mehrfach herangezogene Arbeit Kalischers a. a. O. verwiesen sei.

* * *

Die vorliegende Arbeit hat einer ganzen Anzahl Beethovenscher Briefe einen anderen chronologischen Platz anweisen müssen, als bisher angenommen wurde. Doch sind hier nur diejenigen in Rücksicht gezogen worden, deren Inhalt nicht bloß die neue Stelle vermuten läßt, sondern dieselbe in den wichtigsten Fällen mit zwingenden Gründen fordert. Nun gibt es noch eine ganze Anzahl anderer Billetts an Gleichenstein, die bestimmter Anhaltspunkte entbehren, aber die ihre Zugehörigkeit ins Jahr 1810 resp. Ende 1809 sehr wahrscheinlich machen. Ich will ihrer nur flüchtig durch Aufzählung der von Kalischer beigesetzten Nummern gedenken. Sie sind alle im ersten Band der „Beethovens sämtliche Briefe“ und zwar unter folgender Numerierung enthalten: 122, 124, 126, 127, 132, 143 und 149[4]. In einem oder dem anderen von diesen Billetts ist sogar auf Tanzvergnügungen, die Beethoven mitmachte, angespielt — gerade im Frühjahr 1810 sind in einigen Billetts an N. v. Zmeskall Andeutungen vorhanden, die schließen lassen, daß der sonst doch immer so sorglose Beethoven auf einmal auf sein Aeußeres recht auffällig bedacht ist. Oder muß es nicht Verdacht erregen, wenn er jenen Freund mehrmals um einen Spiegel bittet, da der Seinige zerbrochen sei? Und wenn er dann sogar noch hinzusetzt: „. . . — denn nie habe ich die Macht oder die schwäche der Menschlichen Natur so gefühlt als itzt — . . .“; so spricht das wohl deutlich genug für unsere Vermutung.

Doch genug! Der Leser, der meinem Gedankengang aufmerksam gefolgt ist, wird von der Wichtigkeit der logischen Kombinationen in den Hauptpunkten überzeugt sein müssen. Den Beethoven-Forschern liegt es nun ob, diese Ergebnisse für ihre Zwecke nutzbar zu machen, veraltete Ansichten und unhaltbare Hypothesen und Kombinationen, die sich als Trugschlüsse entpuppten, fallen zu lassen und dafür die neugewonnenen Tatsachen zu substituieren und sie mehr und mehr auszubauen; denn die hier gegebenen sind meiner eigenen Meinung nach noch längst nicht genügend erschöpft, sondern werden für die künftige Forschung nur eine neue Grundlage bilden. Ich habe einmal bei irgend einem Beethoven-Forscher gelesen, von dem großen Tondichter wäre jedes Wort würdig, der Nachwelt überliefert zu werden; um wieviel nötiger erscheint es mir aber, daß wir uns über sein Leben, Lieben und Leiden wenigstens in den Hauptzügen jene Klarheit verschaffen, die in Anbetracht der höchsten und überhaupt unfaßlichen Bedeutung des Meisters jeder musikalisch Gebildete ersehnen muß.

[1] Biographische Notizen S. 42.
[2] Biographische Notizen S. 43.
[3] Wenn auch vielleicht der Brief von Bettine selbst erfunden ist, so darf man sich doch wohl der Meinung hingeben, daß sein Inhalt der Stimmung Beethovens in der fraglichen Zeit angepaßt wurde.
[4] Außerdem scheint mir in dieser Zeit auch noch ein Brief an Freiherrn v. Zmeskall am Platze zu sein, welcher, von Kalischer nach 1799—1800 (?) verlegt, ein Darlehensgesuch Beethovens an den Adressaten enthält.

Die Bayreuther Festspiele 1911.

DAS Auspizium, das wahre und falsche Freunde, offene und versteckte Feinde „Bayreuths“ den diesjährigen Festspielen geschaffen haben, hatte fast eine Aehnlichkeit mit der Todkündung durch die Walküre, auf deren Schild die Zahl 1913 in deutlich sichtbaren Zügen eingegraben stand. Für und wider „Das Ende von Bayreuth“ haben berufene und unberufene Federn geschrieben, gefochten und orakelt. Gewisse p e r s ö n l i c h e Momente hatten in den Jahren 1908 und 1909 die Möglichkeit gewisser Unzulänglichkeiten auch bei den „Musteraufführungen“ in Bayreuth ergeben, und um die Angel von Persönlichkeitsfragen drehte sich auch hauptsächlich der Streit um des Kaisers Bart bei dem Hin und Her um 1913. Hatte doch 1909 Dr. *Hans Richter* in Bayreuth nicht mehr dirigiert, wie geplant war, hatte er doch inzwischen seinen „Beruf“ in Manchester mit dem Ruhestande vertauscht; und nun war, ganz abgesehen von Burgstallers Versagen als Siegmund 1909, noch der „einzige“ Loge, Dr. *Briesemeister*, gestorben. Würde er zu ersetzen sein? Was wird aus „Bayreuth“, wenn sogar der Parsifal frei wird? Wird *Siegfried Wagner*, dem dann von den alten Getreuen so wenig mehr zur Seite stehen, Bayreuth halten? Wird seine Begabung, sein Können, sein Einfluß, seine Anhängerschaft ausreichen, um der Konkurrenz zu trotzen?

Allerdings hat diese Konkurrenz durch *Mottls* Tod einen schier unersetzlichen Verlust erlitten, der im Interesse der Wiedergabe von Wagners Werken auf das tiefste zu bedauern ist und auch in Bayreuth, wo Mottl ja so herrliches Gedenken künstlerischer Taten hinterlassen, auf das schmerzlichste empfunden worden ist.

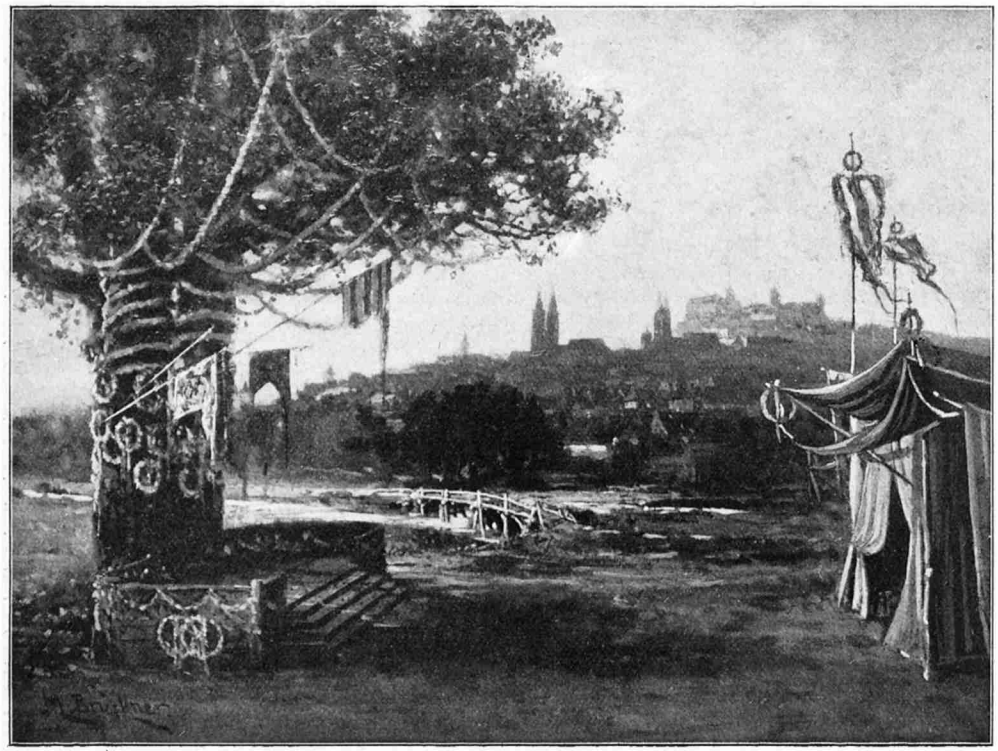
Es ist hier nicht der Ort darzulegen, warum „Das Ende von Bayreuth“ noch in weiter Ferne steht; innerliche Gründe verhüten diese „Götterdämmerung“ wohl noch lange; noch hat kein Alberich das Geheimnis, das Wagner im Grundstein seines Festspielhauses barg, dem Felsen entrissen und zum fluchbeladenen Ringe geschmiedet. Aber schon äußerlich ist jedem Festspielbesucher, der nicht mit vorgefaßter Meinung die Tage der Aufführungen hier erlebt hat, klar geworden: D i e s Bayreuth sieht nicht aus, als ob es sterben wollte. Noch nie solch ein überfülltes Haus. Schon die Hauptproben waren bis fast auf den letzten Platz gefüllt; „Meistersinger“ und „Parsifal“ brachten und bringen immer wieder den Ausverkauf der letzten brauchbaren Galeriekarte.

„Auf die Dauer hat nur der Tüchtige Glück,“ sagt Moltke. Und Bayreuth dürfte dieses Glück für sich beanspruchen; selbst sehr kritisch gesinnte „Freunde“ haben seine Tradition der Arbeit, des künstlerischen Fleißes, der peinlichen Korrektheit anerkannt.

Und Bayreuth hatte Glück. Der 68jährige Dr. *Hans Richter* nahm seinen dauernden Wohnsitz in seinen Mauern,

nicht um ein otium cum dignitate zu genießen, sondern um in unverwüstlicher Frische die „Meistersinger“ zu dirigieren. „Seine“ Meistersinger. Ist er doch gerade mit diesem Werke aufs innigste verwachsen. Die wundervolle Frische, die er ihm gab, ist allgemein aufgefallen und freudig anerkannt worden. Wie bei den letzten Festspielen der „Lohengrin“, so waren diesmal die „Meistersinger“ infolge ihrer Neuausstattung der Hauptanziehungspunkt. Und hier tritt *Siegfried Wagner* auf seinem persönlichsten Wirkungsfelde hervor: Bühnenbild und Bühnenleben, d. h. die Bewegung großer Massen in naturechtester Weise auf der Bühne. Man muß neidlos anerkennen, daß er die Gefahr, nach den bis zum Höchsten getriebenen Massenszenen im Lohengrin die Volksszenen in den „Meistersingern“ zu übertreiben, mit einer weisen Mäßigung vollständig vermieden hat; wie seine neuen Dekorationen, so glanzvoll, so überraschend sie sein mögen, niemals die Linie des Künstlerischen überschreiten, nie aus dem Rahmen des Ganzen aufdringlich hervortreten und in das Gebiet der theatermäßigen „Ausstattung“ sich verirren, so sind seine Beleuchtungskünste keine Lichteffekte und seine Massenszenen keine Kunststücke, keine Zirkusmätzchen. In der Prügelszene, die von den Chören mit einer vollendeten Präzision gesungen wurde und zwar in Richters frischem Tempo, so daß sie wirklich wie ein Spuk vorbeihuschte, war der Volksszene keinerlei Konzession gemacht; es wäre ja leicht gewesen, bei der Neubeschaffung der Dekorationen mehr Bühnenraum für eine noch größere Keilerei zu schaffen. Hierauf wurde ebenso verzichtet wie darauf, trotz der zahlenmäßig sehr stark besetzten Festwiese den Eindruck des Massenmeetings zu erwecken; der Rundbogenhintergrund — eine Erfindung, die ja auch in das Münchner „Rheingold“ übergegangen ist und schon im „Lohengrin“ und „Holländer“ glänzend gewirkt hat — ließ eher die auf der Bühne versammelte Menge klein erscheinen. (Von den „Neuen Bayreuther Dekorationen“ geben wir einige Reproduktionen.) Siegfried Wagner ließ die aufziehenden Innungen — Bäcker, Schneider — ihren charakteristischen Auftrittschor nicht auf der eigentlichen Festwiese und vorn an der Rampe singen, wie dies sonstwo geschieht, sondern auf der praktikablen Brücke, die im Mittelgrunde über die Pegnitz führt; dadurch erschienen diese Gesänge von der naturgemäß gebotenen Kanzel herab wirklich an das Publikum auf der Bühne, nicht an das im Zuschauerraum gerichtet. Von den Leistungen der einzelnen Sänger zu sprechen, ist gegenüber der mächtigen Wirkung des Ganzen in seiner hinreißenden Natürlichkeit kaum notwendig; aber betont mag werden, daß es schon als ein äußerlicher Beweis für die Tüchtigkeit der Sänger gelten muß, wenn es ihnen gelang, bei der geradezu tropischen Hitze bis zum Ende ungeschwächt auszuhalten, so daß die grandiose Steigerung am Schlusse kaum irgendwo einen Eintrag erlitt. *Hermann Weil* (Stuttgart) war ein einfach natürlicher Hans Sachs, stimmlich sehr gut beschlagen und von vorzüglicher Aussprache; *Walter Kirchhoff* (Berlin) gab den Stolzing, stimmlich sehr gut, wenn auch nicht übergewaltig; der Vortrag des Preisliedes zeichnete sich durch eine gewisse zarte Bescheidenheit aus, die von dem vielfach geübten Hervordrängen der Heldentenöre gerade an dieser Stelle angenehm abstach. Auch die Art, wie der neuentdeckte Beckmesser, *Heinrich Schultz* (Weimar), sein Preislied zum besten gab, vermied übertriebene Linien, hinsichtlich der Karikatur; Schultz sang den blühenden Blödsinn mit dem Brustton der Ueberzeugung, trotz des Unsinns ein Lied des berühmten Sachs zum Vortrag zu bringen, das des Sieges sicher sei. Im übrigen war dieser Beckmesser gesanglich und schauspielerisch eine sehr beachtenswerte Leistung; lediglich die mimische Soloszene in Hans Sachsens Werkstatt bedarf noch der Ausreifung. *Geiße-Winkel* (Wiesbaden) als Kothner, *Karl Braun* (Wiesbaden) als Pogner waren trefflich; nicht minder der David von *Karl Ziegler* (Wien). *Gisela Staudigl* (Wien) brachte ihren famosen Alt in der kleinen Rolle der Magdalena günstig zur Geltung; *Lilli Hafgren-Waag* (Mannheim) verkörperte die Eva mit viel Liebreiz; das große Quintett im 3. Aufzuge, das von den Beteiligten wonnevoll gesungen ward, zeigte ihr Organ in siegreicher Wirkung. Die Chöre, zu denen im 3. Akte auch Bayreuther Gesangvereinsmitglieder herangezogen waren, leisteten in ihrer ausgesuchten Besetzung das Vorzügliche, was man als Bayreuther Spezialität gewohnt ward zu verlangen! Das sehr gewählte Publikum, das sich zu fast 90 Prozent aus Deutschen zusammensetzte, bereitete den Darstellern lebhafte Ovationen, die sich zu stürmischen Hervorrufen Richters steigerten. Indessen blieb der Vorhang nach Bayreuther Brauch geschlossen.

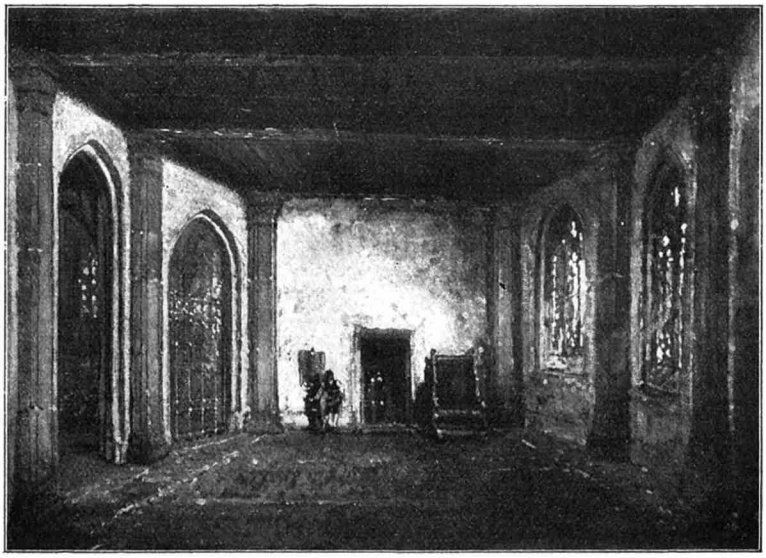
Der „*Parsifal*“ hatte ebenfalls eine außerordentliche Anziehungskraft geübt. Dr. *Karl Muck* dirigierte, wie seit langem schon, das Weihefestspiel, bei der 5. Aufführung abgelöst durch *Michael Balling*, der wohl auch den 2. Ring leiten wird. *Ernest van Dyck* sang trotz seiner männlichen Jahre den schönen Knaben Parsifal, technisch und darstellerisch sehr gewandt, stimmlich freilich nicht mehr so glänzend wie in den Zeiten seiner Sonnenhöhe; seine etwas ausländische Aussprache störte wenig. Im übrigen war sowohl die erste, wie alle folgenden Aufführungen glänzend. In der 3. und 5. Aufführung kam *Heinrich Hensel* (Wiesbaden), der als eigentlicher Vertreter des Parsifal ausersehen war, zum Zuge; jugendliche Gestalt, jugendliches Spiel, andererseits voller männlicher Ernst und tiefinnerlichste Anteilnahme an seiner weihevollen Aufgabe lassen ihn in Gemeinschaft mit seinem sowohl in tenorhafter Höhe als voll baritonaler Tiefe gleichmäßig ausgiebigen Organ als berufenen Vertreter dieser Rolle erscheinen. Die Kundry fand in der bedeutenden Frau *Bahr-Mildenburg* (Wien) eine glänzende Darstellung; man muß aber zugeben, daß *Minnie Saltzmann-Stevens* (Paris) eine ebenbürtige Künstlerin ist, wenn auch ihr Organ nicht ganz so mächtig erscheint. In der Partie des Gurnemanz wechselten *Karl Braun* und *Richard Mayr* (Wien) ab, letzterer namentlich durch vorzügliche Aussprache ausgezeichnet. Als Amfortas war *Hermann Weil* ebenso trefflich wie *Werner Engel* (Zürich), obwohl ich letzterem noch den Vorzug gebe. Den Klingsor sang *A. Schützendorf-Bellwidt* (Wien), ein in Bayreuth schon in vielen Rollen bestens bewährter Sänger von gewaltigen Stimmitteln; die Stimme des Titurel sang *Ernst Lekmann* (Mülhausen i. E.). Die Ausstattung des Zaubergartens war neu; so wundervoll die Beleuchtungswechsel sind, so feenhaft die ganze Dekoration: auch hier vermag sie doch nicht das Interesse auf sich allein abzulenken; immer wirkt nur das Ganze.



