Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1913

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0034|LOG_0016

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1913 Heft 12

Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 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: Die Psychologie der musikalischen Uebung. 13. Uebung und Gewöhnung. — Publikum, werde hart! „Entdeckungen und Erfindungen" im Geigenbau und die Presse. — Fr. Hebbels Verhältnis zur Musik und zu Musikern. Ein Gedenkblatt zum 18. März 1913. — Alexander Sergejewitsch Dargomyszsky (1813 — 1913). Zwei Uraufführungen in Karlsruhe. Heinrich Bienstock: „Zuleima". Fritz Koennecke: „Der fahrend Schüler im Paradeis". — Alte italienische Sinnbilder der Musik. — Zur Berliner Aufführung der Ariadne. — Leipziger Musikbrief. — Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands, E. V., und Dr. Armin Osterrieth. — Kritische Rundschau: Brünn, Graz, Linz a. D. — Kunst und Künstler. — Besprechungen: Neue Klavierstücke zu zwei Händen. — Briefkasten. — Dur und Moll. — Musikbeilage.

Die Psychologie der musikalischen Uebung.

Von Dr. med. SEMI MEYER (Danzig).

13. Uebung und Gewöhnung[1].

UNSER Musiksystem beruht auf der Heraushebung von begrenzten Schritten aus einer unendlichen Anzahl gegebener und erzeugbarer Gebilde, die stetig ineinander übergehend ein Material stellen, dessen Ordnung offensichtlich einem Prinzip unterliegen muß, das nur aus der Tätigkeitsform unseres geistigen Zusammenhangs hervorgegangen sein kann. Das Material selbst, wie es zunächst im Bewußtsein als Empfindung erscheint, zeigt nichts von einer Ordnung, als daß die Reihe eine gerade und einlinige ist, in die alle Einordnungen, die etwa zu gewinnen sind, sich leicht eintragen.

Einer solchen unendlichen Mannigfaltigkeit gegenüber wie die erzeugbare Tonreihe ist der menschliche Geist darauf angewiesen, irgendwo aufs Geratewohl hineinzugreifen und von einem beliebig gewählten Punkte aus vor- und rückschreitend die Reihe zu zerlegen. Wir folgen der Unendlichkeit nur dadurch, daß wir Stufen bilden, die vergleichbar sind. Wie die gewonnenen Größen sich zu den reizbildenden physikalischen Vorgängen verhalten, bleibt eine Frage der theoretischen Wissenschaft. Das lebendige Bewußtseinsgebilde der Tonwelt, das wir unmittelbar als Wirklichkeit erfassen, wird selbst durch eine Gliederung zum Material einer die Formen benutzenden Geistesbildung, und es bedarf erst eines weiten Weges wissenschaftlicher Bearbeitung der Tatsachen, um das Verhältnis der gegebenen geistigen Erscheinungen und der physikalischen Vorgänge im richtigen Lichte zu sehen. Hat doch der Gedanke, daß es draußen in der Welt der sich stoßenden Atome keine Töne gibt, sogar für manchen gar nicht Ungebildeten heute noch, wo er zu einem Eckstein wissenschaftlichen Denkens geworden ist, etwas Gewaltsames an sich oder gar etwas Unheimliches.

Nun steht allerdings das System der Töne zu dem der Luftwellen in einem sehr einfachen mathematisch ausdrückbaren Verhältnis, und daß mit diesem das System der Tonverbände gegeben sei, war zunächst naheliegend genug, um darauf gründlich verfehlte Vorstellungen zu gründen. Das Altertum hat bekanntlich ganz groteske Ideen über die Bedeutung der Zahl aus den Verhältnissen der Tonschritte zu den Wellenlängen entwickelt. Wir zählen weder unmittelbar, noch auf Umwegen beim Hören, und aus einem geistigen Gesetz allein muß der Aufbau der Tonverbände so zu erklären sein, daß der Zusammenfall mit den Gesetzlichkeiten des Reizmaterials sich als Ergebnis mit einstellt.

Das geistige Leben ist in all seinen Aeußerungen gestellt auf Vergleichung und Gegenüberstellung, und ohne einen Anhaltspunkt selbst zu gewinnen für eine vergleichende Urteilsbildung würde es den Erscheinungen, die das Material seiner Arbeit hergeben, ratlos gegenüberstehen. Ein unvergleichbarer, ganz für sich stehender Reiz wäre für unser Bewußtsein ein unhandliches Material, wir sind überall auf Vergleichung angewiesen und ein Urteil ist überhaupt nichts als ein Vergleich. So fassen wir auf unserm Gebiete Tonstärken nur vergleichend auf und eröffnen damit der Einstellung durch Gewöhnung ein weites Feld. Ebenso gewöhnen wir uns an Klangfarben, wir haben den toten Klavierton durch Gewohnheit so weit vergessen gelernt, daß dem Instrument gar der Kampf mit dem Orchester zugemutet wird, wozu es an sich nicht die geringste Eignung mitbringt. Der Gewöhnte stößt sich nicht daran, wer nur selten ein Klavierkonzert hört, wird bei den ersten Tönen, die zwischen der Pracht der Orchesterklangfarben sich Gehör zu schaffen versuchen, jedesmal von neuem erstaunen über die Armut des Klanges. Aber bald stellt sich unsere Aufmerksamkeit anders ein und von der gegebenen Grundlage aus vergleichend erfreuen wir uns an dem, was der Spieler aus dem spröden Stoff herausholt. Wären wir nicht auf Vergleich eingerichtet und imstande uns jedesmal neu einzustellen, so würde neben dem Glanz einer Meistergeige von Meisterhand gespielt, alles, was uns an Klang geboten wird, für immer verblassen und wir würden an Genußfähigkeit erheblich einbüßen.

Ein Ton unterscheidet sich vom andern allerdings nicht in vergleichbarer Weise wie Tonstärken und Klangreichtum. Und doch gilt, wenn auch den Verhältnissen entsprechend umgedeutet, auch hier ein Gesetz der Vergleichung, eine absolute Größe kann es in der unendlichen Mannigfaltigkeit nicht geben. Nun hebt aber die Musik aus den an sich wiederum unendlichen Tonentfernungen eine Anzahl als allein brauchbar heraus und die Frage, worauf die Auswahl beruht, ist heute noch eine ungelöste. Wir wissen nur das eine, daß die Schritte im Zusammenklang Einheiten zu bilden befähigt sind, die sich zu wohllautenden Gebilden verbinden, wir kennen aber die eigentliche Ursache dieses

[1] Hiemit schließt die Artikelserie, deren einzelne Aufsätze, jeder in sich abgeschlossen und vollendet, außergewöhnliches Interesse hervorgerufen haben. Die Aufsätze können vom Verlag *Carl Grüninger in Stuttgart* nachbezogen werden. *Red.*

Wohllauts nicht mit Bestimmtheit, vielmehr herrscht darüber tiefgehender Zwiespalt unter den Forschern.

Wie weit die Uebung und mit ihr die Gewöhnung bei der Schaffung der eigentümlichen gegenseitigen Verhältnisse beteiligt sein mag, das sei zum Schlusse unserer Ausführungen noch untersucht, um die ungeheure Bedeutung des Vorgangs für den ganzen geistigen Zusammenhang noch voll ins Licht zu rücken. Es sei aber bemerkt, daß das Vorgetragene nicht Gemeingut der Wissenschaft, sondern eine dem Stand der Frage entsprechend mit aller Zurückhaltung aufgestellte Vermutung ist, die nur die strittigen Fragen von einem neuen Gesichtspunkt zu beleuchten das Verdienst in Anspruch nehmen will.

Wir vernehmen niemals einen reinen Ton. Solche zu erzeugen ist erst in neuester Zeit eigens darauf gerichteten wissenschaftlichen Bestrebungen einigermaßen gelungen. Alles was an unser Ohr schlägt und was musikalisch brauchbar ist, sind Geräusche und Klänge. Das sind höchst verwickelt zusammengesetzte Gebilde, die sich weiter in mannigfacher Weise miteinander verbinden, um in ihren Verschmelzungen die ganze bunte Welt, die wir hören, aufzubauen. Aus den Geräuschen, die in der Sprache für eine Geistesschöpfung ihre Verwendung gefunden haben, sind infolge des schnellen Wechsels und der Kompliziertheit der Zusammensetzung einzelne Töne nur ausnahmsweise herauszuhören, die Klänge in die Teiltöne aufzulösen, erfordert auch für den bestbegabten eine besondere Uebung und eine Anzahl Fragen sind auch heute noch ungelöst, obgleich durch besondere Hilfsmittel, die die Teiltöne zu verstärken gestatten, die Zerlegung vereinfacht ist.

