Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1911

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0032|LOG_0050

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 24

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: Schumanns Klavierstil. — Gedanken über den Schulgesang und die Beuttersche Reformnotenschrift. — Aus meiner Künstlerlaufbahn. Zweite Abteilung. Aus Tagebüchern und Briefen meiner Weimarer Zeit. (Fortsetzung.) — Unsere Künstler. Richard Mayr. Frederick Tivendell †. Prof. Christian Fink †. Die Münchner Festspiele. — Bayreuther Nachklänge. — Vom Stuttgarter Musikleben. — Kritische Rundschau: Graz. — Kunst und Künstler. — Abonnementseinladung für den 33. Jahrgang der „Neuen Musik-Zeitung". — Briefkasten. — Musikbeilage. — Als Gratisbeilage: Batka, Geschichte der Musik, Bogen 21 vom zweiten Band.

Schumanns Klavierstil.

Von C. KNAYER (Stuttgart).

Le style c'est l'homme. Dieses Wort bewährt sich ganz besonders in der Musik, denn sie offenbart in untrüglicher Weise den innersten Kern wenigstens des originellen Komponisten. Ihrem Wesen nach ist sie ja weniger dazu geeignet, objektive äußere Zustände und Vorgänge, als vielmehr subjektive, innere Empfindungen, Strebungen und Erlebnisse auszudrücken. Seit Beethoven ist sie die Kunst der Innerlichkeit geworden, und wir haben uns gewöhnt, die Kompositionen als Konfessionen aufzufassen, nicht mehr bloß als Spiel der Phantasie, als Arabeske oder gar bloß als Ohrenschmaus.

Das persönliche, subjektive Element mußte bei dem Romantiker Schumann natürlich eine große Rolle spielen und viele seiner Werke sind darum ohne Kenntnis des Anlasses und seines Lebensganges überhaupt nur schwer verständlich. Wir wollen nun versuchen, seine stilistischen Eigenheiten aus seiner Geistesrichtung und seinem Charakter zu erklären. Er gibt uns selbst das Recht dazu durch seine Aeußerung: „Mensch und Musiker suchten sich bei mir immer gleichzeitig auszusprechen." Seine Klavierwerke sind für diesen Nachweis in hervorragender Weise geeignet, weil er dieses Gebiet der Komposition lange Zeit ausschließlich pflegte und darin als jugendfrischer Gedankenkrösus und von keiner Schule und Richtung eingedämmter Umstürzler sein Bestes und Originellstes gegeben hat. Er hat nicht in langer Entwicklung seine Eigenart erst finden und ausbilden müssen, sondern ist, wie er über Brahms sagt, gleich der jungfräulichen Pallas Athene gewappnet aus dem Haupte des Zeus Kronion hervorgesprungen. Alle seine ersten Opera bis zu No. 23, die ersten zehn Jahre seines Schaffens (1829/39), waren dem Klavier gewidmet. Während aber Chopin und Heller dem Klavier zeitlebens treu blieben, wurde unser Meister durch die Liebe zu Clara und die gesteigerte Innigkeit des Gefühlslebens (im Gegensatz zum Vorwiegen des Grotesk-Phantastischen in der ersten Zeit) zum begnadeten Liedersänger. Selbstverständlich nicht mit einem Schlage, denn in den Kinderszenen, den Davidsbündlertänzen, Kreisleriana, Romanzen, Novelletten und sonst finden sich melodische Kleinodien von einer Schlichtheit und Innigkeit, wie sie selbst Beethoven zuvor nicht gelangen. Später suchte er über diese beschränkten lyrischen Gebiete hinauszukommen und, durch Mendelssohns leuchtendes Vorbild angefeuert, der großen Formen der Symphonie, Kammermusik, des Oratoriums und gar des dramatischen Stils mächtig zu werden. Bis zu „Paradies und Peri" op. 50, hat er immer am Klavier komponiert. Das aber verengt etwas den Gesichtspunkt und verleitet zur Miniaturkunst, man sieht mehr auf den Wohlklang als auf die Idee, man verliert leicht die große Linie und den Ueberblick und schafft vorwiegend abgerundete, aber flüchtige und kleine Gebilde. Es wird uns gerade von Heller, Chopin und Schumann berichtet, daß sie als Improvisatoren viel Herrlicheres geleistet haben denn als Komponisten. Wieviel Geist mag Schumann in dieser Weise mit Clara am Klavier schwärmend verschwendet haben! Beethoven komponierte anders, im Kopf; vor sich hinsummend, im Freien bildend, feilend und umbildend, brachte er seine musikalischen Ideen auf eine unvergleichliche Höhe der Vollendung.

Was wirkte nun hauptsächlich anregend auf Schumanns Kompositionstätigkeit? — Gewiß auch äußere Vorgänge und Erlebnisse, so z. B. das Faschingstreiben, das er dreimal, in den Papillons op. 2, im Carnaval op. 9 und im Faschingsschwank aus *Wien* op. 26, verherrlicht hat. In den Davidsbündlern findet sich eine Stelle, die uns vermuten läßt, daß ihn das Zucken der Lippen zu einem musikalischen Motiv begeistert habe (op. 6 No. 9). Er betont selbst, welch regen Anteil er an allem nehme, das seine Zeit bewege, und nachweislich verdanken die kraftvollen, aber nicht marschierbaren „Barrikadenmärsche" op. 76 der Erregung der 48/49er Zeit ihre Entstehung. Aber es ist charakteristisch, daß Schumann, dessen Leben, abgesehen von seinem Kampf um die Braut und seinem tragischen ererbten Leiden keinerlei Ereignisse aufweist, seiner stillen, nur auf Verinnerlichung und kompositorische Aussprache gerichteten Art entsprechend, ruhig zu Hause hinter dem Ofen sitzen blieb, während sein feuerköpfiger Kollege Wagner tatenlustig den Straßenkampf mitmachte und seine kunstpolitischen Umtriebe entsprechend büßte. Zu den äußeren Anlässen könnte man auch den Aufenthalt in Düsseldorf rechnen; der gab ihm 1850 die Rheinische Symphonie ein, in der er das heitere Leben an dem schönen Strome schildert und die Eindrücke einer Bischofskrönung im Kölner Dom verwertet. Die übrigen Reisen nach Norddeutschland, Holland und nach Rußland scheinen keine musikalischen Spuren hinterlassen zu haben. Auf praktische Bedürfnisse und seine Betätigung als Dirigent und Lehrer sind die Chorkompositionen und Pedalklavierstücke zurückzuführen.

Was den Meister hauptsächlich zum Schaffen begeisterte, war das innere Uebermaß von Phantasie und

Stimmungen, Herzenserlebnisse und fast noch mehr als das alles literarische Anregung durch Gedichte und die ganze romantische Literatursphäre *Jean Pauls, Hoffmanns, Byrons, Heines, Rückerts, Eichendorffs, Uhlands, Goethes*, orientalischer und spanischer Poesie. Auch die wundervolle Frühlingssymphonie ist weniger die Widerspiegelung der Natureindrücke, obwohl Schumann ein begeisterter Naturschwärmer in der Art Jean Pauls war und einmal behauptet: „Das ganze Rosental mit romantischem Zubehör steht in den Phantasiestücken op. 12", und auch als Student die Reize Heidelbergs und Oberitaliens zu würdigen wußte — als vielmehr eines Gedichtes von Böttger.

In seiner Jugend war Schumann burschikos, gesellig und offen gegen musikalische Gesinnungsgenossen und Mitarbeiter an seiner „Neuen Zeitschrift für Musik", ein Freund aller edlen und neue Bahnen weisenden Kunst, als echter Romantiker aber auch Feind alles Alltäglichen, aller Philisterhaftigkeit und Seichtheit, feurig bis zur Extravaganz. Er liebte Ueberraschungen, Scherze, Anspielungen, fingierte Szenen und Verhältnisse. Ein barocker überschwänglicher, spielerischer Humor von der Art Jean Pauls und Hoffmannsche Gruslichkeit und Schwelgen in grauenhaften Nachtstimmungen bezeichnen die beiden sich berührenden Extreme seines immer erregten Innenlebens, das damals durchaus sanguinisch und sentimental war, während in späterer Zeit das Phlegma überhand nahm. Aus diesen Anlagen und Neigungen erklären sich die mannigfaltigen Symbolismen und sonderbaren Anspielungen, die sich in den früheren Werken finden, so die bekannte Spielerei mit Namen, welche die musikalischen Keime ganzer Zyklen oder einzelner Stücke wurden: *Abegg* (op. 1), *Beda, Bach* (op. 60), *Gade* (op. 68, No. 41), *Asch*, dem Geburtsort seiner Geliebten Ernestine von Fricken, auch Estrella genannt (Carnaval op. 9, No. 2, 3, 4, 6, 7, 9—11, 13—18, 20, je die ersten paar Noten; ferner op. 124, No. 4, 11, 17, und op. 99, No. 6). Symbolisch ist auch die programmatische Einführung des „Großvatertanzes" am Schluß der Papillons, die auf eine Jean Paulsche Maskerade deuten, und am Ende des Carnaval. Die Verwendung der Marseillaise dient im Faschingsschwank zur Verspottung der Wiener Polizei, welche sie zur Zeit von Schumanns Besuch daselbst verbot, in der Ouvertüre zu „Hermann und Dorothea" und den „beiden Grenadieren" dagegen zur Zeitschilderung. Auf *Hoffmannsche* Anregung deuten die Titel: Kreisleriana (op. 16), die den Memoiren des „Kater Murr" ihre Inspiration verdanken und in ihrem Wechsel von sich überstürzender Leidenschaftlichkeit und fast frommer Innigkeit die Doppelnatur des sich mit Kreisler identifizierenden Komponisten offenbaren, ferner die Titel „Phantasiestücke" (op. 12 u. 111) und „Nachtstücke" (op. 23). Für die letzteren hatte der Komponist auch abenteuerliche Einzelüberschriften bestimmt, ließ sie aber wie bei der C dur-Fantasie und der Rheinischen Symphonie mit Recht weg. Sonst aber hat er mit seinen Titeln gar oft den Nagel auf den Kopf getroffen und das Verständnis erleichtert. Schon die Meister des galanten Klavierstils, Couperin und Rameau, huldigten der Mode, programmatische Ueberschriften zu machen, versprachen aber oft viel mehr als die Stücke hielten, und die Sitte kam zur Zeit der Klassiker wieder ab. Seit Schumann aber ist sie mit der wachsenden Freude an kleinen Formen wieder aufgekommen und so allgemein geworden, daß keines der Tausende von Charakterstücken, die alljährlich zum Eintagsfliegendasein erstehen, ohne poetischen Namen bleibt. Die Schumannschen Miniaturen sind vorwiegend rein musikalisch erfunden und bedürften bei ihrer Prägnanz keiner programmatischen Erklärung. Der Autor behauptete, sie erst später darüber gesetzt zu haben als Fingerzeige zum Verständnis. Er unterlegte gern detaillierte Programme auch den Kompositionen anderer Meister. Wer kennt nicht seine entzückenden „Schattenbilder" zu Schuberts deutschen Tänzen? Oder seine überschwängliche Erklärung der Schönheiten und Feinheiten in Chopins op. 2, in Mendelssohns Melusinen-Ouvertüre, sowie die Ausdeutung des eigenen Fantasiestücks op. 12, No. 5, „In der Nacht" als Geschichte von Hero und Leander. Gewiß hat er aber gelegentlich einen vorgefaßten dichterischen Vorwurf mit musikalischen Mitteln auszudrücken versucht, und mit bestem Erfolg; so ist bei manchen „Waldszenen" (op. 82) und Kinderszenen (op. 15), bei den musikalischen Porträten der Davidsbündler: Clara, Ernestine, Florestan und Eusebius, Chopin, Paganini und bei den anderen Gestalten und Szenen, die sich im Karneval finden, die poetische Idee das Primäre gewesen. Der Titel „Arabeske" (op. 18) geht auf Jean Paul zurück.

Schumann hat bekanntlich die „zwei Seelen in seiner Brust" in den Namen *Florestan* und *Eusebius* personifiziert und unterschieden und sie sogar als pseudonyme Verfasser seiner Davidsbündlertänze (op. 6) und der herrlichen fis moll-Sonate (op. 11), seines unvergleichlichen Sturm- und Drangstücks, genannt. Dem sanguinischen, leidenschaftlichen, feuerköpfigen *Florestan*, dem Neuerer und Kritiker, müssen wir die Urheberschaft der schnellen, hastigen, wild erregten, rhythmisch ganz neue Bahnen betretenden Stücke ansehen. Er übertrug Paganinis Bravour im Prestissimo (cf. g moll-Sonate), im Massenspiel harmoniereicher, weit- und dickgriffiger Akkorde, die Oktavengänge aufs Klavier (vergl. op. 3 und 10). Er ist der Mann der Ueberraschungen, jäh umschlagenden Stimmungen, der unruhigen punktierten und synkopierten Rhythmen und anderer Neuheiten im Satz, die manchen Stücken schon im Notenbild ein so krauses Aussehen geben. Als Feind jedes hergebrachten und oberflächlichen Formalismus verschmäht Schumann in seiner früheren Zeit leeres Tonspiel, und wäre es auch nur als Folie oder Uebergangsfüllsel, alles muß beseelt sein und alle nicht melodischen oder motivischen Figuren werden verbannt. Fast nirgends finden wir eine Tonleiter (darin ist ihm Grieg gefolgt), und erst später, zum Teil unter Mendelssohns Einfluß, der sich in vielen Stücken, z. B. op. 56, 4, op. 99, 1 und 4, op. 92 Allegro, op. 32, 3 Schluß und sonst äußert, taucht sie auf in Verbindung mit kontrapunktischen Studien. Lange Zeit vermeidet er jede nicht einteilbare Kadenz, wie sie Chopin so gern hat (dieser bringt oft bis zu 50 kleinen Nötchen in der einen Hand, die schwer zu den wenigen der andern Hand einzuteilen sind). Schumann vermeidet auch die höchste, zwar brillante, aber grell klingende Lage des Klaviers und hält sich an die sonore Mitte.

Akkordliche Passagen, rauschende, gebrochene Akkorde, besonders zur Ausfüllung des Zwischenraums zwischen Melodie und Baß finden wir z. B. in dem a moll-Konzert in op. 92, Novelletten op. 21, 1. Trio, 2, 6, 7, Humoreske op. 20 und sonst. Dürftiger Satz findet sich fast gar nirgends, nicht einmal in den Kinderstücken und -Szenen, die primitiven, philiströsen Begleitungsfiguren der Klassiker,

die noch Beethoven liebt, sind ganz verschwunden. Neu ist auch der unruhige Wechsel der Harmonie mit jedem Achtel oder Sechzehntel, z. B. in „Nachtstück" op. 23, No. 2, in der symphonischen Etüde op. 13, No. 9, Novellette 6, 1. Motiv, Davidsbündler op. 6, No. 13 und 16, op. 11, Finale, 1. Motiv etc.

Eine weitere Eigentümlichkeit des Schumannschen Klavierstils ist die freie Polyphonie, die sich in allen bedeutenderen Werken findet. Gar zu gern hebt er im Baß oder in den Mittelstimmen ein selbständiges Motiv heraus und akzentuiert es in Beethovenscher Art, damit man es leicht wieder erkennt, oder schmuggelt er eine freie oder strenge Imitation ein, etwa eine kanonische Führung. So sind die Studien für den Pedalflügel op. 56 regelrechte Kanons im Einklang bezw. in der Oktave mit freien Begleit-

stimmen. Kanonisch sind op. 6, No. 16, 2. Linie, die Etüden op. 13, No. 4—6, Albumblätter op. 124, No. 20, Bunte Blätter op. 99, No. 6, Mittelsatz; imitatorisch frei z. B. op. 12, Fabel und Coda, op. 13, Etüde 1, 8, Kreisleriana op. 16, No. 4 und 6 (ein Fugato in No. 7), Albumblätter op. 124, No. 9, op. 99, No. 3, 9, erstes Thema, No. 12 Peters S. 123, 2. Linie, No. 13 Peters S. 126, unten, mehrere Waldszenen op. 82, Romanze op. 28, No. 3; Novellette op. 21, No. 1, F dur- und Des dur-Satz, No. 7; in der fis moll-Sonate und an anderen Orten lösen die Motive sich unaufhörlich ab und erscheinen immer wieder auf einer andern Stufe. Nach seiner Krankheit beschäftigte sich der Meister im Jahre 1845 mit strengen kontrapunktischen Studien; die Frucht sind außer den erwähnten Kanons op. 56 die mehr homophonen, aber frischen Skizzen op. 58, die Bach-Fugen op. 60 für Orgel, die Pianoforte-Fugen op. 72. Aber schon seit seiner Studentenzeit war *Bach* sein Leitstern gewesen, an seiner Hand hoffte er das trockene Theoriestudium überspringen zu können, und das wohltemperierte Klavier blieb seine „musikalische Bibel". So dürfen wir uns nicht wundern, wenn er in den Impromptus op. 5 am Schluß eine ursprünglich halb ironische Fuge anhebt, in op. 32 eine Gigue und Fughette und in späteren Zeiten bei erschöpfter Schaffenskraft noch ein ganzes Heft Fughetten op. 126 schreibt. Mit Ausnahme der letzteren sind es lauter lebensvolle, die übliche Trockenheit glücklich vermeidende Gebilde, welche zeigen, daß es möglich ist, neuen romantischen Wein in die alten Schläuche der Vorväter zu füllen. Gewisse entzückende Sequenzen, wie in Kreisleriana No. 7, Humoreske op. 20, Faschingsschwank-Finale, sind wohl auch dem Thomaskantor abgelauscht.

Spezifisch Schumannisch und mehr auf des träumerischen *Eusebius* Konto zu setzen sind die schwärmerisch innigen, in Wohllaut und Gefühlsüberschwang schwelgenden langsamen Sätze (wie op. 6, No. 2, 5, 7, 11, 14, 17 u. s. f., die Andantes in den Sonaten), oder so innige Inspirationen wie op. 15, No. 7, 10, 12, op. 68, No. 13, 21, 26, 28, 30, 35, op. 12, No. 1 „Des Abends", No. 3 „Warum", op. 16, No. 2, 4, 6 die langsamen Themen, die Fis dur-Romanze op. 28 der As dur-Satz im a moll-Konzert op. 54; ferner jene absonderliche „Innere Stimme" in der Humoreske op. 20, Peters S. 396, die „Stimme aus der Ferne", die sich in Novellette 8, Peters S. 316, wie ein farbiger Regenbogen über das unruhige Wogen der linken Hand versöhnend spannt und wie lindes Trosteswort auf das gejagte Herz herabsenkt. Nicht minder eigentümlich sind die seltsamen fortklingenden Töne. Sie finden sich als Orgelpunkte am Schluß der Papillons op. 2, in op. 6, No. 17, in Humoreske op. 20, S. 401, 410, 412 f., Fasching S. 430, vergleichbar jenem „Ton, der für den heimlich Lauschenden durch alle Erdenträume klingt". Und wer anders als Eusebius wäre der Urheber der schüchternen, oft versonnen innehaltenden „Nachworte" in op. 6, No. 18, in den Kinderszenen op. 15, „Der Dichter spricht", in op. 16, No. 7 S. 382, mit dem offenbar die Kreisleriana schließen sollten, in der Arabeske op. 18, zum Schluß, in der Humoreske op. 20, Thema S. 401, 409 unten, und „Zum Beschluß". In ähnlich vertiefender Weise läßt der einzige Meister viele seiner schönsten Lieder und Liederzyklen ausklingen. Ueberhaupt muß man sagen, daß der allerechteste Schumann sich gerade in einigen Liedern und deren charakteristischen Begleitungen am unvergeßlichsten verewigt hat, es sind die Vertonungen nach romantischen Liedmeistern wie Eichendorff und Heine; die Süßigkeit der Melodien wetteifert mit den üppigen, neuartigen, zerlegten und ineinandergeschobenen Harmonien. Beispiele zu nennen, ist überflüssig, sie sind in aller Munde

Daß Schumanns Klaviermusik öfters dazu neigt, ihre Grenzen zu überschreiten und orchestrale Klänge zu geben, ist ebenso gewiß wie die umgekehrte Beobachtung, daß ihm oft in Kompositionen für Gesang, Streichquartett und im Symphonischen noch die Eierschalen des Klavierstils ankleben. In der fis moll-Sonate schrieb er an einer Stelle vor: quasi oboe, und von vielen anderen Fällen seien nur zwei beispielsweise genannt: der Davidsbündlertanz No. 14 verlangt eine Gesanglichkeit, wie sie das Klavier kaum hergeben kann, und bei No. 15 erscheint der Es dur-Satz als Solo bezw. Duett zwischen Klarinette und Horn mit Harfenbegleitung. Einzelne für Streicher arrangierte Kinderszenen sind Lieblinge der Militärorchester geworden. Ein Hauptmittel zur Erzielung orchestraler Wirkungen aber ist das Pedal. Ohne dessen feinfühlige, immerwährende Verwendung wird Schumanns Klaviermusik zu einem hölzernen Zerrbild. Selbst im Stakkato verlangt er es oft, wie die von Clara Schumann besorgte Originalausgabe bei Breitkopf & Härtel an vielen Stellen beweist. Der Meister opferte dem rauschenden Wohlklang lieber die Klarheit der Harmonie. Genauere Anweisungen lassen sich da leider nicht geben, und nur dem kongenial begabten oder doch geistesverwandten Virtuosen wird es nach langjähriger liebevoller Versenkung in seine Werke gelingen, das Richtige zu treffen.

Eine eigenartige Fingertechnik ist gleichfalls zur Bewältigung seiner fast durchweg sehr schweren Klavierstücke nötig. Neben polyphoner Vorschulung und Unabhängigkeit der Finger bedarf es eines sicheren Oktaven- und Akkordspiels in schnellstem Tempo, der Uebung in Sprüngen, im singenden Druckspiel, großer Taktfestigkeit, Ausdauer in rhythmisch gleichmäßigen, anstrengenden, oft wider das normale Takt- und Metrumsgefühl gehenden Folgen (vergl. Davidsbündlertanz No. 6); manche weiten Griffe sind für kleine Hände kaum ausführbar. Ein feines harmonisches Verständnis, ein Heraushören der Führung der Stimmen und die Fähigkeit, dem schnellen Umschlag der Stimmung zu folgen, haben eine innere Reife und tiefere Bildung des Spielers zur Voraussetzung. Schumanns Satz hat mannigfache Aehnlichkeit mit dem Chopins. Der öfters gehörte Vorwurf, daß des Meisters Klaviermusik nicht dankbar sei, ist nicht unberechtigt wegen der erwähnten Schwierigkeiten. Es kam ihm eben mehr auf den inneren Gedankengehalt, als den äußeren Effekt an. So manchesmal finden wir Augenmusik, deren Wirkung auf den Hörer eine ganz verschiedene ist. Und oft ist der Satz und die Stimmführung verworren, unklar und wirklich unerträglich unbequem, z. B. Davidsbündlertanz 16, kanonischer Mittelsatz, Novellette 2, Anfang, und 3; op. 12, No. 1, Kreisleriana 3, Schluß, im Scherzo der Sonate op. 14, Peters S. 928 unten, Kinderszene op. 15 No. 8 und 10, in op. 28 No. 3, Intermezzo usw. Die Ursache ist meist rücksichtslose Führung etc. der Stimmen und jene merkwürdige Ineinanderschiebung der Hände. Auch Tonverdopplungen, die unhörbar sind, gehören hierher (vergl. Blumenstück op. 19, S. 144; Phantasie, S. 566). Eigentlich brillant und dankbar sind nur wenige Klavierkompositionen und leicht oder mittelschwer nur der erste Band bei Peters, und der nicht ganz. Im allgemeinen liegen aber seine Figuren doch in den Händen, mehr als z. B. bei Chopins Konzerten und Etüden. Für Kinder passen leider nur die ersten Nummern des Jugendalbums op. 68.

In der Form hat Schumann als Revolutionär und Kleinmeister begonnen und als Klassizist geendet. Die ersten Stücke sind frei und willkürlich gestaltete flüchtige Einfälle, prägnant, feurig, oft barock und abrupt, von entzückender Frische und ausgeprägter Physiognomie. Er versäumt es, die Goldbarren in sorglicher Arbeit zu münzen und zeigt sich als rechten Verschwender. Die Tanzform hat es ihm besonders angetan, und op. 2, No. 1, 6, 8, 10 weisen auf Schubertsche Walzer als Vorbilder. In der Tat standen Schuberts Kompositionen neben den feurigen Weberschen Tanzstücken lange Zeit bei dem jungen Schumann im Mittelpunkt seines musikalischen Interesses, und beider Einfluß auf ihn läßt sich nicht abstreiten, wie wir später bei der Besprechung der rhythmischen Kunst Schumanns sehen werden. Auch die Davidsbündler (op. 6), der Carnaval, einzelne Novelletten (No. 4 ballmäßig, No. 5 in der Art einer Polonaise), manche bunte und Albumblätter

und vierhändige Kompositionen sind Fantasietänze und in Liedform (mit einem, zwei und mehr Themen) gehalten. Am häufigsten findet sich das dreiteilige Schema ABA. Aber welche Mannigfaltigkeit der motivischen, rhythmischen, melodischen und harmonischen Gedanken in engem Raum! Und welcher Reichtum an Stimmungen, welche Tiefe und Noblesse der Empfindung! Die Kinderstücke und -szenen, die bunten und Albumblätter und die Waldszenen sind das schönste Geschenk, das je ein Komponist dem deutschen Hause gemacht hat. Die einzelnen Blüten sind häufig zu einem bunten Strauß gewunden und sinnvoll, teils nach dem Gesichtspunkt des Kontrastes oder nach einem programmatischen Gedanken oder nach dem der Variation angeordnet; oft binden einzeln gehaltene Töne mehrere Stücke zusammen, so bei No. 3 und 4 der unerhört originellen Intermezzi op. 4. Manchmal rufen einzelne Motive die Erinnerung an die Stimmung früherer Werke wach, so in dem wie ein Springbrunnen aufsteigenden Intermezzo VI das unvermittelt auftauchende Abeggmotiv und im Carnaval (No. 6, Florestan), der erste Gedanke der Papillons op. 2.