Neue Bayreuther Dekorationen. Entworfen von Professor Max Brückner.
„Die Meistersinger von Nürnberg.“ Dritter Aufzug: Die Festwiese.

Die Verwandlung der Burg in den herrlichen Garten geht mit staunenerregender Leichtigkeit vor sich; kaum senkt sich ein Schleier über Klingsor, kaum ward es dunkel, da erstrahlt der vorderste Bühnenstreifen in blendendem Lichte, farbenprächtiges Zweiggerank schließt die Bühne nach vorn ab, und dahinter huschen singend die Blumenmädchen herein, während Parsifal weit im Hintergrunde auf hoher Mauerzinne fast silhouettenartig sichtbar wird. Leise wogt und bewegt sich das hängende Geranke, blendend erstrahlt nach und nach dahinter der ganze Garten, aber erst bei Kundrys Erscheinen öffnet er sich ganz, um sich durch Aenderung der Beleuchtung vor den Augen des Zuschauers unmerklich in seiner Gestalt fast völlig zu verwandeln, ehe er zusammenkracht. Ein Meisterstück der Bühnentechnik Siegfried Wagners, das es allen Nachahmern nach 1913 schwer machen wird, den Parsifal zu geben.

Den ersten „Ring“ dirigierte *Siegfried Wagner* selbst. Er brachte



Neue Bayreuther Dekorationen. Entworfen von Professor Max Brückner.
„Die Meistersinger von Nürnberg." Erster Aufzug: Das Innere der Katharinenkirche.

das gewaltige Viertagewerk in großzügiger Form heraus; seine volle Befähigung als reproduzierender Künstler darf wohl in keiner Richtung mehr unterschätzt werden. Um nur eines zu betonen: der zweite und namentlich auch der dritte Akt der Walküre erfuhren unter ihm eine Wiedergabe, wie sie auch in Bayreuth selten gelingt. Siegfried Wagner nahm im 3. Akte ein sehr flottes Tempo; dadurch verlieh er nicht nur dem Oktett der Walküren hinreißenden Schwung, sondern er erreichte auch für Wotans Abschiedsszene eine wundervolle gesangliche Schönheit. *Walter Soomer* war glänzend bei Stimme; seine Wiedergabe der Partie ist gegen 1909 unstreitig bedeutend gewachsen; namentlich auch in der Klarheit der Textaussprache. Nun gab ihm das leidenschaftlich frische Tempo Siegfrieds Gelegenheit, jede Phrase wohl abgerundet in einem Zuge zu bringen, wodurch gerade das Gesangliche außerordentlich gefördert wurde. Ich kann mich nicht erinnern, diesen Akt je so schön gehört zu haben. Uebrigens wurde das Gesangliche auch in anderen Partien mehr betont, bei Mime sowohl als bei Alberich, auch Fasolt leistete hierin Wohltuendes, besonders aber fiel dies angenehm auf bei dem neuen Loge: *Heinrich Hensel*. Man kann wohl mit Recht sagen, daß sich aller Augen erwartungsvoll auf diesen „Neuen" gerichtet haben. Nach Vogl Briesemeister, nach Briesemeister Hensel. Wenn Hensel vielleicht — was ja naturgemäß ist — die volle Virtuosität der züngelnden Geste noch nicht erreichte, die Briesemeister in langjähriger Uebung sich errungen, so entschädigte er für diesen kaum fühlbaren Mangel — wenn man so sagen darf — durch wirklichen Gesang, der an vielen Stellen die scharfpointierte, bissigspöttische Sprechweise seines Vorgängers angenehm ersetzte. Also auch hier hat „Neubayreuth" einen vollen Erfolg errungen.

Auf einzelnes näher einzugehen verbietet der Raum. Da aber doch zahlreiche Neubesetzungen vorliegen, müssen im Interesse der Anerkennung von durchweg vorzüglichen Leistungen vielfach noch junger Künstler wenigstens einige Namen genannt werden. Von den „Alten" ist *Hans Breuner* als Mime, *Schützendorf-Bellwidt* als Donner, Frau *Reuß-Belce* als Fricka, Frau *Schumann-Heink* als wundervolle Erda, *Ellen Gulbranson* als Brünnhilde zu nennen. Neu waren in größeren Rollen *Eduard Habich* (Berlin) als Alberich, eine vielversprechende Leistung, ebenso *Eugen Guth* (Brünn) als Fafner (er sang ferner einen Gralsritter und den Hans Schwarz); als Siegmund konnte *Jakob Urlus* (Leipzig) befriedigen, wenn er auch glänzendere Vorgänger nicht ganz erreichte. *Ernst Lehmann* gab einen vorzüglichen Hunding; *Minnie Saltzmann-Stevens* war als Sieglinde sehr ansprechend, doch bei weitem nicht so bedeutend wie als Kundry. Von den Walküren ist die famose Waltraute der Frau *Matzenauer* rühmend zu nennen, deren Alt wohliger und mächtiger ist als ihr gezwungener Sopran in anderen Partien. Den Fasolt hat Herr *Braun* sehr schön gesungen, wie schon oben bemerkt; er gab ferner einen kräftig umrissenen Hagen in vorzüglicher Maske. Die kleinen Partien des Gunther und der Gutrune fanden in Hermann Weil und Julie Körner (Prag) treffliche Darsteller. Ganz vorzüglich war das Rheintöchterterzett: Gertrud Förstel (Wien), Sophie Bischoff-David (Berlin) und Margarete Matzenauer; von den drei Nornen ragten Frau Schumann-Heink und Frau Matzenauer hervor.

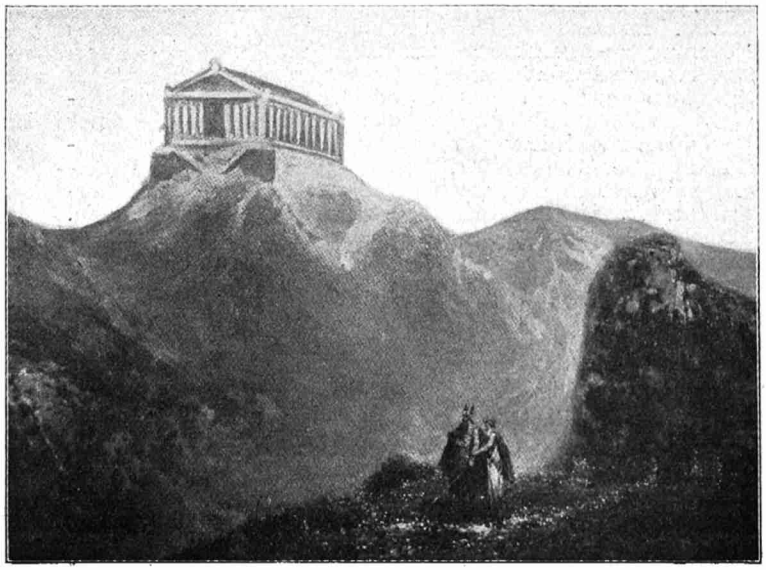
Den *Siegfried* sang hier zum ersten Male der hervorragende *Alfred von Bary*, dessen Tristan und Lohengrin zu den großen Ereignissen Bayreuths zählen. Wenn man bedenkt, daß dieser göttliche Sänger mit einer an Blindheit grenzenden Kurzsichtigkeit zu kämpfen hat — ein wahrhaft tragisches Schicksal! — so muß man seine begeisternden musikalischen Leistungen um so höher einschätzen. Manches erlitt ja szenisch eine kleine Einbuße — das Schmieden des Schwertes, die Drachentötung, das zweite Erscheinen auf dem Brünnhildenstein (wo man zu einem Doppelgänger greifen mußte) — allein: dem Uneingeweihten ist selbst das kaum aufgefallen; daß er so schwierige Sachen, wie das Schwertschmieden und das Zerschlagen des Ambosses ausführen konnte, mußte den Eingeweihten fast wundernehmen. Von seinen Leistungen als Sänger kann man billig schweigen; wer sie gehört, gedenkt ihrer mit Wonne und heiligem Entzücken. Ausdauer, Glanz, Zartheit der Stimme, feinstes Empfinden, völlige Unabhängigkeit vom Dirigenten, den er ja kaum sieht, hervorragende musikalische Begabung und großer Fleiß machen diesen Sänger trotz seines bedauerlichen Leidens zu einem gottbegnadeten Künstler.

Alles in allem: was alles aus äußeren, inneren, personellen und anderen Gründen bezweifelt und kassandrahaft orakelt worden ist über Bayreuths Ende, das muß vor den diesjährigen Leistungen Neubayreuths, vor diesem Siege auf der ganzen Linie verstummen. Und dazu kommt der Beschluß, 1912 wieder zu spielen, der die Anhänglichkeit der Sängerschaft an das junge Bayreuth beweist — dazu kommt der Wille Siegfried Wagners, seines Vaters Erbe zu verwalten in seinem Geiste — an dem Können vermag ich nicht mehr zu zweifeln.

W. Kellerbauer.

Neue Notensysteme.

VOR längerer Zeit erschien in der „N. M.-Z." ein Artikel, der zum Gegenstand der Besprechung ein neues, von dem Deutschrussen *G. Neuhaus* erfundenes Notensystem hatte. Vor mir liegt nun ein stattliches Heft, das die Realisierung dieser Ideen darstellt und Stücke sowie Etüden von Bach, Beethoven, Clementi, Cramer, Czerny, Haydn, Mozart und Schumann enthält. Beigelegt sind über achtzig sehr günstige Urteile von Leuten, deren Name schon verbürgt, daß es sich hier nicht um ein dilettantisches Machwerk verbunden mit dilettantischer Oberflächlichkeit handeln kann, und es wird somit eine nicht undankbare Aufgabe sein, das neue System einmal dem alten gegenüberzustellen. Für mehr als einen modern denkenden Musiker ist es zweifellos keine Frage mehr, daß unsere herkömmliche Darstellungsweise, die in einer Zeit entstanden ist, als die Modulation nach der Dominante schon beinahe eine Tat bedeutete, nicht mehr in allen Stücken genügen kann. Sollte nicht mit der Erweiterung und Vervollkommnung der musikalischen Gesetze und Anschauungen, mit der Anwendung eines immer komplizierter werdenden Apparates, einer immer freier und kühner vor sich gehenden Modulierung, einer immer farbenreicher gewordenen Harmonik auch eine neue Art der Notierung angewandt werden müssen? In allen Betrieben sucht man das, was unnötig erschwert, durch einfachere Mittel zu ersetzen; pietätlos wird das, was



Neue Bayreuther Dekorationen. Entworfen von Professor Max Brückner.
Aus dem Ringzyklus: „Rheingold." Freie Gegend auf Bergeshöhen.

unseren Großeltern noch ein Wunder der Technik, als völlig ausreichend erschienen, zum alten Eisen geworfen und auf anderem Wege weit erhöhte Leistungsfähigkeit erzielt. Denken wir hierbei in erster Linie an die Umwälzungen, welche die moderne Technik im Reiche der Industrie hervorgerufen, wie hier durch Ausschaltung alles Ueberflüssigen, durch Einfügung immer neuer Produktionswerkzeuge ungeheure Mehrleistungen erzielt worden sind, und wir in der Kunst sollten uns aus Gründen der Gewohnheit dem Zug der Zeit entgegenstellen? Blicken wir einmal in eine Regersche Komposition hinein. Bei der Modulierfreudigkeit dieses Tonsetzers wimmelt es hier nur so von ♮, ♯, ♭, ♭♭, ×. Ein klares anschauliches Bild sofort zu gewinnen ist hier meistens ausgeschlossen; man vermag sich nur in der Regel mit Zuhilfenahme eines verfeinerten Spürsinns, eines gesteigerten Instinkts, zurechtzufinden. Sollte es nun nicht möglich sein, dasselbe auf einfachere Weise darzustellen? In der Tat sieht sich die Neuhaussche Schreibweise derart simpel an, daß man zum voraus manchen Schlüssel-, Kreuz- und B-fressenden Musiker über Dilettantismus schelten hört. Neuhaus hat es sich zur Aufgabe gestellt, sein System in völlige Uebereinstimmung mit der Klaviertastatur zu bringen. Somit sind reine Oktavenverhältnisse angedeutet; selbstverständlich fallen demnach Schlüssel und Vorzeichnungen von selbst weg. Man könnte nun der Sache den Vorwurf machen, daß hier ein einseitiges K l a v i e r system eingeführt werden solle. Dieser Meinung ist entgegenzuhalten, daß auch unser altes System auf den Prinzipien des Klavierbildes ruht. Die C dur-Tonleiter liegt beiden zugrunde; die Intervallverhältnisse müssen aber bei jenem erst nach und nach auf theoretischem Wege zu eigen gemacht werden, während bei der Neuhausschen Darstellung die Proportionen, nachdem sie einmal auf dem Klavier durchgenommen worden sind, an der Hand der Praxis unschwer festgehalten werden. Man mag gegen die Klavierseuche, d. h. die auf einseitige pianistische Fertigkeit ausgehenden Bestrebungen, in welcher Hinsicht namentlich unsere Damenwelt Großes leistet, sich verwahren — unsere Anschauungen über Harmonik basieren doch auf diesem unentbehrlichen Instrument. Wenn man ein in dieser neuen Art geschriebenes Stück überschaut, so berühren zuerst die vielen Linien etwas unsympathisch. Allein Neuhaus betont mit Recht, daß nicht Linien, sondern Linien g r u p p e n geschaut werden sollen. Das Gedächtnis, das, um eine Tonart zu erfassen, sich bisher immer mit Vorzeichen befassen mußte, ist völlig entlastet; die Anschauung ist das wichtigste Moment. Allerdings scheinen mir die angewendeten großen Hilfslinien nicht gerade vorteilhaft für die Anschaulichkeit zu sein; warum nicht lieber die üblichen kleinen anwenden, da die großen einmal schwer korrekt gerade zu ziehen sind und sodann zu weites Vorausberechnen verlangen. Wäre es nicht möglich, die beiden Systeme näher zu rücken und auf diese Weise die linke Hand von Hilfslinien möglichst zu entlasten? Des weiteren: Liegen wirklich z w i n g e n d e Gründe vor, für die linke Hand andere, linksschauende Notenköpfe zu verwenden? Ich denke doch, daß eine solche Unterscheidung nur in zweifelhaften Fällen angewandt werden sollte. Neuhaus geht einem Oktava-Zeichen aus dem Wege; doch ließe sich, falls die rechte Hand sich längere Zeit in hohen Regionen bewegt, vielleicht doch, unbeschadet der Anschaulichkeit, ein solches oder ähnliches Zeichen anbringen. Im ganzen genommen scheint mir die Idee lebensfähig zu sein und eine große Vereinfachung und Erleichterung zu bedeuten. (Man vergl. z. B. das Cis dur-Präludium von Bach mit nachfolgender Fuge in alter und neuer Notierung und man wird die Vorzüge ad oculos demonstriert bekommen.) Die Praxis wird zweifellos in Einzelheiten ausbessernd und ausgleichend wirken; die Theorie, die ja Hand in Hand mit ihr gehen soll, wird sich noch mit der Neuerung auseinanderzusetzen haben und wird zu diesem Zweck, zumal Neuhaus eine Benennung der Töne durch Z a h l e n anwendet, ebenfalls ein neues, modernisiertes Gewand anziehen müssen. Selbstverständlich wird ein guter Unterricht nach wie vor notwendig sein, doch wäre es jedenfalls möglich, den Schüler, dem bis jetzt die äußere Uebertragung und Beherrschung des Notenbildes so viel Mühe verursacht, bälder in die geistigen Elemente der Musik einzuführen. Drum ein Glückauf dem Esperanto der Musik!