Wie ungemein innig die Verschmelzung der Teiltöne ist, ergibt sich ja schon daraus, daß es erst eines wissenschaftlichen Interesses bedurft hat, um den Aufbau der Klänge aus parallel laufenden Tönen zu erkennen und damit die Klangfarbe zu erklären. Jeder Mensch, auch der unmusikalische, ist imstande, die Klangfarbe der Instrumente zu unterscheiden, er besitzt dazu die erforderliche Uebung, er erkennt die Menschen an der Klangfarbe ihrer Stimme. Er weiß selbstverständlich nicht, worauf die Unterschiede beruhen, und die meisten Musiker von Durchschnittsbildung wissen es auch nicht, und mancher Hoboist würde sich wundern zu erfahren, welche Menge Töne er auf seinem Instrument erzeugt. Beim Klavier sind die weniger zahlreichen, dafür aber sehr starken Begleittöne teilweise ohne jede Vorübung deutlich vernehmbar, und doch wissen gewiß die wenigsten Klavierspieler von ihrer Existenz. Daraus erhellt nur die Bedeutung unserer Einstellung, wir sind an die unvermeidlichen Begleittöne gewöhnt und sehen von ihnen ab.

Aber trotzdem vernimmt unser Ohr fortdauernd nicht einzelne Töne, sondern Zusammenstellungen von solchen und nach einem Grundgesetze der Geistesarbeit müssen sich Verbindungen zwischen den gewöhnlich zusammentreffenden Empfindungen bilden und die Verbindung muß je nach der Häufigkeit des Zusammentreffens Grade der Innigkeit aufweisen von einer lockeren leicht auflösbaren Beziehung bis zur vollkommenen Verschmelzung. Damit aber ist der Gewohnheit eine Bedeutung zuerteilt, die viel weiter hineinreicht in den Grundbau unseres Tonsystems, als allgemein anerkannt ist. Von der Innigkeit der Verbindungen, die durch unvermeidliches Zusammentreffen sich bilden, hat nur jeder, der der Wissenschaft vom geistigen Geschehen fernsteht, eine ganz unzureichende Vorstellung. Was immer im Bewußtsein zusammentrifft, das bildet eine Einheit, und wo das Zusammentreffen unvermeidlich ist, da folgt auch die Verschmelzung.

Die physikalischen Bedingungen der Tonerzeugung geben in dem Aufbau der Klänge zur Stiftung von Verwandtschaften Anlaß, die sich nach der Notwendigkeit des Zusammentreffens an Innigkeit abstufen. Man hat in der Verschmelzung der verschiedenen Tonschritte eine für sich stehende und nicht weiter erklärbare oder einer Erklärung gar nicht bedürftige Erscheinung sehen wollen. Als eine solche auf besonderer Gesetzlichkeit beruhende Verbindungsform soll es eine Reihe von Verschmelzungsgraden geben, die unter den möglichen Tonverbindungen die Beziehungen herstellen würden, ohne auf ein allgemeines Prinzip des geistigen Geschehens zurückführbar zu sein.

Danach hätte jeder Ton zu seiner Oktave die größte Verwandtschaft, er verschmilzt mit ihr völlig, geringer wäre der Verschmelzungsgrad der Quinte usf. Die Aehnlichkeit mit dem alten vergessenen Prinzip der Sympathie liegt auf der Hand. Die Theorie stellt keine Brücke her zwischen dem gegebenen Zusammenfall der Töne in den Klängen und der Neigung unseres Bewußtseins, was ihm zusammen so oft gegeben wird, schließlich zu vereinheitlichen. Im übrigen hat die Lehre eine Klippe, auf die meines Wissens nirgends hingewiesen ist. Es verschmelzen ja Quinten miteinander gar nicht, sondern nur die beiden Töne einer Quinte, während Oktaven in beliebiger Zahl zur Verschmelzung neigen. Wäre die Verschmelzungstendenz nur eine abnehmende, so müßten sich die Quinten doch wenigstens noch miteinander vertragen können, allenfalls auch noch die Terzen, wie alle beliebigen Oktaven, während man in Wirklichkeit aus keinem einzigen Intervall ähnlich verträgliche Zusammenstellungen erhält wie aus den Oktaven. So einfach kann mithin das Verhältnis nicht sein, und die Theorie der Verschmelzungsgrade ist auch keine Erklärung, sondern eine Umschreibung und dazu noch eine unglücklich gewählte, die auf falsche Folgerungen führen muß.

Im Bewußtsein verträgt sich an und für sich alles mit allem, und nur vom Grade der Gewöhnung kann es deshalb abhängen, ob eine Verbindung angenommen oder abgelehnt wird. Weshalb irgendwelche Tonschritte vom Gesetz der Gewöhnung eine Ausnahme bilden sollten, ist aus dem Material der einfachen Empfindungen nicht zu begründen. Fragt man dagegen, was sich infolge der Klangverhältnisse am häufigsten trifft, so gelangt man zu einer Grundlage, die alle Ansprüche gleichzeitig erfüllt. Es braucht von Natur aus keinerlei Unterschiede zwischen den Tonschritten zu geben, nur aus einer Gesetzlichkeit der Verbindungen im Bewußtsein sind Verwandtschaften zwischen Bewußtseinserscheinungen zu begreifen, und sucht man für die Grade der Verschmelzung den Grund in der Häufigkeit des Zusammentreffens, so stimmt das Ergebnis aufs beste mit den tatsächlichen Verhältnissen des Gehörmaterials zusammen.

Da einfache Pendelschwingungen kaum vorkommen und jeder erklingende Ton seine Begleittöne mitbringt, die ihn zum Klang gestalten, so hört jedes Ohr eben notwendigerweise die Obertonreihe in jedem Klanggebilde, das an sein Ohr schlägt, und wenn auch das ungebildete Gehör die einzelnen Obertöne nicht unterscheidet, so vernimmt es sie unbedingt in jedem Klang, sonst würde es eben die Klangfarbe gar nicht erkennen. Es unterscheidet aber niemand, ohne darauf Obacht zu geben, die Obertöne vom Hauptton, weil eben die Verschmelzung die notwendige Folge der unvermeidlichen Verbindung sein muß.

Die Obertonreihe besteht aber bekanntlich aus mehreren Oktaven, nur ist die Vertretung je nach der Helligkeit und Fülle des Klanges eine verschiedene. Der zweite Oberton aber ist die Quinte der Oktave, sie ist fast in jedem Instrumentenklang anwesend, aber sie verschmilzt naturgemäß nur mit dem Grundton, nicht aber verschmilzt eine weitere höhere Quinte wieder mit der ersten, während sich die Oktaven allesamt in der Obertonreihe begegnen. Ein ungeübtes Ohr kann die Oktave vom Grundton gar nicht unterscheiden. Jeder hört beide Töne stets zusammen und bedarf besonderer Gehörsübungen, um das stets verbundene wieder aufzulösen.

Dieser Grund allein reicht aber aus, um überhaupt die Heraushebung der Oktaven aus der unendlichen Anzahl von möglichen Fortschreitungen verständlich zu machen und damit den ersten Grund für Tonverbände, deren keiner der Oktavengliederung entbehrt, zu legen. Wir

gehen ganz notwendig von einer beliebigen Stelle der unendlichen Tonreihe zu einem zweiten Ton über, der irgendeine geistige Beziehung zu ihm aufweist. Eine solche besitzen aber von Haus aus keine Töne zueinander, die Tonreihe ist eine ungegliederte einlinig veränderte Empfindungsmannigfaltigkeit, und nur eine Beziehung, die das Erleben selbst herstellt, vermag Unterschiede zu begründen. Aber eines andern Prinzips als der Stiftung von Beziehungen durch Gewöhnung bedarf es gar nicht, um die Verwandtschaften, die sich einstellen, zu erklären. In den gegebenen Verbindungen überwiegen nächst den Oktaven die Quinten, dann die Terzen usf., und man muß sich nur vor Augen halten, wie unvermeidlich das Zusammentreffen in jedem Klang ist, um die Bildung von Bevorzugungen zu verstehen. Damit wird aber der Uebung ein Einfluß eingeräumt, der offensichtlich viel tiefer eingreifen muß schon in den Aufbau unserer Tonverbände, als man gewöhnlich wohl zuzugeben geneigt sein wird.