Die Variationenform hat Schumann auch häufig gepflegt. Mehrmals sind es Themen seiner Braut *Clara Wieck*, welche ihn dazu anregten, so zu op. 5 Impromptus, ganz in Beethovenscher Art mit dem bloßen Baß beginnend und dann recht frei improvisierend; die großartigen symphonischen Etüden op. 13 zeigen ihn auf der Höhe einer genialen Variationskunst; das Thema stammt von Ernestinens Vater. Auch hier größte Mannigfaltigkeit der Erfindung unter Wahrung des melodischen und harmonischen Themenkerns! Die Davidsbündler beginnen mit einer flüchtigen Anleihe an ein Thema Claras, und den Variationen in der f moll-Sonate liegt ein Andantino von ihr zugrunde. Daß die Davidsbündler, die ganze fis moll-Sonate, die Fantasiestücke op. 12 und die leidenschaftlich erregte C dur-Fantasie op. 17 („wohl das Passionierteste, eine tiefe Klage um Clara") im liebevollen und unruhigen Gedanken an sie geschrieben wurden, bezeugt der Meister in seinen bedeutungsvollen Briefen selbst.

Formell ein Unikum in der ganzen Literatur ist die Humoreske op. 20. Sie reiht annähernd zwanzig köstliche Themata ohne Unterbrechung und fast wahllos aneinander. Sie werden nur durch das Band einer innigen Zufriedenheit des unter Tränen lächelnden Autors zusammengehalten. Auch der erste Satz des Faschingsschwanks und einzelne Novelletten zeigen eine Anhäufung von schönen Gedanken, die oft willkürlich weitergesponnen und aneinandergehängt werden. Nur die Repetition eines oder einiger Hauptmotive sichert dem an Ueberfülle leidenden Werke eine relative Abrundung und Einheit.

In den großen Formen der Sonate und des Konzerts zeigt sich ein Mangel an großzügiger, organischer Gestaltungskraft; für die fehlende Geschlossenheit und Monumentalität des Aufbaus müssen zahlreiche schöne Einzelzüge entschädigen, und an Stelle einer komplizierten steigernden Themenkombination, wie sie Beethoven bietet, tritt bei Schumann die Transponierung der Gedanken in andere Stimmen, Lagen und Tonarten, im Orchesterstil in anders gefärbte Instrumente, also eine Beleuchtung mit verschiedenem Licht oder mit neuer Farbe. Da die meisten größeren zyklischen Werke zu verschiedenen Zeiten entstanden, ist der psychologische Zusammenhang naturgemäß locker. Für das nach Schumanns Ansicht durch Beethoven erschöpfte Adagio setzte er das Andante oder ein kurzes langsameres, liedförmiges Intermezzo ein. Seine Scherzi sind oft in Moll und entsprechen in ihrer Massigkeit nicht völlig dem Namen. Von seiner Behandlung der ganz alten Formen haben wir schon gesprochen.

Neue Bahnen aber hat Schumann auf dem Gebiet des Rhythmus gewiesen. Wenn sich auch schon bei Beethoven, Weber und Schubert gelegentliche Finessen in dieser Hinsicht finden, zum Meister darin wurde erst Schumann. Die Duolen, Quartolen, Quintolen und Septolen, die Betonung des Auftakts und die Hinüberbindung des guten Taktteils auf den schlechten (Synkope), die Verschiebungen der metrischen Betonung, die Kombination zweier gleichzeitig erklingender Taktarten, ja eine absichtliche Täuschung des Zuhörers über den wahren Sitz der Betonung und über die Beschaffenheit des Taktes (imbroglio) sind so häufig wie die phantastische und leidenschaftliche Erregung widerspiegelnden langen Folgen von punktierten Noten, Vorausnahmen der Melodie und das Nachhinken der Bässe. Vermöge dieser Tempo-, Takt- und Metrumkünste hat er das Improvisatorische der Augenblicksinspiration festzuhalten gewußt.

Gedanken über den Schulgesang und die Beuttersche Reformnotenschrift.[1]

Von M. KOCH (Stuttgart), Kgl. Musikdirektor.

MEIN jüngster Bub bringt fast in jeder Woche von der Kleinkinderschule ein neues Liedchen mit nach Haus. Er freut sich seines Besitzes. Es ist eine Wonne, zu sehen und zu hören, wie die Töne schon am frühen Morgen aus dem durchsonnten Gemütchen quellen. Der Junge ist selbstverständlich Gehörsänger, und er hat einen Vorteil dabei. Seine Melodien sind ihm in Fleisch und Blut übergegangen, und er kann sie singen, wo und wann es ihm einfällt. Sei es um einige Wochen, so tritt er in die große Schule ein. Der Ernst des Lebens beginnt, und ich weiß schon zum voraus: das Zirpchen des Hauses wird allmählich verstummen. So war es bei den älteren Geschwistern; ihre Gesänge wurden immer seltener, je tiefer es hinein ins Schulleben ging.

Der Gesangunterricht ist das Aschenbrödel der Schule. Es gibt höhere Knaben- und Mädchenschulen, wo er erst im dritten Schuljahr in den Stundenplan aufgenommen wird. Höhere Schulen kümmern sich überhaupt nicht viel um die Pflege des Gesanges. Kehren aber alljährlich die üblichen Schulfeiern wieder, dann scheint jedesmal im Gesang die Freude des Tages aufzuleuchten. Die schönsten Reden und Deklamationen bleiben an Wirkung hinter einem schönen Gesang zurück. Und dennoch diese Geringschätzung des Singens als Unterrichtsfach! Auch die Leistungen der Volksschule lassen in diesem Fach nach. Man spricht von einem Tiefstand der musikalischen Volksbildung, der sich einerseits zeigt in der Vernachlässigung und Mißachtung der guten alten Volkslieder, sowie in der Bevorzugung saft- und kraftloser, bald lockerer, bald übermäßig sentimentaler Weisen, und anderseits in der Unwissenheit und Unbeholfenheit im Notenlesen und -Singen. Nicht mit Unrecht wird die Schule für diesen Tiefstand mit verantwortlich gemacht. Würde sie die ästhetischen Anlagen und Fähigkeiten des Ohrs mit demselben liebevollen Interesse und demselben methodischen Geschick in Behandlung nehmen wie sie neuerdings durch den Zeichenunterricht das ästhetische Interesse des Auges befriedigt, so müßte endlich der Liederfrühling anbrechen, den warmherzige Volksfreunde schon längst ersehnen.

Wo immer nur in einem Unterrichtsgebiet eine Hebung und Förderung angestrebt wird, müssen zuvörderst die Lehrenden mit einem entsprechenden Maß gesteigerter Fertigkeiten und vertiefter Anschauungen ausgerüstet werden, zumal wenn es ein Fach betrifft, in welchem alles — pädagogisches Lehrgeschick vorausgesetzt — auf Technik und Geschmack ankommt. Wir in Württemberg leben in einem beschämend-behaglichen Rückstand. Für die Gesangslehrer an höheren Schulen gibt es keine besondere Musikprüfung. Von den Lehramtskandidaten der Volksschule wird nicht mehr verlangt als das Absingen und Abspielen (auf der Violine) eines Chorals. Die Leistungen im Gesangunterricht der Schulen werden geprüft von Visitatoren, welche zum Teil im Singen ebensowenig Uebung und Erfahrung haben, wie im — Notenlesen. Wie können Analphabeten das Analphabetentum bekämpfen! Auf Weiterbildung abzielende Gesangskurse gibt es nicht bei uns. Dazu kommt noch, daß alle übrigen Schulfächer mit ihren neuerdings wesentlich bereicherten Lehrstoffen unter der Aufsicht tüchtiger Schulmänner stehen. Unter den hochgespannten Anforderungen denkt man kaum noch an das Aschenbrödelchen: das Singen. Das arme, reiche Ding, das der aufmunternde Trost, der freundliche

[1] Bei der Wichtigkeit, welcher dieser „Reformschrift" behördlicherseits in Württemberg zugemessen wird, wäre es von Interesse, die Meinungen von Gesangspädagogen, Musikern, Lehrern usw. zu hören. *Red.*

Gespiele der Jugend sein möchte, sieht sich der Rechte seines edlen Herzens benommen.

Zunächst wäre also für eine bessere gesangspädagogische Qualifikation der Lehrenden und Prüfenden Sorge zu tragen. Dem kundigen Fachmann ist die Blüte des Schulzeichnens zu verdanken. Wir sind in eine Zeit eingerückt, wo die Hintansetzung des Spezialistentums Rückschritt, zum mindesten aber Stillstand bedeutet. Gerade der so gering gewertete Gesangunterricht in den Schulen, der doch „die Wurzel der musikalischen Volkskraft" ist, beweist das zur Genüge. Gemütspflege tut so not. Es sollte der Stolz der Schule sein, auch nicht einen musikalischen Analphabeten, d. h. keinen des Notenlesens unkundigen Schüler mehr zu entlassen.

Meines Erachtens könnte nur durch ordentliche und außerordentliche Maßnahmen in dem beregten Sinn dem vernachlässigten Fach aufgeholfen werden. Angriffe auf die Notenschrift als ein von der Schule nicht zu überwindendes Hindernis halte ich nicht für gerechtfertigt. So schwer zu verstehen und zu behandeln, daß man ihretwegen sich aufs Zahlensingen oder aufs bloße Gehörsingen beschränkt sehen müßte, ist sie nicht. Man schenke ihr etwas von der Geduld und der methodischen Gründlichkeit, womit man z. B. das Rechnen betreibt, so wird man bald anderer Ansicht sein.

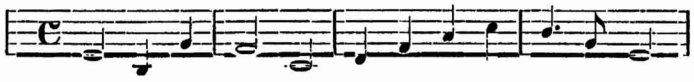
Einen ihrer heftigsten Gegner hat die Notenschrift neuerdings in dem württembergischen Pfarrer *Alexander Beutter* in Rotenberg. Derselbe ist der Erfinder einer Reformnotenschrift. Den Anpreisungen und Verheißungen Beutters zufolge müßte durch die allgemeine Einführung seiner Notationsweise in Schulen und Singvereinen dem musikalischen Notstand gesteuert werden können. Beutter fand Gehör, ja er erschien angesichts der gegenwärtigen Vorbereitung eines neuen evangelischen Landesgesangbuchs für Württemberg und der damit verbundenen Choralbuchreform manchen als ein Retter in der Not; denn in dem veröffentlichten amtlichen Entwurf greift die Reform selbst unter den bekannteren Choralmelodien des öfteren bis an die Wurzeln. Die Beigabe von Noten schien darum ratsam. Erregt nun das Aeußere des musikalischen Bildes in der Beutterschen Notierung an sich schon Befremden, so muß der Kenner, der die durch viererlei Markierungsmittel angedeuteten harmonischen Gewandungen der Melodien mit kritischem Blick prüft, sich über allerhand Eigentümlichkeiten geradezu bestürzt fühlen.

Man höre das Urteil Beutters über die bisherige Notenschrift. Er sagt, sie sei unvollkommen, für das singende Volk unbrauchbar, sei eine Zwangsjacke, in die eine einseitig instrumental orientierte Methode das Volksgesangwesen gesteckt habe, die Klarheit der Tonartbeziehungen sei durch sie verloren gegangen und damit die Gemeinverständlichkeit, so daß auch die intensivste Arbeit der Volksschule nicht imstande sei, eine wirkliche Vertrautheit mit den Noten zu erreichen, der große Haufen der musikalischen Analphabeten sei ihr zur Last zu legen. Wer diese Worte liest, dazu noch den Satz: „unser Volk lernt das Notensingen auf dem Wege, den ich zeige, oder es lernt es überhaupt nicht", macht sich auf das Werk eines Umstürzlers gefaßt, auf eine Neuheit, die mit dem verpönten Alten nichts mehr oder nur wenig mehr gemein hat. Doch man beruhige sich. In Beutters Reformschrift begegnen wir dem gewohnten Notenbild, nur der Notenschlüssel und die chromatische Vorzeichnung der transponierten Tonarten (Kreuz- und Be-Tonarten) fehlen. Ebenso ignoriert Beutter die Noten- und Tonartennamen. Das seien lauter überflüssige Dinge, die ein rationeller und zielbewußter Gesangunterricht ausscheiden müsse. Es genüge, dem Sänger über die Dauer der jeweils herrschenden Tonart die Grundtonstelle markiert vor Augen zu stellen. Von dieser Stelle aus habe dann der Sänger die Melodienoten nach ihren Entfernungen vom Grundton abzuschätzen. „Notenlesen heißt die Stufenbedeutung der Noten, ihr Verhältnis zur Tonika erkennen." Wer von 1 bis 8 addieren und subtrahieren gelernt habe, dem sei das gefürchtete Notenlesen — Umsetzung der Noten in Ziffern — ein Kinderspiel, wer dazu der Tonleiter mächtig sei, der singe die Noten mit den Markierungen der Reformschrift ohne Hilfe eines Instruments vom Blatt. „Zum Lesen meiner Noten bedarf es gar keiner vorhergehenden methodischen Schulung." Der dem Menschen angeborene Tonartinstinkt besorge alles Weitere von selbst. „Den Grundton im Kopf haben, wissen, daß diese Note die vierte, jene die sechste Stufe ist, und die Laiensänger wissen alles, was sie zum Singen brauchen. Es ist ganz gleichgültig für sie, was vorgezeichnet ist und wie die Noten heißen."

Wie einfach! Alle Schulweisheit muß sich geschlagen fühlen. Vor mir liegt ein prächtiges Buch: „Neueste Gesanglehre von Peter von der Au — Theoretisch-praktische Anleitung eines rationellen Schulgesangunterrichts auf wissenschaftlich festgelegter Basis." Soll ich das Buch nun nicht wie einen wertlosen Schmöker mit veralteten Ansichten in den Ofen stecken? Aber nur Geduld!

Beutter bedient sich zur Hervorhebung der Grundtonstufe der Verstärkung bezw. der Strichelung der Notenlinien und der Schraffierung der Zwischenräume. Bei E dur z. B. ist die erste Linie verstärkt, bei F dur der erste Zwischenraum von oben rechts nach unten links schraffiert; der Sänger weiß also, wo sich das Eins der betreffenden Durtonleiter befindet und vermag nun den Abstand jeder Melodienote von der Grundtonstelle (Tonika) zu messen. Bei e moll dagegen ist die erste Linie gestrichelt, bei f moll der erste Zwischenraum von oben links nach unten rechts schraffiert; als Stufen zählender Zifferist vermag sich nun der Sänger vom Eins der betreffenden Molltonleiter aus unter den Schritten und Sprüngen der Melodie zu orientieren. Beutter markiert demnach sowohl das Klanggeschlecht als den Grundton der herrschenden Tonart. Was für eine Dur- oder Molltonart es ist, das muß dem Sänger gleichgültig sein (er kennt ja keine Notennamen), wie er sich auch nicht darum zu bekümmern braucht, ob die verdickte erste Linie E dur oder Es dur, der schraffierte erste Zwischenraum F dur oder Fis dur anzeigt, wenn er nur weiß, hier ist das Eins einer Dur- oder einer Molltonart. Sich auf den Schemel der markierten Tonika stellen und dann schätzen, messen, zählen, hinauf, hinab, wie es gerade sein muß, das ist das Geheimnis aller Treffsicherheit! Eins ist Eins, mag es im Notensystem liegen, wo es will, oder mag es *e* oder *es* oder *a* oder *cis* heißen; wenn es nur der zählefrige Sänger als das Fundament der gerade herrschenden Dur- oder Molltonart erfaßt hat.

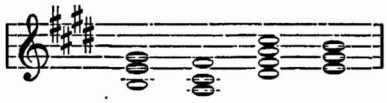
Hier einige Proben der Beutterschen Notation:



Die Tonikalinie zeigt E dur oder Es dur an. In diesem Notenbild sieht der Beuttersche Sänger aber nur das Zahlenbild, und indem er zählt: 1 5 3 | 2 6 | 7 2 4 6 | 5 3 1 | hat er schon auch das Klangbild.

O du großer Glaube! Du denkst: hat der Laie die Tonleiter sicher im Ohrgedächtnis, so verfügt er über etwas, das ihm einen ähnlichen Dienst leistet wie etwa ein eingespanntes Tastenwerk dem Spieler. Der Spieler braucht nur zu tippen, sobald er die Tonstufe und die entsprechende Taste hat. Beim Sänger ist es ähnlich: ersieht er aus den Noten, in welchem Stufenverhältnis sie zum Grundton stehen, so drahtet ihm die Tonikalinie die Töne gleichsam von selbst in den Kopf. (Neben den vielen Zähl- und Lesemaschinen hätte jetzt die Schule etwas wie eine „Singmaschine".)

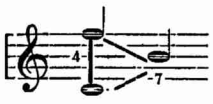
Besehen wir das vorige Notenbild näher. Jeder Takt enthält wieder ein anderes melodisches Motiv. Vereinigt man die Motivglieder zu akkordischen Gebilden, so ergibt sich die Harmoniefolge:



Die Melodie stellt demnach die Zusammenklänge im ausgebreiteten Nacheinander ihrer Bestandteile dar. In der Melodie ist die Gliederung horizontal, in den Akkorden vertikal. Der Vorteil, den ein mit der Akkordik vertrauter Sänger den Zifferisten voraus hat, leuchtet hier sofort ein. Er fühlt sich im Verfolg der melodischen Linie harmonisch gestützt und getragen. Er wird im zweiten Takt den Ton *cis* als Quinte (bezw. Unterquarte) von dem Nebendreiklang der zweiten Stufe empfinden und nicht, wie Beutter meint, als Sexte von dem Grundton *e*. Die Glieder des Vierklangs im dritten Takt betrachtet er ebensowenig in ihrem Stufenverhältnis zur Tonikalinie; er singt nicht 7 2 4 6, sondern er fühlt sich auf den Dominantton *h*, auch wenn er nicht da ist, gestützt. Denn der Vierklang der siebten Stufe ist bekanntlich ein von dem Dominantnonen-Akkord ($\overset{9}{V}$) abgeleiteter Akkord. Wird es einem Lehrer einfallen, z. B. den Dominantseptimen-Akkord ($\overset{7}{V}$) *g h d f* in C dur in die Zahlen 5 7 2 4 umsetzen zu lassen, weil dadurch das Stufenverhältnis der Akkordglieder zur Tonika *c* ausgedrückt ist? Nein, das vermag nur Pfarrer Beutter. Und was tut sein also gedrillter Sänger? Derselbe denkt sicherlich erst dann an die Zahl, wenn er den Ton schon hat, statt umgekehrt durch die Zahl den Ton zu ermitteln. Eine eigentümliche Methode! Richtig betrachtet ist im C $\overset{7}{V}$ der Ton *g* der harmonische Stützpunkt; die melodische Folge *g h d f* heißt daher im Zahlenbild 1 3 5 7.

Beutter übersieht, daß der Tonstaat ein Harmoniestaat in dem Sinn ist, daß auch die Beziehungen der Glieder untereinander etwas gelten, daß die Glieder, wie eben in dem $\overset{7}{V}$ und $\overset{9}{V}$, nicht bloß auf die Tonika bezogen sein wollen. Die Tonika kommt deswegen doch zu ihrem Recht, denn der Grundton bestimmt als der herrschende Prinzeps, als das Zentrum, das Fundament, der Kern, der Aus- und Eingang, als der harmonische Urschoß wohl die Gliederung und den Rahmen der Tonartfamilie, aber er ist nicht so eigensinnig,

so egoistisch, daß er dem Sänger nicht auch erlaubte, melodisch zu fühlen, d. h. die Stimmschritte von einer Note zur andern in der horizontalen Linie abzumessen. Die Tonikalinie Beutters dagegen bedeutet insofern eine Vergewaltigung, als Beutter will, daß alle Tonabstände stets von ihr aus abzumessen sind. Als ausgesprochener Vertikalist, der die Tonikalinie nicht aus dem Auge verliert, weiß er nichts von einem horizontalen Beziehungswert unter den Noten, der z. B. bei dem Sprung von *f* nach *h* abwärts

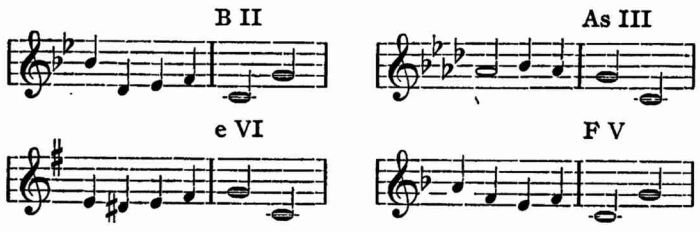


eine verminderte Quinte beträgt. Mit Abstraktionen über das hier angezeigte vertikale Verhältnis (4 und 7) kann doch wahrlich dem Sänger nicht gedient sein. Und hat er dadurch, daß er sich auf das Bestimmen des nachbarlichen Verhältnisses im Nacheinander verlegte, der Tonika als der Grundtonstelle gegenüber etwas versäumt? Gewiß nicht. Die Suprematie kommt ihr deswegen doch in allen Fällen zu. Schon bei tieferem Nachdenken über die tonale Funktion hätte Beutter erkennen müssen, daß, wie ja schon der generelle Begriff tonal die zwei Unterbegriffe harmonisch (vertikal) und melodisch (horizontal) in sich schließt, alles Singen unter einem ständigen Kompromiß zwischen vertikalen und horizontalen Beziehungen, bald zugunsten der einen, bald der andern, erfolgt. Nie schließt ein Begriff den andern aus.

Um noch ein Beispiel anzuführen: Beim Singen der Durtonleiter fühle ich mich am Gängelband des harmonischen (vertikalen) Prinzips geführt; aber ich empfinde auch melodisch dabei, weil ich die Noten als Stufenrepräsentanten nicht bloß auf den Grund- und Ausgangston beziehe, sondern in ihnen zugleich den Intervallwert ihres nachbarlichen Verhältnisses in der horizontalen Folge erfasse, sei es bewußt oder unbewußt. Bei der Molltonleiter oder gar der chromatischen Tonleiter ist es schon anders: hier droht das harmonische Prinzip zu versagen. Die bei der Durskala empfundene harmonische Stützkraft empfinde ich gleichsam nur noch in der Fernwirkung, und betrifft es gar die Wiedergabe von übermäßigen und verminderten Intervallen (sogen. unsangbaren Intervallen), so werde ich zur Uebersetzung des Notenbilds ins Klangbild nur dann befähigt sein, wenn mir dieselben durch viele Uebung als rein melodische Werte dauernd ins Ohrgedächtnis eingeprägt sind.

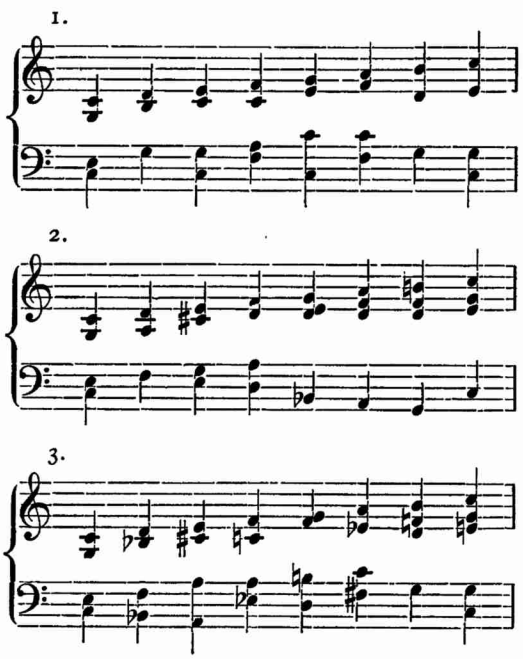
Doch nun wieder zurück zu der notierten liedmäßigen Zeile. Ich habe darauf hingewiesen, was dem harmoniekundigen Sänger bei ihr zu statten kommt. Wie findet sich der Zifferist damit ab? Was derselbe nicht im Ohr hat, kann er unmöglich durchs Zählen erlangen. Er muß jede melodische Phrase, soll er sie aus dem stummen Notenbild wiedergeben können, als festen Besitz im Gedächtnis haben. Die Zahl dient ihm nur zur Orientierung im Linien- und Tonsystem, zur Handhabe, zur Auffrischung und Transponierung bekannter Originale. Wie der Harmonieschüler jeden Akkord, zuerst die Hauptdreiklänge, dann die Nebendreiklänge, ferner die alterierten Akkorde, die Vier- und Fünfklänge in planmäßigem Studium sich erobern muß, bis sie seinem äußern und innern Ohr vertraut sind, so bleibt auch dem Sänger nichts anderes übrig, mag er sich nun mit Noten oder Ziffern oder Solfeggien befassen, als durch methodisches Eindringen in die melodisch-rhythmische Blütenwelt allmählich zu einer beherrschenden Sicherheit zu gelangen. Wie schwer das ist, sei nur an einem einzigen Beispiel gezeigt.

Angenommen, es vermöge ein Schüler mit absoluter Sicherheit die Quinte *c—g* in C dur zu treffen. In eine andere akkordische Einkleidung und Umrahmung gebracht, erscheint ihm dasselbe Intervall jedesmal anders gefärbt, da sein Gefühlswert wechselt. Sein Ausdruck ist in B dur ein anderer als in As dur, in e moll ein anderer als in F dur. Vergl.:



Daraus folgt, daß der Schüler dieselbe Quinte in jeder anderen Tonart wieder aufs neue üben muß, weil sie ihm jedesmal wieder als ein anderer Charakter gegenübertritt.