* * *

Das „Rapid-System" *(Neumann-Rostock)* benützt dieselbe Art der Linierung[1], nur scheint mir die ganze Behandlung dem Dilettantismus zu sehr entgegenzukommen. Es handelt sich, soll ein neues System wirklich lebensfähig und aussichtsvoll sein, doch darum, daß man nicht bloß die einfachsten Lieder zur Not mit ihm zur Darstellung bringen kann, sondern daß auch kompliziertere und künstlerisch wertvollere Schöpfungen ausgedrückt werden können. Neuhaus hat dies in seinen Bachschen Fugen mit Glück versucht und auch sonst immer unanfechtbare (vielleicht z u noble, für praktische Einführung ungünstige) Mittel angewandt. Die Art aber, wie in diesem „Rapid-System" (schon der Name hat einen etwas marktschreierischen Klang!) die Zählwerte fixiert, linke und rechte Hand ausgedrückt werden, kann nicht gutgeheißen werden; polyphonere Gebilde vollends in diesem „System" niederzulegen ist wohl undenkbar und den ohnedies sich breit machenden Dilettantismus noch üppiger ins Kraut schießen zu lassen, dazu wird sich jedenfalls auch kein ernst zu nehmender Musiker hergeben.

Als geradezu verwerflich und abstoßend muß aber die Art bezeichnet werden, wie ein Kapellmeister *Walter* dem oberflächlichsten Banausentum entgegenkommt[1]. Nach Art der Kartenblätter, die den Saiten von Zithern unterlegt werden können, hat er eine recht grobschlächtige Manier „erfunden", die sinn- und gedankenlos, ohne Rücksicht auf Anschlag, Bindung und Rhythmik bloß Griffe auf dem Klavier klopfen läßt. Und damit wird die musikalische Welt beglückt (die an allen Orten befindlichen Niederlagen dieser Basarware beweisen dies!), werden mit Hilfe einer Bombenreklame dem Publikum, das für Gutes und Gediegenes so sehr oft keinen Heller übrig hat, die Markstücke aus der Tasche herausgeholt und alle ernsthafteren Absichten von vornherein verdorben. Wenn auch der eine oder andere schließlich die Wertlosigkeit solcher Ware erkennt und ihrer überdrüssig wird — die Masse fällt doch darauf herein und wird so in ihren schlechten Instinkten gefördert. Den Schaden hat natürlich, selbst wenn man einen Teil dieser „Masse" als von vornherein für besseres Streben unbrauchbar bezeichnet, der Musikpädagoge — ein weiteres Seitenstück zu den auf dem Berliner Kongreß zutage gekommenen schreienden Uebelständen unseres Musikbetriebs.

Aus e r n s t e n Versuchen aber, ob sie nun als gelungene oder nichtgeratene bezeichnet werden können, sollte man, auch in fachmännischen Kreisen, einzusehen anfangen, daß ein B e d ü r f n i s nach einem einfacheren und anschaulicheren System als das herkömmliche u n l e u g b a r vorhanden ist und aus dieser Erkenntnis heraus solchen Bestrebungen, wie sie Neuhaus zeigt, zum mindesten aus engherzigem Konservatismus nicht feindlich gegenüberstehen.

Karl Eichhorn (Stuttgart).

[1] Auch *Busoni* verwendet in einem von ihm erfundenen System dieselbe Lineatur. Er hat sein System in den „Signalen" auseinandergesetzt; auf ein Schreiben von Neuhaus ist aber gern zugestanden worden, daß d i e s e m die Priorität der Idee zukommt. Es ist jedenfalls beachtenswert, daß gerade diese Lineatur sozusagen in der Luft lag und von verschiedenen Reformern, die einander fremd waren, verwendet wurde. Inwieweit die Idee sich in der Praxis durchsetzt, wird die Zukunft lehren. Ohne für oder gegen sie Stellung zu nehmen glaubten wir doch, die Reformversuche bekanntgeben zu müssen. Die heutige Notenbeilage bringt eine Probe des Systems Neuhaus. *Red.*

Unsere Künstler.

Edith de Lys.

Bei den Maifestspielen im Deutschen Landestheater zu Prag, den letzten nämlich unter der Aegide Angelo Neumanns, und in der sich daran anschließenden Stagione an der Kaiserlichen Hofoper in Wien glänzte neben dem ganz herrlichen, phänomenalen Baritonisten *Mattia Battistini*, dessen wundervolle Stimmittel, dessen eminente Gesangskunst und dessen hinreißendes Spiel das Publikum zu einem wahren Beifallstaumel und Rausch des Entzückens begeisterten, vor allem die amerikanische Diva Frau *Edith de Lys*. — Die junge Sängerin war bis vor kurzem in deutschen Sprachgebieten völlig unbekannt und ist durch ihr so glänzend verlaufenes Debüt in der Moldaustadt und in der Kaisermetropole an der Donau mit einem Schlage in den Brennpunkt des allgemeinen Interesses der musikalischen und theaterliebenden Kreise Deutschlands gerückt worden.

Edith de Lys ist Nordamerikanerin von Geburt; ihre Wiege stand in Boston, wo sie auch erzogen wurde und am New England Conservatory ihre gesangliche, wie ihre gesamte musikalische Ausbildung erhielt. Preisgekrönt konnte das junge Mädchen im Jahre 1905 das Institut verlassen und begab sich sodann nach Europa. Durch die in Amerika so beliebte Künstlerin Frau Ernestine Schumann-Heink mit warmen Worten an Frau Cosima Wagner empfohlen, lenkte sie sofort ihre Schritte nach Bayreuth, wo sie in der Villa Wahnfried die freundlichste Aufnahme fand. Frau Wagner erkannte sogleich die ganz ungewöhnliche Begabung und Veranlagung der jungen Künstlerin und riet ihr, noch für ein Jahr ihre Studien bei dem berühmten Gesangsmeister Jean de Rézke in Paris fortzusetzen, und Frau Edith de Lys folgte

[1] „Notengeist" (wie schön!) hat er seinem Kinde zum Namen gegeben. Leider konnte ich weder Noten noch Geist entdecken, denn einmal sind keine Notierungsköpfe, sondern nur Striche und Zahlen, sodann aber von Geist auch kein Tüpfelchen daran zu finden.

willig sogleich diesem wohlgemeinten Winke der erfahrenen Frau. Von der Hand des großen französischen Stimmbildners und Sangespädagogen, der selbst noch bis vor kurzem zu den erlesensten Bühnenkünstlern und Opernsängern Frankreichs zählte, empfing Edith de Lys den letzten Schliff in der Kunst des bel canto und debütierte dann ein Jahr später im Costanzi-Theater zu Rom als Elsa in Wagners „Lohengrin". Es muß an dieser Stelle gleich bemerkt werden, daß das Organ der Künstlerin trotz seiner Leichtigkeit, Biegsamkeit und Koloraturfähigkeit dennoch von großem Volumen und bedeutender Tragfähigkeit ist und z. B. mit absoluter Mühelosigkeit und ohne auch nur die geringste Spur einer Ermüdung oder physischen Erschöpfung zu zeigen, sich den nicht unbeträchtlichen Anstrengungen einer Partie, wie Elsa oder Aïda, vollkommen gewachsen zeigt. Das Debüt der de Lys in Rom als Elsa von Brabant war sogleich von starkem äußerem Erfolg begleitet und bildete somit ein günstiges Prognostikon für die weitere Karriere der Künstlerin. Ihr Name und Ruf wuchs und verbreitete sich schnell in Italien und bald sah auch die vornehmste Opernbühne der apenninischen Halbinsel, die altberühmte Mailänder Scala, Edith de Lys in ihren Mauern. Von hier ging es nach London, wo die Sängerin sich bei dem verwöhnten englischen Publikum sogleich mit Puccinis Tosca auf das vielverheißendste einführte. Nach einem Abstecher in Mailand — die Presse stellte hier nach ihrer Violetta die Künstlerin mit einem Schlage in die Reihe der vornehmsten Gesangskünstlerinnen und Bühnen-Darstellerinnen Italiens — gab Edith de Lys weitere Gastspiele an der Covent Garden Opera zu London, woran sich der erste Besuch mit Battistini in Prag zu den Maifestspielen reihte.

EDITH DE LYS.

Der Plan einer sich daran anschließenden italienischen Gastspieltournee in Deutschland mit der de Lys als Primadonna an der Spitze bestand schon damals, ließ sich aber leider nicht realisieren. Gewaltiges Aufsehen erregte das Erscheinen der de Lys in den belgischen Seebädern, im Kursaal von Ostende usw. Dann kehrte sie im Herbst wieder nach Italien zurück, wo sie in Florenz am Teatro Reale Pergola — ebenfalls wiederum neben Battistini — stürmisch gefeiert wurde.

Monte Carlo und Brüssel folgen hier, im Théâtre Royal de la Monnaie errang die Künstlerin neben dem prachtvollen slawischen Tenoristen Smirnow als Faust und an der Seite des russischen Stimmriesen und singenden Charakterspielers par excellence Chaliapine als Marguérite sowohl in Hector Berlioz' „La Damnation de Faust" (das von den Operngästen Monakos als hauptsächliches Repertoirestück szenisch aufgeführt wird), wie auch in Arrigo Boitós (bei uns in Deutschland leider fast gänzlich unbekanntem) „Mefistófele" einen grandiosen Erfolg. Von hier aus begab sich die Künstlerin zu den Maifestspielen nach Prag.

Frau de Lys unterscheidet sich von den zahlreichen bei uns in Deutschland bekannten Vertreterinnen des italienischen Gesangsstils in vieler Hinsicht und zwar — um es gleich herauszusagen — in sehr vorteilhafter Weise. Ihre Kunst ist nicht die der kalten und berechnenden typischen Koloraturdiva und seelenlosen konventionellen Theaterprinzessin, der in rein künstlerischem Sinne oft so übel berüchtigten italienischen (sit venia verbo!) „Trillertanten". Sie ist ebensosehr und zu gleichen Teilen Sängerin wie Darstellerin, und nicht zu Unrecht findet das auf die Bellincioni geprägte Wort von der „singenden Duse" auch auf die de Lys seine vollauf begründete Anwendung. Daß ihrem Organ ein ganz eigener Timbre, ein bestrickender Klangreiz, eine seltene Fülle und Nuancierungsfähigkeit des Ausdrucks zu Gebote stehen, erhöht noch den Reiz und den aparten Charakter ihrer Darbietungen. — Die zierliche Figur der Künstlerin steht in auffallendem Gegensatz zu der verhältnismäßig kräftigen, metallischen und wirklich ausdauernden Stimme, welche in diesem schmächtigen Körper wohnt. Ihre Aïda, ihre Violetta, ihre Margarete (in Gounods, Boitos und Berlioz' Faustopern), ihre Santuzza, Nedda, Elsa, Eva, Tosca, Manon Lescaut, Mimi, Butterfly usw. vermögen für Auge und Ohr den seltenen harmonischen Eindruck zu gewähren, der nur einer wirklich berufenen Künstlerschaft zu erzielen und hervorzubringen beschieden ist. Und so steht denn Edith de Lys in einem Ensemble, das sich aus den ersten Bühnenkünstlern der Welt zusammensetzt, stets auf dem richtigen Posten und weiß auch den verwöhntesten Ansprüchen durch ihre vollendeten und wahrhaft großen Leistungen vollauf zu genügen.

Mittlerweile ist unsere Künstlerin auch schon an verschiedenen süddeutschen Theatern mit sensationellem Erfolg aufgetreten. Den kommenden Winter gedenkt Edith de Lys ganz mit Gastspielen in Deutschland auszufüllen.

C. Droste.

Musikleben in Barzelona.

IN der verflossenen Saison war es uns vergönnt im Gran Teatro del Liceo eine Reihe schöner Opern zu genießen. Allerdings hätte man, statt gewisse Opern zu geben, die sowieso kurze Spielzeit (nur 2½ Monate) besser ausnutzen können. Beethovens „Fidelio" bekommen wir ebensowenig wie Mozarts Opern zu sehn. Daß sämtliche Opern durchweg gut wiedergegeben wurden, ist in erster Linie den beiden tüchtigen Kapellmeistern, dem italienischen Komponisten *Luigi Mancinelli* und dem Sohne Barzelonas *Lamette de Grignon*, zu verdanken. Beide lösten ihre Aufgabe aufs beste, und insonderheit war es der greise italienische Künstler, der

sich bald die Sympathie des Publikums und der Presse zu erwerben gewußt hat. Eröffnet wurde die Saison mit Spontinis „La Vestale“ mit Giannina Ruß in der Titelrolle. Es folgte Norma, Aida und Rigoletto, in der sich dem Publikum zum ersten Male der Catalone Segura Tallien vorstellte. Ueber welch herrlichen Bariton verfügt dieser Sänger! Die umfangreiche, in Höhe und Tiefe gleichkräftige Stimme verrät die gute italienische Schule. Dabei vereinigt sich bei diesem Künstler das Talent des Sängers mit dem eines guten Schauspielers. Dies zeigte sich in Wagners Meistersingern und im Tannhäuser, in denen er den Hans Sachs und den Wolfram darstellte; nicht zu vergessen, daß seine Körpergröße das Ihrige dazu beiträgt, die urwüchsig deutschen Gestalten vollkommen zu verkörpern. Bei Wagners „Tannhäuser“ hätte man von einer guten Aufführung sprechen können, wenn die Chöre nicht so viel zu wünschen hätten übrig gelassen. Wie früher, so sang auch jetzt wieder Francisco Vinas den Tannhäuser ohne Tadel; sind doch die Rolle des Minnesängers und die des Tristan die Glanzrollen dieses rühmlichen Wagner-Sängers. In Giannina Ruß hatte Vinas eine würdige Partnerin, die ihre Rolle durchaus überzeugend spielte und auch gesanglich hervorragende Momente hatte. Nicht ganz so wie es wohl sein sollte, war das Orchester auf der Höhe und es hätte noch hie und da der Feilung bedurft.

Hatte Mancinelli im Tannhäuser als Feldherr weniger Glück im Kampf, so trug er in *Straußens* „Salome“ einen unbedingten Sieg davon. Das Orchester spielte bewundernswert und war nicht wiederzuerkennen und mancher, der ihm vom Tannhäuser her gram war, wurde an diesem Abend wieder ausgesöhnt. Nächst dem Orchester und seinem Leiter zeichnete sich vor allem Gemma Bellinzioni aus. Manche Sängerin mag ihr, was Frische der Stimme anbelangt, überlegen sein, nicht aber im Spiel. Sie ist die wirkliche Heldin des Wildeschen Dramas, — wie sie sich der Dichter in seiner Phantasie mag vorgestellt haben. Guido Vaccari war gesanglich und darstellerisch ein guter Herodes, nicht minder Mercedes Ranz eine gute Herodias. Ein besonderes Lob verdient der junge Bariton Edgardo de Marco, dessen sonore Stimme gerade für die Partie des Jochanaan wie geschaffen ist. — Als beste Opernvorstellung der Saison dürfen Wagners „Meistersinger von Nürnberg“ gelten. Der italienische Kapellmeister bot seine ganze Kraft auf, um des Dichterkomponisten schönstes Werk einer guten Interpretation zu würdigen. Es soll Mancinelli gerade diese Oper ans Herz gewachsen sein, was er mit großem Erfolge zu beweisen gewußt hat. Schien es doch, als hätte sich der Eifer des Kapellmeisters auf jeden einzelnen Sänger und Musiker übertragen, dies zeigte das gute Zusammenspiel. Ein liebreizendes Goldschmiedstöchterlein war Maria Mosciska. Den Walter sang und spielte zum ersten Male Giuseppe Palet. Auch seine Leistung war anerkennenswert, wenngleich der Künstler auch manchmal zu vergessen schien, daß er Wagner und nicht Donizetti sang. Palet ist in den italienischen Opern ohne Tadel, dagegen ein Wagner-Sänger ist er wenigstens heute noch nicht. Wie schon vorher erwähnt, war *Segura* ein vortrefflicher Hans Sachs. Gaudio Mansueto (Pogner) hat eine selten schöne und kräftige Baßstimme. Die Dekorationen waren äußerst naturgetreu und Gesamtszenen recht lebhaft. *Debussys* „Il Figliuol Prodigo“, wenngleich gut wiedergegeben, hatte keinen großen Erfolg, dahingegen feierte *Mancinelli* mit seiner Oper „Paolo e Francesca“, in der Palet und Lucia Crestani ihr Bestes leisteten, Triumphe. Als gute Vorstellungen sind noch zu erwähnen: *Boitos* „Mephistofeles“, *Puccinis* „Madame Butterfly“ und „Bohemia“, vor allem aber Carmen, in welcher Oper Palet den Don José vortrefflich sang. *Webers* „Euryanthe“ behielt man uns leider vor.