Aber nur so erklären sich die verschwimmenden Grenzen der Verschmelzung. Was uns ganz neu ist, das will sich nicht binden, das beleidigt unser Ohr, das einmal auf eine Anzahl sich immer wiederholender Verbindungen eingestellt ist. Es hört ja Verbindungen, so wie es überhaupt hört. Deswegen gibt es wohl Grade der Verschmelzung, aber sie sind in einer Besonderheit des Tonmaterials nur insofern begründet, als dieses dem Gesetz der Stiftung geistiger Beziehungen durch Uebung und Gewöhnung entgegenkommt. Man bedenke nur die Unvermeidlichkeit, mit der wir immer dieselben Kombinationen von Tönen zu hören bekommen, solange wir leben, und das Gesetz, nach dem Zusammentreffendes sich gegenseitig im Bewußtsein erweckt und vertritt, um der Tragweite des vorgetragenen Gedankens gerecht zu werden.

Es ist gar nicht zu bezweifeln, daß wir uns schnell genug an Verbindungen gewöhnen, die wir zuerst ablehnen. Unsere Molltonleiter ist für jeden in unsere Musik nicht Eingeweihten bei der ersten Bekanntschaft unverständlich und unnatürlich. Gänzlich Ungeübte sehen sich außerstande, den Molldreiklang als Konsonanz aufzufassen. Aber er wird sehr bald angenommen, weil er immerhin nicht ganz aus dem Rahmen des Gewohnten fällt. An sich wäre es gewiß nicht unmöglich das Ohr an jede beliebige Verbindung zu gewöhnen, nur sind die Grenzen in der notwendigen Gewöhnung jedes Ohres eng genug gesteckt. Denn Klänge vernehmen wir ununterbrochen, solange wir hören, und was daraus an Beziehungen hervorgeht, kann ein gewaltsamer Eingriff, dem immer verhältnismäßig verschwindende Uebungsmöglichkeiten offen stehen, nicht aufheben.

Die Formsprache der Musik hat aber natürlich solche Versuche nie gemacht, sie hat vielmehr immer mit den gegebenen Beziehungen als naturnotwendigen und unabänderlichen Voraussetzungen der Intervallbildung gerechnet, und die Ausbildung fester Tonverbände, die das Werk der Kulturvölker ist und durchaus nicht ohne bewußte Planmäßigkeit geschehen ist, geht von den Schritten aus, die sich aus den Zusammenstellungen der am leichtesten zur Einheit sich bindenden Tonentfernungen ergeben.

So wie aber überhaupt Schritte herausgehoben waren, mußten infolge der Einübung gewisse Beziehungen sich noch weiter festigen. Nur so konnten sich die Mollgeschlechter einbürgern zum Ersatz gewisser aufgegebener Verbände, die den natürlichen Verhältnissen teilweise näher standen. Aber wir sind an eine Leiter gewöhnt und haben uns die Molleiter von Theoretikern aufdrängen lassen. Ihre heutige Gleichberechtigung beweist schlagender als alles andere die Macht der Uebung in der Musik. Wer sie recht einschätzen gelernt hat, wird vorsichtiger sein in der Bewertung des Gegebenen, das zu einem guten Teil ebensogut anders hätte ausfallen können.

Die Macht der Gewohnheit muß manche Ausdrucksmöglichkeit bald abschleifen, denn was unserem Ohr nicht mehr überraschend ist, damit können besondere Wirkungen, die der Neuschöpfer beabsichtigte und die ihm auch bei seinen Zeitgenossen gelangen, nicht mehr erzielt werden. Beruht ja doch aller musikalische Ausdruck auf Spannung und Lösung, das Gewohnte aber verliert an Bedürfnis nach Auflösung. Bekanntlich sind die Fesseln der Tonverbände andauernd im Laufe der Zeit erleichtert worden, jeder Blick auf die Geschichte der Musik seit der Feststellung unserer Formsysteme zeigt Erweiterungen auf. Wie wir aber in einer älteren Dichtung über Worte, die inzwischen geflügelte geworden sind, gedankenlos hinweggehen, wie wir bei älteren Schriftstellern Ausdrücke, die so treffend geprägt sind, daß sie Gemeingut der Sprache geworden sind, hinnehmen wie von jedem Nachgeborenen, der sie als die landläufigste Münze zur Verfügung fand, so sind wir auch völlig außerstande, das musikalische Werk der Vorfahren in seiner wirklichen Bedeutung für seine Zeit zu erkennen und es danach einzuschätzen. Was Anklang findet, wird bald Gemeingut, und der kühnste Neuerer kann den Eindruck den Nachgeborenen nicht geben, den seine Zeitgenossen empfingen. Was unsere Revolutionäre für unsere Zeit sind, ist ein Haydn zum allermindesten gewesen. Der ruhte sein Leben lang nicht, um neue Ausdrucksmöglichkeiten zu finden. Dafür stellt ihn die Nachwelt sich als alten Papa mit der Nachtmütze vor, als leuchtendes Beispiel unserer Fähigkeit, den Alten wie den Neuen gerecht zu werden.

In allen Verzweigungen des Geisteslebens hat die Gewohnheit eine gewaltige Macht über die Menschheit. Auch in einer Zeit, die den Gedanken des Fortschritts zu ihrem Leitstern gemacht hat, den frühere Zeiten gar nicht gekannt haben, hat alles Neue den unvermeidlichen Kampf mit der Gewohnheit zu bestehen. Unterstützt wird die zurückhaltende Kraft durch unsere Erziehung, die alles Gewesene unbedingt dem Lebenden vorzieht. Auf der Schule haben wir's nicht anders gelernt, als daß nur tote Menschen oder gar tote Völker einer Anerkennung wert sind. Die Uebung, die uns ins Land der Kunst so langsam einführt, muß jeden minder beweglichen Geist in die Fesseln der Tradition nur noch fester einschließen.

Das im Durchschnitt recht geringe Bedürfnis nach Neuartigem wird aber unglücklicherweise von einer Bundesgenossin der Gewohnheit ausgenutzt, die zu selbständigen Regungen noch weniger erzieht, das ist die Mode. Wer sie verächtlich behandelt, unterschätzt ihre Kraft. In der Tiefe der menschlichen Natur muß sie die Quelle ihrer Macht haben. Nicht jeder, dessen Begabung zu seinem Unglück der Zeitströmung nicht angepaßt ist, hat die Zähigkeit des Widerstandes gegen ihre Zumutungen.

Der Uebende aber wird von seinem Lehrer nicht nur in den Stand gesetzt etwas spielen zu lernen, sondern der Lehrer führt ihn gewöhnlich in die Musik ein. Der gewissenhafte und selbst hinreichend gebildete Lehrer wird darin einen wichtigen Teil seiner Aufgabe sehen. Er wird sich bewußt sein, daß der Schüler sich an die Kost gewöhnt, die er ihm reicht, und er wird die Tragweite seiner Wahl des Stoffes überschauen. In welcher Richtung die Kräfte sich entfalten, hängt von der Anregung ab, die vom Uebungsstoff ausgeht. Die Wirkung der Uebung muß weiter reichen als bis zur bloßen Gewinnung der technischen Fertigkeit. Es erweist sich in der unvermeidlichen Durchdringung hier wie überall die Einheit von Geist und Körper.

Publikum, werde hart!

„Entdeckungen u. Erfindungen" im Geigenbau u. die Presse.

Ein Mahnwort von EUGEN HONOLD (Düsseldorf).

Im vorigen Jahre erschien im Feuilleton des „Berliner Tageblatt" eine Skizze von *Fritz Reitz*, Solocellist des Philharmonischen Orchesters, betitelt: „Der Geigenmacher von Malans". Sie handelte von dem Geigenmacher

Emil Baltensperger. Ich habe sie mit regem Interesse gelesen und freute mich besonders über das am Kopf ausgesprochene Nachdrucksverbot, was das Beste daran ist. Der Verfasser schreibt da u. a., indem er schildert, wie der von ihm besungene Geigenmacher sich mit dem Einsetzen des Stimmstocks plagt: „Seine Bergtanne ist gut und seinen alten, wetterharten Ahorn . . . kennt er ganz genau: er hat sie selbst ausgesucht, hat sie, als sie noch standen, mit seinem Bergstock gleich einer Wünschelrute beklopft und aus der guten Resonanz die ausgezeichnete Brauchbarkeit konstatiert."