Zur besseren Illustrierung des Gesagten prüfe man den veränderten Effekt, wie er in den folgenden harmonischen Varianten der C-dur-Skala zum Ausdruck kommt:

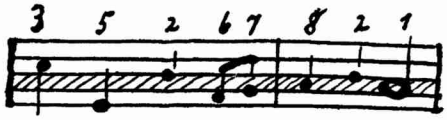


Der Schüler fühlt sich beim Aufstieg des 2. Beispiels schon nicht mehr so sicher, und wer Freude am Experimentieren hat, der kann es erleben, daß mancher Schüler unter den Klängen des 3. Beispiels die Festigkeit verliert und vielleicht gar nicht mehr mitkommt. Deswegen braucht er sich aber nicht zu schämen, denn er wurde unvermittelt in ein harmonisches Neuland versetzt. In der exotischen Ueppigkeit der ihm bisher verschlossenen Klangsphäre droht seine Stimme zu ersticken. Sie muß sich erst akklimatisieren, um sich ebenso sicher wie unter den rein diatonischen Verhältnissen des 1. Beispiels behaupten zu können. Eine von dem gewohnten Orgelsatz abweichende Choral-Begleitung kann den Gesang einer Kirchengemeinde ins Schwanken bringen.

Das ganze Geheimnis alles treffsicheren Singens liegt sonach im vielen Hören und Ueben, in einer melodisch wie harmonisch möglichst vielseitigen Schulung des Gehörs. Nur wer musikalisch hört, für den können die Noten und Zahlen allmählich einen Sinn bekommen. Was nützen dem gewiegtesten Konzert- und Opernsänger z. B. die Noten

wenn er sie nicht im Ohr hat? Er kann diesem schwierigen Motiv zunächst nur als Gehörsänger beikommen, und sind ihm die ungewohnten Wendungen im Ohr endlich vertraut, dann erst kann das Auge, wenn es derselben oder einer ähnlichen Phrase später wieder begegnet, im Messen und Zählen seine Schuldigkeit tun. Gehörsänger sind wir im unbegrenzten Reich der Tonkunst mehr oder weniger alle, und die besten Leistungen im Gesangunterricht wird darum derjenige Lehrer aufweisen, der vorab durch vieles Gehörsingen den musikalischen Sinn erschließt und pflegt und die Schüler zum schnellen Erfassen und reinen Nachsingen vorgesungener und vorgespielter Töne befähigt, der nicht alles Heil von den Noten und Zahlen erwartet, sondern dieselben nach Maßgabe der durch das Gehörsingen geweckten musikalischen Auffassungskraft nach und nach als förderliche Mittel verwendet, der ferner bei der Auswahl seiner Uebungen und Lieder nicht in mittelalterlicher Rückständigkeit Willkür und Zufall walten läßt, sondern den Forderungen einer besseren pädagogischen Einsicht gemäß dem Singunterricht dieselbe Stellung und Behandlung zuerkennt wie allen Unterrichtsfächern.

Ein den Zifferisten verwirrendes Moment muß in dem kontrastierenden Verhältnis gesehen werden, in welchem Notenbild und Zahlenbild oftmals zueinander stehen. Dies ist der Fall, wenn eine melodische Senkung mit einer höheren Zahl, eine Hebung mit einer niederen Zahl beziffert wird. Hierzu ein zweitaktiges Beispiel in Beutterscher Notierung (A- oder As dur):



Der Sänger zählt und singt zu Anfang 3 5 2 6 und ist dadurch etwas auszuführen gezwungen, was seiner natürlichen Vorstellung widerspricht, da 3 5 doch eine Hebung, 5 2 eine Senkung voraussetzt. Eine ähnliche Inkongruenz weist die zuerst mitgeteilte Melodie auf.

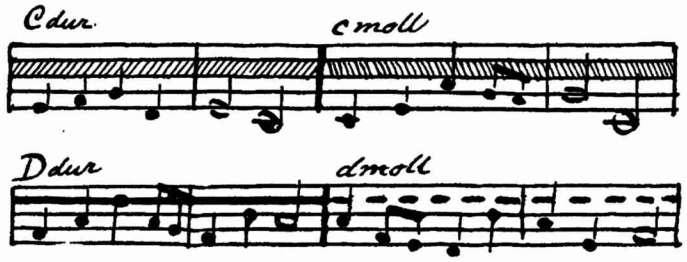
Einen nicht zu verkennenden Vorteil bietet die Zahl, wenn sich eine Melodie zwischen Tonika und Oktav bewegt, weil alsdann die übersetzende Zahl mit dem Bewegungsbild der Noten übereinstimmt, z. B.:

Diese Melodie (F- oder Fis dur) ist so konstruiert, daß sie jeder, der die Tonleiter beherrscht, unschwer vom Blatt singt. Es ist sonach auch kein Grund vorhanden, in diesem Fall von einem verblüffenden Erfolg zu reden. Der Schüler fühlt sich sicher, auch wenn er nur der Spur nachsingen sollte und wenn er weiß, daß die 1. Note im 3. Takt 8 ist. Er steht im Bann der Tonart wie mein jüngster Bub, der schon mit 2 Jahren, also bevor er nur einen Zahlenbegriff haben konnte, die Tonleiter auf den Vokal „*a*“ sang. Der angeborene Tonartinstinkt erhält seine ästhetische Befriedigung von der klaren Gesetzmäßigkeit der aus zwei symmetrischen Hälften (Tetrachorden), nämlich

1 2 $\overset{\frown}{3\ 4}$
5 6 $\overset{\frown}{7\ 8}$

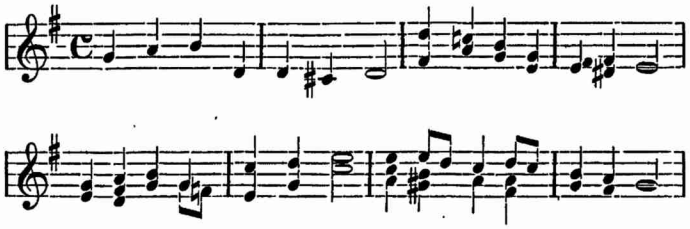
bestehenden Durskala. Diesem Instinkt eignet eine Beharrungskraft: er will in der Tonart bleiben, in die er eingestellt wird. Wozu nun also das Notenbild einer Melodie, die sich von der ersten bis zur letzten Note in derselben Tonart bewegt, mit einer aufdringlichen Strichelei oder Linienverdickung verunzieren? Sehr viele unter den volkstümlichen Weisen weltlichen wie geistlichen Charakters verlaufen ohne Modulationswechsel, stehen in den gebräuchlichsten Tonarten, und ihnen allen sollen wir in zwecklos veränderten Bildern wiederbegegnen? Derselbe Schüler, dessen Denk- und Anschauungskraft der moderne Unterricht soviel zumutet, soll sich nicht eine Notenlinie oder einen Zwischenraum als unveränderliche Grundtonstelle merken können? Von der Methode des Berner Musikdirektors *Joh. R. Weber*, der schon vor Beutter die Tonikalinie verstärkte und den Tonikazwischenraum am Anfang des Stücks markierte (jedoch nur in Dur und auf Modulationen nicht Bezug nehmend, weil es dem einsichtsvolleren Weber nur um ein methodisches Hilfsmittel für die Anfänger zu tun war) sagt Beutter, soviel als sie leiste, könne man am Ende auch ohne Tonikalinie leisten. Beutter muß es sich darum gefallen lassen, wenn wir diese Meinung auch von seiner Methode haben.

Mehr ergötzlich als wirklich nützlich muß die Tonikabezeichnung Beutters für C dur und D dur, wie für c moll und d moll wirken. Da führt die Fundamentallinie meist über die Notenköpfe und wohl auch über die Köpfe der Sänger weg. Vergl.:

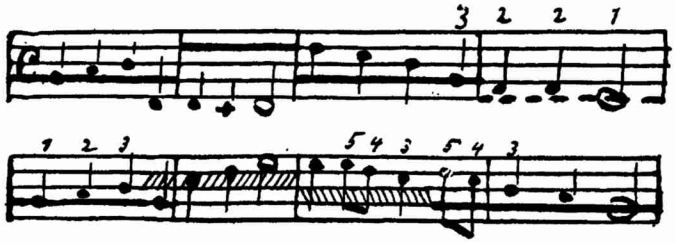


Folgen wir nun Beutter hinein ins Gebiet der Modulationen. Da stellt er den Grundsatz auf: Dem Sänger muß der modulatorische Bau eines Liedes durchsichtig gemacht werden. Er geht dem „zigeunernden“ Grundton nach und macht ihn durch die Markierungsmittel seiner Reformschrift überall dingfest. „Der Sänger ist bei Ausweichungen keinen Augenblick im Zweifel darüber zu lassen, wohin der Grundton im Notensystem wandert.“ Der folgende Choral in G dur bietet reichlich Gelegenheit, Beutters Verfahren kennen zu lernen.

Bisherige Notenschrift:



Beutters Notationsweise:



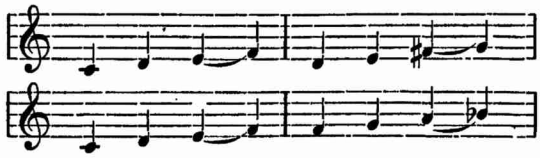
Sieht das nicht reizend aus! Oder will Beutter allen Ernstes den Komponisten für diese „Verschandelung“ verantwortlich machen? 8mal wurde der vagierende Grundton dingfest gemacht. Nun ist der Sänger Herr der Situation. Die Transparenz der harmonischen Struktur tut ihr erlösendes Wunder: in dem ihm durch die Leitungsdrähte zugeführten Licht singt der musikalische Laie, vorausgesetzt, daß er normal veranlagt ist und seine Tonleiter im Kopf hat, die vorstehende Weise vom Blatt. Sollen wir dem Vertikalisten Beutter, der den Wert seiner Erfindung immer nur im Licht der tonalen Funktion bespiegelt, glauben?

Daß Beutter von seinem einseitigen Standpunkt aus konsequent den Wechsel der tonalen Funktion (oder Tonalität) anzeigt, muß dem Laiensänger statt zum Vorteil zum Nachteil gereichen. Es werden ihm von Takt zu Takt durch die verlangte 7malige Umzifferung (wobei 2mal nach Moll und ebenso oft wieder zurück nach Dur) so viel Denkoperationen zugemutet, daß er selbst beim langsamsten Tempo sich nur mit beharrlich strauchelnder Stimme fortbewegen kann. Die Konzentration auf das Zähl- und Umdeutungsgeschäft läßt ihm nicht den wünschenswerten Grad von Aufmerksamkeit für die Beherrschung der Stimme übrig. Sodann muß dem Sänger auch hier wieder die Zahl zum Verhängnis werden: zählt er von der markierten Grundtonstelle in Dur an aufwärts 1 2 $\overset{\frown}{3\ 4}$ und er soll gleich darauf von einer markierten Grundtonstelle in Moll an aufwärts mit denselben Zahlen zählen, so wird er durch die veränderte Lage des Halbtons (diesmal 1 $\overset{\frown}{2\ 3}$ 4) konfus und unsicher. Siehe den bezifferten zweitletzten Takt voriger Melodie, ebenso die Bezifferung bei dem Klanggeschlechtswechsel im dritten bis fünften Takt. Was ist also der Preis der gewonnenen Klarheit der Tonartbeziehungen? Ich überlasse dem Leser die Antwort darauf.

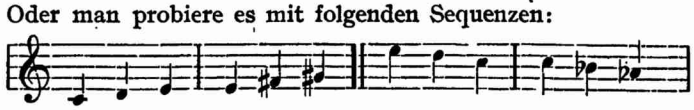
Zu den früheren Beispielen über den Vorteil, den das horizontale Abmessen von Note zu Note in den meisten Fällen gewährt, gebe ich noch ein weiteres. Muß ich, um den Halbtonschritt *h—c* sicher zu treffen, mir erst im Notenbild durch den Tonikaschlüssel anzeigen lassen, das ist 7 8 in C dur, oder 3 4 in G dur, oder 2 3 in a moll, oder 5 6 in e moll? (Ach, die fatale Zahl!) Nein, auch der Partitursänger erfaßt unter Verzicht auf umständliches vertikales Abstrahieren in der Regel den melodischen, d. h. nachbarlichen (horizontalen) Beziehungswert, und betrifft es den chromatischen Halbtonschrit *h—his*, dann erst recht, NB! — das sei wiederholt gesagt — ohne der Supremacie des Tonalitätsprinzips dadurch etwas zu vergeben. Schon die Bezeichnung *h—c* verdichtet sich im Sänger endlich zu einem symbolischen Begriff für den Halbton.

Die bisherige Notenschrift ohne den Beutterschen Ballast gewährt bei dem mitgeteilten Choral zweifellos den größeren Vorteil. Der Sänger hat das, was er fürs horizontale Erfassen braucht, klar vor Augen. Ist sein Musikgefühl noch unentwickelt, zeigt sich sein naiver Tonartinstinkt noch unempfänglich oder ablehnend gegen Modulationstöne nächstverwandter Verhältnisse, so sind ihm Bezeichnungen wie „herrschender Grundton“, „tonale Funktion“, „harmonische Struktur“ nichtssagende Phrasen, wie ihm alle graphischen Anschauungsmittel der Beutterschen Erfindung als ein überflüssiger Zeichenkram erscheinen.

Die Bewältigung der Modulation setzt eine rationelle Behandlung voraus. Die zwei nächstverwandten Tonarten von C dur, nämlich G dur und F dur, müssen wie Festen planmäßig eingenommen werden. Sie lassen sich nicht überrumpeln; der Schüler vermag das Anfangstetrachord von C dur nicht ohne weiteres auf die Stufen *d* und *f*, wie dies in den folgenden Takten geschieht, zu transponieren.

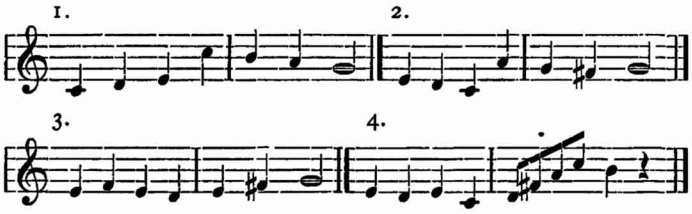


Oder man probiere es mit folgenden Sequenzen:

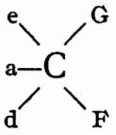


Dem Schüler erscheinen sie anfangs ungeheuerlich. Nach dem schon berührten Beharrungsvermögen seines naiven Tonartinstinkts wird er eben statt *fis gis* die leitereigenen Töne *f g* und statt *b as* die Töne *h a* zu singen geneigt sein. Es macht sich hier ein Trägheitsgesetz geltend, das sich nicht im Handumdrehen mit mechanischen Krücken überwinden läßt, oder mit der Meinung, der Sänger habe ja seine Tonleiter im Kopf und das markierte Eins der Tonleiter vor Augen.

Die Gewöhnung des Ohrs an den Effekt des nächstliegenden Tonalitätswechsels, nämlich der Modulation in die Dominanttonart, müßte von C dur aus durch folgende methodische Uebungen vermittelt werden:

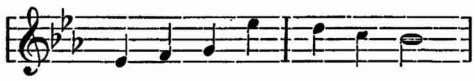


Das 1. Beispiel zeigt eine latente Modulation, denn der modulierende Leitton *fis* fehlt; aber der Schüler wird nichtsdestoweniger dessen Nähe und deshalb auch die Eigentümlichkeit eines modulatorischen Vorgangs empfinden. Nun taucht von Beispiel zu Beispiel der für C dur leiterfremde Ton *fis* unter zunehmenden Schwierigkeiten auf. Aehnliche methodische Streifzüge müßten von C dur aus nach F dur, später unter äußersterVorsicht nach a-, e- und d moll unternommen werden, denn die genannten 5 Tonarten bilden die nächste diatonische Zone der C dur-Zentrale.

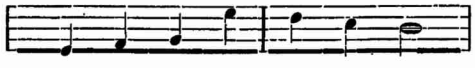


Die Beherrschung dieser Zone — die selbstverständlich später nach den bekannteren Kreuz- und Be-Tonarten zu transponieren ist — genügte für das volkstümliche Singen völlig und müßte sich bei gutem Willen, entsprechendem musikalischen Verständnis und methodischem Geschick in 7 bis 8 Schuljahren auch erreichen lassen, und zwar auf der Grundlage der bisherigen Notenschrift, die uns vor einer Verirrung hinein in so unfruchtbare Umständlichkeiten, wie sie die verkappte Ziffernschrift Beutters charakterisieren, bewahrt.

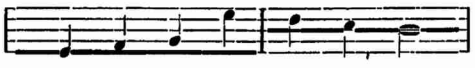
Interessant ist nun der Phasenwechsel, den Beutters Erfindung beim Ausprobieren an dem mannigfaltigen Melodienmaterial des Choralbuchs machte. Beutter mußte einsehen, daß eine strenge Durchführung seines vertikalen Prinzips nicht möglich ist. Bei modulationsreichen Chorälen wäre sonst das Notenbild denn doch gar zu bunt ausgefallen und der Laiensänger hätte nicht viel mehr davon verstanden als wie der Bauer von den Gemälden eines Kunstsalons. Beutter hält deshalb seinem Prinzip nicht in allen Stücken Treue. Er verzichtet in den meisten Fällen, wo es angeht, auf die versprochene Transparenz der harmonischen Struktur, indem er bei latenten Modulationen (ohne den entscheidenden Modulationston in der Melodie) das Wandern des Grundtons ignoriert. Bei der Liedzeile



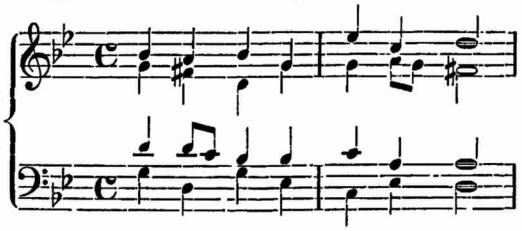
läßt er den Sänger glauben, er befinde sich im 2. Takt immer noch in Es dur statt in B dur und notiert demgemäß



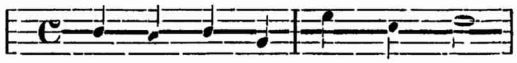
statt dem Prinzip gemäß



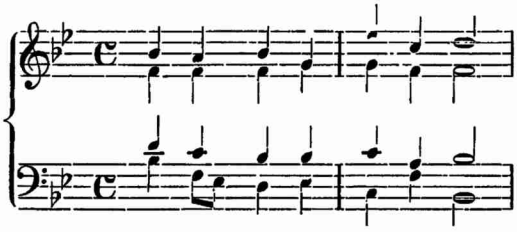
Das ist ein offener musikalischer Betrug: die Orgel moduliert im 2. Takt nach B dur, und der Sänger wähnt sich noch in Es dur. Es wird aber noch interessanter. Beutter hat den Mut, die folgende Choralzeile in g moll



im Sopran durchgängig in B dur zu notieren, nämlich:

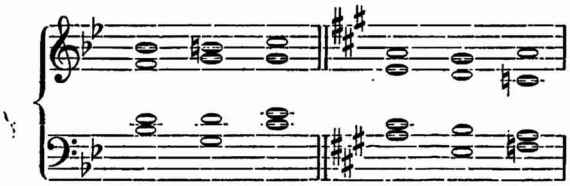


also mit dem Effekt folgender Harmonisierung:



Es handelt sich dabei nicht um vereinzelte Ausnahmen, sondern die Willkür ist Trumpf. Der Laie vermutet um so weniger etwas davon, als ihm das Vorwort des Gesangbuchentwurfs versichert: „der Sänger ist keinen Augenblick im Zweifel darüber, wohin der Grundton wandert." Wie muß das Urteil eines unparteiischen Musikkenners angesichts solcher Dinge in dem Objekt eines amtlichen Unternehmens über uns, unsere kirchenmusikalischen Zustände und über die, die dafür verantwortlich sind, lauten? Die Kirchentonarten pflegt der Kunstverständige als ein wertvolles musikgeschichtliches Erbe, und hier müssen wir nun mitansehen, wie der spezifische Charakter derselben durch das Machwerk eines dilettantischen Eiferers da und dort völlig aufgelöst wird. Man vertraut sogen. „Eselsbrücken", weil die Choralbuchreform beängstigend radikal ausgefallen ist. Beutter will diesen Ausdruck für seine Methode bestreiten. Wenn er aber doch einen Klanggeschlechts- oder Tonartenwechsel, wie vorhin gezeigt wurde, nach Gutdünken glaubt ignorieren zu dürfen, so setzt er doch voraus, daß er es mit einem hohen Grad musikalischer Stupidität oder — auf gut deutsch gesagt — mit „Eseln" zu tun hat. Ein nettes Zeugnis für die Kirche und auch für die Schule, wenn man der tonangebenden Stimme glauben soll, die durch die Beuttersche Reformnotenschrift eine völlige Umwälzung des Schulgesangunterrichts in Aussicht stellt.

Mechanische Lehrtalente, die gern mit Maschinen, Kniffen und Krücken operieren, mögen mit Beutters Erfindung in gewissen Fällen einen augenblicklichen Erfolg erzielen. Mit der Methode des Ziffernsingens leidet sie an einer ähnlichen Begrenztheit. Wo ihre Grenzen liegen, besagen meine Ausführungen. Zwei Notenbeispiele sollen noch zeigen, wie sie in der schriftlichen Darstellung gar nicht ungewöhnlicher Stimmfortschreitungen versagt.



Wie will Beutter mittels seiner Markierung bei Verzicht auf chromatische Versetzungszeichen im 1. Fall den chromatischen Schritt *b h* im Sopran, im 2. Fall den Schritt *e f* im Baß klar und unzweideutig erkennen lassen? Er vermag es nicht, da er für 12 Durtonarten nur 7 Tonikaschlüssel hat. Der Leser mache selbst einen Versuch und markiere — die Vorzeichnung ist natürlich wegzulassen — beim G dur-Akkord des 1. Beispiels entweder G dur oder c moll; er wird stecken, da der 1. Akkord sowohl als H dur- wie als B dur-Klang aufgefaßt werden kann. Die Beifügung eines Erhöhungszeichens hätte infolgedessen keinen Sinn. Aehnlich verhält es sich bei der Baß- und Altführung des 2. Beispiels, überhaupt überall, wo chromatische Fortschreitungen in Frage kommen.

Und wenn der Zifferist von der markierten Grundtonstelle in Moll an zu zählen und zu singen hat bis hinauf zur Oktav: welche Leiter ist für ihn maßgebend: die melodische oder harmonische oder äolische (ohne Erhöhung)? Ich weiß es nicht.

Da ist nun Beutter so klug und koppelt seine Reformschrift mit der Altschrift zusammen. Er läßt alles beim alten, notiert auch Versetzungszeichen, wenngleich er sie samt den Buchstaben als Tonnamen aus dem rationellen Unterricht verbannt wissen will. (Wie sonderbar!) ♭ ♯ und ♮ sind dem Sänger nach wie vor Hieroglyphen.

Trotz alledem sagt Beutter: „Meine Notierung darf den Anspruch erheben, eine organische Weiterbildung der bisherigen Notenschrift und eine gemeinverständliche Gesangstonschrift zu sein". Sachlich begründeten Einwendungen gegenüber spricht Beutter dann von „tiefsinnigem Gerede, von Künstelei, von — Rübsamen." Was gilt ihm die bessere Erkenntnis seiner Gegner? „Es ist die Macht eingefleischter Vorurteile und die Bequemlichkeit und Geisteträgheit, die

die ausgefahrenen Geleise nicht verlassen mag." Warum darf er sich einen Schwarm von Inkonsequenzen, der ein Hohn auf das angeborene Musikgefühl ist, erlauben? Er sei kein Prinzipienreiter und brauche es im Hinblick auf den gegenwärtigen Tiefstand unserer musikalischen Volksbildung auch nicht zu sein. „Ich bleibe dabei, unser Volk lernt das Notensingen auf dem Wege, den ich gezeigt habe, oder es lernt es überhaupt nicht." Aus dieser selbstbewußten Voreingenommenheit läßt sich das temperamentvolle Gehaben des Erfinders leicht erklären. Sein rabiates Verhalten hat noch einen andern Grund. Seine Repliken aus letzter Zeit sowie das ganze Netz von Widersprüchen und Ausflüchten, in das er geraten ist, bekunden, daß er nicht über jenes Maß von musikalischer Erkenntnis- und Empfindungskraft verfügt, daß er zum voraus die theoretischen und praktischen Konsequenzen und Inkonsequenzen seiner Erfindung hätte übersehen können. Theoretisch bekennt er sich zu dem Satz „aller Urteilsfähigen": der Sänger kann so lange nicht nach Noten singen, als er über die tonale Funktion der Note im unklaren ist — und praktisch tut er, was er mag. Darum ist es doppelt angezeigt, durch ein freimütiges fachkritisches Wort einer Sache zu begegnen, von der weder die Kirche noch die Schule sich eine bessernde Wirkung ihrer gesanglichen Leistungen versprechen dürfte. Auf die wirklichen Ursachen, die die Rückständigkeit unseres Schulgesangwesens verschulden, habe ich hingewiesen. Sie liegen nicht in der von Beutter so hart angegriffenen bisherigen Notenschrift.

Aus meiner Künstlerlaufbahn.

Zweite Abteilung.

Aus Tagebüchern und Briefen meiner Weimarer Zeit.

Von EDMUND SINGER (Stuttgart).