Wie im vergangenen Jahre, so fanden auch diesmal im Liceo „Wagner-Festspiele“ statt und zwar unter der Leitung des Schweriner Hofkapellmeisters Professor Kähler, dem es hauptsächlich zu verdanken ist, daß die Festspiele, in denen ausgesuchte Solisten mitwirkten, einen so glänzenden Verlauf hatten. Der komplette Ring des Nibelungen wurde viermal gegeben, desgleichen Tannhäuser und Tristan und Isolde. Mit größtem Erfolge interpretierte wiederum Giuseppe Borgatti den Siegfried, in Gesang und Spiel ein unübertrefflicher Wagner-Held. Im Rheingold, um dessen Dekoration sich Theatermaler Olegario Junyent sehr verdient machte, zeichnete sich Bariton Renzo Minolfi als Alberich aus. Franco Manucci (Siegmund), Maria Mosciska (Freya und Sieglinde), Helene Ruszkowska und Margot Kaftal (als Brünnhilde), Angelo Masini Pieralli und Segura Tallien (Wotan) zeichneten sich weiter aus. Im Tristan verabschiedete sich Francisco Vinas, der von seiner Bühnenlaufbahn zurücktritt, vom hiesigen Publikum. Die Wagner-Bühne verliert in diesem Künstler einen Heldentenor, deren es heutzutage wenige gibt. Sämtliche Festspiele erfreuten sich eines guten Besuches.

Auch im Katalonischen Musikpalast (Palau de la Musica Catalana) wurde des Guten viel geboten. Großen Erfolg hatte der Chor mit Glucks „Orpheus“, und der Sängerin der Titelrolle spendete das Publikum wohlverdienten Beifall. Rosenthal, dem hiesigen Publikum durch sein Auftreten in früheren Jahren bekannt, gab einige erfolgreiche Konzerte. Das Rosé-Quartett und Vanda Landowsca ernteten wie überall auch hier größten Beifall. Die Pianistin Klara Sansoni nicht zu vergessen, die d'Isaac Albernis „Iberia“ mit großem Erfolg vortrug. Wahre Triumphe feierte Professor *Karl Panzner*, Düsseldorfs Musikdirektor. Unter seiner Leitung offenbarte es sich, was die Philharmoniker Barzelonas zu leisten vermögen, werden sie der Führung eines so tüchtigen Dirigenten unterstellt. Wie oft schon hörte man hier von verschiedenen Orchestern, unter Leitung bedeutender Kapellmeister, Tod und Verklärung von Strauß, doch was Professor Panzner aus dieser Tondichtung herausholte, hat keiner seiner Vorgänger vermocht, das ist die einheitliche Ueberzeugung der hiesigen Kunstkritiker. Vorgenanntes Werk war nicht das einzige, das die Begeisterung des zu allen fünf Konzerten zahlreich erschienenen Publikums hervorrief. So fand u. a. Brahms' „Erste Symphonie“, Straußens „Don Juan“, Webers „Oberon-Ouvertüre“, das Vorspiel zu Wagners „Meistersingern“ und Beethovens „Fünfte“ eine vorbildliche Wiedergabe. Möge es uns vergönnt sein, Professor Panzner, der sich hier größter Sympathie erfreut, in kommender Konzertsaison wieder begrüßen zu dürfen. — Das Madrider Philharmonische Orchester unter seinem bewährten Leiter *E. Fernandez Arbos* wurde in fünf Konzerten, die gleichfalls im Palau de la Musica Catalana stattfanden, mit Enthusiasmus gefeiert. Unter Mitwirkung des Opernsängers Segura Tallien und mit Begleitung des Orchesters sang der gutgeschulte Chor Szenen aus Wagners „Parsifal“. Das Orchesterprogramm war exquisit und wurden u. a. nachfolgende Werke in höchster Vollendung interpretiert: Tschaikowskys „Sechste Symphonie“, Tristan und Isolde (Vorspiel und Tod), Beethovens „Siebente“ und Meistersinger-Vorspiel. Trotz der erhöhten Eintrittspreise waren die Konzerte gut besucht. Im Liceo dirigierte *Felix von Weingartner* drei Konzerte, in denen auch Luise Marcell mitwirkte. Unsere Philharmoniker machten ihrem Gastdirigenten Ehre und spielten recht wacker. Es kamen u. a. zum Vortrag: Ouvertüre zu Mozarts „Zauberflöte“, Weingartners „Zweite Symphonie“, Beethovens „Eroica“ und Egmont-Ouvertüre, 3. Ouvertüre, „Benvenuto Cellini“ von Berlioz und die Meistersinger-Ouvertüre. Die Konzerte waren aber nur sehr schwach besucht.

Kritische Rundschau

Freiburg i. Br. Der „Oratorienverein“ hat *Verdis* „Requiem“ mit dem städtischen Orchester unter solistischer Mitwirkung der Kammersängerin Iracema-Brügelmann (Sopran), der Altistin Grete Rautenberg, des Tenoristen Jungblut und des Bassisten H. C. van Oort unter Leitung von *Karl Beines* sehr wirkungsvoll aufgeführt. — Den glanzvollen Abschluß der Saison bildete das von *Ernst Harms* wiederum in verdienstvollster, feinsinnigster Weise arrangierte „Vierte Freiburger Kammermusikfest“. Der erste Abend brachte uns Beethovens op. 18 No. 6, Bachs Sonate C dur für zwei Violinen und Continuo (Cembalo), Händels Suite g moll und Ciacona F dur für Cembalo, sowie Mozarts g moll-Klavierquartett (Köchel No. 478), um deren vortreffliche Vorführung sich das Wiener Fitzner-Quartett und Wanda Landowska (Paris) sehr verdient machten. Am zweiten Abend, der sich außer den vorgenannten Kräften der Mitwirkung von Christian Döbereiner (München) und Maria Philippi (Basel) zu erfreuen hatte, kamen zur Aufführung ein Streichquintett E dur (mit dem berühmten Menuett) von Boccherini, Brahms' Gesänge op. 91, Kühnels Sonate A dur für Viola da Gamba und Cembalo, Bachs Chromatische Fantasie und Fuge für Cembalo, von Haydns Schottischen Liedern mit Triobegleitung vier Nummern, sowie Beethovens op. 132. Der Abend bot in instrumentaler Beziehung und mit den so selten gehörten Brahmsschen Gesängen für Alt mit Begleitung von Bratsche und Klavier ganz hervorragende Genüsse. Der dritte Abend endlich war Brahms, Mozart, Schubert und Beethoven gewidmet, von denen das Quartett B dur op. 67, das Divertimento D dur (Köchel No. 334), der nachgelassene Quartettsatz c moll und das Septett op. 20 durch das Frankfurter „Rebner-Quartett“, die Mitglieder der Münchner Kammermusik-Vereinigung für Blasinstrumente Hoyer, Tuckermann, Walch und Abendroth, sowie den Münchner Kontrabassisten Horbelt zu ganz prächtiger, eindrucksvollster Wiedergabe kamen. *l.*—

Karlsbad in Böhmen. Im Trubel der Karlsbader Kursaison bildet das Musikleben einen nicht zu unterschätzenden Faktor. Die Konzerte der städtischen Kurkapelle und die der besseren Konzertorchester sind täglich der Sammelpunkt des aus aller Herren Länder herbeiströmenden Publikums. Einen Begriff vom Musikkonsum in Karlsbad kann man sich erst dann machen, wenn verraten wird, daß täglich 15—20 musi-

kalische Veranstaltungen abgehalten werden. (Um Gottes willen! Red.) Die Programme aller dieser Konzerte sind mit Rücksicht auf das internationale Publikum so zusammengefaßt, daß Kompositionen von Komponisten aller Länder zur Aufführung gelangen. Die kleineren, ungefähr 30 Mann starken Orchester pflegen nur populäre, aber fein gewählte Musik, während das städtische Orchester, das ca. 60 Mann stark ist, zumeist symphonische Werke bringt. Ein Konzert hatte vor kurzem eine vieltausendköpfige Besucherzahl aufzuweisen. Es kam dabei die Orchesterfantasie „Raskolnikow" vom Prinzen *Joachim Albrecht* von Preußen bei Anwesenheit des Komponisten zur Uraufführung. Die großangelegte Fantasie, der der gleichnamige Roman von Dostojewskij zugrunde liegt und in dem das Werden verbrecherischer Uebeltaten mit der auf diese folgenden Rückwirkung auf das Innere, Seelische des Verbrechers mit tiefdringendem Einblicke gezeichnet erscheint, ist eine ernst zu nehmende Arbeit eines mit Leib und Seele der Musik Ergebenen, der etwas zu sagen hat und dies formschön bei voller Beherrschung des Orchesterapparates espritvoll zum Ausdrucke bringt. Das Werk wurde unter Musikdirektor *Manzers* Leitung künstlerisch wiedergegeben und ihm minutenlanger, herzlicher Beifall gespendet. — Bei der 25. Wiederkehr des Eröffnungstages des Stadttheaters wurde als Festvorstellung „Fidelio" mit dem Prager Opernensemble unter *Paul Ottenheimers* Leitung gegeben. Das Prager Ensemble und besonders der Kapellmeister Ottenheimer wurden mit Beifall ausgezeichnet und wiederholt gerufen. *M. Kaufmann.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Von einer neuen Pantomime von *Vollmoeller-Humperdinck-Reinhardt* wissen die Zeitungen zu berichten. Zu dem großen Musik-Mimodrama, das Professor Reinhardt in der Londoner Olympia im Dezember aufzuführen gedenkt, schreibt Engelbert Humperdinck die Musik. Da Humperdinck bereits seit April im Besitz des Themas ist, hat er einen beträchtlichen Teil der Komposition schon fertiggestellt. (? Red.) Dr. Karl Vollmoeller ist der Verfasser des Sujets der Handlung. Humperdinck hat englischen Journalisten auch schon manches über das neue Werk berichtet. Wir wollen damit warten, bis es fertig ist.

— Im *Stuttgarter* Hoftheater sind in der letzten Saison 52 verschiedene Opern aufgeführt worden, davon waren sieben Novitäten. Mozartsche Opern hatten im ganzen 17, Wagnersche 29 Aufführungen, Straußens „Elektra" allein 11.

— Wie die Zeitungen melden, muß die angekündigte Rosenkavalier-Tournee des Witneyschen Ensembles durch Amerika, zu der Witney eine Reihe erster Künstler verpflichtet hatte, nach einer Mitteilung Witneys unterbleiben, da es ihm nicht gelungen sei, in Amerika die erforderlichen Theaterräume zu mieten. Witney hat von 16 Theatern, mit denen er rechnen mußte, Absagen erhalten. Bestätigt sich die Nachricht, so könnte man über solche „Geschäftsführung" nur den Kopf schütteln. Schon im Hinblick auf die engagierten Künstler wäre es doch Pflicht gewesen, sich vorher die entsprechenden Räume zu sichern. Auch für den Komponisten wäre der Fall sehr peinlich.

— Wie „Das Programm" berichtet, hat ein Herr Edward Moß nach zweijährigen Verhandlungen mit dem Komponisten *Leoncavallo* einen Vertrag abgeschlossen, wonach dieser eine abgekürzte Aufführung seiner Oper „Bajazzi" im Londoner Hippodrom dirigieren wird. (?) Leoncavallo bringt seine eigene Gesellschaft und Orchester von Italien nach London; nach den Bestimmungen des Kontraktes werden täglich zwei Vorstellungen stattfinden.

— Von einem neuen „Hoffmann" wird aus Italien berichtet: Bei dem von der Stadt Neapel ausgeschriebenen Opernwettbewerb erhielt der Neapolitaner *Guido Laccetti* für seine lyrische Oper den ersten Preis. Das Werk, das am Theater San Carlo in Neapel zur Aufführung gelangen wird, betitelt sich „Hoffmann" und behandelt einen aus E. T. A. Hoffmanns Novellen bekannten Stoff.

* * *

— *Teresa Carreno* wird sich nach einer Abwesenheit von drei Jahren am 30. September wieder in Berlin hören lassen, bevor sie eine zweimonatige Tournee nach England antritt. Sie veranstaltet an diesem Tage im großen Saal der Philharmonie ihren einzigen Berliner Klavierabend.

— Die unter dem Protektorate des Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen stehende Deutsche Brahms-Gesellschaft gedenkt das zweite deutsche *Brahms-Fest* vom 29. Mai bis 3. Juni 1912 in *Wiesbaden* zu veranstalten. Die Leitung des Festes ruht, wie bei dem ersten Brahms-Feste in München, in den Händen von Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach.* — Steinbach und kein Ende; bei aller Achtung vor seinen Qualitäten: haben wir denn in Deutschland keinen anderen, der Brahms dirigieren könnte? Es wäre doch auch mal interessant, bei solchen Gelegenheiten einen andern Interpreten am Dirigentenpult kennen zu lernen.

— Die von der ungarischen Regierung zu veranstaltende *Liszt-Feier* hat folgendes Programm: Am 21. Oktober, vormittags 11 Uhr, in der Festungshauptkirche Krönungsmesse, abends ½8 Uhr in der Königlichen Oper Aufführung der Heiligen Elisabeth. Am 22. Oktober im Konzertsaale der Landesmusikakademie: Chornummer; Ballade Des dur (Karl Agghazy); Liebestraum; Polonaise Es dur (Eugen d'Albert); Sonate h moll (Artur Friedheim); Lorelei; „Ueber allen Gipfeln ist Ruh'"; „Die drei Zigeuner"; „Wieder möcht' ich dir begegnen"; Lieder (Lula Mysz-Gmeiner, Klavierbegleitung Richard Pahlen); Bénédiction de Dieu dans la solitude; Mazeppa-Etüde (Aladar Juhasz); Don Juan-Fantasie (Frédéric Lamond); Au lac du Wallenstätt; Mephisto-Walzer (Moritz Rosenthal); Chornummer. Am 23. Oktober Konzert: Chornummer; Sonet de Petrarca; Rakoczy-Marsch (Emil Sauer); Prédication de Saint-François Assisi aux oiseaux, Légende (Bernhard Stavenhagen); Gesangsnummer; Ballade h moll (Arpad Szendy); Etude de Concert f moll; Saint-François marchant sur le flot, Légende (Stephan Thomas); elfte Rhapsodie (Vera von Timanow); Chornummer. Am 24. Oktober, ½8 Uhr, in der Königlichen Oper Konzert mit Programm aus Liszts symphonischen Werken. Am 25. Oktober, abends, in der Königlichen Oper Christus-Oratorium. Die beiden Orchesterkonzerte sollen von Siegfried Wagner, Felix Weingartner und Stephan Kerner geleitet werden.

— Der Akademische Chor in *Jena* hat unter Leitung von *Fritz Stein* „Samson" (Samsons Ende), Oratorium von G. F. Händel, in der Bearbeitung von Friedrich Chrysander aufgeführt.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Beethoveniana.* Zur vielumstrittenen Frage, wer die „unsterbliche Geliebte" Beethovens gewesen sei, veröffentlicht jetzt *Paul Bekker* in der „Musik" einen Beitrag, worin er nachzuweisen sucht, daß keiner anderen als Giulietta Guicciardi dieser Name zukomme. Ob Bekker recht behält, läßt sich heute nicht mit Bestimmtheit sagen. Vielleicht wird die Frage niemals mit Sicherheit beantwortet werden können. Voraussichtlich aber wird Bekkers Hypothese ebenfalls bestritten werden. Wir kommen gegebenen Falls darauf zu sprechen.

— *Jahrhundertfeiern.* Eine *Richard-Wagner*-Jahrhundertfeier soll, wie schon kurz gemeldet, im Jahre 1913 in *München* stattfinden. Als oberster Grundsatz für die Programmgestaltung wurde festgelegt, daß allen Kreisen der Bevölkerung, insbesondere auch den Minderbemittelten, die Beteiligung ermöglicht werden soll und daß Mittel und Wege gefunden werden sollen, den weitesten Kreisen mehr als bisher die Schöpfungen unserer großen Musiker und Dichter zugänglich zu machen. Die Bildung des Direktoriums hat sich inzwischen vollzogen. — Ebenso soll der hundertste Geburtstag *Verdis* in *Mailand* im Jahre 1913 von den Bürgern dieser Stadt, in der der Tondichter den größten Teil seines Lebens verbracht hat, durch Festlichkeiten würdig begangen werden. Es hat sich zu diesem Zwecke ein Ausschuß gebildet, an dessen Spitze Bürgermeister Greppi steht, dem die bedeutendsten Persönlichkeiten der künstlerischen Welt der lombardischen Metropole angehören. Bildhauer Butti, dem die Ausführung des zu Ehren Verdis zu errichtenden Denkmals anvertraut ist, hat sich verpflichtet, das Werk bis zum Jahre 1913 fertigzustellen, so daß seine Enthüllung den Gipfelpunkt der Festlichkeiten bilden soll. Das altberühmte Scala-Theater wird wahrscheinlich die besten Bühnenschöpfungen des Maestro in mustergültiger Aufführung einem internationalen Publikum bieten. Außerdem soll eine Verdi-Ausstellung alles vereinen, was sich auf den gefeierten Komponisten bezieht.