Man denke sich: durch Beklopfen des stehenden Baumes (der also noch ganz in seiner Rinde und im Boden steckt) konstatiert dieser Wundergeigenmacher nach Herrn Reitz die Güte und Brauchbarkeit des Holzes für seine Zwecke. Das liest sich für den Laien vielleicht ganz nett. Wer aber nur einen Augenblick darüber nachdenkt, er braucht dabei noch kein Sachverständiger zu sein, muß über solche Märchen und Mätzchen lachen. Gevatter dazu hat wohl die legendär gewordene Geschichte von dem großen Jakob Stainer gestanden, der auf den Klang der zu Tal fahrenden abgerindeten Fichtenstämme gehorcht und danach seine Wahl getroffen haben soll. Der Malanser ist dem Absamer über; er kann schon urteilen am grünen Stamm, der im Boden steht. Beglückwünschen wir ihn zu seiner Hellhörigkeit.

Schon an dieser Stelle bekundete Herr Reitz ein durch Sachkenntnis wenig getrübtes Urteil. Aber es kommt besser. Nach einem Vergleich des Schweizer Geigenmachers mit dem größten Mann der Renaissance, mit Leonardo da Vinci (!), fährt er fort:

„Auf die Kunst des Geigenbauens ist Emil Baltensperger erst mit seinem 40. Lebensjahr verfallen. In aller Stille hat er sich dann alle erdenklichen Bücher über diese Kunst zu verschaffen gewußt, hat sie alle eingehend studiert, seine eigenen Erfahrungen gemacht, und, was die Hauptsache ist — er ist von Anfang an seinen eigenen Weg gegangen und nicht den konventionellen aller werdenden Instrumentenbauer. Er hat nirgends im Atelier gesessen, bei keinen ‚Meister' gelernt, sondern ganz allein ist er nach und nach, Schritt für Schritt, in heißem Ringen, beseelt durch die unvergängliche Liebe zu seiner Geigenbaukunst, zu dem geworden, der er jetzt ist."

Für den, der Geschichte und Wesen des Geigenbaues kennt, hat Herr Reitz in diesen Worten das Urteil über seinen Klienten gesprochen, allerdings in umgekehrtem Sinne, wie er beabsichtigte. Der Werdegang, den er hier schildert, der die Künstlerschaft des Gepriesenen darzutun bestimmt ist, wird in den Augen jedes auch nur halbwegs Fach- und Sachkundigen genau das Gegenteil bewirken. Der Verfasser verrät nur seine eigene Unkenntnis in den einschlägigen Fragen. Gerade auf einem Gebiete, wie dem Geigenbau, wo Handwerk und Kunst, Handfertigkeit und Intuition sich verschmelzen, ist die Kenntnis des Technischen und Technologischen und die Tradition von größter Bedeutung. Das zeigt schon ein flüchtiger Blick auf die Geschichte des Geigenbaues. Nur durch die Tradition ist die Blüte der italienischen Geigenbaukunst herbeigeführt worden und alle bedeutenden Meister dieser Kunst haben ordentlich ihre Lehre durchgemacht und fußen auf den Errungenschaften ihrer Lehrer und zeitgenössischen Kollegen. Herr Reitz möge sich doch einen Augenblick analog auf das Gebiet, das ihm mehr liegt, begeben. Wenn ich ihm sage, dieser Cellist hat erst mit 40 Jahren angefangen, Cello zu spielen, und nie Unterricht und Lehrer gehabt, wird er dann großes Zutrauen zu dem Können und der Kunst dieses Autodidakten, der erst als Vierzigjähriger sein Herz und sein Talent für das Cello entdeckt, haben? Hand aufs Herz!

Na also! Wenn irgendwo, so ist der Wert einer eigentlichen Lehrzeit, das praktische Hinein- und Hindurchwachsen durch die Tradition, die Kenntnis der Stilarten u. dergl. beim Geigenbau von ausschlaggebender Bedeutung für das Durchringen zur Künstlerschaft. Mit Bücherlesen und Baumbeklopfen ist da nichts getan. In der Tat halten auch die Instrumente Baltenspergers schon in der Arbeit einer ernsthaften Kritik nicht stand. Und die Arbeit zeigt ja immer schon, ehe man das Instrument hört, deutlich genug, was mit dem Verfertiger los ist.

Wenn dieser gutgemeinte Erguß in einem Winkelblättchen Graubündens gestanden hätte, würde ich kein Wort darüber verloren haben. Wenn aber das „Berliner Tageblatt" ihm seine Spalten öffnet, liegt die Sache doch anders und man muß dagegen Stellung nehmen. Da geben sich Fachschriftsteller und der Verband deutscher Geigenmacher redlich Mühe, Aufklärung in das Publikum zu bringen, um dann so und so oft erleben zu müssen, daß große Tageszeitungen durch Aufnahme der laienhaftesten und manchmal törichtesten Behauptungen und Ausführungen das Publikum verwirren und irreführen, das ohnehin in Sachen des Geigenbaues nur zu gerne auf allerhand Geschichten und Märchen und auf Sensationsmeldungen, die alle Augenblick in der Presse auftauchen, horcht.

Man sei also auf der Hut vor derartigen Geschichten und mißtraue grundsätzlich Geigenmachern, die erst in spätem Alter ihr Herz für diese Kunst entdeckt und nichts „von Meistern gelernt" haben, wie Herr Reitz ironisch sagt. Denn ihre Werke sind dann auch danach.

Auch in Berlin sitzt ein Geigenmacher, wenigstens hat er ein Atelier mit Gehilfen, der sein Herz für die Geigenmacherei erst spät und auf dem Umweg über den Steward, wie es heißt, entdeckt hat. Er ging mit großen Mitteln und gewaltig ins Zeug und machte auch richtig eine Riesenpleite. Es ist der Geigenhändler Robert Beyer. („Tägliche Rundschau", I. Beilage, Seite 4, vom 14. November 1912, No. 536. Artikel: Ueber die Millionenpleite usw.: . . . Das Gericht erkannte gegen Robert Beyer wegen Urkundenfälschung auf einen Monat Gefängnis und wegen des Konkursvergehens auf 200 M. Geldstrafe.) Für diesen machte der Berliner „Lokalanzeiger" Reklame durch Aufnahme einer längeren Ausführung über den angeblich von Beyer erfundenen und für ihn zum Patent gemeldeten „Kombinator", einen Apparat, durch den insbesondere am Streichinstrument die Untertöne mitklingen sollen. Nun wurde aber bald darauf vom Verband der deutschen Geigenbauer festgestellt, daß die Erfindung nicht neu ist, sondern von dem verstorbenen Prof. *Hermann Schröder* herrührte und diesem unter dem Namen „Vibrator" 1886 und 1905 patentiert wurde. Des weiteren wurde festgestellt, daß Herr Beyer diesen Vibrator kannte und ihn seinerzeit zu lancieren versuchte. Mit der epochemachenden Neuerfindung war es also nichts. Das ist derselbe Händler, der einst fälschlicherweise behauptet hatte und durch die Presse verbreiten ließ, er habe bei einem in Paris stattgehabten Wettstreit zwischen alten und neuen Geigen mit seinen Instrumenten die meisten Stimmen erhalten.

Ein ehemaliger Militärmusiker, späterer Kreisbote, namens *Joachim Schulze* in Flensburg, verkündet zurzeit in marktschreierischen Annoncen, daß er „das italienische Geheimnis entdeckt" habe und zwar sei dies die Lackierung mittels eines ihm geschützten Lackes. Hart und spröde klingende Instrumente erhalten, so wird angepriesen, durch seine Lackierung das italienische Aussehen und die rechte Klangfarbe. Dieser Schwindel ist eigentlich zu plump, als daß jemand darauf hereinfallen sollte, aber die, die nicht alle werden, werden auch diese Gelegenheit sich nicht entgehen lassen. Das schönste ist, daß die „Deutsche Musikerzeitung" für diese Neuinkarnation von Stradivari tatkräftig Reklame macht in ihrer Rubrik „Geschäftliches".