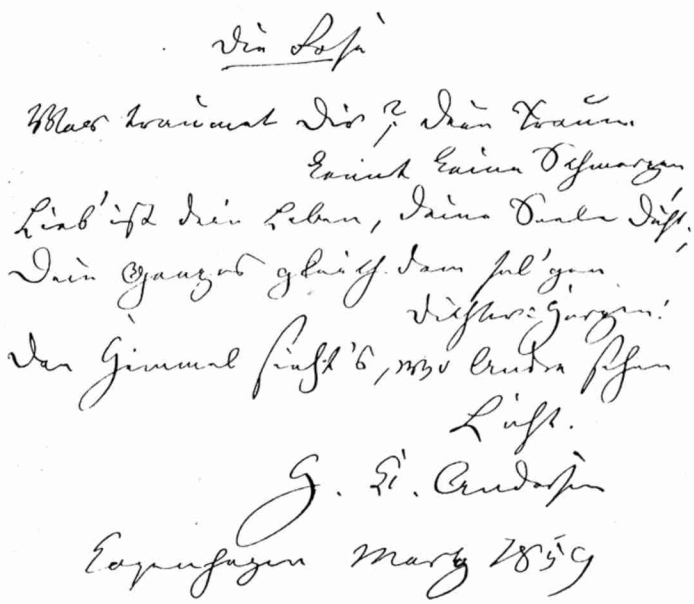
(Fortsetzung.)

Im Frühjahr 1859 kam ich auf Einladung von Niels W. Gade nach Kopenhagen, um in den von ihm geleiteten Orchester- und Kammermusikabenden zu spielen. In dem ersten Orchesterkonzert, welches in einem Riesensaale (dem größten der Stadt) abgehalten wurde, spielte ich außer der F dur-Romanze von Beethoven und einem Impromptu für Violine allein von mir auf speziellen Wunsch von Gade das erste Konzert von Paganini, und zwar mit solchem Erfolg, daß ich sofort zu vier Konzerten im Theater engagiert wurde. Diesen Konzerten folgten dann die zwei Kammermusikabende mit Quartetten sowie klassischen Solostücken, u. a. Tartinis Teufelstriller. Gade spielte in den Quartetten Bratsche, für welches Instrument er gleich Mendelssohn eine ganz besondere Vorliebe hatte, und begleitete am Klavier die Solostücke, wenn auch nicht gerade technisch hervorragend, da er jedenfalls besser komponierte als Klavier spielte. — Die vier Wochen, die ich in Kopenhagen zubrachte im Verkehr mit Gade, seinem Schwiegervater, dem bekannten dänischen Komponisten Hartmann, dessen reizende, kleine Oper (Klein Carin) ich im Hoftheater hörte, mit Heiberg und seiner Frau, der genialen Schauspielerin, sowie mit Andersen, zählen zu meinen interessantesten und wertvollsten Tagen und mit Freuden gedenke ich dieser schönen Zeit.

Der Sammelpunkt der bedeutendsten Musiker und Schriftsteller Kopenhagens war das Haus des Herrn Tutein, der als einer der größten Industriellen Dänemarks galt. Seine Frau, eine liebenswürdige Wienerin, war die Schwester des Komponisten Siboni, von dem ich später in Stuttgart mit D. Pruckner ein interessantes Klavierquartett aufführte, das jetzt längst vergessen ist und dieses Schicksal mit so manchen andern, recht anständigen Werken teilt. Bei Tuteins spielte ich auch mehrmals vor dem Prinzen Christian, dem späteren König von Dänemark. Auf ein Hofkonzert bei dem regierenden König selbst mußte ich leider verzichten, da seine Freundin, Frau Rasmus, krank war. Dagegen bekam ich eine Einladung zu einem Hofkonzert bei der Königin-Mutter, zu welchem alle künstlerischen und literarischen Größen Kopenhagens zugezogen waren.

Ganz besonders hingezogen fühlte ich mich zu Andersen, dessen Bekanntschaft ich schon früher in Weimar bei Liszt gemacht hatte und der mir schon damals außerordentlich sympathisch war. Andersen war nichts weniger als schön, aber seine Liebenswürdigkeit im persönlichen Verkehr, die Herzensgüte, die aus seinen ausdrucksvollen Augen sprach, sein naives, fast kindliches Wesen, nahmen sofort für ihn ein. Er galt für eitel und es wurde darüber ziemlich gespöttelt, aber diese Eitelkeit war so wenig aufdringlich, so harmlos, daß man es bei näherer Bekanntschaft mit ihm gar nicht bemerkte und sich willenlos dem Zauber seiner Persönlichkeit hingab. Er war sehr populär in Kopenhagen und es war rührend anzusehen, welche Freude es ihm machte, wenn manchmal ihm ganz unbekannte Kinder auf der Straße auf ihn zukamen, und ihm zögernd die Händchen entgegenstreckten. Da strahlte sein Gesicht und er freute sich von ganzem Herzen über diesen Beweis seiner Popularität. Für das Album meiner Frau gab er mir ein reizendes, kleines Gedicht. Ich weiß nicht, ob sich dieses Gedicht in einem seiner Werke gedruckt vorfindet und lasse es hier folgen:

Gedicht Andersens für das Album der Frau Singer.



Zu gerne wäre ich noch länger in Kopenhagen geblieben, um von da noch nach Stockholm zu gehen. Ich hatte von der Großherzogin von Weimar nicht nur ein eigenhändiges Empfehlungsschreiben an die Königin von Schweden, sondern sollte sogar in ihrem Auftrag ein Geschenk (ein goldenes Falzbein) überbringen. Leider verfiel ich in den Fehler, den ich schon früher bei meinen mehrjährigen Konzertreisen begangen hatte, daß ich nicht beizeiten weiter zog. Wenn es mir in einer Stadt wohlgefallen und ich angenehme Beziehungen mit sympathischen, mich fesselnden Persönlichkeiten gefunden hatte, wenn ich an das weitere „Zigeunern" dachte, das mir sehr wenig zusagte, blieb ich so lange, bis die Ebbe in meiner Kasse mich dringend mahnte, weiter zu ziehen, um wieder Geld zu verdienen. So erging es mir auch in Kopenhagen.

Ich konnte mich von der interessanten Stadt mit ihren prächtigen Menschen, ihren Kunstschätzen, von welchen mich das Thorwaldsen-Museum besonders begeisterte, worin sämtliche Werke des großen Meisters in Marmorkopien sich befinden und in dessen Hofe Thorwaldsen seine Grabstätte gefunden hat, nicht trennen, und mit Schrecken entdeckte ich schließlich, daß mein Urlaub zu Ende ging, und mir keine Zeit mehr für Stockholm blieb, wenn derselbe nicht verlängert würde. Ein Gesuch um Urlaubsverlängerung wurde von Dingelstedt abgeschlagen. Ich sollte, wie er mir schrieb, am 8. April, dem Geburtstag der Frau Großherzogin, in einem großen Hofkonzert spielen. Ich schrieb an Fr. Liszt, der, wie ich dann nachträglich erfuhr, gerade verreist war und deshalb nicht antworten konnte. Während ich nun schweren Herzens die Heimreise antrat, war Liszt wieder zurückgekehrt, und hatte infolge meines Briefes in seiner Liebenswürdigkeit Joachim als Ersatz für mich für das Konzert am 8. April engagiert. Der Brief, in dem er mir dies mitteilte, traf mich nicht mehr und so hatte ich nur noch das Vergnügen, die Stücke, die Joachim mit Orchester spielte, zu dirigieren. Somit war ich um meine Stockholmer Reise gekommen. — Den Brief und das Geschenk für die Königin hatte ich vor meiner Abreise pflichtschuldigst dem schwedischen Gesandten übergeben.

* * *

Allerlei Anekdotisches.

Bei einer Aufführung der „Saalnixe" in Weimar hatte der beliebte Komiker Hettstedt die Rolle des als Geist erscheinenden Ritters zu spielen. Er faßte aber die eigentlich seriöse Rolle komisch auf, schminkte sich eine Schnapsnase, und sprach z. B.: Ich und deine Mutter haben manchen bittern (Pause) Kelch geleert, heute aber leeren wir einen — Doppelbittern. Das Publikum amüsierte sich köstlich und applaudierte lebhaft. Dr. Oskar Schade, der auf der ersten Galerie saß, war aber empört, und gab seine Entrüstung durch ein energisches Zischen kund. Als Hettstedt nun gerufen wurde, trat er vor, und sprach zum Publikum: „Sie haben mir applaudiert, und das war eine ‚Gnade', es wurde aber auch gezischt, und das war (mit dramatischer Gebärde nach dem ersten Rang zeigend) S c h a d e!

Winterberger hatte mich wegen einer harmlosen Bemerkung, durch die er sich verletzt glaubte, durch unseren gemeinschaftlichen Freund Schreiber fordern lassen, was ich selbstverständlich ablehnte. Kurze Zeit darnach ging Winterberger nach Merseburg, um auf der dortigen neuen Orgel zu spielen. Bronsart schrieb in unserer Neuweimarzeitung: Das Duell zwischen Singer und Winterberger hat blutig geendet. Singer blieb auf dem Platze und Winterberger mußte über die Grenze. (Merseburg liegt bekanntlich in Preußen.)

*

Der Eisenacher Komponist K. führte in Weimar ein Oratorium von sich auf, bei dem die Hofkapelle und also auch ich mitwirkte. Auf den Wert oder Unwert des Werkes will ich mich hier nicht weiter einlassen, ich weiß überhaupt nur noch so viel davon, daß ein langsames Tempo dem andern folgte. Grave, Lento, Largo, Adagio usw. ad infinitum. Nachdem das (in der ersten Probe) so fast eine Stunde fortgegangen, klopfte K., der selbst dirigierte, auf das Pult und sagte: „Meine Herren, ich will Sie darauf aufmerksam machen, daß jetzt ein langsameres Tempo kommt,"

*

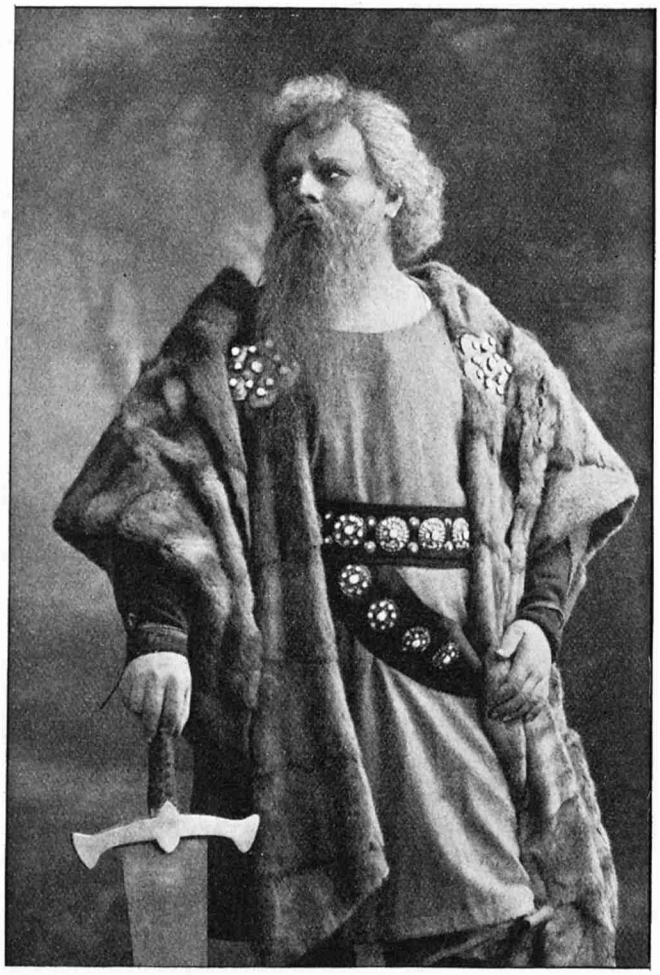
Ein Cellist K. spielte in einem Hofkonzert in Weimar u. a. eine Elegie von sich, ein hypersentimentales Stück, das er auch noch mit höchst elegischem Gefühl und schmerzlichem Gesichtsausdruck vortrug. Der Großherzog, sehr gerührt, trat an ihn heran, und sagte: Sie müssen viel gelitten haben, Herr K., wann haben Sie diese Elegie komponiert? — Während der großen Geldkrisis in Amerika, Kgl. Hoheit!

*

Lipinsky (der berühmte Geiger) kam auf seinen Konzertreisen in ein kleines Städtchen in Polen, um da ein Konzert zu geben. (Die Verantwortlichkeit für diese Geschichte überlasse ich ihm.) Man sagte ihm, die maßgebendste Persönlichkeit der Stadt in musikalischer Beziehung sei ein alter Herr, der Kreisphysikus des Städtchens. Diesen Herrn, der übrigens ein sehr liebenswürdiger und freundlicher Mann sei, müsse er vor allem besuchen, um ihn für sein Konzert zu interessieren. Als Lipinsky nun seinen Besuch machte, wurde er in ein Zimmer geführt, woer zu seiner Ueberraschung vier Notenpulte mit aufgeschlagenen Notenbüchern, und auf den vier Stühlen vor den Pulten die vier nötigen Saiteninstrumente erblickte. Als der Hausherr nun hereinkam und Lipinsky herzlichst begrüßte, sagte Lipinsky: Da komme ich ja gerade recht, um ein Streichquartett zu hören. „Ach, lieber Herr," sprach der gute Doktor ganz kläglich, „wie käme ich dazu, in diesem unmusikalischen Neste noch drei Quartettgenossen zu finden." „Aber ich sehe doch alle Vorbereitungen zu einer regulären Streichquartettsitzung." — „Ja, sehen Sie, das ist so: Da ich keine Mitspieler haben kann, und doch den Genuß des leidenschaftlich geliebten Quartettspiels nicht entbehren kann und will, spiele ich eben die vier Stimmen nacheinander." „Nun," sagte Lipinsky, „heute sollen Sie wenigstens einen Partner haben, ich spiele Cello, und da wollen wir ein Quartett zu zweien spielen. Ich bin selbst gespannt, wie ein Quartett von Beethoven als Duo klingt." — Gesagt, getan: Man fängt an, der Doktor geigt mit strahlendem Gesicht seine erste Geigenstimme im ersten Satz mit weit mehr Enthusiasmus als Takt, ist aber ganz glücklich. Das lange Adagio soll nun beginnen, da klopft es schüchtern an die Türe, und ein kleines barfüßiges Mädchen tritt ein und spricht weinend: „Ach, Herr Doktor, kommen Sie schnell, meiner Mutter ist so schlecht, sie ist am Sterben." „Aber Kind, was fällt dir ein, jetzt kann ich unmöglich fort, erst muß ich noch das Adagio spielen, so eine Gelegenheit bietet sich sobald nicht wieder; aber nachher komme ich sofort." Das Adagio wird gespielt, und als der letzte Takt verklingt, klopft es abermals schüchtern. Die kleine Barfüßlerin tritt wieder ein und sagt mit Schluchzen: „Ach, Herr Doktor, eben ist meine Mutter gestorben." „Na, siehst du Kind," sagte der Doktor, „da hätte es auch nicht geholfen, wenn ich vor dem Adagio gekommen wäre." (Fortsetzung folgt.)

Unsere Künstler.

Richard Mayr.



RICHARD MAYR ALS WOTAN.

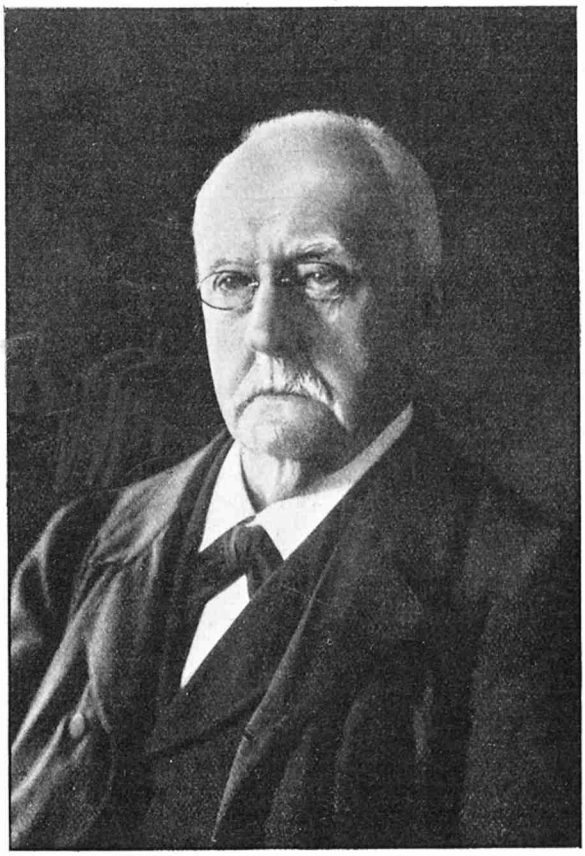
UNTER den Künstlern der Wiener Hofoper, welche sich immer mehr internationalen Ruhm ersingen, steht *Richard Mayr*, der vielgefeierte Bayreuther Gurnemanz des heurigen Jahres, an erster Stelle. Nicht zum ersten Male erscheint er in Bayreuth. Aber als echter Künstler immer weiter fortschreitend, scheint er mit dem heurigen Jahre eine Höhe erklommen zu haben, wie sie vor ihm nur der berühmte Scaria erreicht hat. Der junge Künstler — er dürfte die Dreißig noch nicht weit überschritten haben — ist Salzburger; schon seine Nationalität dürfte also der Entwicklung musikalischer Fähigkeiten günstig sein. Der Bierbrauersohn wollte Jus studieren, allein sein prächtiger Baß erregte im Wiener Akademischen Gesangverein (als dessen Dirigent, nebenbei bemerkt, auch Mottl eine Zeitlang gewirkt hat — doch lange vor Mayrs Auftauchen) solches Aufsehen, daß er nicht lange schwankte, die Laufbahn des Juristen mit der des Sängers zu vertauschen. Er sollte es nicht bereuen. In überraschend kurzer Zeit, ja fast von allem Anfang an, gelang es ihm, sich in der Wiener Hofoper in die allererste Reihe zu stellen. Schon seine äußeren Mittel sind die denkbar glänzendsten: sein mächtiger, warmer weicher Baß strömt in bestrickendem Wohllaut dahin und auch seine gewaltige und gewichtige Persönlichkeiterregt sofort die Aufmerksamkeit der Zuschauer, sowie er die Bühne betritt. Nun aber kommen zu diesen prächtigen Gaben der Natur die feinsten Mittel der Kunst: Mayr ist ein Gesangskünstler allerersten Ranges, was vielleicht am deutlichsten wurde in seiner meisterlichen Durchführung des „Ochs von Lerchenau": einer Aufgabe, wie sie rein gesanglich kein anderer „Ochs" ähnlich gelöst haben dürfte. Und zu diesen Eigenschaften kommt nun noch die dazu, daß er ein ungewöhnliches darstellerisches Talent ist, ein Gestalter von ganz seltener Art. Seinem unvergleichlichen Gurnemanz hat heuer die Welt zugejubelt; ebenso hoch steht der Adel und die Größe seines Königs Marke, die ruhig bürgerliche Würde seines Pogner, dessen „Ansprache" aus dem Munde Mayrs zu den unvergeßlichen Dingen gehört. — Seine Heimatstadt Salzburg gab ihm aber auch eine tüchtige Portion volkstümlichen Humors mit auf den Weg. Sein Barbier von Bagdad, Basilio, Leporello haben etwas völlig Bezwingendes und die beiden Opern von Julius Bittner, „Die rote Gred" und „Der Musikant" geben ihm Gelegenheit, zwei höchst urwüchsige Kerle auf die Beine zu stellen. Uebrigens gehört Mayr zu den Künstlern, die es verstehen, auch die kleinsten Aufgaben zu adeln (ich denke etwa an den Kardinal in „Benvenuto Cellini"), die sich niemals mit der Schablone begnügen, sondern immer Starkes und Persönlichstes geben. Von Jahr zu Jahr, ja von Rolle zu Rolle fast läßt sich ein immer steigender Fortschritt beobachten; und darin liegt die Gewähr, daß die früh und, wie es scheint, mühelos errungenen Erfolge diesen ausgezeichneten Künstler nicht der Selbstkritik berauben werden, sondern ihn dahin führen, wohin der Zutritt nur den Allergrößten beschieden ist.

L. Andro.

* * *

Frederick Tivendell †.

AM 1. August verschied zu Kassel im 85. Lebensjahre der letzte noch lebende Schüler Felix Mendelssohn-Bartholdys und Robert Schumanns: *Frederick Tivendell*. Tivendell war geborener Engländer, siedelte aber, nachdem er als vierzehnjähriger junger Mann kürzere Zeit Organist an einer Kirche in Liverpool gewesen, 1843 nach Kassel über, von welcher Zeit an er hier fast ununterbrochen in freudiger musikalischer Tätigkeit und an der Spitze des künstlerischen Lebens stehend, gelebt hat.



FREDERICK TIVENDELL †.

Gleich nach der Gründung des Leipziger Konservatoriums trat Tivendell als Schüler ein und genoß den Unterricht von Robert Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Moritz Hauptmann, einem Dreigestirn, das nur wenig Glücklichen geleuchtet hat. In Dresden studierte er dann weiter unter den berühmten Klavierspielern Friedrich Wieck, dem Vater Klara Schumanns, und Charles Mayer. Besonders dem letzteren Künstler verdankt Tivendell wohl sein Hauptkönnen. Wer jemals den großen Genuß gehabt hat, Tivendell am Flügel zu hören, dem wird es scheinen, als könnten nachfolgende, Charles Mayers Klavierspiel charakterisierende Worte: „Seine sorgfältig durchgearbeitete und in ihrer Weise vollendete Technik war außerordentlich sauber, delikat, voll ruhiger Gleichmäßigkeit, außerordentliche Glätte, formelle Abrundung, gewinnende Gefälligkeit und geschmackvoll schattierter Tonwohlklang zeichneten seinen Vortrag aus“ auch abgefaßt sein, um Tivendells Klavierspiel zu beleuchten.

Nach diesen ernsten Studien und nachdem er in Kassel bei Otto Kraushaar seine theoretischen Kenntnisse erweitert und befestigt hatte, unternahm Tivendell nun Konzertreisen mit den ersten Künstlern Europas. So trat er beispielsweise mit Charles Gounod, Julius Stockhausen, Klara Schumann, Joseph Joachim und dem sogenannten Trillerkönig Willmers in London auf und gab mit Thalberg in vielen englischen Städten Konzerte. Von bekannten Sängern und Sängerinnen der damaligen Zeit, insbesondere von Jenny Lind, wurde Tivendells Begleitung gerühmt. Welche Hochachtung Louis Spohr vor Tivendell hatte, geht aus einem Schreiben vom 2. Dezember 1843 hervor, das Spohr an Moritz Hauptmann richtete. Da heißt es: „In dem Konzert des Willmann spielte ich mit Tivendell und Knoop mein Zweites Trio und war erstaunt, mit welcher Vollendung ersterer die Klavierpartie vortrug. Dieser junge Mann wird bei seiner Rückkehr in England Aufsehen erregen, denn ich glaube nicht, daß es einen englischen Klavierspieler gibt, der es ihm gleich tut.“ In einem anderen Briefe Spohrs vom 5. Juni 1849 ist zu lesen: „Am Pfingsttage gaben wir ein Konzert im Theater, was ziemlich zahlreich besucht war. Tivendell spielte mein neues Klavierquintett und eine Fantasie von Thalberg ganz meisterhaft.“

Bei Tivendells Beerdigung wurden auf den Wunsch des Verstorbenen zwei Kompositionen seines Lieblingskomponisten Chopin (ein Nocturne und Präludium) sowie das unsterbliche Lied seines Lehrers Mendelssohn „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ gespielt.

Johann Lewalter.

* * *

Prof. Christian Fink †.

EINE Zähre diesem Mann. Einige Zeilen, die mir der Achtzigjährige noch vor wenigen Wochen sandte, verrieten das Heimweh einer erdmüden Seele.

Fink gehörte der ältesten württembergischen Lehrerbildungsanstalt, dem evangelischen Seminar in Eßlingen, 45 Jahre als Musiklehrer an. Der Einfluß seiner künstlerischen Persönlichkeit machte sich allenthalben geltend, nicht bloß im engen Schülerkreis. Fink war mir, als ich in reiferen Jahren Kunst und Künstler bis auf den Grund ihres Wesens durchdringen gelernt hatte, eine Offenbarung. Er darf nicht unter jenes Epigonentum gezählt werden, das sich zu diesem oder jenem Heiligen bekennt: er vermochte aus sich selber zu schöpfen. Wie ein von Siegesfreude trunkener Feuergeist stellt er beherrschend sich gern über die Mächte des Lebens, so z. B. in den beiden Ecksätzen seiner vierten Orgelsonate. Er ist ein Freund von dramatischer Verve wie von zartgesponnenen Lieblichkeiten. Der milde Stimmungszauber seiner formschönen Adagiosätze wirkt ergreifend. Fink verstand sich auf die Psychologie des Gegensatzes. Er verlor sich nicht in Weitschweifigkeiten. Die wechselnde Prägnanz seiner Formen macht mitunter eher einmal den Eindruck des Unsteten. Sowohl seine Rhythmen, wie Melodien und Harmonien sind Emanationen eines von romantischem Geist erfüllten impulsiven Gefühlslebens, und gemahnt er je einmal an einen Romantiker, so geschieht es nie auf Kosten seiner persönlichen Eigenart.