— *Schenkung.* Man schreibt uns: Dem *Stadtsingechor zu Halle a. S.*, einem altehrwürdigen, mit seiner Geschichte bis in die Reformation zurückreichenden Institut, sind von einem ehemaligen Mitgliede 30 000 M. testamentarisch vermacht worden. Diese Zuwendung gönnt man dem Chore von Herzen, denn er muß zum Teil sein täglich Brot noch durch Singen auf den Straßen bei Wind und Wetter verdienen. Als alter Zopf aus früherer Zeit hängt ihm dieser Frondienst an. Jetzt wird eine finanzielle Sicherstellung des Chores nach dieser Richtung hin erreicht sein, zumal auch der gegenwärtige Dirigent, Chordirektor *Karl Klanert*, seit Jahren bemerkenswerte Geldzeichnungen seitens Edeldenkender veranlaßt hat. Der Stadtsingechor ist seit über 100 Jahren den berühmten Frankeschen Stiftungen angegliedert, aus deren Gymnasiasten er sich heute noch, ähnlich wie dies beim Leipziger Thomaschor der Fall ist, rekrutiert.

— *Von den Konservatorien.* Das Fürstliche Konservatorium in *Sondershausen* (Direktor Professor Carl Corbach) hat als

Abschlußprüfung im Hoftheater eine Gesamt-Aufführung von Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel", sowie Mozarts „Titus" veranstaltet. — Im Kgl. Konservatorium zu *Stuttgart* sind aus Anlaß des Ablebens von Professor *S. de Lange* die Prüfungen abgebrochen worden. Zu erwähnen ist eine Aufführung der Oper „Das goldene Kreuz". — Den 17. Jahresbericht sendet uns das städtisch subventionierte Konservatorium in *Heidelberg*. Direktor Otto Seelig hat einen Aufsatz über musikalische Jugenderziehung darin veröffentlicht. Die Schülerzahl war im letzten Schuljahr 270. Bei einer Liszt-Feier hielt Hofkapellmeister *August Richard* (Heilbronn) einen Vortrag „zu des Meisters Gedächtnis".

— *Gedenktage.* Am 19. Juli waren es 100 Jahre, daß *Vinzenz Lachner*, der jüngste der bekannten „drei Lachner", zu *Rain* am Lech geboren wurde. — Am 5. August konnte *Metz* des hundertsten Geburtstags eines seiner berühmtesten Söhne gedenken: *Ambroise Thomas'*, des Mignon-Komponisten und langjährigen Direktors des Pariser Konservatoriums.

— *Ein Meyerbeer-Denkmal in Berlin.* Auf Anregungen aus musikalischen und gesellschaftlichen Kreisen Berlins hat sich ein Komitee gebildet, das den Gedanken, Jakob Meyerbeer in seiner Vaterstadt ein Denkmal zu errichten — ein Gedanke, der sich auch der Sympathie des Kaisers erfreut —, in die Tat umsetzen will. In der konstituierenden Versammlung im kgl. Schauspielhause hat dieses Komitee aus seiner Mitte folgenden geschäftsführenden Ausschuß gewählt: Vorsitzender: Generalintendant Graf v. Hülsen-Haeseler; Schriftführer: Dr. Leopold Schmidt; Schatzmeister: Geheimer Kommerzienrat Steinthal; Beisitzer: Kommerzienrat Bock, Kammersängerin Lilli Lehmann, Verlagsbuchhändler Rudolf Mosse, Generalmusikdirektor Dr. Muck, Professor Siegfried Ochs, Bürgermeister Dr. Reicke. Weiter gehören dem Komitee unter anderen noch an: Geheimer Intendanzrat Barnay, Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Friedlaender, Professor Gernsheim, Dr. Gerhart Hauptmann, Graf Bolko v. Hochberg, Hugo v. Hofmannsthal, Professor G. Hollaender, Oberbürgermeister Kirschner, Professor Dr. Krebs, Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Kretzschmar, Kammersänger Niemann, Prinz Heinrich Schönaich-Carolath, Professor Georg Schumann, Generalmusikdirektor Dr. Richard Strauß. Mit der Ausführung des Denkmals soll ein Berliner Künstler betraut werden. Die notwendigen Kosten hofft das Komitee im wesentlichen durch öffentlichen Aufruf, sowie durch eigens für diesen Zweck von den deutschen Bühnen zu veranstaltende Aufführungen Meyerbeerscher Werke aufzubringen. Die nächste Sitzung ist für den Herbst in Aussicht genommen; dann wird auch der geplante Aufruf veröffentlicht werden.

— *Eine sonderbare Geschichte.* Aus *Essen* wurde folgende Meldung verbreitet: „Der Direktor des hiesigen Stadttheaters, *Georg Hartmann*, der vor kurzer Zeit als Direktor der Charlottenburger Oper verpflichtet wurde, erhielt jetzt einen Antrag als Hofoperndirektor in München." Die „Münchn. Neuest. Nachr." hatten daraufhin bei der Hoftheater-Intendanz Erkundigungen eingezogen. Natürlich nichts bekannt. „Es wäre auch nicht einzusehen, was Herr Hartmann als Hofoperndirektor in München tun sollte," schrieb das Blatt im Anschluß daran. Darauf teilte Herr Hartmann mit, daß ihm — von einer Münchner Agentur (!) der Posten angeboten worden sei. Wer lacht da?

— *Mozart und Mottl.* Felix Mottl hat, wie erinnerlich, in Salzburg (1904) eine Rede über Mozart gehalten, die viel Schönes und Richtiges enthielt. Er sagte damals: „Mozart ist für uns Musiker das Heiligste, was wir uns denken können. Ich habe es nie recht verstanden, wenn man bei Mozart immer nur von Heiterkeit und der gewissen Schönheit gesprochen hat. Es schien mir, als habe man geglaubt, daß er nur die Oberfläche der Erscheinungen berührt hat. Er ist aber der tiefste und innigste Mensch, der je gelebt hat. Es gibt eine Wehmut in der Heiterkeit, einen Schmerz in der Freude, der die Menschen in Höhen führt, von denen nur die Göttlichsten zu uns armen Menschen sprechen. Auf diesen Höhen ist Mozart gestanden. Wir dürfen also nicht nur von Heiterkeit und Musikalisch-Schönem, sondern wir müssen von himmlischem, unbegreiflichem, großartigem Schönen sprechen, wenn wir von ihm sprechen." — Sehr schön. Dann fuhr Mottl fort: „Heutzutage (also 1904!) ist in der Musik so viel Modernes, Unwahres, Häßliches, Scheußliches, was sich fälschlich fortschrittlich nennt, daß man glücklich sein kann, wenn man zu den heimischen Penaten zurückkehrt. Mozart war der kühnste Neuerer, der je gelebt hat, er war der fortschrittlichste Musiker, der je gelebt hat. Wir müssen in der heutigen Zeit, wo so viel Entdecker existieren, danken, daß es einen solchen Menschen gegeben hat." Dazu druckt nun ein großer Teil der Presse den Satz nach: „Diese herrlichen Worte Mottls können nicht oft genug gehört werden." Das ist wieder mal falsch. Was Mottl positiv sagt, ist nichts Neues, allbekannt und braucht deshalb nicht fortwährend wiederholt zu werden. Solange es eine ernste Kunst gibt, wird auch der Name Mozart leben. Der Angriff auf die moderne Musik dagegen war höchst überflüssig. Nicht gegen die sollten sich Männer, wie es Mottl war, wenden; mag sie von Irrtümern nicht frei sein, es handelt sich doch um Kunst! Was uns gefährlich wird, ist der Schund, der seichte Operettenschund, der immer mehr Terrain gewinnt.

— *Musikgeschichtliches.* In Upsala ist eines der interessantesten Werke der internationalen Musikgeschichte zur Ausgabe gelangt: „Le catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des 16 ième et 17 ième siècles, conservés, à la bibliothèque de l'université royale d'Upsala." Das umfangreiche Werk verdient insofern Beachtung, weil gerade im 17. Jahrhundert durch den 30jährigen Krieg eine ungeheure Menge von damaligen Musikwerken von den Schweden verschleppt wurde, so u. a. die Werke des Jesuitenkollegiums zu Braunsberg und der kurfürstlichen Sammlung von Mainz.

— *Internationale Musikgesellschaft.* In *Jena* hat sich unter Führung des akademischen Musikdirektors Dr. *Fritz Stein* eine Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft mit dreißig Mitgliedern gebildet.

— *Geschäftsjubiläum.* Das 60jährige Geschäftsjubiläum hat in Halle die Hofmusikalienhandlung *Reinhold Koch* begangen. Die Geschichte dieses Geschäftshauses bedeutet ein Stück Kunstgeschichte der Stadt Halle a. S., denn eine große Anzahl bemerkenswerter musikalischer Veranstaltungen sind dem Publikum durch die Hofmusikalienhandlung Reinhold Koch vermittelt worden. Nach den Herren Karmrodt und Patzker übernahm die Firma 1894 Herr R. Koch, dessen Verdienste auch durch Orden und Titel anerkannt worden sind.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnung.* Der Kammersänger *Felix Senius* ist vom Kaiser von Oesterreich durch Verleihung des Ritterkreuzes des Franz-Joseph-Ordens ausgezeichnet worden.

— *Karl Erb*, der Heldentenor der Stuttgarter Hofbühne, hat, wie die „M. N. N." melden, mit dem Münchner Hoftheater einen Vertrag abgeschlossen, demzufolge er im Jahre 1913 (frühestens 1. Januar) in den Verband der Münchner Hofbühne treten soll. Mit diesem unterlegten Kontrakt wird Herr Erb vorher in der Münchner Hofoper gastieren. Für Stuttgart wäre der Verlust dieses jungen, ebenso begabten wie ernst strebenden Sängers empfindlich.

— Geheimer Intendanzrat *Ludwig Barnay*, der Chef des Königl. Theaters zu *Hannover*, wird definitiv mit dem 31. August ds. Js. aus seiner Stellung scheiden, nachdem der Kaiser das zum zweiten Male eingereichte Entlassungsgesuch genehmigt hat. Geheimrat Barnay wird seinen Wohnsitz in Hannover beibehalten. Ueber seinen Nachfolger verlautet noch nichts, doch steht eine baldige Entscheidung zu erwarten, da die neue Spielzeit am 28. August beginnt. *A. Kl.*

— *Hans Richters* Nachfolger für die Leitung der berühmten Hallékonzerte in Manchester ist noch nicht bestimmt. Es wird wahrscheinlich eine Anzahl von Gastdirigenten die Konzerte in der nächsten Saison leiten. Für den November soll *Oskar Fried* (Berlin) eingeladen worden sein, im Rahmen der Hallékonzerte Beethovens Neunte Symphonie zu dirigieren.

— Opernspielleiter *Willy Stuhlfeld* in Kiel verläßt 1912 die Stätte seiner Wirksamkeit und geht als Oberregisseur der Oper an das Königsberger Stadttheater. Weiteren musikalischen Kreisen ist der junge Künstler durch seine modernen Liederabende in vielen Städten Deutschlands, vor allem in Berlin, bekannt geworden, in denen er stets nur ungedruckte Werke lebender Komponisten sang.

— *Willi Bruckhoff*, der seine Studien am Konservatorium in Hannover gemacht hat, ist nach einem Probesingen an die Dresdner Hofoper auf 5 Jahre engagiert worden.

— Seinen siebzigsten Geburtstag hat in voller geistiger und körperlicher Frische der Musikverleger *Willibald Challier* in Berlin begangen. Als Kenner des Urheberrechts ist Challier Mitglied der königlichen musikalischen Sachverständigenkammer und gerichtlicher Sachverständiger, desgleichen Ehrenvorsitzender des Vereins Berliner Musikalienhändler.

— Die *Dresdner* Oper wird in ihrem Personalbestand in der nächsten Saison nicht unwesentliche Aenderungen zeigen: Außer Karl Scheidemantel scheiden die dramatischen Sängerinnen Annie Krull und Anna Schabbel-Zoder aus. (Frau Krull, die an die Mannheimer Oper geht, wirkte volle zehn Jahre in Dresden, sie kreierte die „Elektra", sang in der Uraufführung der „Feuersnot" die weibliche Hauptrolle und die „Salome" in den meisten Dresdner Aufführungen und auch wiederholt in der Berliner Hofoper.) Neu engagiert sind: die dramatische Sängerin Helene Forti und die Koloratursängerin Helene v. Catopol, beide vom Deutschen Landestheater in Prag, ferner die Baritonisten Desider Zador, Walter Soomer, der Leipziger Heldenbaritonist, und schließlich der Bassist Kaufmann, der seine Bühnenlaufbahn beginnt.

— In Braunschweig ist im Alter von 67 Jahren der Hof- und Domorganist Musikdirektor Prof. *Heinrich Schrader*, der auch als Komponist mit Orgelwerken und besonders mit Männerchören und anderen Gesangskompositionen hervorgetreten ist, gestorben.

— Unter den Musikern, die in Rußland wirken, bilden die deutschen seit Jahrzehnten das größte Kontingent, und sie haben zu der zunehmenden Musikpflege dort sehr viel beigetragen. Pädagogische Verdienste hat sich auch *Wilh. Kühner* erworben, der jüngst in einem Sanatorium in Riga gestorben ist. Er wurde 1829 in *Stuttgart* geboren, wo er das Konservatorium absolvierte. Seit 1859 lebte er in Rußland, und seine gesamte musikalische Lebensarbeit vollzog sich dort. Zuerst hielt er sich im Kaukasus auf, gründete in Tiflis eine Musikschule, die sich eines guten Rufes erfreute und förderte die Entstehung einer Filiale der Russisch-Musikalischen Gesellschaft. Er war nebenbei auch Musiklehrer in der Familie des Großfürsten Michael Nikolajewitsch — des Großvaters der deutschen Kronprinzessin —, der ein herrliches Schloß am Kaukasus besaß. Der künstlerische Ehrgeiz, sich in Konzerten mit seinen Tondichtungen hören zu lassen, führte Wilhelm Kühner nach einigen Jahren wieder nach Petersburg. Auch hier sah er sich aber genötigt, seine Existenz durch pädagogische Tätigkeit zu sichern. Was seine eigenen Schöpfungen betrifft, so ließen sie stets den tüchtigen Musiker der alten Schule erkennen, der zu den begabten Schülern von Faißt gehörte. Im Jahre 1880 hatte er die Freude, daß seine Oper „Taras Bulba" im Kaiserl. Marien-Theater zur Aufführung gelangte. Da der Erfolg nicht durchgreifend war, wagte sich die schüchterne, bescheidene Natur dieses Musikers nicht mehr an das Theater, und Kühner beschäftigte sich fortan nur noch mit der Komposition von Klavier- und Kammerwerken. Im vorigen Jahre wurde sein künstlerisches Jubiläum im „Marien-Institut" gefeiert. —*ny.*

BESPRECHUNGEN

Klaviermusik.

— Klavierpädagogen und Pianisten, die weniger schwere Musik bevorzugen, seien auf die vier Klavierstücke aufmerksam gemacht, die als Op. 38 aus dem Nachlaß der im Herbst v. J. verstorbenen Wiesbadener Tonkünstlerin **L. Langhans** soeben bei F. Schubert, Leipzig, erschienen. Der „Caprice" sind wir schon in einer Beilage der „N. M.-Z." vor zwei Jahren begegnet. Aehnlich anmutig ist das Scherzo, noch einfacher „Arabeske" und „Serenade", alle zumeist der Ausdruck liebenswürdiger Frohnatur. Die beiden letzteren stellen die geringsten Anforderungen an Technik. Sie sind offenbar für die Fähigkeiten der Jugend berechnet. Den Klavierkompositionen ist eine melodiöse Behandlung eigen, wie wir sie in allen Werken von L. Langhans finden. Auch die Lieder (op. 39, op. 40) haben höchst ansprechende Form, deren eines mit vielem Glück den Volkston trifft. Kompliziert ist die Begleitung nirgends, doch verrät sie in manchem Lied die gewandte Pianistin und reizvoll ist auch die Wahl der Texte. Unter den Liedern befinden sich solche für leichten Sopran graziösen und heiteren Inhalts. (Sausewind, Schäumend floß der Bach, das humoristische „Wind bring mir's wieder", „Lustige Blättermündchen"); ferner für tiefere Stimmlage das kecke „Zigeunermädel", „Das stille Land", „Das Leid", „Eine Melodie singt". Die letzteren Kompositionen sind von tiefer Empfindung getragen und ernsteren Inhalts. Es läßt sich namentlich diesen Liedern nicht absprechen, daß sie im Konzertsaal Eindruck machen werden. Sie seien Künstlern und Dilettanten warm empfohlen. *Basilio.*

A. Sartorio. *10 Volksliederfantasien*, op. 354, Heft II, No. 6 bis 10, 1 M. n., l.; *Leuckart.* Dieses „hohe" Opus bedeutet eine willkommene Bereicherung der Literatur im Umfang von *5 Tönen.* Die Stückchen sind mannigfaltig und unterhaltend. Auch der Sekondopart ist ganz leicht.

A. Sartorio. *Bilder aus der Heimat*, 6 vierhändige Stücke à 1 M. 20 Pf. No. 1 „Heraus all ihr Blüten", 2. „Stilles Glück", 3. „Winzers Lust" (l.—m.), mit Fingersatz; *Hug.* Sehr klangvolle, unterhaltende Musik mit etwas pikantem Anstrich. Die Melodie ist öfters auch dem linken Spieler zugewiesen, so daß er nicht bloß Begleiter ist. *C. K.*

Lieder.