Wie oft soll man dem Publikum noch vorhalten, daß alle Versprechungen, durch irgendeine Lackierung an sich die Klangfarbe der feinen altitalienischen Instrumente zu erreichen, eben Versprechungen sind und bleiben und sich als Schwindel charakterisieren. Ganz besonders muß man darum bedauern, daß der Regierungspräsident in Schleswig

die Zulassung dieses Herrn Schulze, der doch keinerlei richtige Lehre durchgemacht hat, zur Meisterprüfung vor der Handwerkskammer in Altona befürwortet hat und zwar (natürlich) mit Erfolg. Ein derartiges Verfahren muß den unlauteren Elementen ja den Kamm nicht wenig schwellen lassen.

Man ersieht aber auch, daß es die Presse gemeinhin allzu leicht mit der Verbreitung derartiger Reklamen und Sensationsnachrichten nimmt. Gegen die Aufnahme von marktschreierischen Inseraten, die sich oft genug schon auf den ersten Blick als plumper Schwindel charakterisieren, wird ja nun wohl kaum etwas zu machen sein. Die Redaktionen befassen sich damit nicht und von den Expeditionen, Inseratenannahmestellen usw. kann man ja eine Nachprüfung naturgemäß nicht verlangen. Gegen krasse Auswüchse auf diesem Gebiete können sich die Interessenten ja auch durch Strafanzeige wegen unlauteren Wettbewerbs, Unterlassungsklagen und sonstige rechtlichen Mittel schützen, wenn auch nur äußerst notdürftig und meist nicht zum Ziel führend. Es gibt indes ein praktisch wirksames Mittel gegen derartige schwindelhafte Annoncen. Es ist das Gegeninserat, das das Publikum aufklärt. Wenn die Interessenten, speziell der Verband deutscher Geigenmacher, dieses Mittel prompt benützen (— es ist in der letzten Zeit ab und zu geschehen —), so haben sie damit eine schneidige Waffe. Weiter empfiehlt sich, mit den Handelskammern Fühlung zu nehmen, diese von vorkommenden Auswüchsen zu unterrichten. Die Reklamen, die im redaktionellen Teil der Zeitungen gemacht werden, sind ungleich wichtiger wie die im Inseratenteil, weil sie vom Publikum höher bewertet werden, da sie in der Regel den Anschein sachlicher Besprechungen erregen, wenigstens für den Laien. In diesem Punkte kann man von der Presse wohl verlangen, daß sie größere Vorsicht und Zurückhaltung walten läßt und sich über die Sach- und Fachkenntnis ihrer Gewährsmänner vorher orientiert. Vor allem aber ist es Pflicht der anständig denkenden Presse, dann, wenn sie sich einmal für etwas Falsches eingesetzt hat, den von fachmännischer Seite kommenden Berichtigungen die Aufnahme in ihren Spalten nicht zu versagen. Das ist sie ihrer eigenen Anständigkeit und dem Interesse des Publikums, dem sie doch einzig und allein dienen will, schuldig. Leider nimmt es die Presse aber mit dieser Pflicht oft recht wenig genau, meist in der Befürchtung, sich durch Aufnahme einer entsprechenden Berichtigung zu blamieren. Lieber, als diesen Schein auf sich zu laden, soll zugelassen werden, daß das Publikum irregeführt und geschädigt wird. Gewiß mag es vorkommen, daß ein berichtigender Fachmann in der Form manchmal über das Ziel hinausschießt. Das ist dann eine willkommene Handhabe, um jede Berichtigung überhaupt abzulehnen. Aber der Gesichtspunkt der Wohlanständigkeit gegen sich selbst und gegen das Publikum sollte doch vorwiegen und es wäre loyal, dem betreffenden Einsender einer Berichtigung oder Entgegnung anheimzustellen, die Fehler in Form und Ausdrucksweise zu verbessern und eine rein sachliche, das Persönliche nach Möglichkeit nicht streifende Berichtigung einzusenden.

Diese drei Fälle der letzten Zeit habe ich als Beispiele herausgegriffen. Im folgenden noch einige Worte über besonders sensationelle Pressemeldungen auf unserem Gebiete.

Man konnte in der letzten Zeit verschiedentlich Berichte lesen über von Nichtgeigenmachern, also von Nichtfachleuten hergestellte oder wenigstens nach Angaben solcher von Geigermachergehilfen und sonstigen Hilfspersonen gebaute Instrumente und deren öffentliche Vorführung durch Künstler.

So hat das Böhmische Streichquartett vier Instrumente in Berlin vorgeführt, die einen Dr. *Julius Levin*, einen früheren Arzt, zum Verfertiger haben, der sich die Entdeckung des „italienischen Geheimnisses" (dieses immer wieder auftauchenden Gespenstes, das vornehmlich in unklaren phantastischen Köpfen spukt) zum Ziel gesetzt hat. Die Berichte, die ich über den Erfolg las, waren so verworren und widersprechend, daß man den Eindruck des Fiaskos erhält. Einer schreibt, daß die Instrumente nicht schlecht geklungen hätten, daß man aber mit altitalienischen keinen Vergleich anstellen dürfe. Der Ton sei nicht so frei. Die Geigen klängen etwas spitz, aber ausgiebig (damit soll wohl gesagt sein, etwas kreischend, hart), Bratsche und Cello im Ton klein, doch ziemlich rund. Die erste Geige habe kurzen Atem gehabt. Den Eindruck hat man jedenfalls von dem Bericht, daß es mit der Entdeckung des italienischen Geheimnisses wieder einmal nichts ist.

Dem gibt auch Dr. *Kurt Singer* Ausdruck, der in der Berliner „Allgemeinen Musikzeitung" schrieb:

„Wer . . . ging mit dem Wunsche neue Meistergeigen zu hören, wer glaubte, Dr. Levin sei dem immer noch tiefen und immer tieferen Geheimnis der berühmten Italiener auf die Spur gekommen, der mußte enttäuscht werden. Die beiden Geigen vor allem haben die Sprödigkeit aller deutschen, auch der Tiroler Geigen, ohne den letzteren an Tonvolumen gleichzukommen, und von der blühenden Sinnlichkeit, dem Schmelz sogen. ‚echter' Geigen ist nichts zu spüren." Im folgenden findet der Referent dann noch Worte der Anerkennung für einzelne Vorzüge der Instrumente.

Wieder ein Doktor (die Doktoren haben es im Geigenbau besonders auf sich), ein Herr *van Leuwen* in Haag ist es, der sich in der allerletzten Zeit auf den praktischen Geigenbau geworfen hat, nachdem, wie er in seinen Reklamen sehr schön sagt: „es ihm gelungen war, theoretisch verschiedene Sachen festzustellen". Natürlich sagt auch er beileibe nicht, was ihm an verschiedenen theoretischen Feststellungen gelungen ist. Die Herren *Schmuller* (Geige) und *Malkin* (Cello) veranstalteten ein Reklamekonzert mit den von van Leuwen gefertigten Instrumenten in Leipzig. Der Erfolg war aber nicht entsprechend der Reklame. Das „Leipziger Tageblatt" schreibt darüber:

„Beide Künstler spielten neue, von Dr. van Leuwen aus Haag gebaute Instrumente, deren besondere Eigentümlichkeit, eine helle Klangfarbe, für die Deutlichkeit der Cellotechnik vorteilhaft ist, weniger für den Klang, der besonders nach der Höhe zu näselnd wirkt. Etwas außerordentlich Hervorragendes, wie es die Reklame verhieß, war wohl kaum zu entdecken. Z. B. habe ich Herrn Schmuller schon mit noch größerem Ton spielen hören."

Die „Leipziger Volkszeitung" faßt ihr Urteil über die neuen Instrumente zusammen: „Die Instrumente sind von ausreichender Klangfülle, entbehren aber des für ein gutes Streichinstrument charakteristischen edeln Klangs, so daß es unmöglich angeht, sie, wie es in einem der dem Programm angefügten Gutachten geschieht, „den besten italienischen Geigen an die Seite zu stellen". Instrumente von ähnlicher Tonqualität, wie sie die am Freitag hier vorgeführten besitzen, lassen sich auch ohne die „Feststellung theoretisch verschiedener Sachen" fertigen, und es ist somit nach meinem Dafürhalten auch Dr. van Leuwen nicht gelungen, das „Geheimnis" im Geigenbau zu ergründen — das Bild von Sais zu entschleiern."

Also Resultat: Das „Geheimnis" ist wieder einmal nicht entdeckt worden. Es wird auch nicht entdeckt werden. Meine Ansicht über dieses „Geheimnis" kennen die Leser dieser Zeitschrift ja von früheren Ausführungen in diesen Spalten.