Warum hat uns Fink als Komponist nicht mehr gegeben? Die Zahl seiner Werke ist nicht besonders groß. (Fünf Sonaten und andere Stücke für Orgel; etliche Stücke für Klavier, Psalmen, Motetten, geistliche und weltliche Chor- und Sololieder.) Ich glaube, er zählte zu den Schwabennaturen, die durch das Gebundensein an die ewig gleiche Scholle sich an der Entfaltung ihres inneren Reichtums behindert fühlen. Sein Genius litt unter der Enge seines Arbeitsgebiets. Fink wäre dazu prädestiniert gewesen, eine Führung im musikalischen Leben Schwabens zu übernehmen. Aber der ehrwürdige, durch den Adel einer echt künstlerischen Vornehmheit ausgezeichnete Recke wurde hintangehalten. Wir stehen unter dem Regime eines übermächtigen Dilettantentums, das bekam auch Fink zu fühlen.

Professor Fink war am 9. August 1831 zu Dettingen bei Heidenheim geboren. Den ersten Musikunterricht erhielt er von seinem Vater, welcher Volksschullehrer war. Er erwählte selbst auch den Beruf eines Lehrers. 1849 wurde er Musikgehilfe am Seminar in Eßlingen. Auf vorzügliche Zeugnisse des Hofkapellmeisters Lindpaintner hin studierte er 1853—55 am Leipziger Konservatorium und beim Hoforganisten Johannes Schneider in Dresden. 1855—60 war er Organist der Riedelschen Konzerte in Leipzig, erhielt dann einen Ruf nach Eßlingen als Hauptmusiklehrer ans Seminar, sowie als Musikdirektor und Organist an die dortige Hauptkirche. Seine Verdienste als Komponist, Orgelvirtuos und Oratoriumvereinsdirigent trugen ihm die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft ein, nachdem er schon 1862 zum Professor ernannt worden war. Seine Frau, Rosa (geb. Schreiber), eine feingebildete Sängerin, war der kunstverständige Kamerad seines Lebens. Sie ist ihm im Tod vorangegangen. **M. Koch.**

CHRISTIAN FINK †.

Die Münchner Festspiele.

I.

Es war schon seit geraumer Zeit ein unerquicklich Ding, über die Festspiele des Münchner Hoftheaters kritisch zu schreiben. Unerquicklich deshalb, weil man nur zu oft und allzu heftig an die Unvollkommenheit alles Menschenwerkes gemahnt wurde und immer von neuem und in stetig vergrößertem Maße wahrnehmen mußte, daß die Aufführungen, die im Residenztheater und im Prinzregententheater abgehalten wurden, den Namen Festspiele nicht mit Recht führten. Zwar hatten wir unvergleichliche Räume dafür, dort den feinen Rokokosaal Cuvilliés', hier das weite Amphitheater Littmanns. Und mehr als das: wir hatten Felix Mottl, den Einzigen! Der leuchtenden Kraft seines ewig neu schaffenden Feuers gelang immer wieder das Unglaubliche, den Hörer und Zuschauer über alle Mängel hinwegzutäuschen; im Zaubermantel seines Genies entführte er uns in die Höhen verzückten Genusses der Kunst. Weil ihm, wie selten einem Nachschaffenden, die Gabe geschenkt war, sich jederzeit und überall mit dem ganzen Menschen der Formung eines Kunstwerkes hinzugeben, so zwang er auch immer wieder den Hörer, ihm zu folgen. Willig oder unwillig — man mußte an ihn glauben. Aber Mottl ist tot. Sein Hinscheiden ist schuld, daß, was schon früher unerfreulich war, sich heuer in voller, nackter Nüchternheit zeigt. Jetzt, wo der große Seher fehlt, schaut und hört man kühler, mehr in Werktags- als in Feiertagsstimmung. Es war dafür gesorgt, daß man hübsch in der gemäßigten Empfindungstemperatur blieb, und deshalb erspähte man schärfer als früher die Mängel. Selbst hier, wo alles, was münchnerisch ist, im Superlativ gepriesen, als noch nie und nirgends dagewesen geschildert zu werden pflegt, kann man heuer sogar Leute, die zur öffentlichen Begeisterung über alle Maßnahmen der Münchner Fremdenindustrie gleichsam verpflichtet sind, schüchtern ihre Zweifel an der Ueberlegenheit der Münchner Festspiele äußern hören.

Menschen, die von den Dingen bloß die Oberfläche sehen, vermeinen, daß Schimpfen und Nörgeln des Kritikers Weid' und Wonne seien; sie mögen auch denken, daß der unzulängliche Zustand unserer Festspiele für mich das abgeben müsse, was man ein gefundenes Fressen heißt. Diese Philosophen muß ich mit dem Geständnis enttäuschen, daß es mir seit den Wochen unserer Festspiele ein peinliches Unbehagen bereitet, fast niemals recht herzhaft die Posaune des Lobes blasen zu können. Vielleicht, daß einem wohler wäre, könnte man einer bestimmten Person Schuld an den unglücklichen Umständen geben. Indessen, es ist ein „System", das man angreifen muß, und Systeme sind Windmühlen, wogegen wir traurigen Nachfahren des edlen Ritters von La Mancha ankämpfen. Das System, worin alle Uebel unserer Festspiele im Grunde wurzeln, heißt Sparsamkeit, und diese wiederum liegt in der Knappheit der Kgl. Zivilliste und der Theaterfremdheit des Fürsten beschlossen. Dieses System ist mit eine der Ursachen des vorzeitigen Todes Felix Mottls geworden, weil man ihm, den der Purpur des Herrschers im Reiche der Kunst umwallte, die Mittel versagte, die zur gründlichen Neu- und Umbildung der Oper nötig wären. Das fraß ihm am Herzen, weil es ihm, als dem das organisatorische Talent abgehe, viele unberechtigte Angriffe und Kränkungen eintrug und weil es ihn zwang, sich in den Stunden, wo er die ungenügend ausgerüstete Oper zum Siege führen sollte, zu überanstrengen, um mit seinem Genie die überall klaffenden Löcher zuzudecken.

Die bösen Folgen des Systems zeigen sich überall, bald hier, bald dort. Sie offenbaren sich am Hoforchester, das dringend einer Auffrischung bedürfte, die man jedoch nicht durchführen kann, weil die zur Pensionierung etwelcher überreifer Mitglieder benötigte Summe den Etat zu schwer belasten würde. Sie treten vor allem im Zeitmangel hervor: es fehlt die Möglichkeit, die Festspiele gebührend vorzubereiten. Die Oper kann erst am 30. Juni in die Ferien gehen, weil angeblich bei früherem Ferienbeginne der Einnahmeausfall zu groß sein würde, und sie muß bereits am 30. oder 31. Juli mit den sogenannten Festspielen anfangen — der Kundige mag sich ausmalen, wie eindringlich die Vorbereitungen der Spiele sein müssen. Man gewährt den Mitwirkenden n a c h den Festspielen noch einen kleinen Urlaub; gewiß ist er wohlverdient, aber auf die Festspiele selbst übt er natürlich gar keine Wirkung. Wenn man die Oper am 15. Juni schlösse und sie etwa am 20. Juli wieder zu den Proben einberiefe, so hätten erstens die Mitglieder genügende Erholung und zweitens wäre die nötige Zeit für die Vorbereitung der Festspiele vorhanden.

Das System der Sparsamkeit bildet das Grundübel unserer Festspiele. Da man sich gezwungen sah, sich auf die allernotwendigsten Proben zu beschränken, so bildete sich bei den Mitwirkenden die Gewöhnung heraus, ihren Part „so gut und schlimm es geh'" zu singen oder zu spielen, und einige ganz Hochmögende hielten es schließlich für vollständig überflüssig, überhaupt noch auf einer Probe zu erscheinen. Wozu Proben halten? Es kann doch jeder seine Sache! Selbst im Orchester gewann dieser Aberglaube Anhänger, ansonsten es wohl ganz unmöglich wäre, daß in den Proben häufig andere Musiker sitzen, als in der Vorstellung spielen. Und doch mußte jeder urteilsfähige Besucher der Festspiele zum Urteile kommen, daß, wie die Dinge jetzt liegen, jede Wagnerische Oper Akt für Akt gerade mit dem Orchester allein erst einmal durchzunehmen sei, um sie von allen Ungenauigkeiten und Unreinheiten zu säubern, die sich in der Zeiten Lauf angesetzt haben. Die Intonation hat sich diesen Sommer gegen die früheren Jahre zwar relativ merklich gebessert, ist aber auch heute noch nicht vollkommen zuverlässig; der Schluß des „Rheingoldes" z. B. wird für einigermaßen empfindliche Ohren jedesmal zur Qual. Indessen, selbst wenn man sich hiermit zufrieden geben wollte (wozu ich, für mein Teil, nicht gesonnen bin), so bliebe noch genug zu bessern übrig: falsche Noten, Verwischen von Passagen, rhythmische Schwankungen, das häufige Verschlucken der Auftakte, die Grobkörnigkeit des Spieles und des Vortrages, der fast gänzlich das Bewußtsein vom Gesetze der dynamischen Relativität vermissen läßt — lauter Dinge, die auch eine bestimmte theatralisch-dramatische Effektsicherheit nicht auf die Dauer zu verdecken vermag. Grade, weil das Münchner Hoforchester in sich tüchtig ist, zum Teil selbst ganz hervorragende, nicht zu überbietende Musiker besitzt, und weil es, trotz allem Unzulänglichen, das Beste der Münchner Wagner-Tradition birgt und immer wieder zur Geltung bringt, grade darum muß man wünschen, daß es sich auch technisch wieder zur Vollendung durchringen möchte.

Die Reinigungsarbeit in unserm Orchester würde erst die Grundlage für ein exaktes musikalisches Studium mit den Sängern sein. Sogar die auswärtigen Gäste genießen kaum viel mehr als kurze Verständigungsproben; wenn man sich bei einem so stilsichern und musikalisch festen Künstler wie van Rooy damit sicherlich begnügen kann, so ist es bei Sängern, die keine van Rooys sind, ein gefährliches, künstlerisch nicht zu rechtfertigendes Beginnen. Vorigen Sommer ist es vorgekommen, daß eine fremde Künstlerin, die am Nachmittage als Isolde auftreten mußte, am Mittag zufällig im Hotel die Darstellerin der Brangäne zu sehen bekam; ohne diese unerwartete Begegnung hätte sie die Bekanntschaft ihrer Partnerin in der Garderobe, wo nicht gar erst auf der Bühne machen können. Aber nicht etwa nur im Musikalischen, auch in der Regie könnte und müßte wesentlich fleißiger und peinlicher gearbeitet werden, als es gegenwärtig geschieht. Unter unsern einheimischen Sängern sind eine ganze Reihe, bei denen man das Gefühl hat, daß ihre Naturanlagen weit besser zur Entwicklung gelangen würden, wenn sich jemand die Mühe nähme, sie bis ins Kleinste zu unterweisen. Zu einer solchen Kleinarbeit gehört freilich jemand, der sein Amt nicht nur als lebenserwerbenden Beruf, sondern in wahrhafter Kunstbegeisterung ausübt und daneben die unerläßliche Autorität besitzt.

Festspiele verpflichten! Wenn man sie schon pflegen will — und München mit seinem ganz eigenen, selbständig kräftigen Stil der Wagner- wie der Mozart-Aufführungen, der selbst durch alle Unvollkommenheiten hindurchleuchtet, hat ein wohlbegründetes Recht auf Festspiele — so muß man die Kosten an Mühe und Geld nicht scheuen, die ihre vollendete Vorbereitung erheischt. Mottls leichte aber nervige Hand vermochte, wenigstens im Musikalischen, jederzeit unter der äußersten Anspannung seiner suggestiven Kraft die auseinanderstrebenden Teile zusammenzuzwingen und seine meisterliche Ueberlegenheit riß auch das Unvollkommene zu außerordentlicher Leistung hin. Was ein Genie zu vollbringen vermag, hat man heuer auch an Richard Strauß erleben können, dessen rhythmische Bestimmtheit — nicht im Sinne metronommäßigen Taktschlagens, sondern als Ausdruck höchst elastischer Empfindung — zu einem Musizieren führte, das jedem musikalischen Menschen zum erfrischenden Labsal wurde. Aber Mottl ist tot und Strauß kam nur als Helfer in der Not. Jetzt wird es zur allerernstesten Pflicht, das Improvisatorische unserer Festspiele zugunsten einer alles festfügenden Vorbereitung aufzugeben. Diese treue, die Tücken des Zufalles aufs möglichste verscheuchende Vorbereitung wird jedoch nur dann zur Tat werden können, wenn sich die Krone entschließt, dem Hoftheater eine größere Unterstützung, wenn schon nicht ideeller, so doch realer Art, zu gewähren, als bisher.

* * *

Empfand man sogar in den geistig so hochragenden Vorstellungen, die Mottls Genius heraufbeschwor, oft peinlich die technischen Unzulänglichkeiten, so kommt heuer bei einem Teile unserer *Wagner-Festspiele* noch hinzu, daß die meisten uns fast gänzlich den Münchner Stil entbehren ließen. Nach der verhängnisvollen Vorstellung des „Tristan", die Felix Mottl auf sein Kranken- und Sterbelager warf, ließ die Sorge um die Festspiele die Generalintendanz nach einem Künstler ausschauen, der seinen Sitz einnehmen könne; daß ihn einer sogleich zu „ersetzen", als sein „Nachfolger" zu erscheinen vermöchte, hat sie wohl selbst nicht erhofft. Die Rührigkeit eines Agenten und die Empfehlung einiger Sänger erreichte es, daß sie den Kölner Kapellmeister Otto Lohse zur Leitung

der beiden ersten Festaufführungen des „Ringes des Nibelungen“ und einer Aufführung von „Tristan und Isolde“ berief. Außer ihm nahmen an fremden Dirigenten noch Richard Strauß und der von ihm empfohlene Hamburger Kapellmeister Gustav Brecher an den Wagner-Festspielen teil. Diese Berufung auswärtiger Führer mußte mit natürlichster Folge den Festspielen etwas Fremdes aufdrücken. Nicht allein das aber, sondern die Aufführungen waren auch — mit einer Ausnahme, wo sich eben die Macht des Genies wieder einmal offenbarte — von einer erschreckenden Oede und Poesielosigkeit.

Die Ausnahme schuf *Richard Strauß* mit seiner Interpretation von „Tristan und Isolde“, mit dieser bis in jedes Taktteilchen nervös erregten, unaufhaltsam vorwärtsdrängenden, modern zugespitzten Neuschöpfung des furchtbar tiefen Liebesanges. Gewiß, er schaut ihn durchaus durch sein eigenstes Temperament, wandelt ihn demgemäß ab und mag ihn darum wohl manchem ungewohnt machen, aber man spürt, daß er ihn in sich selbst durchlebt, und — beugt sich. Das Wehen des Genies schwieg bei den beiden andern Gastdirigenten, bei Otto Lohse und Gustav Brecher. Von *Brecher*, der eine Vorstellung von „Tristan“ dirigierte, hatte ich mir mehr erwartet, als er tatsächlich gab. Oder hat er nur nicht seinen Willen ganz verwirklichen können? Das würde allerdings bekunden, daß seine Autorität über die ausführenden Organe noch nicht so groß ist, wie wir sie von einem Kapellmeister, der an der Münchner Bühne zu wirken hätte, unter den gegenwärtigen Umständen zumal fordern müßten. Jedenfalls zeigte seine Direktion nicht recht viel eigene Züge und war, wie sie denn außerdem der erforderlichen Präzision ermangelte, im Ausdrucke reichlich matt. Ebensowenig hat es *Otto Lohse*, der nach Hörensagen mit großen Aussichten nach München gekommen war, zuwege gebracht, uns von der Außerordentlichkeit seiner Dirigenteneigenschaften zu überzeugen. Ja, er mußte sogar die ernstlichste Verwunderung über die Seltsamkeit seiner Tempi erwecken. Meistens das Zeitmaß bis zur unkenntlichsten Breite dehnend, so daß sich der Strom der Musik zäh und dumpf hinwälzte, bald es merkwürdig überhastend, machte er bei aller Eigenwilligkeit nicht den Eindruck eines tiefgründig urwüchsigen Selbstdenkers, dem man das innere Müssen angemerkt hätte. Was beinahe noch bedenklicher, als seine erstaunliche Temponahme, stimmte, war aber seine Bereitwilligkeit, das von ihm angeschlagene Tempo unvermittelt zu verlassen, sobald die Sänger anders wollten. Für die endliche musikalische Wirkung war dieses Aufgeben der eigenen Meinung, das zuweilen die schärfsten Gegensätze erzeugte, freilich insofern ganz günstig, als die Sänger durch ihre lange Gewöhnung fast immer das Richtige trafen, aber man will als Dirigenten doch einen Mann, der seinen eigenen Willen durchsetzt. Beiden Gästen, Lohse wie Brecher, steht als Entschuldigung ihre Unvertrautheit mit dem Regententheater und seinen eigentümlichen akustischen Verhältnissen, die Neuheit des Orchesters und des Ensembles zur Seite. Jedoch, eben derselbe Entschuldigungsgrund wird auch ihr härtester Ankläger; denn sie vermeinten, mit dem die zeitgenössischen Kapellmeister verderblich besitzenden Glauben an die alleinseligmachende Routine auch die Welt der Münchner Festspiele auf einen Handstreich erobern zu können, und mußten nun ihren Wagemut mit schlimmen Nackenschlägen bezahlen. Wenn man ganz streng und scharf sein wollte, könnte man aus dieser überkühnen Schlagfertigkeit geradezu ihre Disqualifikation für den Posten eines Münchner Hofkapellmeisters herleiten, weil just ein Mann, dem dieser leichte Sinn n i c h t eignet, der wäre, den München zur Besserung seiner Theaterverhältnisse brauchte.

Paul Ehlers

Bayreuther Nachklänge.

Von Dr. GUSTAV ALTMANN (Straßburg).

ZWAR ist an dieser Stelle bereits von anderer Seite über die diesjährigen Bayreuther Festspiele berichtet worden. Jedoch ist die Mannigfaltigkeit der Eindrücke, wie sie auch von der Individualität des Hörers abhängen, so unbegrenzt, daß der Beobachter immer noch neue Facetten des Edelsteins zum Leuchten bringen kann, sei es, um dem früheren Besucher die eigenen Erinnerungen wieder aufzufrischen, sei es, um den Sinn neuer Freunde auf die unvergleichliche Kunststätte zu lenken. Denn unvergleichlich erscheint dies Mekka der Wagner-Kunst — trotz mancher Mängel — immer wieder auch dem, der schon öfter dorthin gepilgert, vor allem ob des Geistes getreuer, eindringlicher, auch dem Kleinsten gerecht werdender A r b e i t, wie sie hier — wie nirgendwo anders — den Werken des Meisters gewidmet wird.

Es war vor Jahren, als ich unmittelbar unter den Bayreuther Eindrücken das M ü n c h n e r Prinzregententheater besuchte, und so recht empfand, daß eine Konkurrenz, ein Ueberflüssigmachen von Bayreuth durch diese Bühne nimmermehr zu befürchten sein wird. Hier ein Geschäftstheater, ein kombinierter Unterhaltungsfaktor neben den anderen gleichwertigen Kunst- und sonstigen Genüssen Münchens, eine schablonenmäßige Vorbereitung, im Orchester gewohnheitsmäßige Scharen, die keine besonderen Proben „nötig haben“ (um hernach, wie wiederholt vorgekommen, zu „entgleisen“ oder zu „schwimmen“) — dort in der Wagner-Stadt ein eigens zusammengestelltes Ensemble, in dem jeder, dem andern zunächst fremd, sich auszuzeichnen sucht, vierwöchentliche Vorproben von denkbarster Gewissenhaftigkeit, und stetes Erhalten des Geleisteten bis zum letzten Tage. Dazu der Geist des Meisters, in der nichts anderes zu der Zeit atmenden Stadt, der Mitwirkende und Hörer durchdringt und jene unnachahmliche Stimmung erzeugt, die das Gebotene auf ein sonst unbekanntes Piedestal hebt. In e i n e m Punkte freilich erfüllt Bayreuth nicht alle Wünsche, und wird darin nicht nur von München, sondern auch von mancher anderen Bühne übertroffen: die Besetzung der S o l i entspricht nicht durchweg den idealen Anforderungen, die man hier zu stellen berechtigt ist, und die bei gutem Willen und Zurateziehen künstlerischen Verständnisses sehr wohl zu erfüllen wären. Dieser Punkt, der mir schon bei meinem letzten Besuche lebhaft aufgefallen ist, und gerade in dieser Spielzeit besondere „Lücken“ aufweist, ist wahrlich hinreichend wichtig, um einige eingehendere Bemerkungen zu verdienen.

Es scheint gerade dies Jahr, als ob man eine Art Jubiläumsausgabe habe veranstalten wollen, indem man Künstler berief, die zwar vor fünfundzwanzig Jahren dort ihren Triumph gefeiert haben, in dem verflossenen Vierteljahrhundert aber dann doch nicht auf der gleichen Basis stehen geblieben sind. Als ich den Namen *van Dyk* in den Parsifal-Ankündigungen las, hielt ich das zunächst für einen schlechten Scherz — leider aber war es Tatsache. Den wohlbeleibten älteren Herrn mit der „hohen Stirne“ in seiner großväterlichen Würde als „tör'gen Knaben“ Parsifal zu genießen, war eine Zumutung, die die einhellige Ablehnung des Publikums fand, und dem Kunstgeschmack Siegfried Wagners und seiner Berater nicht gerade ein ehrendes Zeugnis ausstellt. Auch schlimm gestaltete sich die Besetzung der Magdalena in den „Meistersingern“ durch eine Dame, *Gisela Staudigl*, die ebenfalls vor etwa zwanzig Jahren als Brangäne mich entzückt hatte, mittlerweile aber einen derart schetterigen Beiklang der Stimme bekommen hat, daß sie nimmermehr neben die erstklassigen Künstler, die sonst in den Meistersingern zu hören waren, hätte gestellt werden dürfen. Man merkte dabei erst, wie wichtig diese Rolle doch ist, als man sie gesanglich so mangelhaft (mochte auch das Spiel zu loben sein) vorgesetzt bekam (wo man u. a. eine Matzenauer zur Verfügung hatte). Vor allem in dem herrlichen Quintett machte sich dies Manko der Altstimme bemerkbar; außerdem wurde dieser köstliche musikalische Höhepunkt des dritten Aktes — und zwar hauptsächlich durch die Mittelstimmen — regelrecht geworfen, nicht nur in beiden Aufführungen, sondern, wie ich vernahm, bereits in der Generalprobe. Hierfür ist nun allerdings in erster Linie der Dirigent verantwortlich, und da muß ich ebenfalls bemerken, daß ich heute den alten Herrn *Hans Richter* — der sich für seine Konzerte in England selbst schon zu bejahrt fühlte — nicht mehr für den geeignetsten Leiter von Bayreuther Festspielen ansehen kann. Daß diesmal nicht noch mehr passierte, ist in erster Linie das Verdienst des sicher eingespielten großartigen O r c h e s t e r s und der vorzüglich vorbereiteten Solisten; die persönliche Note des Dirigenten suchte man in der Aufführung vergebens. Eine merkwürdige und unberechtigte Tradition Bayreuths ist es übrigens, daß in den Programmen zwar jeder Nachtwächter genau angeführt wird, nicht aber der Name des jeweiligen Dirigenten, der doch eigentlich die Hauptperson der Aufführung sein soll — oder schätzt man sein Wirken dort so gering?

Weitere Vertreter der Altersliga waren z. B. Frau *Reuß-Belce*, die vor Jahren schon als Fricka die unzureichende Stimme durch all ihre sonstige Künstlerschaft nicht ersetzen konnte, Frau *Gulbranson*, die den Zenit doch auch bereits überschritten hat, Frau *Schumann-Heink*, die einzige ihrer Generation, deren Organ der Zeit bisher getrotzt hat. Frau *Mildenburg-Bahr* war zwar darstellerisch — als Kundry — höchst bedeutend, für die Verführungsszene des zweiten Aktes brachte sie dagegen mit ihrem leidenden Zug und der scharfen, unfreien Höhe nicht den sinnlichen Glanz mit, wie ihn einst die Wittich, die Leffler-Burckhardt ausgezeichnet hatte. — Solche Besetzungen, wie namentlich die erstgenannten, die eben allerhand persönlichen Beziehungen und Gesichtspunkten ihr Zustandekommen verdanken, sollten fürwahr in Bayreuth, wo man die Auswahl unter den schönsten Stimmen der Welt hat (wiewohl man die viel zu zahlreichen Ausländer für die urdeutschen Wagner-Werke vermeiden sollte), unter keinen Umständen vorkommen.

Doch nun genug des Negativen, was aber hervorzuheben unsere Pflicht war, und ein Preislied angestimmt zum Lobe aller der prächtigen, in jugendfrohem Stimmglanze strahlenden Künstler, denen wir soviel Schönes in den Meistersingern wie im Parsifal danken konnten. Da ist zunächst der Berliner *Walter Kirchhoff*, einst flotter Reiteroffizier, zu nennen, der seinen Namensvetter mit den lichten Tönen seines durch-

dringend-hellen Organs in liebenswürdigster Weise verkörperte. Im ersten Aktschluß allerdings das Ensemble zu übertönen, bringt heutzutage nur Ernst Kraus fertig; ganz zum Schluß der Festwiese merkte man dem Sänger eine kleine Ermüdung an — die unwillkürliche Tempobeschleunigung, die zur Abhilfe dabei nötig ist, zeigte wieder den Dirigenten Richter der Situation nicht gewachsen, nachschleppend. Holdselig in Erscheinung und Gesang war das Evchen der Frau *Hafgreen-Waag*, geradezu ideal, Humor und Ernst aufs schönste vereinend und bis zum letzten Takt stimmlich auf der Höhe war der Hans Sachs des auch sonst bekannten Stuttgarters *Hermann Weil*. Vortrefflich war das Ensemble der Meister — unter denen *Geisse-Winkel* (Wiesbaden) als Kothner hervortrat, sowie der Lehrbuben, an ihrer Spitze der urfrische David des *H. Ziegler*, der nur etwas zuviel auf allen Vieren sich bewegte. Die kunstvoll-diskrete Art, mit der *H. Schultz* die schwierige Rolle des Beckmesser einzuflechten wußte, ließ um so deutlicher erkennen, daß diese Figur von Wagner selbst etwas verzeichnet ist: das Skurril-Läppische mancher Stellen paßt zu dem „hochgelehrten Herrn Stadtschreiber" recht wenig. Ueberhaupt vermißt man in dem gesanglichen Wettstreitproblem einen richtigen Vertreter des Meistergesangs, der das Lob eines Sachs verdient hätte und aus Beckmessers Farcen sicherlich nicht hervortritt. Aufs höchste zu rühmen ist der wunderbare Klang des verdeckten Orchesters, in dem mir nur der etwas scharfe Ton der Trompeten auffiel; die Unsichtbarkeit erlaubte den wackeren Künstlern in Hemdsärmeln der „Hitzwelle" zu trotzen, um sich frisch zu erhalten.