Julius Weismann: *Der Tanzbär und elf andere Kinderlieder.* Verlag *Lewy, München.* 3.50 M. Mit künstlerischem Titel. Der Komponist ist der Versuchung, durch den prägnanten und allzu bekannten Rhythmus der Texte sich zu Trivialitäten oder Reminiszenzen verleiten zu lassen, glücklich entgangen und hat es fertig gebracht, leicht und kindlich und dabei doch gehaltvoll zu schreiben. Wir freuen uns der reizenden Liedchen und empfehlen sie der Jugend, ihren Lehrern und Freunden. Op. 22: *3 Kinderlieder für tiefe Stimme:* 1. „Vom Bäumlein", 2. „Der Herr Nachbar", 3. „Hahn Gockels Leichenbegängnis"; zus. 2 M. *Rahter.* Auch einzeln. Das sind halb kindliche, halb scherzhafte, beträchtliche Vortragskunst erfordernde, lange Lieder in der Art von Löwes „Kleinem Haushalt" etc., leicht verständlich, manchmal etwas gesucht und steril.

Bücher.

Eine neue Entdeckung? Ottmar Rutz: Sprache, Gesang und Körperhaltung (Handbuch zur Typenlehre Rutz). Verlag von *Oskar Beck* in München (2.20 M.). Daß zwischen dem Gemütsleben und dessen Ausdruck, Sprache und Gesang einerseits und der Körperhaltung ein natürlicher Zusammenhang besteht, hat wohl noch niemand bestritten, so daß von einer „Neuentdeckung" dieses Zusammenhangs wohl nicht die Rede sein kann. Aber interessant ist es und gewiß ernstlicher Beachtung wert, wie Dr. *Rutz* diese Beobachtung für den künstlerischen Vortrag in Sprache und Gesang verwertet, indem er drei Hauptarten (Typen) der Körperhaltung mit Unterarten konstatiert, die für den künstlerischen Vortrag genau zu unterscheiden sind: I. Typus: wagrechtes Vorwölben des Unterleibs, II. Typus: Vorwölben der Brust, Zurückschieben der Muskeln über den Hüften, III. Typus: Vorwärts-Abwärtsschieben der Rumpfmuskeln, eine Art Verklammerung der untern Hälfte der Bauchwand. In diese 3 Typen mit ihren Unterarten („großes" und kleines Volumen, „warme" und „kalte" Art, ausgeprägte Art, dramatische Art) teilen sich nicht bloß die einzelnen Individualitäten, sondern auch Rassen und Nationalitäten. So herrscht der I. Typus bei den Italienern und Römern (auch Polen, Israeliten), der II. Typus bei den Germanen, Engländern, Schweden, Indern, der III. Typus bei den Franzosen, Spaniern, Mauren, Slawen, Dänen etc. vor und sind nach des Verfassers Ansicht zum I. (italienischen) Typus z. B. Händel, Haydn, Mozart, Goethe, Heyse, zum II. (deutschen) Typus Beethoven, Brahms, Schumann, Schiller, Uhland, Eichendorff, zum III. (französischen) Berlioz, R. Wagner, Liszt, Gluck, Rossini, Heine etc. zu rechnen. Wie jeder Mensch im Leben eine bestimmte Körperhaltung besitzt, so haben auch alle Werke eines Tondichters oder Wortdichters eine gewohnheitsmäßige Eigenart, die unbedingt die Wiedergabe in einer ganz bestimmten Körperhaltung verlangt. Um z. B. ein Werk von Mozart oder Händel richtig zu interpretieren, muß der Interpret entweder diesem Typus I selber von Natur angehören, oder denselben künstlich sich aneignen. Ist das nicht der Fall, so wird die Wiedergabe mißlingen. So ist es zu erklären, daß selbst erste Künstler gewisse Werke einfach nicht so geben können, wie andere, weil sie zwar seelisch dieselben nachfühlen können, aber körperlich die dazu gehörige Ausdruckshaltung nicht annehmen. Damit ist das Rätsel der „nichtliegenden" Werke gelöst. Und so will denn Dr. Rutz mit seiner Typenlehre dem reproduzierenden Künstler eine unfehlbare Anleitung geben, welche Körperhaltung er bei jedem Vortrag in Wort und Gesang nachahmend sich anzueignen bezw. vorübergehend anzunehmen habe, um das betreffende Werk mit dem richtigen Ausdruck wiederzugeben. Das Ei des Kolumbus! möchte man ausrufen. Möchten die darstellenden Künstler, Sänger, Schauspieler, Rezitatoren etc. dem Werk des Verfassers, der im vorliegenden Handbuch auch eine alphabetische Uebersicht der nach Typus und Unterart festgestellten Hauptwerke der Sprach- und Musikliteratur, sowie photographische Abbildungen der verschiedenen Typen der Körperhaltung gibt, die ihm gebührende Beachtung schenken, indem sie damit am eigenen Leib die Probe machen. Sollten sich auch die Erwartungen, die der Verfasser erweckt, nicht so vollkommen erfüllen, so werden fruchtbare Anregungen gewiß nicht ausbleiben. *Dr. Schüz.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 22 bringt an erster Stelle ein Stück für Violoncello und Klavier: „Altfranzösischer Tanz und Air" von *Ernst Heuser* (Köln). Das im alten Stile geschriebene effektvolle Stück bewahrt die noble Haltung. Für unsere Cellisten wird es ein willkommener Beitrag sein. An zweiter Stelle stehen ein paar Stücke von Schumann in der Notenschrift von *Neuhaus.* Als „Das Ei des Kolumbus" haben verschiedene der Beurteiler das Neuhaus-System in seiner Grundidee bezeichnet. Es genügt, mitzuteilen, daß die Noten, die auf den Linien liegen, die schwarzen Tasten, die Zwischenräume die weißen bestimmen. Die rechte Hand beginnt mit der eingestrichenen, die linke mit der kleinen Oktave. Die erste (cis-Linie) ist immer dicker als die übrigen, die rechte Hand setzt sich, wenn nötig, in Hilfslinien weiter (z. B.:). Wir wollen sehen, wie dieser Versuch von unseren Lesern aufgenommen wird, ob er sich wirklich als das berühmte „Ei" entpuppt. Jedenfalls ist dies System das geistreichste und plausibelste von all den uns bisher bekannt gewordenen Versuchen. Ein Artikel in heutiger Nummer sagt Näheres darüber. Wir wären für Urteile aus unseren Leserkreisen dankbar.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.
Schluß der Redaktion am 10. August, Ausgabe dieses Heftes am 24. August, des nächsten Heftes am 7. September.

Pianisten.

Musikalischer Roman von JOSEPHA FRANK.

(Fortsetzung.)

ABER es war wenigstens etwas, ein Ende der Untätigkeit, die Siebert unerträglich erschien. Und Frundsberg war der einzige aus der Umgebung des Meisters, der ihm nach dem schmerzlichen Verluste Susannens geblieben. Waren auch die Umstände, die diese Intimität herbeigeführt hatten, nicht erfreulicher Natur und kaum geeignet, sein Vertrauen zu festigen, so wußte er doch, daß die künstlerische Ausführung seines Programms in keinen besseren Händen hätte sein können. Denn die Hoffnungen, mit denen sich Frundsberg getragen hatte, hatten ihn zu einem weit eingehenderen Studium der Werke Liszts veranlaßt, als es einer der anderen Schüler aufzuweisen hatte, und sein Genie — das Unbewußte in ihm, hatte da begriffen, wo der Mensch nicht hinanreichte. Und ein Einfluß Sieberts auf ihn war immerhin vorhanden; die Früchte der gemeinsamen Studien in Tegernsee waren glänzend gewesen, das Ineinandergreifen der beiden Partien auf zwei Klavieren gab den großen musikalischen Gedanken des Meisters mit einer Klarheit und Vollkommenheit wieder, die das Unirdische einer über allen Zufälligkeiten schwebenden Kunstleistung hatte. Das würde sich äußern, sobald Frundsberg am Klavier saß. Im übrigen war die Epikuräernatur, die in ihm steckte, zum Vorschein gekommen. Er schlug Kapital aus seinem eleganten Exterieur, das ihm alle Salons öffnete, und seine technischen Leistungen auf dem Klavier, seine glänzenden Passagen, die Macht seines seelenvollen Vortrages angenehm klingender, leicht zu erfassender Stücke ließ die Gesellschaft in ihm einen Gott erblicken, dem sie willig opferte. Bei ihm Stunde zu nehmen, war Mode, man mußte es tun, um seiner habhaft zu werden. Dann erschien er auch zu den Soireen des Hauses. Man ersann geistreiche Vorwände, um ihm große Honorare zu senden; man richtete ihm seine Wohnung ein, man amüsierte sich königlich, wenn er in der Stunde meist selbst spielte und die übrige Zeit Anekdoten und bon mots erzählte — mit einem Wort, alle Damen, jung und alt, waren in ihn verliebt, das war das Fundament seiner Position.

Trotzdem studierte er viel, hielt sich auf der Höhe seines Könnens, ein heißer Ehrgeiz, der in seiner Eitelkeit wurzelte, brachte dies zuwege. Er fühlte sich als der hervorragendste Klavierkünstler Wiens und wollte es bleiben. Und neben den großen Affichen, die allüberall die Liszt-Abende ankündigten, wurden gleichzeitig andere befestigt, die ein brillantes Programm eines Frundsberg-Konzertes brachten, das allen Neigungen des Publikums und der Kritik entgegenkam.

* * *

Susanne verbrachte mühevolle Tage und besonders mühevolle Stunden bei Ada. Leider hatte diese das Zimmer zu einem „stilvollen Boudoir“ umwandeln lassen und die dazu gehörigen Fenstervorhänge nahmen dem Spieler das Licht. Kann es aber einen größeren Widersinn geben als die gedankenlose Ansicht der meisten Leute, daß man zum Notenlesen weniger Licht braucht als zum Lesen, Schreiben, Sticken oder Nähen? Das beste Licht ist eben gerade gut genug dazu, denn man muß beim Notenlesen nicht nur sehen, sondern auch blitzschnell kombinieren, mit Geistesgegenwart das Gesehene ausführen, verbraucht also eine doppelte Portion geistiger Energie.

Was nützen alle Anordnungen in der Schule zur Schonung der Augen, wenn daheim solche unvernünftige Einführungen obwalten? Auch die Vorstellungen Susannens bei Dr. Koch nützten nichts. Er betrachtete die ganze Klavierspielerei Adas und der Kinder als überflüssige Zeitverschwendung — es käme ja doch nie etwas dabei heraus —, ob die Kinder besser oder schlechter spielten, was läge daran? Und bei Ada war es ja doch nur eine kindische Laune. Ihr in ihre Arrangements dreinreden zu wollen, damit finge er gar nicht an, er sei froh, daß er sich um solchen Quark nicht kümmern müsse. Und er gab ihr den freundschaftlichen Rat in sehr liebenswürdigen Worten, die Sache doch nicht so ernst und gründlich zu nehmen, er für seinen Teil mache sich gar nichts daraus, wenn weder seine Frau noch seine Kinder Virtuosen würden — im Gegenteil, ganz verleiden solle man den Leuten die Klavierspielerei, die nur auf die Nerven ginge. Er als Arzt wisse das. Ewig schade, daß sie als so schöne junge Frau sich dem Klaviermoloch in die Arme geworfen habe — ewig schade, daß eine solche Frau nicht lieber Mutter von einem halben Dutzend strammer Buben sei. — Nun, die Welt sei einmal blödsinnig eingerichtet, aber erleichtern solle man sich wenigstens dies bißchen Erdendasein. Er könne ihr dies nur dringend anempfehlen. Er sah auf die Uhr — er mußte zu einer Operation. Er war ein außerordentlich geschickter und gesuchter Operateur, die Zeit, die ihm sein Beruf übrig ließ, ließ er sich vollkommen gehen, wollte durch keine Sorge, durch nichts Aufregendes behelligt werden. Er schonte sich, um die ganze Kraft seiner Nerven für die Augenblicke furchtbarer Verantwortung zur Hand zu haben, die seine Operationen mit sich brachten.

Susanne sah sich endlich gezwungen, in ihrem Eifer, der so gerne die schöne, meist unverstandene Aufgabe des ersten Klavierunterrichts ganz erfüllt hätte, nachzulassen. Sie mußte alles tun, um die Kinder bei Laune zu erhalten. Unter solchen Umständen ist dann die Freude des Schaffens, des Vorwärtskommens, die auch ein Kinderherz mit Interesse erfüllen kann, dahin. Susanne begnügte sich also, täglich Fingerübungen auswendig machen zu lassen und konnte ihr künstlerisches Gewissen wenigstens damit beruhigen, daß sie durch gute Handhaltung und entsprechende Vorbereitung für die Entwicklung einer künftigen Technik vorsorgte. Doch es müssen auch Fingerübungen mit Passion gemacht werden, wenn sie nützen sollen, Hand in Hand gehen mit einem raschen Vorwärtsschreiten im Notenlesen. — Susanne hatte dafür ihre eigene bewährte Methode. Aber eine Methode läßt sich nur dann anwenden, wenn keine Lücke im Räderwerk vorhanden ist — wenn ein Rädchen fehlt, geht es eben immer auf Notbehelfe hinaus. Diese Notbehelfe waren hier sehr leichte vierhändige Stücke, in großen Notenköpfen gedruckt, die immer wiederholt wurden, und von denen ein neues ein Ereignis bedeutete, das meist mit Tränen eingeweiht wurde. Und doch hatten die Kinder Talent, musikalischen Sinn. Aber es geht damit wie mit den Pflanzen. Manche freilich ist so kräftig und so zähe, daß sie auch auf einem Felsboden gedeiht, aber jede Gattung braucht eben eine entsprechende Behandlung. Statt nun einen Lehrer zu unterstützen, der genug pädagogisches Talent besitzt, um die richtige Behandlungsart herauszufinden, bereitet man ihm alle möglichen Hindernisse. Und das ärgste ist die leidige Auffassung des Klaviers als Dekorationsobjekt. Eher könnte man Felsen versetzen als solch ein an der unrichtigsten Stelle der Wohnung eingewurzeltes Instrument. Die Eltern gehören zu den größten Ausnahmen, die einsehen, daß das beste Licht (es sei hier nochmals gesagt) gerade gut genug ist, um die Anfangsgründe im Klavierspiel zu erlernen. Später, wenn der „berühmte Professor“ zur „Ausbildung“ kommt, ist es meist zu spät, da gibt es einen durch Jahre angewöhnten Schlendrian und verdorbene Augen. Susanne hatte in dieser Beziehung so viel Unglaubliches und gerade in den elegantesten Häusern erlebt, daß sie auch jetzt fürchtete, eventuell nichts Besseres einzutauschen, auch wenn sie in der Lage gewesen wäre, die Stunden bei Ada aufzugeben und durch andere zu ersetzen. Daran, diesen Ersatz so schnell zu finden, war überhaupt nicht zu denken.

Ada selbst hatte sich, da Susanne ihren anfänglichen Feuereifer klug benutzte, bald wieder auf die Stufe der bescheidenen Klavierkunst hinaufgefunden, die sie in ihrer Mädchenzeit eingenommen hatte. Aber der mühevolle Schritt zur weiteren Entwicklung kam sie schwer an. Ihr Eifer drohte zu erlahmen, da sie den langen, mühevollen Weg vor sich sah, der sie noch von der Möglichkeit trennte, Frundsberg als Lehrer zu engagieren. Und das war doch das A und O ihres Bestrebens. Doch eines Morgens flog sie Susanne mit ausgebreiteten Armen entgegen.

„Susanne, Susanne — er gibt mir doch Stunde!“

„Frundsberg?! — nicht möglich!“ rief Susanne überrascht.

„Aber ja! höre doch!“

Ada zog Susanne ins Boudoir auf das rosa Ecksofa.

„Wie du weißt — oder vielleicht habe ich vergessen, es dir zu sagen —, treffe ich Frundsberg ja öfter in Gesellschaft. Neulich sprach ich von meinen Klavierübungen und machte eine schüchterne Andeutung wegen der Stunden. Da meinte er, wenn ich wolle, könnte er mich einstweilen, bis ich technisch weiter wäre, in die Theorie der Musik einweihen, mir den Bau der verschiedenen großen Klavierwerke erklären, indem er mir vorspiele. — Ich war selig, denn das ist's, was ich am meisten wünsche! Ich habe mich auf seinen Rat gleich abonniert und du wirst gewiß so gut sein, mir die Sachen immer zuerst vorzuspielen, damit ich schon etwas weiß, wenn er mir dieselben expliziert.“

Und statt eines systematischen, wenn auch langsamen Vorwärtsschreitens hatte nun Susanne die Zerfahrenheit dieser neuen Laune Adas auszukosten.

Es heißt, daß viele Wege nach Rom führen. Zum Klavierspiel, wie es sein soll, führt nur einer: der ehrlicher Arbeit. Wer den nicht gehen will, bleibe zu seinem eigenen und zum Besten anderer zu Hause. —

Von Siebert hörte Susanne nichts.

Da sah sie sich eines Morgens, auf ihrem Gange zu Ada, dem Konzertplakat der drei Liszt-Abende gegenüber, auf welchem Sieberts Name neben dem Frundsbergs stand.