Daß die Geige einen Zauber ausübt, wie sonst kein Instrument, ergibt sich gerade aus diesem Nimbus des Geheimnisses, das um ihren schlanken Körper wittert. In der „Zeitschrift für Instrumentenbau" inserierte vor nicht zu langer Zeit einer, daß er das Geheimnis der alten Italiener entdeckt habe und es zu verkaufen beabsichtige. Ein Geigenmacher ging der Sache auf den Grund und erhielt von einem Violinlehrer mit Namen *Molgedey* aus

St. Gallen (Schweiz) die Antwort, er wolle seine Erfindung für die Kleinigkeit von zehnmalhunderttausend Mark verkaufen. Er könne aber das Geheimnis nicht gleich klar beweisen; an den Beweisen scheitere es. So viel könne er sagen, daß das Geheimnis dadurch verloren gegangen sei, weil die jetzigen Instrumente zu schnell hergestellt werden, früher habe es lange gedauert. (Dabei hat allein Stradivari weit über 1000 Instrumente gebaut.) Der Erfinder ist, wie man sieht, ein reichlich komischer Gesell und nicht allzu hell, aber den Vollblutidioten, den er sucht, wird er trotz des sprichwörtlichen Glückes gewisser Leute niemals finden.

Die größte Sensation im Geigenbau verkündete aber das „Neue Wiener Tageblatt" der staunenden Menschheit. Wieder ein Doktor (o diese Doktoren!), ein Herr Dr. *Franz Thomastik* aus Holleschau in Mähren hat die Fortissimogeige erfunden, die nicht nur die Tonstärke, sondern auch den kumulierten Wohllaut von drei Geigen in einem gewöhnlichen Geigenkörper der hergebrachten Form mit kleinen äußeren Abweichungen vereinigen soll. Das österreichische Arbeitsministerium habe dem Erfinder eine Werkstatt im Gewerbeförderungsamt zur Verfügung gestellt und mit allem Nötigen ausgerüstet, um dem Kaiserstaat Oesterreich die Früchte dieser allerdings stupenden Erfindung zu sichern. Wenn man weiter gelesen hat, was über die Hervorrufung des Klanges usw. in dem betreffenden Blatt als Interview des Reformers gesagt wurde (u. a. z. B., daß bei den heutigen Geigen der Boden und der Luftraum nicht mitschwingen!), so durfte man sich mit Recht in einen dreifachen Panzer von Skepsis hüllen. Man hat von den Vorführungen der neuerfundenen Tonmammute unter den Geigen aber nichts gehört. Sie sollten im Oktober stattfinden. Soviel darf man als sicher annehmen, daß es ohne Verlust des eigentümlichen Klangcharakters der Violine nicht abgehen wird. Na, wir wollen das Resultat abwarten und werden, wenn es sich lohnt, nochmals auf die Sache zu sprechen kommen.

Wie man sieht, heißt es bei all diesen Entdeckungen und Erfindungen: Viel Geschrei und wenig Wolle. All die Aufbauschungen und Sensationen sinken rasch genug in ihr eigenes Nichts zusammen. Aber sie richten in der verhältnismäßig kurzen Maienblüte ihres sündigen Daseins doch Schaden genug an und das Publikum ist der leidtragende Teil. Deshalb kann man nur immer wieder aufs neue predigen: Fallt nicht auf sogen. epochemachende Erfindungen usw. herein! Prüfet alles und das Beste behaltet! sagt die Bibel. Und ich möchte dazusetzen: Kaufet beim reellen Geigenmacher, beim gelernten Fachmann! Bei dem werdet Ihr auch nie eine Annonce finden wie die: „Jede Geige ein Meisterwerk" (bei 150 M. Maximalpreis!). Man kann zwar den Humbug auch hier schon aus der ganzen Art der Anpreisungen erkennen; aber es gibt leider immer noch so viele Leichtgläubige und Vertrauensselige. Unter all den Erfindungen usw. im Geigenbau, die in den letzten Jahren den Blätterwald rauschen machten, ist auch nicht eine gewesen (etwa abgesehen von kleinen äußerlich technischen Verbesserungen an den Wirbeln und ähnliches), die wirklich einen Fortschritt, eine Verbesserung bedeutet hätte. Die wirklichen Verbesserungen auf dem Gebiet des Instrumentenbaus fallen ausnahmslos in das Gebiet des Klaviers, der Blasinstrumente usw., nur nicht in das des Geigenbaus. Die namhafteste und in der Tat bedeutende Erfindung ist der ganzen Gruppe der Blasinstrumente zugute gekommen in dem sogen. Tonbindeapparat Aerophor (= Luftzubringer), durch den es erreicht ist, daß auch auf den Blasinstrumenten ununterbrochen gebunden werden und der Bläser außerdem seine Lungen schonen kann. Der verdienstvolle Erfinder ist der Schweriner Hofmusiker *Bernard Samuels*.

Der heutige Kunstgeigenbau ist aber überhaupt nicht so schlecht daran, daß er besondere Erfindungen nötig hätte. Unsere namhaftesten deutschen Geigenbauer sind Meister und Künstler und ihre Erzeugnisse stehen auf hoher, zum Teil auf sehr hoher und höchster Stufe. Wozu immer weiter schweifen? Das Gute ist nah und ist da. Und dem Publikum möchte ich das meistzitierte Wort Wagners zum Schluß noch vorhalten: Ehrt eure deutschen M e i s t e r — der Gegenwart!

Fr. Hebbels Verhältnis zur Musik und zu Musikern.

Ein Gedenkblatt zum 18. März 1913.

Von WALTHER BLOCH-WUNSCHMANN.

WAR Friedrich Hebbel musikalisch?

Die Beantwortung der Frage war fast unmöglich, solange wir nur die Werke des Dichters selbst kannten, noch nicht aber seine in den Tagebüchern und Briefen niedergelegten Aeußerungen über sein Verhältnis zur Musik. Seit wir in der mustergültigen Ausgabe von R. M. Werner (B. Behrs Verlag, Berlin-Steglitz), die jetzt als Säkularausgabe ihre endgültige Gestalt findet, die vollständige Ausgabe der Briefe und Tagebücher besitzen[1], können wir die Frage, ob Hebbel musikalisch war, unbedingt bejahen. Wo immer Hebbel Gelegenheit gehabt hat, sich über Musik und Musiker zu äußern, hat er betont, daß er durchaus als Laie urteile, weil er von den Gesetzen der Musik nichts verstehe, und er hat selbst auch keinerlei Musik ausgeübt. Wenn wir aber aus Hebbels Lyrik schon auf sein Verständnis für Musik schließen könnten, so wissen wir jetzt, daß seine musikalische Empfänglichkeit außerordentlich groß war, und zwar vorwiegend nach der Gefühlsseite hin. Schon der Zweiundzwanzigjährige schreibt: „Warum kann ich keine Musik länger hören als eine Viertelstunde? Ich denke mir, es gibt ein Tiefstes der Seele, wenn dieses aufgeregt ist, so kann sie nur noch gefoltert oder kalt gemacht werden. Der Schmerz liegt überhaupt in der Dauer, die Freude im Augenblick." Und ähnlichen Gedanken gibt er Ausdruck in dem aus dieser Zeit stammenden Gedicht:

A u f e i n e V i o l i n e.

Wenn deine Wunderklänge
Den Saiten rasch entfliehn
Und rauschend im Gedränge
An mir vorüber ziehn:
Da wird's in Herzenstiefen
So wohl mir und so bang.
Als ob da drinnen schliefen
Viel Brüder zu jedem Klang.

Da denk' ich wohl zuweilen:
Ach, wär sie doch belebt!
Da würde alles heilen,
Was jetzt zu reißen bebt!
Da wär der Freund gefunden,
Der deinen Schmerz versteht,
Der blutet an gleichen Wunden,
Der lächelnd mit dir vergeht!

Doch, wenn ich's recht bedenke,
Wenn ich ins Labyrinth
Der Töne mich tief versenke,
Die dir entklungen sind —
Da ruf' ich aus mit Tränen:
Bleib ewig unbewußt!
Solch Weh und solch ein Sehnen
Trägt k e i n e l e b e n d i g e Brust!