Zu den schönen Bühnenbildern — namentlich die Festwiese mit ihrem Blick auf das alte Nürnberg bot einen reizenden Anblick, nur fehlten die Ruderboote — gesellte sich ein ins Feinste ausgearbeiteter Aufbau der Massenszenen. Die berühmte „Prügelszene" freilich, die Wagner bekanntlich so geschrieben hat, um sich an den damaligen deutschen Dirigenten zu rächen, kann selbst in Bayreuth nicht notengetreu wiedergegeben werden, und bei aller darstellerischen Lebendigkeit hatte der Dirigent doch nicht einmal die musikalischen Hauptlinien plastisch herauszuarbeiten verstanden. Ein besonderer Vorzug des Vieruhr-Beginns ist übrigens, daß man nicht wie sonst ermüdet, sondern noch aufnahmefähig die wundervolle Schlußszene genießen kann — sind doch bei Wagner, ein Beweis seines dramatischen Genies, gerade die Schlüsse am kunstvollsten und bedeutendsten. So schied man von der sechsstündigen Vorstellung aufs wärmste angeregt durch das unübertreffliche, kunstgeadelte Abbild mittelalterlich-deutschen Bürgerlebens, wie es uns Wagner in seinen Meistersingern geschenkt, und wovon wir ein Analogon bei anderen Nationen vergeblich suchen.

In eine ganz andere Welt führt nun aber des Meisters Schwanengesang, das Bühnenweihefestspiel Parsifal, was wohl auch nach seiner Freigabe Bayreuth vorbehalten bleiben wird. Nicht nur sind seine szenischen Anforderungen (Wandeldekorationen, dreifach gegliederte Halle usw.) fast unausführbar, und Stellen wie die Blumenmädchen-Soli kaum sonst zu besetzen — als „Repertoireoper" würde das auf mystische Ausnahmsstimmung angelegte Werk gar bald die Wirkung einbüßen, und — wie in New York — bald nicht mehr „ziehen". Darum halte ich den Streit um den Parsifal für ziemlich müßig — der ernste Kunstfreund wird doch Bayreuth hierzu nicht entbehren wollen, wo eine über zwanzigjährige Tradition ihm eine stilistisch derart abgerundete und vollendete Wiedergabe geschaffen hat, daß seine fromme Erhabenheit restlos zur Geltung gelangt und dem Hörer eine völlig einzig dastehende Verbindung von Religion und Kunst bietet. So herrlich aber die Szenenbilder im ersten und dritten Akt, namentlich die grandiosen Verwandlungen, anzuschauen sind — die Gartenszene des zweiten Aktes war sogar früher besser gegen die jetzige, nicht ganz sinngemäße Aufmachung, und bedürfte einer durchgreifenden Erneuerung, bei der namentlich das von Wagner hier absichtlich betonte sinnliche Element schon eine bedeutendere, durch Prüderie nicht beeinflußte Rolle spielen dürfte. Musikalisch freilich kann diese Szene wohl als der Höhepunkt bezeichnet werden: die Silberstimmen der sechs Solosoprane (darunter eine *Gertrud Förstel* aus Wien usw.) vereinigen sich hier mit dem übrigen Chor ausgewählter Sängerinnen zu einem Ohrenschmaus sondergleichen,, der seltsam von dem vielfach asketischen Zuge der an Erfindung nicht durchweg überreichen Musik absticht. Im dritten Akt ist es vornehmlich die als Karfreitagszauber bekannte Orchesterstelle, die in ihrer Klangpracht von überwältigender Wirkung ist, im ersten neben der ernsten Verwandlungsmusik die Chöre mit ihrer dreifach räumlichen und stimmlichen Abstufung (Männer, Jünglinge, Knaben). Neben der, wie bemerkt, etwas verunglückten Titelpartie, tritt hauptsächlich die große Rolle des Gurnemanz hervor, die von *H. Braun* (dem großartigen Hagen des Ringes) in einer so herrlichen Weise gesungen wurde, daß man das immerhin gar dunkle Organ des früheren ausgezeichneten Vertreters, F. v. Kraus, nicht gerade vermißte. Hochcharakteristisch gaben auch *H. Engel* und *Schützendorf-Belwidt* ihre Rollen (Amfortas und Klingsor) — letzterer das Dämonische des Zauberers besonders gut treffend. Die Kundry war am besten im ersten Akt, wo ihr packendes Spiel von hoher Wirkung war. Unter *Mucks* langgewohnter sicherer Leitung konnte man sich des weiteren an dem unsäglich schönen Spiel des Orchesters und der völligen Sicherheit in den Chören und all den kleineren Nebenrollen der Ritter, Knappen usw. erfreuen, so daß im Kreise des Publikums — das nach der Sitte den Parsifal ohne Beifallsäußerungen aufnahm — nur eine Stimme über die kaum je so gut gelungene Aufführung des erhabenen Werkes herrschte.

Und wenn die Wagner-Gemeinde aus aller Welt kunstbegeistert in ihr Heiligtum wallt, feiert auch die Bevölkerung des stillen Frankenstädtchens ihr Fest im Bestaunen all der verschiedenartigen Gäste — unter denen übrigens, mehr als früher, das deutsche Element überwiegt, wenngleich natürlich auch das Ausland, vor allem Frankreich, England und Amerika, stark vertreten ist; zu den regelmäßigen Gästen gehört auch König Ferdinand von Bulgarien. Bis aufs letzte Plätzchen ist in jeder Vorstellung das Haus gefüllt — wer nicht dreiviertel Jahre vorher sich anmeldet, kann auf Karten nicht mehr zählen, und der Zwischenhandel ist durch die neuerlichen Maßnahmen der Festleitung fast beseitigt. Was keinen guten Eindruck macht, ist die vielfach saloppe, wenig festliche Kleidung eines Teils der Hörer: Bei solcher Gelegenheit, wo das Innere sich festlich schmückt, sollte der äußere Mensch dies auch nicht verabsäumen. Das Beispiel ausländischer großer Bühnen (mit Frackzwang usw.) könnte da wohl zur Lehre dienen. (Sehr richtig! Red.) Die Unterkunfts- und Verpflegungsverhältnisse lassen im allgemeinen für den einigermaßen umsichtigen Besucher wenig zu wünschen übrig, wenngleich auch hier und da die Gewinnsucht auf ihre Rechnung zu kommen bestrebt ist. So scheidet wohl die Mehrzahl der Festgäste mit angenehmen Erinnerungen von der Pflegestätte der Wagnerschen Kunst, was auch daraus erhellt, daß fast jeder, der einmal ihre Gaben genossen, sich immer wieder aufs neue dorthin gezogen fühlt, wo Kunstoffenbarungen von seltener Höhe ihm zuteil geworden sind. Und wenn Bayreuth es versteht, sich auf dieser Höhe stilvoller und begeisterungweckender Kunstpflege zu erhalten, vor allem die erwähnten Mißstände der Solo-Besetzungen abzustellen sucht, so wird es noch in ferne Zeiten hinaus den Anziehungspunkt für die Freunde des reinen Wagnerschen Kunstideals bilden.

Vom Stuttgarter Musikleben.

VOR Toresschluß sei, nachdem wir den übrigen deutschen Musikzentren den Vorrang gelassen, noch ein Rückblick auf das Stuttgarter Musikjahr geworfen. Die hervorragenden Ereignisse sind ja freilich bereits zu ihrer Zeit erwähnt worden; so brachten wir, außer den Berichten des Konzertsaals, längere Aufsätze über die Neuinszenierung von Mozarts „Entführung" (mit Schillings' Rezitativen), über den „Pfeifertag", der erfreulicherweise im Erfolg nicht nachgelassen hat, und konnten weiter von dem Sonderzyklus deutscher musikdramatischer Werke — einem sehr glücklichen Gedanken — Notiz nehmen. Ueber *Pfitzners* „Armen Heinrich", der hier mit Erb in der Titelrolle sehr eindrucksvolle Aufführungen erlebte, ist manches in dem Artikel zur Münchner Aufführung des Werkes gesagt worden. Wie im vorigen Hefte erwähnt, hat Pfitzner sich entschlossen, den Text für die kommende Oper selber zu verfassen. Das ist zweifellos aussichtsreicher, als unentwegt Abhandlungen über Operndichtungen im allgemeinen und den „Armen Heinrich" im besonderen zu schreiben, von dessen Vortrefflichkeit dann zwar die Allerintimsten überzeugt sind, sonst aber kaum jemand. So geschah denn auch in Stuttgart, was überall geschah: die Leute waren sich wieder einig darüber, daß Pfitzner eine hervorragende schöpferische Begabung sei, und — am zweiten und dritten Abend ging kein Mensch mehr in den „Armen Heinrich". Nun aber ist nur der in Wahrheit ein ganzer Künstler, der von vornherein den Zweck einer Sache nicht aus dem Auge verliert. Wagner hat das durchaus richtig erkannt: er wendete sich an die Allgemeinheit, als er für die Bühne schrieb. Daß man damit noch keineswegs als Künstler herabzusteigen braucht, hat gerade er und sein Erfolg glänzend bewiesen. Die Gefühlsschwingungen einer gebildeten oder stark empfindenden Zuhörerschaft sind oft ein weit entscheidenderer Gradmesser für die inneren Qualitäten eines Musikwerkes, als die Meinungen, wie sie ein gewisser Musikantenhochmut zeitigt. Denn in der Musik kommt die Sehnsucht eines ganzen Menschengeschlechts der verschiedenen Epochen durch das Medium des begnadeten Künstlers zum Ausdruck. (Daß damit nicht jede Laune und Verirrung, jeder Eigensinn, die suggestive Abhängigkeit oder auch die tyrannische Willkür des tatsächlichen „großen Haufens" verteidigt werden sollen, ist selbstverständlich.) Wer aber als Komponist sich stets nur an die paar „Aus-

erlesenen" wendet, ach, der ist bald allein. Ich kann es mir nicht denken, daß, wer in Wahrheit in der Musik etwas zu sagen hat, nicht — früher oder später — auch von der Allgemeinheit „verstanden" werden sollte. Und wer ewig unverstanden bleibt, an dem ist am Ende nicht gar so viel verloren, selbst wenn er die bewundernswerteste und anerkannteste Papiermusik schriebe. Man hüte sich vor den Propheten, deren „Würde" es ohne Unterlaß verbietet, zum Volk zu reden.

Strauß redet zur Allgemeinheit. Es ist ja gar nicht wahr, daß er in erster Linie „Artist" sei und dieser Eigenschaft seine Haupterfolge verdanke. Das Gegenteil ist wahr und das Artistische ist nur Mittel zum Zweck bei ihm, und wo es überwöge, Selbstzweck würde, da wäre eben ein Fehler in der Straußischen Musik. In der großartigen „Elektra" scheint mir Strauß zuweilen dem „Prinzip" doch zu sehr geopfert zu haben. Er hätte manches unterdrücken können, was eben nur musikalisch geistreich erdacht werden konnte. Nun wollen wir keineswegs das rein Intellektuelle in der Musik ausscheiden — wir kämen ja damit auf den verderblichen Weg des großen Haufens, dem nur die „schöne" Melodie etwas gilt —, jedoch muß es im rechten Verhältnis zum Gefühlsmäßigen stehen. Dies rechte Verhältnis scheint mir in der „Elektra", wie gesagt, nicht immer gewahrt. Und wenn schon die absolute Schönheit auf die Länge ermüdet, so darf man dem „Charakterisierenden" erst recht nicht zu viel Raum lassen. Strauß hätte nicht „alles" der Wortdichtung komponieren wollen dürfen, auch in den Szenen der beiden Schwestern ist manches zu lang. Aber die Anrufung des Agamemnon, die Szene zwischen Elektra und Klytämnestra (die mir ganz besonders bedeutsam scheint) und dann die Erkennungsszene sind dramatische Großtaten. Von diesen unendlich schmerzlichen Akzenten der schleppenden Rhythmen an zur wundervoll-ergreifenden Stelle, wo die Diener den Herrn erkennen und die Schwester — dies echte Königskind — nur mit dem einzigen Rufe „Orest!" nachfolgt — von hier bis zum Schluß hat Strauß einen dramatischen Aufbau in großzügigen Linien zu schaffen verstanden, wie sie sich nur ganz wenig in der Literatur finden. Das muß immer wieder gesagt werden, da unsere Zeit den Fehler des leichten Vergessens in besonderem Maße besitzt. Nicht an der „Elektra" läge es, wenn sie zu selten auf dem Spielplan erschiene; die elfmalige (!) Aufführung in einer Saison in Stuttgart, die (in der freilich großartigen Darstellung unter Schillings-Gerhäuser und Sophie Cordes in der Titelrolle) die Zuhörer stets mächtig packte und einen Beifall entfesselte, wie ihn sonst hier nur Wagner erringt, zeigt die weiterreichende Wirkung. Unsere oft energielosen, durch die augenblickliche „Kasse" zu stark regierten Theaterdirektoren tragen einen großen Teil der Schuld am schlechten Stande unseres deutschen Opernspielplans überhaupt. Das Publikum muß immer wieder „erinnert" werden, bis es nach dem Neuen verlangt! Daß Strauß von seiner Forderung beim Erscheinen des „Rosenkavaliers" zurücktrat[1], daß ihm nicht die hervorragenden Komponisten und die ernsthafte Presse sofort einmütig zur Seite sprangen, war ein Fehler, der schwer wieder gut zu machen ist. Rigorose oder mit der Zeit sich wirklich als unerfüllbar offenbarende Forderungen hätten durch Klauseln im Kontrakte richtiggestellt werden können. Gewiß war es ein Experiment, aber im Hinblick auf die Verhältnisse, ein notwendiges, das von selber sich überflüssig gemacht hätte, sobald diese Verhältnisse wieder auf das normale Niveau einer verständigen und würdigen Kunstausübung zurückgeführt worden wären. Werke wie die Elektra müssen Gemeingut werden; dazu gehört freilich, daß sie so oft aufgeführt werden, bis diese Töne sich in mitschwingende Empfindungen im Herzen des Zuhörers umgesetzt haben.

Daß wir kein normales Niveau des Opernrepertoires haben, zeigt die weiter vordringende Operette. Nur die Opern von Berlin und Wien sind heute noch als operettenfrei zu bezeichnen. Stuttgart hatte, nachdem es eine Neuinszenierung von Mozarts reizvollem Jugendwerk „Die Gärtnerin aus Liebe" (in Max Kalbecks Bearbeitung) mit bestem Erfolge als weiteren Beitrag zur Pflege des feinen komischen Genres herausgebracht, doch schließlich seine Zuflucht zum „Rodelzigeuner" genommen. Ein lustiges, freilich geschmackloses Textbuch, und eine Musik, die schließlich nicht übel gemacht ist, aber ohne Erfindung, Eleganz, geistlos und oft vulgär dahinzieht. Aber das Publikum kam, der erste Rang, der sonst recht häufig beschämend leer ist, prankte im Schmucke der Toiletten der Creme der Stuttgarter Gesellschaft! Gefährliche Dimensionen hat aber der Operettenkoller in der Königl. „Wilhelma" angenommen. Dort treibt Herr *Karl Müller* aus Wien Abend für Abend mit den Stuttgartern sein Possenspiel, in einer Art, die beschämend für die schwäbische Residenz ist. Da gibt's einen Leo-Fall-Zyklus, den der „Meister der Operette" selber dirigiert und wo das Publikum — trotz des weiten Weges zum Theater — in Scharen hinströmt und der Jubel in Paroxismus ausartet. Ja, Herr Müller — an sich ein guter Komiker, dem man es schließlich nicht verdenken kann, wenn er den Hanswurst einem Publikum vorspielt, das unbemerkt selber diese Rolle übernommen hat — Herr Müller versteht sein Geschäft. In der „Einleitungsrede" des Fall-Zyklus sagte er, den Ruf, den das Wilhelma-Theater als Operettenbühne in der Welt mehr und mehr bekomme, verdanke es Leo Fall mit! Mir scheint, als ob der „Ruf" der Wilhelma unter Herrn Müller in Wirklichkeit doch nicht ganz so aussähe, wie er selber anzunehmen scheint. — Freilich ein Kritiker wendete ja Nietzsches Ausspruch von der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik auf eine Operette Falls an. Und das stand nicht etwa im Posemuckler Intelligenzblatt, sondern in der am meisten gelesenen Zeitung der Hauptstadt Schwabens! Das sind dann so Wirkungen der „leichten Kunst", die angeblich zur Erholung der überarbeiteten Nerven des arbeitenden Teils des Publikums dient, in Wahrheit aber — neben Richard Wagner (o Ironie des Schicksals) unsere Opernbühne immer mehr erobert. Schlimme Zeichen fürwahr — aber wir haben eben hier nicht immer die Presse, die sich ihrer Aufgabe bewußt ist!

Aus dem Konzertsaale sind die wichtigsten Daten bereits notiert worden. Ein Kompositionsabend des Tübinger Universitätsmusikdirektors *Fritz Volbach*, der sich gleichzeitig als ausgezeichneter Chorleiter den Stuttgartern vorstellte, hatte einen sehr schönen Erfolg.

Weiter hat nun auch hier „Die deutsche Messe" von *Otto Taubmann* auf ihrem Siegeszuge durch die Konzertsäle einen großen Erfolg errungen, und zwar so, daß das Werk ein paar Tage nach der ersten Aufführung bereits wiederholt werden mußte. Das gehört bei uns zu den größten Seltenheiten. Der Eindruck auf das Publikum war also unzweifelhaft stark, und die Mitwirkenden zeigten dadurch, daß sie in dem Werke aufgingen, allein schon ihre Begeisterung dafür. Nicht ganz so günstig schnitt die Messe bei der Kritik ab. Hier waren die Meinungen geteilt; während die einen Taubmann rückhaltlose Anerkennung zollten, nahmen die andern bei aller Achtung vor den musikalischen Qualitäten des Werkes und des Könnens seines Schöpfers eine mehr skeptische Haltung ein. Wir „Modernen" waren durch die Berliner Kritiken und auch durch die Haltung von Siegfried Ochs in unseren Erwartungen sehr hoch gespannt worden. Nun ist Taubmanns Messe musikalisch durchaus nicht reine Professorenarbeit. Durch die Instrumentation weht ein neuerer frischer Zug; bis auf wenige Stellen wie das tiefe Blech im jüngsten Gericht, die nicht gut klingt, ist die Musik farbenreich, belebt, wenn auch formelle Wiederholungen, wie die Fugen mit dem hinzutretenden Choral, an Eindruck verlieren. Die Wirkung für die Allgemeinheit liegt weiterhin vielleicht — und das soll durchaus kein Vorwurf sein — in der zum Teil volkstümlichen, leicht eingänglichen Melodik. Was wir nicht heraushörten und nicht empfanden, ist der moderne, geistig-religiöse Charakter der Musik. Der Komponist scheint hier in einer Empfindungswelt zu leben, wie sie nur den absolut glaubensstarken Epochen zu eigen war. (Bach!) Wer aber empfindet und schreibt wie Bach, der gehört nicht seiner Zeit an, er ist Nachempfinder, Epigone! — Die Aufführung war ein voller Erfolg für Hofkapellmeister *Band*. Gut waren die Solisten Karl Erb, Hermann Weil, Agloda-Band, Meta Diestel. In Stuttgart ist jede Aufführung in der Kirche zugleich eine Art Gottesdienst. Kirchenkonzerte haben daher bei uns immer starken Zulauf — fast ebenso stark wie die Operette! — —

Schließlich sei noch der Tätigkeit des „Schubert-Vereins" in *Cannstatt* und der dortigen Symphoniekonzerte im Sommer unter *Hugo Rückbeils* Leitung gedacht. Dieser Dirigent bietet jahraus jahrein seinen Zuhörern ausgezeichnete Programme, die weniger bekannte Kostbarkeiten der Literatur bringen. So führte er im Schubert-Verein das Weihnachtsoratorium von *Schüz* auf, und unter anderem einen wertvollen gemischten Chor: Das Heidekind (mit Sopransolo und Klavierbegleitung) von *Bernecker*. Diese anregenden Cannstatter Konzerte sind ein nicht zu unterschätzender Faktor zur Verbreitung musikalischer Bildung und Kultur. **Oswald Kühn.**

[1] Es handelt sich darum, daß Strauß von den Bühnen, die den Rosenkavalier erwerben wollten, eine Garantie für eine gewisse Aufführungszahl der Elektra und der Salome verlangte.

Kritische Rundschau

Graz. Der in unserem letzten Berichte ausgesprochene Wunsch nach größerer Berücksichtigung deutscher Opernwerke ist erfreulicherweise in Erfüllung gegangen. Mit Ausnahme von *Wolf-Ferrari* („Susannens Geheimnis") kamen seither mit Neuheiten nur deutsche Komponisten an unserer Opernbühne zu Worte: *Alfred Lorentz* mit seinem „Finale", *Julius Bittner* mit dem „Musikant" und (wie schon berichtet) die engeren Landsleute Dr. *Sepp Rosegger* und Dr. *Ludwig*

Rochlitzer mit ihren Opern „Der schwarze Doktor" und „Frater Carelus". Sie erzielten durchwegs ehrenvolle Erfolge. Auch für zugkräftige Gäste (Margarethe Preuse-Matzenauer, Sigrid Arnoldson und die Herren Naval und Dr. Winkelmann) hatte Direktor *Hagin* gesorgt. So herrschte an der Opernbühne reges Leben. Zahlreiche auswärtige Künstler erschienen im Konzertsaale. Von den bedeutendsten genügen wohl die Namen: Yvonne de Treville, Lula Mysz-Gmeiner (die von den Komponisten begleitet sehr erfolgreich Lieder von Kienzl und Joseph Marx sang), Sven Scholander, Robert Kothe, Godowsky, Ysaye, Serato, Hubermann, Leech, Casals, das russische Trio (mit drei Konzerten), die Société Casadesus, die Trio-Vereinigung Marteau-Becker-Dohnanyi, das Wiener Konzertvereins-Orchester mit *F. Loewe* und *Siegfried Wagner* an der Spitze, das Leipziger Philharmonische Orchester unter *Hans Winderstein* u. m. a. minores gentium. Im frohen künstlerischen Wettstreite blieben aber auch die heimischen Kunstkräfte nicht zurück. Gelungene Kammermusiken boten Frl. v. *Gasteiger* mit einem Brahms-Abend unter Mitwirkung der Herren Finger (Wien), Piening (Meiningen), Krehahn und Handl (Graz) und die Künstlervereinigung Prochaska, die u. a. ein neues, vornehm empfundenes Streichquartett in e moll von dem hochverdienten Laibacher Musikdirektor *Zöhrer* zu schöner Wirkung brachte. Orgelkonzerte gaben Alois Kofler, Pepo Petritsch; den Beweis starker musikalischer Begabung erbrachten Karl Steiner und der junge *Eduard Meyer* mit eigenen Kompositionsabenden. Der „Richard-Wagner-Verein" führte (unter Mitwirkung des Wiener Cellisten *Grümner* Kammermusikwerke und Lieder von *Leopold Suchsland*, dessen Werke eine gereifte, temperamentvolle künstlerische Persönlichkeit aufweisen, vor. Von den vielen Aufführungen des „Steiermärk. Musikvereines" unter Leitung Direktor *Hans Rosensteiners* erwähne ich nur das „*Liapunow*-Konzert," das dem am Flügel erschienenen Komponisten reiche Anerkennung eintrug. Sangwart *Franz Weiß* brachte mit dem „Singverein" und „Männergesang-Verein" das „Requiem" von Berlioz zu glänzender Wiedergabe. Letztgenannte vortreffliche Sängerschar ehrte ihr Ehrenmitglied *Josef Gauby*, einen der feinsinnigsten musikalischen Lyriker der grünen Mark, mit der Vorführung einer Reihe seiner stimmungsvollen Chöre und Lieder. Besonderes Interesse erregte der D. a. G.-V. „*Gothia*" (Sangwart Dr. *Weis v. Ostborn*) mit anziehenden Neu- und Uraufführungen. Hiebei kam „Michel mit der Lanze," ein „prächtiges Chorwerk von *V. Zack* und der „Herbstchor an Pan" von *Joseph Marx*, über den noch besonders berichtet werden soll) zu wirksamster Wiedergabe. Gut führte sich der junge „Deutsche Konzertverein" ein, der unter Leitung von Prof. *Moißl* und *Lemberger* wohlvorbereitete Orchesterleistungen hören ließ. Kräftige Förderung wird der Verein an dem opferwilligen, kunstbestrebten neuen Theaterdirektor *Julius Grevenberg* finden, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die recht zerfahrenen Orchesterverhältnisse in gesunde Bahnen zu leiten. Voraussichtlich bringt der Herbst die ersehnte Besserung unserer gesamten musikalischen Verhältnisse, zumal auch der „Grazer Orchesterverein" mit einer „Konzertreform" am Werke sein wird! *Julius Schuch.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Stuttgarter Hofoper kündigt folgende Novitäten und Neueinstudierungen an: „Iphigenie in Aulis" von Gluck, „Tell" von Rossini, „Falstaff" von Verdi, „Benvenuto Cellini" von Hector Berlioz und „Luise" von Charpentier. An Novitäten: „Der Musikant" von J. Bittner, „Kleider machen Leute" von Zemlinsky, „St. Foix" von Sommer und „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß. Auch eine Uraufführung hat, wie schon gemeldet, die Oper in Aussicht genommen, nämlich „Der Zigeuner" von Zöllner.