Und Ada empfing sie auch gleich mit der großen Neuigkeit. Aber Susanne hörte aus ihrer Mitteilung sehr gut heraus, daß Frundsberg das eigentliche Gewicht auf sein eigenes Konzert legte, es klang beinahe so, als fühle er sich verpflichtet, das Publikum für das Experiment dieser drei Abende zu entschädigen.

Und einige Tage später traf sie Ada vor ihrem Schreibtisch, auf dem Pakete von Konzertbillets lagen. Und die Hand der schönen Frau flog über das elegante Briefpapier in einer nervösen, hastigen Art. Frau Ada schien über ihre Beschäftigung nichts weniger als erfreut.

„Ach," klagte sie, „sieh nur, was ich tun muß! Frundsberg hat mir den größten Teil der Konzertbillette für die Liszt-Abende gebracht — sie ‚gingen' gar nicht, behauptet er, während sein Konzert bereits ausverkauft ist. Nun soll ich meinen Bekannten davon schicken, gratis natürlich, aber die Leute mißverstehen das, glauben, sie müssen die Billets doch bezahlen und schicken sie unter irgend einem Vorwand zurück. Alle sind plötzlich unwohl" —

„Ach ja — die Konzertpocken," sagte Susanne lächelnd, in der Erinnerung an ein von Liszt gerne gebrauchtes Bonmot.

„Ich bin scheinbar nicht geschickt genug, man müßte den Leuten das Interessante dieser Abende auseinandersetzen, Frundsberg hat mir eine Menge darüber gesagt, was ich mir nicht gemerkt habe."

Hatte Frundsberg keinen anderen Anwalt für die Sache gefunden als Frau Ada? Die Hälfte der Billets würde sicher liegen bleiben! Susanne überlegte. War das nicht ein Feld für sie? Hier konnte sie dem Andenken des Meisters nützen, wirklich nützen.

„Bitte, laß mich das machen, Ada," sagte sie, von einer großen inneren Freude erglühend. „Gib mir diese Billets und dein Adreßbuch" —

„Ach Susanne, du wolltest das wirklich tun? Wie soll ich dir danken?"

„Indem du mich ganz nach Gutdünken verfahren läßt und den Gedanken nicht negierst, daß es wirklich ein großes musikalisches Ereignis ist, welches sich da vollzieht — ich werde diesem Gedanken in meinen Briefen Ausdruck geben."

* * *

Susanne schrieb an den folgenden Tagen bis tief in die Nacht hinein, sie machte Besuche und es gelang ihr, wirklich Stimmung für diese Abende zu machen. Sie benützte und erweiterte ihre eigenen Beziehungen und die Beziehungen Adas bis in die hohen Kreise der Gesellschaft, der Kunst und der Wissenschaft, mit großem Takt wußte sie das Interesse wachzurufen, ohne daß man ihrer Propaganda den Vorwurf der Aufdringlichkeit machen konnte. Man nahm es ihr wirklich nicht übel, daß man umsonst die prächtigsten Sitze für diese drei Konzerte erhielt und schriftlich oder mündlich über die Bedeutung und den Sinn der aufzuführenden Kompositionen aufgeklärt wurde. Man ließ sich sogar herbei, zu finden, daß dies bei allen Werken ungewohnten Stils notwendig wäre, und die Daten, die sie als langjährige Bekannte und Schülerin des Meisters zu geben in der Lage war, verbannten viele Irrtümer, die man mit dem Begriff „Liszt" zu verknüpfen gewohnt gewesen.

Siebert erfuhr nichts von diesen Bemühungen. Ada nahm es mit Vergnügen auf sich, sich vor Frundsberg mit fremden Federn zu schmücken.

* * *

Wenn Susanne die Russin auffordern wollte, war keine Zeit zu verlieren. Eine ihrer Lektionen hatte sie Berthe geopfert, nun mußte die zweite dem Versuch eines Besuches bei Vera Gorgias weichen. Zur dritten hoffte sie dann noch rechtzeitig zu kommen. Wegen der zwei anderen würde sie sich entschuldigen und sie, so gut es ging, einbringen.

Der Portier des Grand Hotel zog seine Kappe sehr tief, als Susanne nach Fräulein Gorgias fragte. Sie wurde in ein reizendes Appartement geleitet, das vom Gang durch ein Vorzimmer separiert war. Ein Diener nahm ihr Schirm und Mantel ab und öffnete die Türe eines kleinen Salons, der die Aussicht auf die Ringstraße bot. Susanne sagte ihm, daß er die Cousine von Frau Berthe Bellamy melden solle. Es dauerte einige Minuten, dann öffnete sich die gegenüberliegende Türe und Susanne war beinahe geblendet von der Schönheit Vera Gorgias, die vor ihr stand. „Stand" ist eigentlich nicht der richtige Ausdruck. Sie flog vielmehr auf Susanne zu und streckte ihr beide Hände entgegen, die ihrigen mit einer Herzlichkeit schüttelnd, als wäre sie ihre beste Freundin.

„Die liebe, süße, einzige Berthe Bellamy!" rief sie. „Ach, ich bin glücklich, daß ich sie bald sehen werde — ich schrieb ihr nach G., daß ich in Wien mich aufhalte — wann kommt sie? Ich werde ihr in alle Städte nachreisen, wo sie spielt."

Susanne verstand. Berthe hatte sie und die Konzerteinladung einfach als Blitzableiter benützt. Doch wollte Susanne nicht vor der jungen Russin lächerlich erscheinen, so mußte sie auf Berthes Absicht eingehen. Und als Konzertkandidatin konnte ihr Vera Gorgias nur willkommen sein. Bei Konzerten kommt es ja doch schließlich darauf an, daß jemand hingeht, und da ist außer der hohen Kunst oft auch der heilige Ignatius von Loyola ein recht notwendiger Schutzpatron. Es wurde Susanne leicht, die begeisterungsfähige junge Russin, nachdem sie sich über den Unstern getröstet, Berthe Bellamy jetzt nicht sehen zu können, für ihre Sache zu gewinnen. Sie hörte ihr mit größtem Interesse zu und ließ sogleich durch den Portier Plätze in den ersten Reihen für sich und ihre Gesellschafterin bestellen.

Susanne mußte eilen und man trennte sich mit der Aussicht eines Wiedersehens am nächsten Abend.

* * *

Und so war denn dieser erste Abend endlich herangekommen, den Susanne mit unruhigem Herzen erwartete. Was konnte er ihr anders bringen als erneutes Leid?

Sie sollte Siebert wiedersehen, aber sie war fest entschlossen, es so einzurichten, daß er sie unter der Menge nicht herausfand. Sie nahm Fredi mit. Er sollte einmal sagen können, daß er bei dem denkwürdigen Ereignis dieser Aufführungen dabei gewesen war. Er wußte alle die Themen auswendig und hatte sämtliche Vorreden gelesen, begann überhaupt über seine Jahre ernst und gesetzt zu werden. Susanne hatte Ada gebeten, ganz von ihr abzusehen. Und sie saß auf ihrem Eckplatz gegen die linke Seitenwand zu in einem schwarzen Spitzenkleid, möglichst unscheinbar neben Fredi, der einen dunkelblauen Matrosenanzug trug. Der blondlockige Knabe mit den großen blauen Augen fiel auf — aber Siebert hatte ihn nie gesehen, da seine Besuche bei Susanne in die Zeit von Fredis Konviktsaufenthalt gefallen waren. Er kannte ihn nur dem Bilde nach — und er würde sich an dieses Bild kaum erinnern.

Ada saß in großer Toilette in der ersten Reihe und nahm die Huldigungen ihrer Freunde und Bekannten entgegen, die sich, dank Susannens Bemühungen, vollzählig versammelten. Die Bekannten dieser Bekannten und Susannens Bekannte kamen, Vera Gorgias schwebte wie eine Lichterscheinung an ihr vorüber an der Seite einer ältlichen Dame.

Nun war der Saal gefüllt, vor den Zuspätkommenden schlossen sich erbarmungslos die Pforten — sie mußten bis zur nächsten Nummer im Foyer harren —, an der langen Reihe der Seitensitze entlang glitt die Gestalt Seifrieds gegen das Künstlerzimmer zu, um das Zeichen zum Beginne zu geben. Er grüßte Susanne lächelnd im Vorübergehen — seine Miene war ein Konglomerat von Zweifeln.

Frundsberg und Siebert erschienen — keine Hand rührte sich — auch die Wohlmeinenden und Bekannten hielten sich zurück. Ein verfrühter Applaus würde nur schaden, eine Claque vermuten lassen, die man nicht brauchte. In allen diesen Menschen, die mit der Erwartung gekommen waren, etwas Besonderes zu hören, sollte nicht der Verdacht rege werden, als wolle man ihre Meinung beeinflussen.

Und gerade diese ernste, feierliche Stille tat ihre Wirkung, brachte die notwendige Stimmung hervor. Es kam jedem zum Bewußtsein, daß hier der gewöhnliche Konzertfirlefanz wegfiel. Man war gekommen, um zu hören, was ein Meister, der nun zu den großen in Walhall versammelt war, der Welt an Reflexen des Göttlichen zurückgelassen hatte, wie sie auf diese Weise in keinem andern Menschenhirn sich wiederholen würden.

Die ersten Töne der „Préludes" erklangen. „Was anderes ist unser Leben als eine Reihenfolge von Präludien zu jenem unbekannten Gesange, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt?"

Siebert hatte dem Programm aus den Vorreden, die Liszt den einzelnen „Dichtungen" vorausgeschickt hat, nur einzelne Sätze, quasi Schlagworte, beidrucken lassen, die in die Stimmung einführen sollten. Das allein ist ja der Zweck dieser Vorreden, keineswegs soll damit ein Kommentar, den man Wort für Wort dem Gehörten anpassen kann, gegeben werden. Diese Auffassung hat Liszt den Vorwurf der „Programmusik" angedeihen lassen, eine oberflächliche Bezeichnung oberflächlicher, nur am Aeußerlichen haftender Effekte. Das „Programm" lag hier viel tiefer, es war die Reihe von Empfindungen, die in der Seele des Meisters beim Anblick irgend eines Kunstwerkes, beim Lesen irgend einer Dichtung, ausgelöst wurden und die sich, seiner Natur gemäß, in Töne umsetzten.

Die Préludes mit ihrem mystisch geheimnisvollen Anfang — mit den innigen Melodien der Liebe und Kindlichkeit, mit den anmutigen Klängen eines heiteren Pastorales, aus dessen Frieden sich die kraftvolle Mannesnatur zum Kampfe mit dem Leben aufringt, und deren letzte Akkorde in triumphierender Breite und Sicherheit den Sieg eines hohen, stolzen Gedankens verkünden, waren zu Ende. Es folgten nun: die ergreifende Sehnsucht des Orpheus, die dämonische Jagd des Mazeppa, des von seinem Genie zu Tode gehetzten Menschen . . . il court, il vole, il tombe . . . et se relève roi!

(Fortsetzung folgt.)

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Piano.

Ferraria, L. E.: Six Etudes rhythmiques 2.50 M. Verlag Carisch & Jänichen, Mailand.

Bossi, M. E.: Miniatures Heft 1 bis 2 je 2.50 M. Ebenda.

Signorini, A. Ricci: Suite No. 1 3 M. Ebenda.

Boghen, F.: Nostalgia 1.30 M. Ebenda.

— Ansie 2 M. Ebenda.

Chimeri, Paolo: No. 1 Valse 1.30 M. Ebenda.

— No. 2 Gavotte 1.30 M. Ebenda.

— No. 3 Petit Nocturne 1 M. Ebenda.

— No. 4 Mazurka, Caprice 1.30 M. Ebenda.

Suk, Vása, op. 20: Cinq morceaux 4 M. Verlag Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Gretschaninow, A.: Vier Mazurkas 2 M. Ebenda.

Dukas, Paul: La Péri 8 Frcs. A. Durand & Fils, Paris.

Necke, Herm.: Kolo, altserbischer Schokazzentanz 1.50 M. Karl Rühles Musikverlag, Leipzig.

Wohlfahrt, Hch.: Klavierschule (Kinder-Klavierschule) Bd. I 2 M. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Scholze, Anton: Elementarschule für den allerersten Unterricht im Klavierspiel, Heft 1 3 M. A. Pichlers Witwe & Sohn, Wien V, Margaretenplatz 2.

Franck, César: Trois Chorals à 2.50 Frcs. Verlag von A. Durand & Fils, Paris.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

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

Porto Alegre. Dieser Dichter ist uns nicht näher bekannt. Vielleicht können Ihnen die „Fliegenden Blätter“ in München Auskunft geben.

L. W. in N. Die Kritik über den Gesangbuchentwurf wird erscheinen.

K. J. in Tr. Besten Dank für die freundlichen Grüße!

Musikschriftsteller G. Sie schreiben: Ist Bericht gefällig? Antwort! Der Stil ist prägnant; wir sind leider nicht in der Lage!

C. S. Wir empfehlen Ihnen: Iwan Knorr, Lehrbuch der Fugenkomposition. Verlag von Breitkopf & Härtel. Weiter empfehlen wir Ihnen die Bände des im selben Verlage erschienenen berühmten Führers durch den Konzertsaal von Kretzschmar.

H. B. in M.-St. Wenden Sie sich an Musikdirektor Koch in Stuttgart, Hohestraße 6.

G. B. in Z. Uns leider nicht bekannt.

Zwei neue musikalische Lehrbücher

Iwan Knorr, Lehrbuch der Fugenkomposition. Geheftet 3 M., gebunden 4 M.

Der Verfasser behandelt die komplizierte Lehre von der Fuge nicht einseitig vom Standpunkte des Theoretikers, er faßt sie vielmehr vom Gesichtspunkte des Komponisten auf. Darum begnügt er sich nicht damit, die Struktur der einzelnen Teile theoretisch klarzulegen, sondern er ist bemüht, an der Hand Bachscher und eigner Beispiele zu zeigen, wie die scheinbar starre Form mit Leben und Empfindung zu erfüllen ist. Seinen Erläuterungen legt er die „Klavierfuge“ zu Grunde, die er bis zur Anwendung moderner Harmonik und Klaviertechnik fortführt, gibt aber außerdem richtige Anleitungen zur Komposition der Orchester- und Chorfuge. In den graphischen Darstellungen sämtlicher Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“, die in Monatsfrist auch als Sonderschrift erscheinen, erhält der Lernende ein originelles und nützliches Mittel, den Bau dieser Meisterwerke genau begreifen zu lernen. :: :: :: :: :: ::

Franz Bölsche, Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre. Geheftet 2.50 M., geb. in Schulbd. 3 M., in Leinwd. 3.50 M.

Das Aufgabenbuch gibt erschöpfend und doch in knappste Form gefaßt auch den weniger begabten Schülern an Musikschulen ein ausreichendes Uebungsmaterial an die Hand. Da es sich leicht im Anschluß an irgend eines der gebräuchlichsten Lehrbücher zur Abwechslung und Bereicherung des Uebungsstoffes verwenden läßt, so dürfte es auch denjenigen Lehrern willkommen sein, die nicht von ihrer gewohnten Unterrichtsmethode abgehen wollen. Die mehr als 15jährige Tätigkeit des Verfassers am Konservatorium der Musik in Köln, wo das Buch bereits als Manuskript vom Direktor Generalmusikdirektor Steinbach offiziell eingeführt wurde, bürgt für eine sachgemäße auf reicher Erfahrung beruhende praktische Anordnung des Stoffes.

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Wir bitten von den Offerten unserer Inserenten recht ausgiebig Gebrauch zu machen und stets auf die „Neue Musik-Zeitung“ Bezug zu nehmen.

Cefes Edition.

Bedeutende Preisermäßigung

des hervorragenden Werkes

Hektor Berlioz

(1803—1869)

Leben und Werke

nach unbekannten Urkunden und den neuesten Forschungen nebst einer Bibliographie seiner musikalischen und literarischen Werke, einer Ikonographie und einer Genealogie der Familie Hektor Berlioz seit dem 16. Jahrhundert von

J. G. Prod'homme. Alfred Bruneau.

Autorisierte Uebertragung aus dem Französischen, ausführliches Personen-, Sach- u. Ortsregister sowie Nachwort von **Ludwig Frankenstein.**

25 Bogen gr. Octav, 394 Seiten, in eleganter Ausstattg.

Geheftet statt netto M. 6.—, für nur M. 3.—.

Eleg. geb. statt netto M. 7.—, für nur M. 4.—.

Vorzüglich beurteilt von Professor Emil Bohn, Max Chop u. A.

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt, Musikalienhandlung und Verlag.

Heilbronn a. N.

Schuster & Co.

Markneukirchen No. 346

empfehlen **ausgezeichn. Streich-Instrumente „Krone“, echt alte u. Neubau, für Solo, Orchester und Quartett.** Feinste **Bogen** nach Tourte, Bausch, Tubbs. **Haltbare,** quintenrein präp. **Saiten** best. Qual. **Reparaturen** nur von **Meisterhand.** Katalog m. Rabattschein **a. Verlang.**

In der **„Neuen Musik-Zeitung“** sind (als Musikbeilagen) folgende Kompositionen von

Max Reger

erschienen:

Neun Klavierstücke zu zwei Händen. Preis M. 1.80.