Diese gleiche außerordentliche Empfänglichkeit zeigt sich bis in die letzten Jahre hinein. Als er in Dresden wieder einmal vor der Sixtina steht, schreibt er an seine Frau Christine: „Der Eindruck war so überwältigend, daß mir die Tränen ins Auge traten. Mit der Musik geht es mir längst so, weshalb ich sie fliehe. Es wäre schlimm, wenn nach und nach alle Künste eine solche Gewalt über mich erlangten, denn woher einen Ersatz dafür nehmen, wenn man ihnen ausweichen müßte?"

Freude an der Musik hat Hebbel von Jugend auf gehabt. Spät noch weilen seine Gedanken in der Erinnerung an die dörfliche Adventsmusik. Schon in Hamburg hat er Clara Schumann gehört. In München ist sein Studienfreund Gartner

[1] Im gleichen Verlage erschien unter dem Titel „Friedrich Hebbel. Ein Lebensbuch" (geb. 6 M.) ein Auszug aus den Briefen und Tagebüchern, der unter allen bedeutsamen Aeußerungen des Dichters auch das enthält, was des Dichters Verhältnis zur Musik betrifft.

gewesen, bei dem er oftmals die Abende sich hat vormusizieren lassen; er hatte seine besondere Freude, wenn ihm das Wesen der musikalischen Komposition aufging, wenn er z. B. beim Anhören von Beethovens Variationen richtig das Wesen der Variation dahin bestimmte, „das Thema ist ein Ziel, welches der Künstler auf den anscheinend verschiedenartigsten, oft einander gerade entgegengesetzten Wegen mit Notwendigkeit erreicht". Gartner hat eine Anzahl Hebbelscher Gedichte komponiert, und Hebbel hat ihn später noch wieder in München besucht.

Als Hebbel nach seinem zweiten Aufenthalt in Hamburg nach Paris gereist war, berichtet er der Freundin Elise Lensing von dort häufiger von Konzerten, denen er beigewohnt hat. Er schildert die Messe in Nôtre-Dame, Konzerte im Odeon und im Saal Pleyel, überall hat er seine Freude an der Musik, die zu Herz und Gemüt spricht, und urteilt abfällig über das reine Virtuosentum. Besonders erfreut es ihn, daß in Frankreich die deutsche Musik bei weitem die französische und italienische überwiegt. Für die viel gerühmte Ostermusik in der Sixtina in Rom hat er nichts übrig, überhaupt vermißt er in Italien das eigentlich musikalische Element, auch in Neapel, meint er, höre man italienische Volkslieder nur, wenn man sie selbst singe, das Volk sei durchaus unmusikalisch.

In Wien sammelte sich dann im Hause des Dichters ein ständiger Kreis von Schülern und Freunden um ihn, in dem das musikalische Interesse sehr groß war, und es wurde viel und mit Freude musiziert. Zu den Intimsten gehörten: der Schüler Schumanns Debrois van Bruyck. Emil Kuh heiratete die Sängerin Adele Ferrari. Und so hören wir dann öfter von musikalischen Feierlichkeiten im eigenen Heim, und es ist besonders hübsch die Schilderung der Schiller-Feier, zu der Debrois die schönste Beethovensche Sonate spielte und Adele Ferrari Lieder sang. Die Musik bildete stets einen Bestandteil der häuslichen Feste.

Wenn der Dichter überall mit besonderer Vorliebe die großen Messen in den Kirchen hört, so wissen wir bei seinem religiösen Standpunkt, daß ausschließlich das Musikalische, Gefühlsmäßige ihn dabei anzog. Wie stark dies Gefühl bei ihm zuweilen sich in Musik umsetzte, dafür ist ein besonders schlagendes Beispiel die Tagebuchaufzeichnung vom 10. März 1838:

„Ueber Nacht träumte mir, ich sei Kind, und an einem Weihnachtsmorgen in dem P.schen Bauernhause in der Stube des Gesindes, worin ich in meiner Kindheit oft gewesen bin. Alles war vergnügt und heiter, ich in einer gerührt-festlichen Stimmung, es wurde Kaffee getrunken, dazu Kuchen und Früchte gegessen, die P.schen Kinder standen in der Tür und hatten Freude an der Freude der Knechte und Mägde. Plötzlich trat der alte Franz Sammann herein und blies einen Weihnachtschoral auf der Flöte. O, wie zerfloß mir in Wonne und Wehmut das Herz! Was mir diesen Traum aber merkwürdig macht, ist dieses. Ich meine, die Musik gehört zu haben, die meine Seele ahnte (wenn ich mich so ausdrücken darf, wie ich mich ausdrücken muß, wenn ich nicht ganz stillschweigen soll), als ich in der hiesigen Allerheiligenkapelle das Freskogemälde, welches die Anbetung der heiligen drei Könige und der Hirten, die vom Felde kamen, um den Heiland zu sehen, vorstellt, neulich zum erstenmal betrachtete. An der einen Seite sind auf diesem Gemälde die heiligen drei Könige vorgestellt, die dem Kinde, das im Schoß der Mutter liegt, ihre Gaben darbringen; an der andern stehen die Hirten, drei fromme, in unbewußter Andacht versunkene Jünglingsgestalten, und blasen ihre Schalmei. Ich bin mir bewußt, daß die Flöte des alten Franz diejenigen kindlichen, süßen Weisen erschallen ließ, die ich diesen blasenden frommen Jünglingen auf dem Gemälde aus ihren Gesichtern ablas." So schreibt nur ein von innerer Musik erfüllter Dichter; und wir glauben ihm gern seine Mitteilung an die Prinzessin Wittgenstein, daß er selbst, wenn er eine bedeutende Szene schreibt, immer Musik dabei hört. Der Rhythmus seiner Lyrik spricht für ein gleiches musikalisches Empfinden.

Ein fachmännisches Urteil über Musik maßt sich Hebbel nirgends an. Aber es ist für ihn charakteristisch, daß er einen sicheren Instinkt für das wirklich Wertvolle besitzt, einen Instinkt, der z. B. der bildenden Kunst gegenüber bei ihm durchaus versagt. In der Musik wirkt das Große und Gewaltige unmittelbar auf ihn, die Musik Mendelssohns zur Antigone empfindet er als einen schreienden Kontrast: „Sie paßt zum Sophokles wie ein Walzer zur Predigt", und die Meyerbeerschen „Rechenexempel, die nicht ohne Schlittschuhbahn und in die Luft gesprengte Schlösser zum Effekt gelangen können", sind ihm zuwider. Desto stärker ist das Verständnis und sein Empfinden für Mozart und Beethoven. Als er in München im März 1852 den „Fidelio" hört unter der Leitung von Lachner, schreibt er: „Ich wurde zum erstenmal von der stillen Majestät des Beethovenschen Genius berührt. Freilich, freilich, das ist unsterblich, wie irgend etwas." Und über den Zusammenhang des Genies mit der Natur: „Große Talente sind große Naturerscheinungen. Ein Trauerspiel von Shakespeare, eine Symphonie von Beethoven und ein Gewitter beruhen auf den nämlichen Grundbedingungen."