— *Felix Weingartner* erhebt wieder mal seine warnende Stimme und läßt in der „Neuen Freien Presse" in Wien eine Philippika los, indem er die angebliche Verworrenheit unserer musikalischen Zustände aufdeckt. Er verneint auch die „Erlösung" durch Wagner. Nun aber ist Weingartner nicht bloß literarisch tätig, sondern auch kompositorisch. Wie die Zeitungen melden, hat er die Sommerferien dazu benützt, eine einaktige Oper „Kain und Abel", zu der er sich selbst den Text schrieb, zu komponieren. Schön, wollen sehen, was es wird. Wenn aber Weingartner glaubt, daß statt der „Geräusche" Epigonenmusik vom reinsten Wasser die „Reform" herbeiführen wird, so scheint er sich doch im Irrtum zu befinden.

— Wie die Zeitungen melden, plant die Königl. Hofoper in *Dresden* eine völlige Neuinszenierung des „Rings des Nibelungen". Die Aufführung ist anläßlich der Richard-Wagner-Feier im Jahre 1913 in Aussicht genommen. Für die Kostüme und dekorativen Entwürfe ist Lovis Corinth gewonnen worden. (Ursprünglich war Max Klinger ausersehen.)

— Die neue Oper *Joan Manéns* „El camino del sol" („Der Sonnenweg") ist dem Vernehmen nach an der Dresdner Hofoper zur Uraufführung angenommen worden.

— Wie aus Hamburg berichtet wird, will das Stadttheater in der kommenden Saison E. d'Alberts neues Werk „Die verschenkte Frau" und Ferruccio Busonis eben erst beendete phantastische Oper „Die Brautwahl" zur Uraufführung bringen.

— Das Stadttheater in Halle a. S. hat das neue musikalische Lustspiel „Der Fünfuhrtee" von Th. Blumer zur Aufführung in der kommenden Spielzeit erworben.

— Die jetzt unter Leitung von Direktor *Fuchs* stehenden Vereinigten Stadttheater in *Lübeck* versprechen für die kommende Saison eine Reihe von neuen Werken, darunter Richard Straußens „Rosenkavalier", Humperdincks „Königskinder", Puccinis „Tosca", Tschaikowskys „Eugen Onegin", Smetanas „Verkaufte Braut" und d'Alberts „Flauto Solo". Von Gluck sollen wir „Orpheus und Eurydike" hören, von Pergolesi die Buffo-Oper „Serva Padrona" und von Mozart „Bastien und Bastienne". Die Operette beschert uns „Das Musikantenmädel" von Jarno und den „Rodelzigeuner" von Snaga. — Die acht unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler* stehenden Symphoniekonzerte bringen an Novitäten Liszts Dante-Symphonie, Débussy „Prélude à l'après-midi d'un faune", Beer-Walbrunns „E dur-Symphonie" und ein Bruchstück aus Pfitzners „Der arme Heinrich". *H.*

— Die Pariser Oper hat in der letzten Saison 46 Wagner-Vorstellungen gebracht, die sich auf die „Götterdämmerung", „Die Walküre", das „Rheingold", „Tristan und Isolde" und „Lohengrin" verteilten. Gounod brachte es auf 38 Vorstellungen („Faust" und „Romeo und Juliette"), Verdi mit „Rigoletto" und „Aïda" auf 27, ebenso das neue Ballett „La fête chez Thérèse" von Reynaldo Hahn. Saint-Saëns kommt sodann mit zusammen 26 Vorstellungen von „Samson et Dalila" und „Javotte" (einem Ballett). Die „Salome" von Richard Strauß wurde 20mal gegeben. Berlioz' „Damnation de Faust" erlebte 15 Aufführungen, Meyerbeers „Hugenotten" fünf. In der Opéra Comique stand Massenet mit 87 Vorstellungen allen anderen weit voran, Puccini mit 62 und Bizet („Carmen") mit 41 folgen.

— Wie aus London berichtet wird, hat Oskar Hammerstein, der amerikanische Impresario, dessen neues Londoner Opernhaus anfangs November eröffnet werden soll, erklärt, daß er möglicherweise auch den „Parsifal" aufführen wolle, für den infolge des religiösen Elements ein bedeutendes Interesse in London bestehe.

*

— Für das am 23. und 24. September in Eisenach stattfindende *Bach-Fest* der „Neuen Bach-Gesellschaft" liegt folgendes Programm vor. Es bedenkt neben selten gehörten Werken Johann Sebastian Bachs auch Werke seiner Vorgänger, wie Johann Christoph Bach, ein Onkel Sebastians (1642—1703), Johannes Eccard (1553—1611), Johann Hermann Schein (1586—1630), Hans Leo Haßler (1564—1612) und Arcangelo Corelli (1653—1713). Die Leitung der drei Konzerte liegt in den Händen des Geheimen Regierungsrates Professor Dr. Hermann Kretzschmar, Direktor der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin, und von Prof. Georg Schumann, Direktor der Singakademie in Berlin. (Prospekte und Programme versendet die Geschäftstelle der Neuen Bach-Gesellschaft, Leipzig, Nürnbergerstraße 36.)

— *Max Reger* hat eine zweite fünfstimmige Motette vollendet, die er dem Dortmunder Chorverein und seinem Dirigenten Holtschneider widmet. Den Text hat sich der Komponist aus den Psalmen selbst zusammengestellt. („Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn.") Das Werk schließt mit einer breit angelegten Doppelfuge. Augenblicklich arbeitet Reger an der Musik zu Responsorien, die ihm von der amerikanischen Landeskirche übertragen worden sind.

— Von *Gustav Mahlers* beiden großen Nachlaßwerken soll „Das Lied von der Erde", eine Symphonie für Tenor und Alt mit Orchester, seine Uraufführung in kommender Saison in München haben. Die Symphonie, der ein aus dem Englischen übersetzter Text altchinesischer Gesänge zugrunde liegt, besteht aus sechs Unterabteilungen, die folgende Titelbezeichnungen tragen: „Das Trinklied vom Jammer der Erde" — „Der Einsame im Herbst" — „Von der Jugend" — „Von der Schönheit" — „Der Trunkene im Frühling" — „Der Abschied". Die Uraufführung der Neunten Symphonie, die letzte in der Reihenfolge der bisher erschienenen, ist gegenwärtig noch nicht bestimmt und wird, den letztwilligen Verfügungen Mahlers entsprechend, erst in späterer Zeit herausgebracht werden. (Beide Werke erscheinen im Verlage der Universal-Edition Wien-Leipzig.)

— Das Stadttheater-Orchester zu Halle a. S. ist diesen Sommer über zum ersten Male zusammen geblieben, was als Fortschritt in künstlerischer und sozialer Hinsicht anzusehen ist. Unter Leitung von *Alfred Elsmann* führte das Orchester die regelmäßigen Gartenkonzerte im Zoologischen Garten und in Bad Wittekind aus und konzertierte verschiedentlich auch auswärts. *P. Kl.*

— In Halle a. S. hat der von seinen früheren Wirkungskreisen Wasa in Finnland und Berlin (Blüthner-Orchester) vorteilhaft bekannte Kapellmeister *Ferdinand Neißer* zwei Konzerte des Stadttheater-Orchesters mit großem Erfolge dirigiert.

Neißer erwies sich als ein ungewöhnlich routinierter Orchesterleiter mit lebhaft entwickeltem Gefühl für alles Rhythmische. Als Neuheit wurde die symphonische Dichtung „Korsholm" von Armas Järnefelt geboten, finnische Programmusik, die namentlich im ersten Teile Eigenart zeigt. Der Dirigent erstritt dem Werke einen vollen Erfolg. *P. Kl.*

— In Bad Wildungen hat Ferdinand Meister kürzlich die d moll-Symphonie von Bernhard Tittel (aus Nürnberg) mit Erfolg aufgeführt.

— Der Deutsche Orchesterbund hat in Bad Nauheim ein Konzert zum Besten der Wohlfahrtsanstalten für Musiker veranstaltet. Das Orchester bestand aus Mitgliedern der Darmstädter, Wiesbadner und Frankfurter Bühnen, des Frankfurter Palmengarten-Orchesters, sowie der städtischen Orchester von Wiesbaden, Mainz, Homburg und der Nauheimer Kurkapelle. Die Leitung dieser fast 170 Mann starken Musikerschar lag bei Professor *Hans Winderstein*. Programm: c moll-Symphonie von Beethoven, Brahms' Konzert in D dur (op. 77, Marteau), „Meistersinger"-Vorspiel, „Tannhäuser"-Ouvertüre.

— Drei bekannte Berliner Künstler, der Pianist Professor *Mayer-Mahr*, der Konzertmeister der Kgl. Kapelle, Professor *Dessau* und Hofcellist Professor *Heinrich Grünfeld* haben sich zu einem Trio vereinigt, das in dieser Saison in Deutschland sowie im Ausland konzertieren wird.

— Wie aus Meiningen berichtet wird, hat *Max Reger* mit zwei Mitgliedern der Hofkapelle, Hofkonzertmeister *Teichler* (Violine) und Professor *Piening* (Violoncello), ein „Meininger Trio" begründet.

— Wie der „Frankf. Ztg." aus Paris geschrieben wird, will Camille *Saint-Saëns* seinem Schwur, nichts mehr zu komponieren, untreu werden, denn er hat sich das Versprechen abnötigen lassen, für den Internationalen musikalischen Wettbewerb, der im Laufe des Jahres 1912 in Paris stattfinden wird, einen Preischor zu schreiben.

— Der „Konzertverein in Schweden" will in der kommenden Saison eine Anzahl Konzerte mit *schwedischem* Programm in Deutschland arrangieren. Der Verein verfügt über eine Anzahl Dirigenten und Solisten, die teils ohne Bezahlung teils nur gegen Ersatz der Reisekosten sich für die deutschen Konzerte zur Verfügung stellen werden. Diese Künstler sind: Tor Aulin, Sven Kjellström, Karl Lejdström, Henri Marteau, Clary Morales, Dagmar Möller, Julius Ruthström und Signe Rappe. Henri Marteau wird vier schwedische Sonatenabende in Berlin geben.

— Kapellmeister *José Lassalle* hat in einem Symphoniekonzert in Aix les bains Gustav Mahlers Vierte Symphonie aufgeführt.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Beethoveniana.* Vor kurzem teilten wir unsern Lesern von einem unbekannten Liebesbrief Beethovens mit, den Paul Bekker in der Berliner Zeitschrift „Die Musik" veröffentlicht hatte. Nun stellt sich heraus, daß dieser Brief eine Mystifikation war. Wir hatten zu der Frage zunächst eine abwartende Stellung eingenommen und den neuen Fund nur registriert. Was derartige Scherze nur für einen Zweck haben sollen? Sei es, um die Leute hinters Licht zu führen, sei es, um irgend welchen Gewinn daraus zu erzielen; jedenfalls bleibt solches Tun verwerflich.

— *Von den Theatern.* Die städtischen Kollegien in *Kiel* haben einstimmig genehmigt, das Stadttheater und das von der Stadt gepachtete Kleine Theater vom 1. Juli 1912 ab an den Direktor des Luisen-Theaters in Berlin Alving auf fünf Jahre zu verpachten. — In *Magdeburg* ist Stadttheaterdirektor Coßmann in Konkurs geraten. In geheimer Sitzung der Stadtverordneten wurde der Pachtvertrag genehmigt, wonach das Stadttheater an den Berliner Theaterdirektor *Hagin* und die Mitteldeutsche Privatbank auf sieben Jahre übergeht. Die Subvention wurde von 12 000 auf 15 000 M. erhöht.

— Eine Strauß-Büste. Der bayrische Staat hat zur Aufstellung in der Münchner Pinakothek die von Behm geschaffene Büste von *Richard Strauß* gekauft.

— *Lisztiana.* James Huneker, der bekannte amerikanische Musik- und Kunstschriftsteller, hat eine Liszt-Biographie vollendet, an der er viele Jahre gearbeitet haben soll. Das Werk wird anfangs Oktober im Verlage von Charles Scribners Sons in New York erscheinen.

— *Von den Chorsängern.* Der „Allgemeine Deutsche Chorsänger-Verband", eine Vereinigung der Bühnen-Chorsänger und -Chorsängerinnen, bittet in einem Rundschreiben alle einer Organisation angehörenden Personen, die neben ihrem Beruf noch in Theater-Chorschulen und Theater-Extrachören mitwirken — sei es um sich einen Nebenverdienst zu verschaffen, oder nur aus Theaterliebhaberei, oder um sich ganz dem Chorsängerberuf zu widmen — in Anbetracht der vielen Mißstände, welche im Theaterbetrieb überhaupt herrschen, sowie aus prinzipiellen organisatorischen Gründen und in Anbetracht der allgemeinen Notlage der Theatermitglieder im verdienstlosen Sommer, von der ferneren Mitwirkung in Theater-Chorschulen und Theater-Extrachören Abstand zu nehmen. Von den ungefähr 120 Bühnen deutscher Zunge des In- und Auslandes, welche Oper und Operette kultivieren, an denen also die Berufs-Chorsänger und -Chorsängerinnen überhaupt nur Stellung finden können, bezahlen nur 28 ihr Personal das ganze Jahr hindurch, die 92 andern Theater haben zumeist nur eine Winterspielzeit von 6 Monaten; einige wenige spielen 7, 7 ½ und 8 Monate. Es sind also, wie statistisch nachweisbar, von den ca. 3000 Berufs-Chorsängern und -Chorsängerinnen, welche überhaupt vorhanden sind, ungefähr 1700 im Sommer 4, 5 Monate, die meisten 6 Monate ohne jeden Verdienst. Sommerbühnen, bei denen nur einige finanziell äußerst schlechtdotierte Sommerstellungen erhalten können, gibt es nur ganz wenige, 15 Bühnen zahlen kleine Sommer-Sustentationsgagen. Der große Rest der Chormitglieder ist ohne Einkommen. Für Neulinge stehen also, wenn sie sich eine auskömmliche Stellung zu sichern beabsichtigen, nur die gelegentlich freiwerdenden Stellen an den erwähnten 28 Jahrestheatern zur Verfügung. Die allgemeine mißliche Berufslage wird durch jene Theater-Chorschüler und Extrachörler noch mehr verschlechtert.

— *Auskunftstelle für musikstudierende Frauen.* Zum Semesterschluß, wo die Frage der Berufswahl in den Vordergrund tritt, sei an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen" erinnert, die die Musikgruppe Berlin E. V. (Ortsgruppe des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen, Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins) eingerichtet hat. Musikbeflissene, die sich künstlerisch oder für den Lehrberuf weiterbilden wollen, erhalten unentgeltlich Rat und Auskunft über Ausbildungsgelegenheit, Studienverhältnisse und Wohnungen in allen größeren Städten Deutschlands. Sprechzeit: Sonnabend 3—4 Uhr im Bureau der Musikgruppe, Pallasstraße 12. Schriftliche Anfragen sind (unter Beifügung von 30 Pf. in Briefmarken für Porto- und Korrespondenzauslagen) zu richten an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen, Berlin W. 57."

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Der Hofpianofortefabrik von *August Förster* in Löbau wie auch der Firma *L. Hupfeld* in Leipzig, ist auf der *Chemnitzer* Ausstellung für „Haus und Herd" die goldene Medaille zuerkannt worden.

— Zur Frage der „Erbschaft Felix Mottls" ist eine Notiz durch Berliner Musikzeitungen gegangen, die tiefer gehängt werden muß. Dort heißt es: „In Stuttgart rechnet man mit Max Schillings' Berufung so stark, daß es fast aussieht, als wenn man ihn mit Vergnügen verlieren würde." — Das ist nicht wahr. In Stuttgart ist der Name Schillings als einer der Kandidaten für München natürlich genannt worden. Auf eine, einer Berliner Zeitung entnommenen Notiz jedoch, wonach die „N. M.-Z." diese Kandidatur angeblich befürwortete, folgte in dem betreffenden Stuttgarter Blatt sofort eine Berichtigung mit der Bemerkung, daß die Stuttgarter viel zu gut wüßten, was sie an Schillings hätten, als daß sie seine Wahl zum Nachfolger Mottls wünschen könnten. So ist's wahr!

— Freih. *Gerhard v. Putthamer* ist, als Nachfolger Barnays, zum Intendanten des Kgl. Theaters in *Hannover* bestimmt und zunächst provisorisch mit der Leitung beauftragt worden. Er ist mit dem Stuttgarter Generalintendanten Baron Putlitz befreundet und hat sich 1910/11 unter dessen Anleitung beim Stuttgarter Hoftheater für sein neues Amt vorbereitet. Zu Stolp 1866 geboren, widmete sich Baron Puttkamer zuerst der militärischen Laufbahn. Er ist preußischer Hauptmann a. D. und hat zuletzt (1909) im thüringischen Infanterieregiment in Rudolstadt gedient!

— *Joseph Haas*, der bekannte junge Münchner Komponist, ein Schüler Max Regers, ist als Lehrer für Komposition an das Kgl. Konservatorium für Musik in *Stuttgart* berufen worden. Zu dieser Wahl, die von neuem zeigt, daß unter *Max v. Pauers* Direktion ein moderner frischer Geist ins Stuttgarter Konservatorium eingezogen ist, können wir der Anstalt Glück wünschen. Haas, unsern Lesern kein Unbekannter, ist durch die „N. M.-Z." zuerst weiteren Kreisen bekannt geworden.

— *Karl Hallwachs* in Kassel ist der Titel Kgl. Preußischer Musikdirektor verliehen worden.

— Professor Ferdinand Böckmann, Cellist der *Dresdner* Hofkapelle, hat am 1. September das Jubiläum seiner 50jährigen Zugehörigkeit zur Kgl. Musikalischen Kapelle begangen.

— Für Dr. Karl Mennicke, der seit vier Jahren als Dirigent der Singakademie zu Glogau wirkte und, wie gemeldet, zum ersten Kapellmeister an die städtische Oper zu Trier berufen worden ist, übernimmt der junge *Rudolf Volkmann* aus München den Glogauer Dirigentenposten.

Abonnementseinladung

für den 33. Jahrg. der „Neuen Musik-Zeitung".

MIT dem heutigen Heft 24 schließt der 32. Jahrgang der „N. M.-Z.". Wir bitten alle unsere Leser und Freunde, das Abonnement für den kommenden Jahrgang zu erneuern (und zwar rechtzeitig), sowie auch durch Empfehlung in Bekanntenkreisen dafür zu sorgen, daß die „N. M.-Z." in immer weitere Kreise der gebildeten Musikliebhaber wie der Musiker kommt. Daß wir uns mit unsern Lesern der Hauptsache nach eins wissen — wenn natürlich auch Meinungsverschiedenheiten im Einzelnen nicht ausgeschlossen sind —, das zeigen die vielen Zuschriften, manch freundliches Wort der Anerkennung, vor allem aber die ruhige Stetigkeit in der Entwicklung unseres Blattes.

Der neue Jahrgang wird im alten Kurse segeln. Unbekümmert um Hindernisse mancher Art werden wir als sicheren Leitsternen den wahrhaft Bedeutenden, den unverkennbar Großen unter den Künstlern unserer Zeit folgen. Unsere Kritik soll nicht das Merkmal des engherzigen oder mißgünstigen „Schulmeisters" tragen; wenn wir wirklich „Lehrer", Pädagogen sein wollen, so halten wir es für das Rechte, dem nicht irrenden Schaffensdrange des genialen Menschen zu vertrauen, zu versuchen, seinen Werken und seinen Absichten nahe zu kommen, in ihr eigentliches Wesen einzudringen. Die so gewonnenen Ergebnisse übermitteln wir der breiteren Oeffentlichkeit, sie selber damit zum Urteil heranziehend. Das scheint uns ein Hauptziel einer modernen Kritik! Wie die „N. M.-Z." niemals ein Blatt für das Sensationelle werden soll, so werden ebenso Versuche von Leuten zurückgewiesen werden, die durch Verkleinerung, Verdrehung von Tatsachen, Neid und Mißgunst gute Absichten und Unternehmungen zu hindern und zu untergraben suchen. Das Unzulängliche, das den Erscheinungen dieser Welt anhaftet, soll für uns kein Grund dafür sein, das Segensreiche im Wollen tüchtiger, ehrlicher Menschen dem Zuschauer gegenüber herabzusetzen. Und auf Kosten unserer hervorragenden Künstler ein nicht gerade fein empfindendes Publikum zu gaudieren, das überlassen wir neidlos anderen Organen und ihren Helfern. Für all solche literarischen Pikanterien hat die „N. M.-Z." keinen Raum. Hingegen wissen wir uns in voller Uebereinstimmung mit unsern Freunden, wenn wir das überwuchernde Unkraut im Garten der Kunst mit allen Mitteln niederzuhalten suchen. Gern wird man uns ferner zugeben, daß wir trotz des freimütigen, aus innerer Ueberzeugung vertretenen „fortschrittlichen" Standpunktes keine einseitigen Tendenzen verfechten. Unduldsamkeit in jeder Form ist und bleibe uns fern; wir wollen unsere Meinung weder jemand aufdrängen, noch anderen die Freude an den Werken ihrer Wahl verderben oder ihren Glauben daran zu erschüttern suchen. Auch der Leser wird die „Neue Musik-Zeitung" mit Gewinn und Interesse lesen, der schließlich zu einem anderen Ergebnis in seinem Urteile kommen sollte, als wir selber.

Einen eingehenderen Programmauszug für den neuen Jahrgang zu geben, halten wir nicht für notwendig. Unsere Leser und Freunde werden es uns glauben, daß wir auch diesmal wieder gut gerüstet in die neue Campagne ziehen. Nur über einen wichtigen, von unserem Blatt allein gepflegten Zweig: über die pädagogisch-ästhetisch-theoretischen Aufsätze sei einiges angedeutet. So haben wir der Rubrik „Für den Klavierunterricht" außer den bewährten einige neue Mitarbeiter gewonnen. Die Aufsätze „Führer durch die Klavierliteratur" erfordern außerordentliche Vorbereitungen. Professor *Otto Urbach* in Dresden schreibt sie auf Grund eigener, peinlicher Quellenforschung, die eine geraume Zeit in Anspruch nimmt. Deshalb ist es nicht möglich, die Aufsätze in bestimmt begrenzten Zwischenräumen aufeinander folgen zu lassen. Der nächste behandelt Spanien. In den betreffenden Kreisen ist seinerzeit die Tonsatzlehre von *Matthäus Koch* mit allgemeiner Anerkennung aufgenommen worden; und Anfragen und Wünsche hierzu sind bis heute nicht ausgeblieben. Wir haben deshalb beschlossen, den verdienten Stuttgarter Pädagogen und Theoretiker, der mit den Bedürfnissen gerade der in Betracht kommenden Kreise aufs innigste vertraut ist, mit der Abfassung einer ergänzenden Artikelserie zu betrauen. Koch wird mit Beginn des neuen Jahrgangs anschließend an seine früheren Abhandlungen aus der Tonsatzlehre Lektionen über die harmoniefremden Töne und die Modulationslehre bringen und zwar mit besonderer Berücksichtigung derjenigen Leser, die Befähigung zum Komponieren haben, aber auf den Selbstunterricht angewiesen sind. Auch für die Musikbeilage soll nach besten Kräften gesorgt werden. Nur erinnern wir daran, daß die Schwierigkeit, es allen recht zu machen, hier besonders groß ist. Die Musikbeilage soll nicht allein zur häuslichen Unterhaltung dienen, sondern hat in ihrem anderen Teile auch allgemeinere Gesichtspunkte zu vertreten. Darum möge man nicht gleich murren, wenn dies oder jenes Stück einem weniger gefällt oder „zu schwer" ist! Ein rein egoistischer Standpunkt ist hier nicht am Platze, und — die Geschmäcker sind ja bekanntlich verschieden.

Wir empfehlen uns dem Wohlwollen unserer Leser und Freunde und hoffen, ihnen im neuen Jahrgang weiter nützlich sein zu können.

Verlag und Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung".

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 24 bringt an erster Stelle eines der poetisch wie musikalisch feingemalten, beliebten Charakterstücke für Klavier von *Walter Niemann* in Leipzig, das einer besonderen Empfehlung oder Erläuterung nicht bedarf. — *Paul Zilcher* hat es verstanden, den jugendlichen Gefühlsüberschwang des Gedichtes „O Sterne, goldne Sterne" von Ludwig Pfau in seiner, selbstverständlich volkstümlich gehaltenen Komposition mit einfachen Mitteln musikalisch wiederzugeben. (Zilchers „Skizzenbuch für die Jugend", dessen einzelne Stücke bei der Veröffentlichung in der „N.M.-Z." mit großem Beifall aufgenommen wurden, ist bekanntlich nun auch als Heft im Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart, erschienen und in jeder Musikalienhandlung zu kaufen.)