Neun Lieder für eine Singstimme. Preis M. 1.80.

Romanze für Violine mit Klavierbegleitung. Preis 30 Pf.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder auch direkt vom Verlag der „Neuen Musik-Zeitung“

Carl Grüninger in Stuttgart.

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 10. August.)

Ed. Kl—m. Ihr Marsch „Durch Kampf zum Sieg" ist eine durch die Klarheit seiner volkstümlichen Formen ausgezeichnete hübsche Arbeit. Sonderlich originell ist er gerade nicht. — Berlin, Zimmerstraße 37. Wohin ist das Manuskript zu senden? Sie haben keinen Ortsnamen angegeben.

E. B. in Strbg. Sie sind im Männerchorsatz schon ziemlich erfahren; die sichere Beherrschung fehlt noch. Störende Unebenheiten kehren da und dort wieder.

W. S., Pl. Mißlungen in jeder Hinsicht. Mit polyrhythmischen Problemen sollten Sie sich noch nicht abgeben. Man meint, Sie hätten nicht mehr nach G dur zurückgefunden, weil Sie in a moll schließen. — Riemann, Katechismus der Musikinstrumente (Instrumentationslehre); geb. 1.80 M.

Volkslied. Die mit Sachkenntnis geschriebenen Begleitungen sollten noch einfacher gehalten sein. An ähnlichen Sammlungen ist kein Mangel. Von Ihrem und Ihres Verwandten Unternehmen dürfte daher nicht viel Erfolg zu versprechen sein. Auffallend dürftig sind die Texte Ihrer 4 Proben.

A. W., K. Ihre 2 Lieder machen einen befriedigenden Eindruck. Da wir die Anforderungen der bei Ihnen eingeführten Staatsprüfung für Gesang nicht kennen, vermögen wir Sie nicht zu beraten. Einen Versuch können Sie ja machen.

F. A. P. No. 59. Als Versuche betrachtet verdienen die Chorsätze eine aufmunternde Anerkennung. Sie haben ein Talent für lebenskräftige Gestaltung, wenn jetzt auch noch nicht alles korrekt dargestellt ist.

Gotentreue. Eine interessante, im instrumentalen Teil mit künstlerischem Geschick behandelte Arbeit. Die thematische Durchführung der Begleitung ersetzt, was die mitunter weniger glücklich behandelten Chorpartien vermissen lassen. Das lange Verweilen in dem endlich dominierenden As dur erscheint nicht ganz begründet. Der Modulationswechsel hätte sich einigemal enger an den textlichen Gang anschließen dürfen. Durch spätere Höhepunkte kann man sich entschädigt fühlen.

Anton Dvořák

Musikalischer Nachlass

a) **für Orchester:** **Symphonie** Es-dur
Symphonie D-moll
Tragische Ouverture
Rhapsodie
Suite (nach op. 98)

b) **für Klavier:** 2 Stücke: Berceuse und Scherzando.

c) **für Streichquartett:** 2 Walzer No. 1 und 4 aus op. 54 (mit Contrabaß ad lib.)

d) **für Gesang:** „Frisch vom Herd." Lied a. d. Dichtung: „Der Schmied von Leschetin" für eine Singstimme mit Klavier

Sämtliche Werke liegen Anfang September fertig vor.

N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

Grossh. Konservatorium für Musik
zu Karlsruhe (Baden)
zugleich Theaterschule (Opern- und Schauspielschule).
Unter dem Protektorat Ihrer Kgl. Hoheit :: der Grossherzogin Luise von Baden. ::

Beginn des neuen Schuljahres am 15. September 1911.

Der Unterricht erstreckt sich über alle Zweige der Musik und der Schauspielkunst und wird in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache erteilt.

Im Winterhalbjahr von Mitte Oktober bis Ostern Vorträge über Musik-, Literatur- und Kunstgeschichte, Philosophie und Kurse für rhythmische Gymnastik, Methode E. Jacques-Dalcroze.

Die ausführlichen Satzungen des Großh. Konservatoriums sind kostenfrei durch das Sekretariat desselben zu beziehen.

Alle auf die Anstalt bezüglichen Anfragen und Anmeldungen zum Eintritt in dieselbe sind zu richten an den Direktor

Hofrat Professor Heinrich Ordenstein, Sophienstr. 35.

Für jeden Violinisten interessant und instruktiv:

PAGANINI'S

Leben und Treiben als Künstler und Mensch von seinem Zeitgenossen

Prof. J. M. Schottky.

1830 (Neudruck 1910) 8°. (416 S.) M. 6.—, geb. M. 7.50.

Taussig & Taussig, Prag.

H. RICH. PFRETZSCHNER
Hoflieferant
Künstler-
!Saiten!
weltberühmt.
Markneukirchen i. S.

Filiale: Dresden-A., Trompeterstr. 7.

K. k. Akademie für Musik u. darstellende Kunst in Wien

Unterricht auf dem Gesamtgebiete der Musik und der darstellenden Kunst (Oper und Schauspiel).

Hauptfächer (Vor- und Ausbildung): Sologesang, Klavier, alle Streich- und Blasinstrumente, Orgel, Harfe, Schlaginstrumente, Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition, Kapellmeisterschule, Chordirigentenschule, Lehrerbildungskurse, Opern- und Schauspielschule, kirchenmusikalische Abteilung.

Nebenfächer: Chorschule, Geschichte der Musik, Instrumentenkunde, mündlicher Vortrag, dramatische Darstellung, Mimik und Tanz, Fechten, französische, englische und italienische Sprache, deutsche Sprache und Literaturgeschichte, Dramaturgie, allgemeine Geschichte und Mythologie, Kostümkunde in Verbindung mit Kunstgeschichte.

Ueberdies Ensemble-Uebungen für Schüler der Klavier-, Streicher- u. Bläserklassen, Orchester- u. Kammermusikübungen, sowie interne u. öffentliche Vorstellungen der Opern- und Schauspielschule auf den hiezu eingerichteten Uebungsbühnen.

Meisterschule für Klavier: Prof. Leop. Godowsky.

Meisterschule für Violine: Prof. Ottokar Ševčik.

Abteilung für Kirchenmusik (im Stifte Klosterneuburg bei Wien): **Leiter Professor Vinzenz Goller.**

Schulgeld je nach dem Lehrfache von K 300 bis K 600 für das Hauptfach und die damit verbundenen Nebenfächer; für den Besuch einer **Meisterschule** K 800.

Prospekte unentgeltlich, Schulstatut I. Teil (Schul- und Unterrichtsordnung) u. II. Teil (Lehrplan) geg. Einsendung von je 60 Hellern (außerdem 10 Heller für Porto). Statut der beiden Meisterschulen gegen Einsendung von je 20 Hellern durch die

Kanzlei der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst

Wien III, Lothringerstrasse 14. Der k. k. Direktor: **Wilhelm Bopp.**

Moderne Klavierbearbeitungen. Der Musikverlag von *Schuberth & Co.* in Leipzig hat im Laufe der letzten Jahre eine stattliche Anzahl klassischer Orgel- und Orchesterwerke als Klavierbearbeitungen — von *August Stradals* kundiger Hand besorgt — in vorzüglicher Ausstattung herausgegeben und sich damit die Anerkennung der Freunde klassischer Musik erworben. Was August Stradal, der bekannte Pianist und Schüler Liszts, als Bearbeiter zu leisten vermag, zeigt wohl am deutlichsten seine großartige Klavierübertragung der *Lisztschen* „Faust-Symphonie". In raffinierter Weise sucht er hier jeden Chor- und Orchestereffekt für das Klavier auszumünzen, ohne darüber zu vergessen, daß das Charakteristische klar und unverwischt im Lichte bleibt. Der thematische Aufbau des genialen Lisztschen Werkes konnte unmöglich reiner und deutlicher gezeichnet werden; als es Stradal getan hat. — *Franz Liszts* „Graner Festmesse", „Lacrimosa" und das „Sanctus" von *Hector Berlioz* (beides Stücke aus dessen Requiem) sind nebst einer Reihe imposanter Orgel- und Orchesterwerke *Bachs* durch Stradal gleichfalls für das Klavier, d. h. für den modernen Flügel, gewonnen worden. — Besonders dankbar sind wir Stradal für die Bearbeitung solcher Werke, die unverdienterweise verschollen und vergessen unter Staub und Moder gilbten. So sind uns von *Händel* 12 Streichkonzerte und ebenso viele Konzerte für Orgel und Orchester aufs neue geschenkt: symphonische Arbeiten aus des Meisters Londoner Zeit, die noch heute als ideale Kirchenmusiken gelten können; denn die Hoheit, die kirchlich-feierliche Würde der Weisen Palestrinas lebt in keines andern Meisters Stil mehr in so hohem Maße, wie in demjenigen Händels mit seiner oft ergreifenden, ja überwältigenden Einfachheit. Wie adelig und schwungvoll sind seine Themen, wie großzügig in der Erfindung. Man höre das wundervoll breitschwingende Adagio des Orgelkonzerts in d moll (1. Satz) oder das prächtige Allegro des 3. Konzerts für Orgel und Orchester: wie von innerer Kraft durchpulst, so stark und frei steigen diese schwellenden Melodien. Händels Musik sollte nicht immerfort an der von Bach gemessen werden. Bachs grandiose polyphone Kunst erreicht Händel freilich nicht. Dafür aber weist seine mehr gemischte und homophone Schreibweise schon energisch herüber in die Zeit unserer Klassiker. Der letzte Satz des Händelschen Orgelkonzerts in g moll (No. 1) kann, namentlich was seinen Stimmungsgehalt betrifft, mit gewissen Beethovenschen Sätzen in Parallele gebracht werden. Man spiele einmal als interessanten Vergleich *Beethovens* unsäglich schönes Adagio aus den 6 ersten Quartetten, op. 18 No. 1 in d moll, das wiederum von Stradal für Klavier in prächtiger Weise umgeschrieben worden ist. . . . Beethoven hing ja auch, nebenbei gesagt, zeitlebens mit großer Liebe an den Werken Händels. Und so besitzen wir in den Händel-Stradalschen Konzerten immerhin etwas mehr als veralteten, verstaubten Plunder. . . . Doch genug. — Den wertvollen, pianistisch glänzenden Uebertragungen A. Stradals ist zu wünschen, daß sie möglichst raschen Eingang auch in Schulen (zum Vorspiel) und in musikalische Zirkel finden. Pianisten und Musikstudierende dürfen Stradal durchaus dankbar sein. *Otto Möß.*

Kgl. Konservatorium für Musik in Stuttgart.
Vollständige Ausbildung für den ausübenden wie f. d. Lehrberuf.
Beginn des Wintersemesters 15. September. — Prospekte durch das Sekretariat.
Der Direktor: Professor **Max von Pauer.**

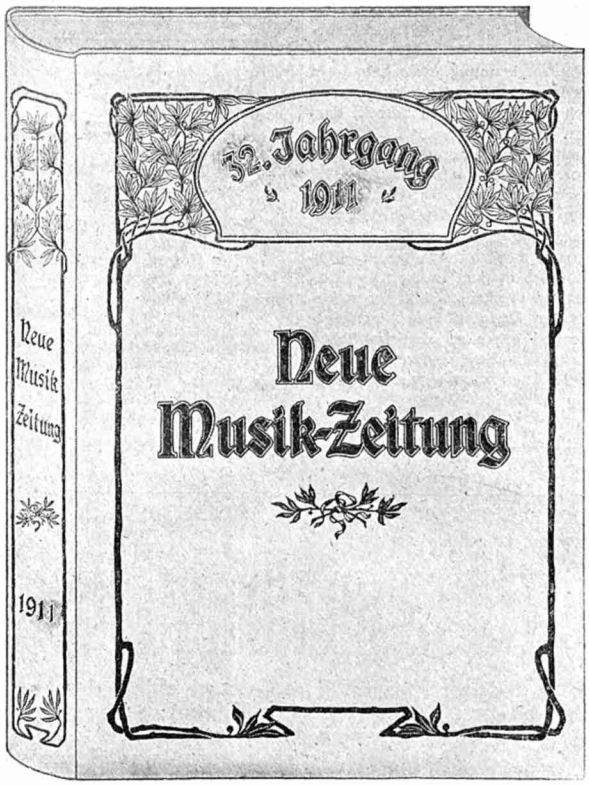
Dr. Hoch's Konservatorium
in **Frankfurt a. M.**
gestiftet durch das Vermächtnis des Herrn **Dr. Josef Paul Hoch,** eröffnet im Herbst 1878 unter der Direktion von Joachim Raff, von 1883—1908 geleitet von Prof. Dr. B. Scholz und seitdem von **Prof. Iwan Knorr,** beginnt am **1. Sept.** dies. Jahres den
Winter-Kursus.
Studienhonorar **Mk. 360 bis Mk. 500** pro Jahr.
Prospekte sind von **Dr. Hoch's Konservatorium, Frankfurt a. M.,** Eschersheimer Landstraße 4, gratis und franko zu beziehen.
Die Administration: Emil Sulzbach. **Der Direktor:** Prof. Iwan Knorr.

Reichtum
ist Macht, aber Schönheit noch mehr, letztere verleiht ein zartes, reines Gesicht, rosiges, jugendfrisches Aussehen und blendend schöner Teint. Alles dies erzeugt die allein echte
Steckenpferd-Lilienmilch-Seife
von Bergmann & Co., Radebeul, à St. 50 Pf. Ferner macht der
Cream „Dada" (Lilienmilch-Cream)
rote u. spröde Haut in einer Nacht weiß u. sammetweich. Tube 50 Pf.

Sternsches Konservatorium
zugleich **Theaterschule** für **Oper** und **Schauspiel.**
Direktor: Professor **Gustav Hollaender.**
Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22 a.**
Vollständige Ausbildung in sämtl. Fächern der Musik und Darstellungskunst.
Frequenz 1910/1911 1319 Schüler, 127 Lehrer.
Beginn des Schuljahres 1. September. Eintritt jederzeit.
Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat.

Bitte zu verlangen:
Katalog über **echt amerikanische** und **deutsche**
Harmonium, sowie Klavier- und Pedal-Harmonium
für Kirche, Schule und Zimmer.
Nur preiswürdige, ganz vorzügliche Instrumente, wofür vollste Garantie geleistet wird.
Bei Barzahlung Vorzugspreise, doch sind auch monatliche Ratenzahlungen gestattet ohne Katalogpreiserhöhung.
Freundlichen Aufträgen sieht hochachtungsvoll entgegen
Administration der Kirchenmusikschule Regensburg C 8/33

Einbanddecken u. Sammelmappen
zum Jahrgang **1911** der **„Neuen Musik-Zeitung".**
(Zu sämtlichen früheren Jahrgängen ebenfalls vorrätig.)



Decke in olivgrüner Leinwand m. Golddruck Preis M. **1.25**
Mappe für die **Musikbeilagen** eines Jahrgangs in graublauem Karton mit Golddruck . „ „ —.80
Mappe für die **Kunstbeilagen** (40 Beilagen fassend) ohne Jahreszahl mit Aufdruck „Kunstbeilagen" . . . . . „ „ —.80
Bei gleichzeitigem Bezug von Decke u. Mappe nur M. **1.75**
Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie auf Wunsch auch direkt (gegen Einsendung des Betrags zuzüglich Porto 20 Pf. für Decke oder Mappe, 30 Pf. für Decke und Mappe) vom
Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.

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

XXXII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1911.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Solocellist ALFRED SAAL zugeeignet.

ALTFRANZÖSISCHER TANZ und AIR.

Aufführungsrecht vorbehalten.

Ernst Heuser.

dim.
dim.
p non legato
f
sf sf
mp
sf sf
p
poco rit.
a tempo
pizz.
mp
poco rit. p
a tempo
arco
pp
f
poco rit.
pp
f
poco rit.
Fine.

AIR.

poco sostenuto
dolce, espressivo
dolce
erleichtert:
mf
p
mf
mf
p
p cresc. espress.
poco rit.
a tempo
mf
p
poco rit.
mf a tempo
erleichtert:
poco rit.
dim.
a tempo
p
p poco rit.
ritenuto
a tempo
p ad lib.
D.S. al Fine

CHORAL.

Langsam. Schumann.

13.

8 (G) dur

3 (a) moll

ARMES WAISENKIND.

Langsam. Schumann.

14.

10 (a) moll

Langsamer. *Im Tempo.*

Herrn Solocellist ALFRED SAAL zugeeignet.

ALTFRANZÖSISCHER TANZ und AIR.

Aufführungsrecht vorbehalten.

Ernst Heuser.

Allegretto commodo.

Pfte. *mp*

poco rit. *a tempo*

mf

oder 1 Oktave tiefer

dolce

f

dim.

f

sf *sf* *mp*

poco rit. *a tempo*

pizz.

mp

pp

f arco

poco rit.

Fine.

AIR. *poco sost.*

dolce, ma espressivo

erleichtert:

p *mf* *p*

erleichtert:

poco rit. *a tempo*

p cresc. espress. *mf*

poco rit.

dim.

p a tempo

p ad lib.

D. S. al Fine.