*

Batka, Allgemeine Geschichte der Musik. Unserem heutigen Heft liegt Bogen 21 des zweiten Bandes bei, dessen Titelbogen (enthaltend Inhaltsverzeichnis und Verzeichnis der Abbildungen) dem Anfang November zur Ausgabe gelangenden Heft beigefügt wird. Damit wird sodann der zweite Band dieses schönen Werkes vollständig werden und die Leinwanddecken können schon jetzt bezogen werden. (Näheres hierüber im Inserat dieses Heftes.) Fehlende sowie in Verlust geratene Bogen des I. und II. Bandes werden zum Preise von je 20 Pf. jederzeit nachgeliefert.

*

Der musikalische Roman „Pianisten" wird, wie schon im vorigen Hefte mitgeteilt, mit seinem Dritten (und letzten) Teil erst im neuen Jahrgang beginnen. Die heutige Fortsetzung fällt demnach aus.

— *Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel.* Das Heft 103 bringt die wichtige Nachricht von dem Erscheinen eines elften Bandes der Gesammelten Schriften und Dichtungen des Bayreuther Meisters und zugleich eine Einführung in den neuesten Briefband Wagners: Richard Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern. Aus ihr geht hervor, daß es ein großer Irrtum sein würde, anzunehmen, in diesen Briefen kämen nur geschäftliche Dinge zur Sprache, sie sind authentische Nachrichten über die Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung der Werke Wagners und bringen manches, was für deren Erkenntnis von Wert ist. Dem Vordringen der Erkenntnis der Werke Franz Liszts sollen die zu seinem 100. Geburtstage erscheinenden Partituren in Taschenformat der Symphonischen Dichtungen dienen. U. a. sind auch Aufsätze über zeitgenössische Tonsetzer in dem Heftchen erschienen, das Aufsätze über Theodor Streichers Faustmonologe, Philipp Scharwenkas Kammermusik (mit Notenbeispiel), Otto Taubmanns deutsche Messe, die beiden musikalischen Bühnenwerke Cleopatra von Enna und Versunkene Glocke von Zöllner vielerlei Wissenswertes aus dem Gebiete der Musik bringend, auf Verlangen kostenlos versandt wird.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart
Schluß der Redaktion am 7. September, Ausgabe dieses Heftes am 21. September, des nächsten Heftes am 5. Oktober.

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.

Theorie. Es ist uns unter den Musikalienhandlungen kein Leihinstitut bekannt, von dem man auch theoretische Werke beziehen könnte. Fragen Sie aber bei Ihrer staatlichen Landesbibliothek an.

Taras Bulba. Sie schreiben: „Im Jahre 1880 wurde zu St. Petersburg eine Oper: Taras Bulba von Wassili Wassiljewitsch Kühner, geb. 1. April 1840 in Stuttgart, gegeben. Ist dies derselbe Komponist mit Wilhelm Kühner, der nach Seite 463 des Heftes 22 vom 24. August d. J. Ihrer ‚N. M.-Z.' 1829 zu Stuttgart geboren wurde?" — Wir können Ihnen zwar keine umumstößlich sichere Antwort darauf geben, aber es ist doch kaum daran zu zweifeln, daß es sich um diesen deutschen Komponisten handelt.

F., Detmold. Ehe wir diese philologische Frage beantworten, bitten wir zunächst um den Abonnementsausweis, wie wir ihn wohl verlangen dürfen.

Hannover. Briefliche Antwort geben wir prinzipiell nicht. Wir vermögen Ihnen keinen guten Operettenlibrettisten zu nennen, weil wir keinen kennen. Wenden Sie sich an Redakteur W. Kellerbauer in Bayreuth.

W. R. Ausgezeichnet dieser Walzer. Das werden wir verwenden. Sie haben sich doch aber auch nicht „verhört"? Wegen der Adresse folgt noch Antwort.

Polyhymnia. Die von Batka, deren zweiter Band jetzt fertig vorliegt. H. Riemanns Katechismus der Musikgeschichte. Musikgeschichte im Umriß von Köstlin etc. Preise anzugeben ist, wie schon oft gesagt, nicht unsere Aufgabe. Beethoven: die große Biographie von Thayer; Marx, dann Th. Frimmels Beethoven. Ludwig Nohl: Mozarts Leben. Auch in neuer Zeit Storcks Biographie. Leopold Schmidt: Joseph Haydn (in Reimanns „Berühmten Musikern"). Die Sonaten Mozarts suchen Sie selber nach dem „Schwierigkeitsgrade" zu ordnen, es ist nicht so schwierig.

K. S. H. 35. Darüber gibt es keine gesetzlichen Bestimmungen. Jeder kann das Lokal, in dem er unterrichtet und unterrichten läßt, Musikschule oder Konservatorium nennen. Königliches, städtisches etc. Konservatorium ist natürlich ein ander Ding. Wenn zwei oder drei Musiker sich zusammentun und allein die „Stützen eines Konservatoriums" für Musik bilden wollen, so wird man sie wahrscheinlich auslachen. Musikinstitut ist das gebräuchliche Firmenschild für Lehranstalten geringeren Umfangs.

G. St. Wir empfehlen Ihnen das musikalische Fremdwörterbuch von Piumati (Carl Grüninger, Stuttgart), oder das von Krätzschmer (E. Wengler, Leipzig).

N. M. Z. Wir raten Ihnen, sich direkt an die Geschäftsstelle der Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus Jaques-Dalcroze in Dresden 15, Hellerau, zu wenden.

Wir müssen scheiden!
Lied für 2 Singstimmen mit Begleitung des Klaviers von Fr. Dietler. Preis 70 Pf.
Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.

Hans von Bülow
Ausgewählte Schriften 1850—1892

Zweite vermehrte Auflage, herausgegeben von **Maria von Bülow.** Zwei Abteilungen in einem Band. Geheftet 12 M., geb. in Leinwand 14 M., in Halbfranz 15 M.

Als Band III der Briefe und Schriften Hans von Bülows erschien die zweite Auflage der Ausgewählten Schriften. Hat schon die erste Auflage das Interesse der musikalischen Welt auf das lebhafteste erregt, umsomehr dürfte die zweite Auflage fesseln, da der Stoff, wesentlich vermehrt und ergänzt, durch die mittlerweile beendete Ausgabe seiner Briefe dem Verständnis der Leser so viel näher gerückt ist. Hans von Bülow war ein Streiter und ein Lehrer. Dieser zweifache Charakter kommt in den Schriften zu vollem Ausdruck. Seine polemischen Artikel zeigen ihn, wie er mit rücksichtsloser Schärfe, die wohltuend gemildert wird durch die Ehrlichkeit seiner Gesinnung und die Aufrichtigkeit seiner Ueberzeugung, für das eintritt, was ihm das Höchste in seiner Kunst bedeutet. Zahlreiche andere Artikel und Einzelbemerkungen bezeugen die Fülle seines Wissens, die Klarheit seines Urteils, die Feinfühligkeit seiner musikalischen Individualität, durch die er als Lehrer im größten Sinne des Wortes eine unerreichte Bedeutung gewonnen hat. Noch andere den Freunden gewidmete Aufsätze lassen ihn uns menschlich in schönster Weise nahe treten. Gleichzeitig aber entrollt sich in diesen Schriften ein Bild der musikalischen Entwicklung in Deutschland von dem wichtigen Zeitpunkte an, wo die von R. Schumann eingeleitete reformatorische Bewegung in Wagners und Liszts tätigem Eintreten einen gewaltigen Aufschwung nimmt und jener Kampf entbrennt, der in seiner Heftigkeit und Dauer auf ästhetischem Gebiet kaum seinesgleichen hat. Die Schriften Bülows bieten die unentbehrliche Ergänzung der der Oeffentlichkeit bereits übergebenen Dokumente über die Einzelheiten des Kampfes. ::

Verlag von Breitkopf & Härtel in 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.

Neuere wirkungsvolle Kammermusik

von

Maximilian Heidrich

Op. 4, Sonate F-moll f. Cello u. Pianoforte Mk. 2.50 no.
Op. 12, Sonate G-moll f. Violine u. Pianoforte Mk. 2.50 no.
letztere wurde von **Burmester** in sein Konzertprogramm aufgenommen und wird von ihm voraussichtlich 1912 gespielt.
Op. 17, Variationen über ein ungar. Volkslied, Konzertstück, Viol. u. Pianof. Mk. 1.50 no.
dto. für Flöte u. Pianoforte Mk. 1.80 no.
Op. 24, Streichquartett in E-moll . . . . Mk. 2.— no.
Op. 29, Streichquartett in G-moll . . . . Mk. 3.— no.
Op. 33, Trio für Clarinette, Violine u. Cello Mk. 1.50 no.
Op. 34, Andantino für Horn u. Pianoforte Mk. 1.50 no.

Das eine oder andere Werk aus dem Nachlaß des Komponisten wird noch in dem unter Leitung des Professors Buchmeyer von der internationalen Musik-Gesellschaft in Dresden veranstalteten Konzert „Heidrich-abend" zur Aufführung gelangen.

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt Musikalienhandlung und Verlag
Heilbronn a. N.

Für Violine
Max Meyer-Olbersleben
Mazurka f. Violine u. Klavier M. 1.20
Wie erzielt man grossen Ton und ausdrucksvolles Spiel?
von A. Priedöhl. — Preis M. 1.—
Zu haben in allen Musikhandlungen
Musikverlag F. Priedöhl, Stettin.

RICHARD WEICHOLD
Saiten
quintenrein!
DRESDEN
Pragerstr. 10

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.

Grand Prix Paris u. St. Louis. | 16 Hoflief. Dipl. 47 Medaillen.

PIANOS
Schiedmayer
HARMONIUM
„Schiedmayer, Pianofortefabrik"
Stuttgart, Neckarstr. 12.

Allgemeine Geschichte d. Musik

von **Dr. Richard Batka,** mit reichem Bilderschmuck :: und Notenbeispielen ::

Erster Band in Lexikon-Format 310 Seiten in Leinwand gebunden 5 Mark.
Zweiter Band in „ 350 „ „ „ „ 6 „
(Bei direkter Zusendung für einen oder zwei Bände 50 Pf. Porto.)

□□□

Nach den neuesten Forschungen in gemeinverständlicher Weise bearbeitet ist Batkas Musikgeschichte ein Studien- und Orientierungswerk allerersten Ranges, durch das die Literatur um einen wertvollen Schatz bereichert wird. Die zahlreichen Abbildungen und Notenbeispiele — annähernd 350 — erhöhen das Verständnis ganz außerordentlich und ergänzen den Text auf die beitmögliche Art.

Während der erste Band die Geschichte der Musik von den ältesten Zeiten bis zum Mittelalter behandelt, führt sie der zweite Band bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Die in flüssigem Stil gehaltene Darstellung vermeidet es, den Leser durch eine zu große Menge von Namen und Zahlen zu verwirren, bietet aber eine Fundgrube neuer, interessanter Daten, die man in anderen Nachschlagewerken vergebens suchen würde.

Leinwanddecken zu Band I und II zum Preise von je M. 1.10 (bei direkter Zusendung einschließlich Porto je M. 1.30) sowie

fehlende Bogen zu Band I und II zum Preise von 20 Pf. pro Bogen werden jederzeit nachgeliefert.

Band III erscheint in regelmäßigen Fortsetzungen als Gratisbeilage zur „Neuen Musik-Zeitung".
Das Werk ist zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie vom Verlag

Carl Grüninger in Stuttgart.

CACAO CHOCOLADE

Ricardo

C R C N Eingetragene Schutzmarke

NEUWIED A/RHEIN TEL. 22

Zu haben in den einschlägigen Geschäften

Als hübsches Geschenkswerk

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

Heine, Buch der Lieder

auf Büttenpapier gedruckt, in apartem Leinwandband mit Goldschnitt.

Mit einem Bilde des Dichters (Stahlstich).

Preis M. 3.50.

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

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

Wer einen Besitz verkaufen will, **Stellung** oder **Bewerber** sucht, der möge sich zu einer kleinen Anzeige à Zeile 50 Pfg. unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" entschließen. Die große Verbreitung unserer Zeitschrift verschafft diesen Anzeigen überall Beachtung.

Nach allen bisherigen Erfahrungen ist der

Beweis

erbracht, daß die allein echte

Steckenpferd-Lilienmilch-Seife

von Bergmann & Co., Radebeul, à Stück 50 Pf.,
ein vorzügliches Mittel zur Erhaltung eines rosigen, jugendfrischen Gesichts und eines zarten, reinen Teints ist. Ferner macht der

Cream „Dada" (Lilienmilch-Cream)

rote u. spröde Haut in einer Nacht weiß u. sammetweich. Tube 50 Pf.

Im Anschluß an die Harmonielehre von **Louis-Thuille** erschien:

Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre

von **Rudolf Louis.**

Preis broschiert M. 4.—, in Leinwand gebunden M. 4.80.

Die Brauchbarkeit dieser Aufgabensammlung gewinnt dadurch besondere Bedeutung, daß deren Anordnung sich genau an den Lehrgang der Harmonielehre anschließt. Ein Schlüssel für diese Aufgaben folgt später.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, sowie auch (zuzüglich 30 Pf. für Porto) direkt vom Verlag

Carl Grüninger in 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.

An JOSÉ VIANNA DA MOTTA.

Ein Abend in Granada.

Sérénade espagnole.

Walter Niemann, Op. 24.

Andante molto sostenuto ed amabile.

In elastischem Tempo und mit freiem Vortrag.

PIANO.

pp L. H. *cant. espress.* *p*

un poco string. *espr.* *animandosi -*

Poco più sostenuto. *Più sostenuto.*

rinforzando ed un poco allarg. *molto espress.* *sf* *riten. -*

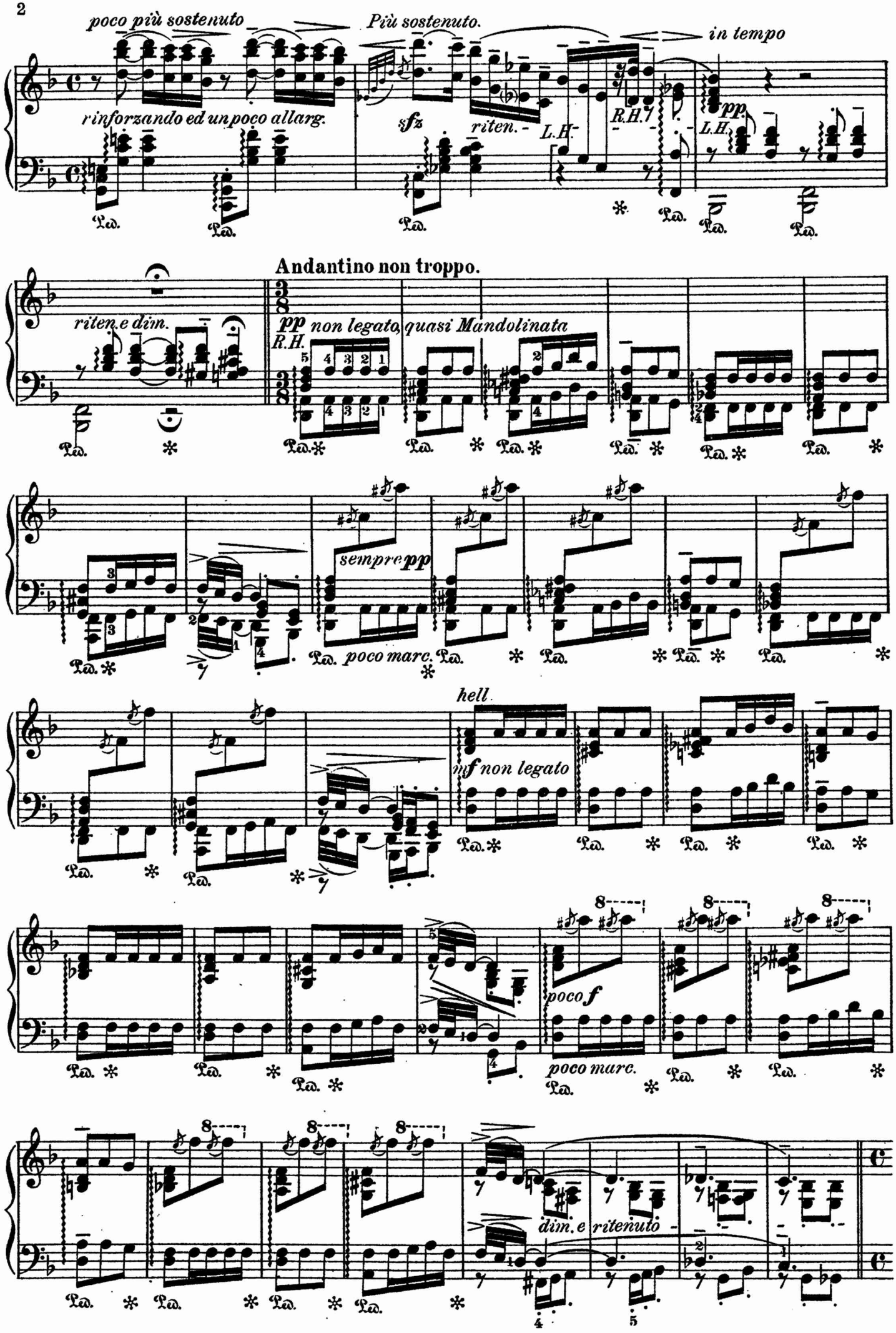
in tempo *cant. espress.*

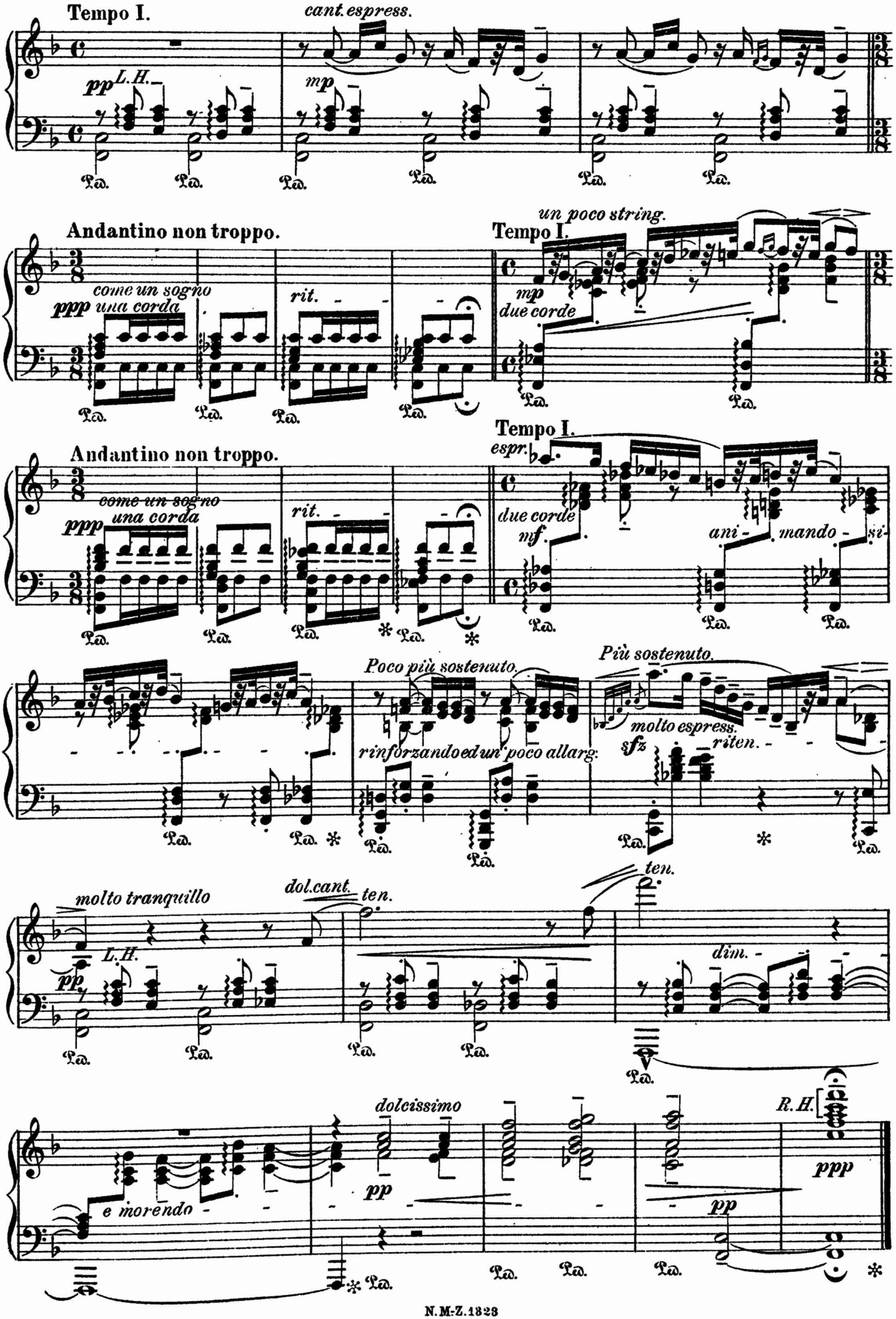
L. H. *pp* *mp.*

espr.

un poco stringendo *ani - mando - si*

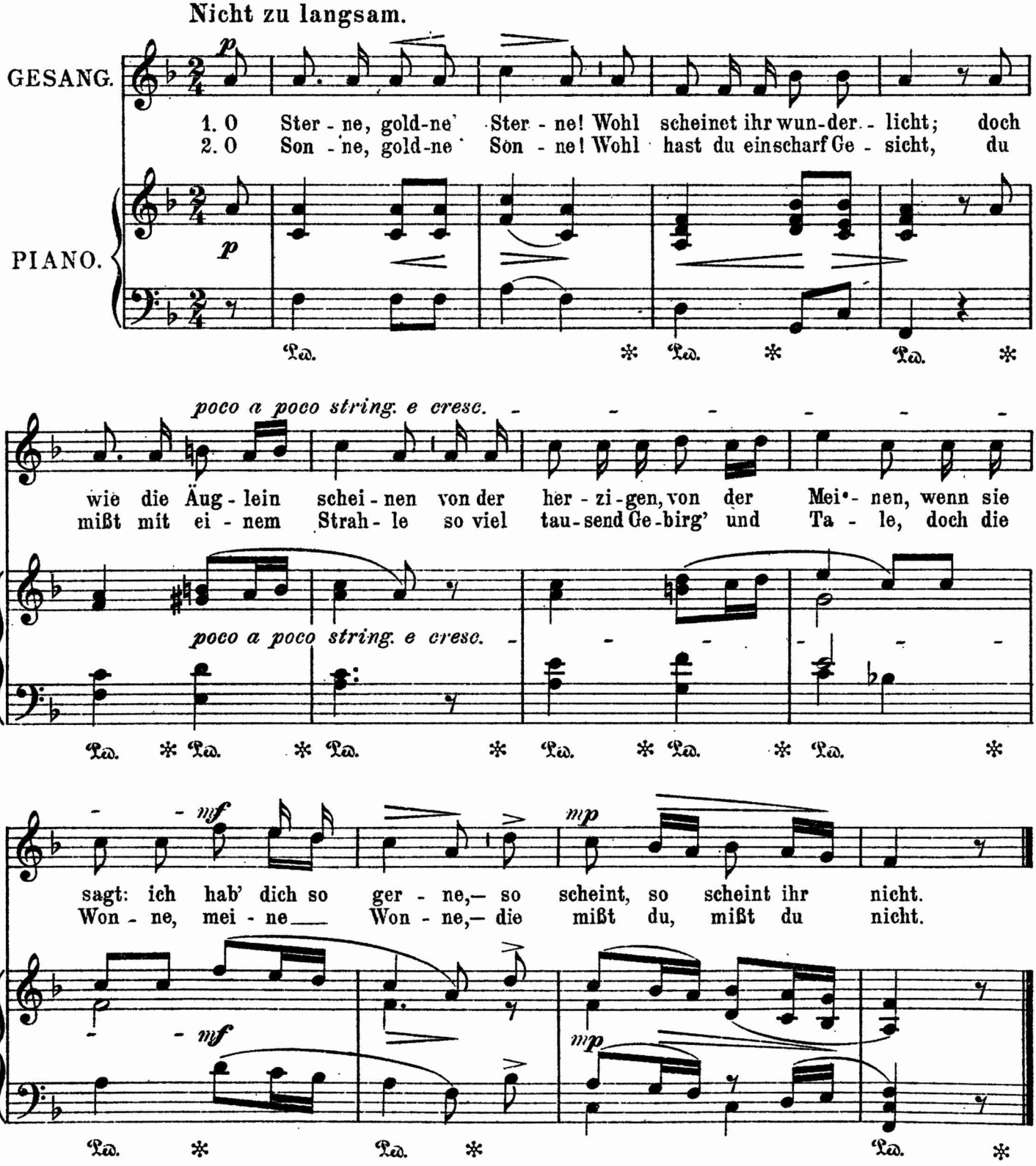
Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N M-Z. 1823


poco più sostenuto
Più sostenuto.
in tempo
rinforzando ed un poco allarg.
sfz
riten.
L.H.
R.H.
pp
Andantino non troppo.
riten. e dim.
pp non legato, quasi Mandolinata
R.H.
sempre pp
poco marc.
hell
mf non legato
poco f
poco marc.
dim. e ritenuto


Tempo I.
cant. espress.
pp L.H.
mp
Andantino non troppo.
come un sogno
ppp una corda
rit.
un poco string.
Tempo I.
mp
due corde
Andantino non troppo.
come un sogno
ppp una corda
rit.
Tempo I.
espr.
due corde
mf
ani- mando si-
Poco più sostenuto.
rinforzando ed un poco allarg.
Più sostenuto.
molto espress.
sfz
riten.
molto tranquillo
L.H.
pp
dol. cant.
ten.
ten.
dim.
dolcissimo
pp
e morendo
pp
R.H.
ppp

„O Sterne, goldne Sterne!“

Gedicht von L. Pfau.

LIED IM VOLKSTON.

Paul Zilcher.