Bei dieser natürlichen Veranlagung des Dichters ist es nicht verwunderlich, daß ihn das Verhältnis der Poesie zur Musik eindringlich beschäftigt hat. Es wurde ihm ja auch immer wieder dadurch nahegebracht, daß Gedichte von ihm komponiert wurden, und er dadurch allmählich immer bessere Einblicke bekam in das Verhältnis der beiden Schwesterkünste. Insbesonders in seinem Briefwechsel mit Robert Schumann spricht er sich klar darüber aus. Robert Schumann hatte Gedichte Hebbels komponiert und ihm zugesandt. Leider ist die persönliche Bekanntschaft zwischen den beiden innerlich sehr vielfach verwandten Naturen daran gescheitert, daß Hebbel gerade in einer für Schumann scheinbar sehr ungünstigen Stunde diesen in Dresden besuchte. Hebbel schreibt darüber später an die Prinzessin Wittgenstein, als Schumann bereits unheilbar erkrankt war: „Ich hoffe, Sie werden mein kurzgefaßtes Benehmen bei meiner Zusammenkunft mit dem unglücklichen Komponisten nicht mehr zu hart verdammen, wenn Sie diese Korrespondenz gelesen haben. So dringend zum Rendezvous eingeladen zu sein und dann vor einem verschlossenen Schrank zu stehen, es war doch gewiß zuviel für einen Menschen, der nie den Anspruch erhob, in der christlichen Tugend der Geduld zu exzellieren. Jetzt beklage ich es freilich recht sehr, daß wir einander nicht näher gekommen sind, und habe diese Blätter nicht ohne tiefe Rührung aus meinen Papieren zusammengesucht. Aber ich konnte damals nicht anders handeln, ohne meine ganze Natur zu verleugnen; denn Schumann war nicht bloß ein hartnäckiger, sondern auch ein unangenehmer Schweiger, er schien ebensowenig zu hören als zu reden. Denken Sie sich die Szene, wie er mit völlig ausdruckslosem Gesicht, vornüber gebeugt und in sich zusammengeduckt, auf dem Sofa neben mir saß, und fragen Sie sich, ob ich nicht verzweiflungsvoll wieder aufspringen mußte! Wenn ich, der ich keine Note kenne und nie eine Taste berührte, ihm auf seinem Klavier etwas vorgespielt hätte, würde er sich etwa so an mir amüsiert haben, wie ich an ihm." In diesen Zeilen steckt tatsächlich der ganze Hebbel und der ganze Schumann. Trotz des unglücklichen Ausfalles dieses Zusammenseins haben Hebbel und Schumann später doch miteinander dauernd in freundlicher Verbindung gestanden. Hatte Schumann sich zuallererst an Hebbel mit der Bitte gewandt, ihm behilflich zu sein bei der Durchsicht des Librettos, das für seine Oper „Genoveva" auf Grund des Hebbelschen Textes verfaßt worden war, so kam später Hebbel seinerseits auf eine Zusammenarbeit mit Schumann zurück, als dieser im Jahre 1853 die Komposition des „Heideknaben" gesandt hatte. „Der Zufall fügte es, daß ich an demselben Tage, wo ich Ihre Balladen empfing, die Musik zu hören bekam, weil ich mit meiner Frau in ein musikalisches Haus eingeladen war, und ich wurde von der Gewalt Ihrer Töne namentlich da erschüttert, wo im Heideknaben die Erzählung des Traumes eintritt. Wundern werden Sie sich, wenn ich Ihnen gestehe, daß diese Ihnen eigentümliche neue Form in mir die Hoffnung gemeinschaftlicher Verständigung zwischen Ihnen und mir über ein Problem, das mich seit langen Jahren beschäftigt, erregt hat. Was würden Sie zu einem Drama sagen, das sich, seines ungeheuren Umfanges wegen, bis auf wenige Partien ganz im allgemeinen hielte, und deshalb durchgehend von der Musik so zu begleiten wäre, wie z. B. die Ballade, die Sie melodramatisch behandelten? Ein solches Werk wird mein Moloch, an dem ich nun schon zehn Jahre arbeite, und der nichts Geringeres darstellt, als den Eintritt der Kultur in eine barbarische Welt."

Früher hatte Hebbel bei seinem zweiten Aufenthalt in München anläßlich der Aufführung der Agnes Bernauer die Bekanntschaft des Kapellmeisters Lachner gemacht und geglaubt, in diesem den langgesuchten Komponisten für den Moloch gefunden zu haben, aber hieraus war ebensowenig geworden als aus der Zusammenarbeit mit Schumann, und erst Max Schillings ist es vorbehalten gewesen, den Moloch als Text für eine Oper zu verwerten. Bei der melodramatischen Gestaltung seiner Balladen durch Schumann kam Hebbel zur Ueberzeugung, daß der dramatisch-poetische und der musikalische Höhepunkt nicht zusammenfallen können und dürfen; das Verhältnis von Text und Musik interessierte ihn stets und so ist es nicht verwunderlich, daß er annahm, als ihm der Antrag gestellt wurde, für den Komponisten Rubinstein den Text einer Oper zu liefern. Er schreibt darüber an Uechtritz am 4. Mai 1858, daß er nichts produziert hätte, als ein paar Balladen und einen Operntext. „Zu letzterem verstand ich mich im Anfang allerdings, wie der alte Goethe sich in ähnlichem Fall einmal ausdrückt, nur des schnöden Mammons wegen; denn ich erhielt ein Honorar von hundert Friedrichsdors . . . Ich selbst habe auf diesem scheinbaren Umwege manches gelernt, was mir zustatten kommen wird, während ich zuerst glaubte, meine Aufgabe bestehe darin, zwei Leberreime — denn das Thema war mir aufgegeben und strotzte von Unsinn — miteinander zu kopulieren. Nichtsdestoweniger bleibt eine solche Produktion immer etwas Halbes, das auf dem Uebergang zum Leben in der Mitte zwischen Schatten und Gestalt stecken bleibt und sich darum zur Mitteilung ohne Begleitung der Musik nicht eignet; ja, dies

Unfertige gehört zur Sache, da der Dichter, wenn er mehr tun wollte, als die Linien vorzeichnen, dem Musiker sein Geschäft unmöglich machen würde. Wie schwer es aber ist, dort einzuhalten, wo der eigentliche Reiz der Arbeit erst beginnt, läßt man sich so leicht nicht träumen, wenn man es nicht selbst versuchte; einem Taucher mag so zu Mute sein, der gerade in dem Augenblick wieder heraufgewunden wird, wo er die besten Schätze des Meeres, die reinsten Perlen und Korallen erst erblickt. Für solche Selbstkasteiung ist das Honorar nicht zu groß, ich zweifle wenigstens, ob ich mich auf etwas Aehnliches wieder einließe, wenn die Bedingungen auch noch lockender wären. Aber ich bereue diesen Versuch nicht; denn ich habe einen schönen Gewinn an Einsicht in das Verhältnis der Poesie zur Musik davongetragen, und glaube jetzt sogar, die griechische Tragödie mit ihren lyrischen Ausläufen im Chor besser zu verstehen wie früher . . ." Der Komponist war mit dem Ausfall des Librettos später nicht zufrieden, die Oper ist nicht komponiert worden.

In die letzten Lebensjahre Hebbels fallen die intimen Beziehungen zu Weimar, zu dem Kreise um Liszt, zur Fürstin und Prinzessin Wittgenstein, und die Briefe, die Hebbel über seinen Weimarer Aufenthalt in diesem Kreise an Christine schreibt, wie auch die Briefe an die Prinzessin, gehören zu dem Allerschönsten, was wir an Hebbelscher Korrespondenz besitzen. Mit überraschender Schnelligkeit schlingt sich hier der Faden intimer Vertrautheit von einem zum andern. Mit Staunen konnte Hebbel feststellen, eine wie gründliche, bis ins einzelne gehende Vertrautheit mit seinen Werken in diesem Kreise bestand; er, für den es nichts Höheres gab, als Gespräche, die das Tiefste berühren, fand hier in Weimar Menschen, von denen alle Fragen der Welt und der Kunst mit einer unendlichen Reife und Weite der Anschauung beurteilt und besprochen wurden. Hebbel selbst muß ebenso faszinierend auf den Kreis gewirkt haben wie dieser auf ihn. Es ist von allen, die Hebbel nahe gestanden haben, bekannt, daß er im Gespräch die Fülle seiner tiefsten Gedanken und geistvollsten Einfälle ausschüttete, ohne sich zu sorgen, ob die, denen er sich so hingab, das auch zu würdigen verstanden. In den letzten Jahren beklagt er sich selbst darüber, daß er so oft sich an unrechter Stelle verausgabt habe. Hier in Weimar standen sich völlig Ebenbürtige gegenüber. Sein erster Bericht an Christine vom 26. Juni 1858: „Abends auf der Altenburg große Gesellschaft, wo Liszt spielte, was er nur selten tun soll; Zigeunerrhapsodien, durch die er mich allerdings auch elektrisierte. Am Klavier ist er ein Heros; hinter ihm in polnisch-russischer Nationaltracht mit Halbdiadem und goldenen Troddeln die junge Fürstin, die ihm die Blätter umschlug und ihm dabei zuweilen durch die langen, in der Hitze des Spiels wild flatternden Haare fuhr. Traumhaft-phantastisch!"

Später berichtet er an Debrois über die Tage, „wie es sich mit Franz Liszts Musik verhält, kann ich als Laie nicht wissen, aber einen Kreis hat er um sich gebildet, wie ich auf Erden noch keinen sah. Mir war zumute, als ob ich mich auf einer Insel in des Aethers Höhen befände, so floß hier das individuellste Denken und Empfinden wie Goldfäden, die nicht einen Augenblick vereinzelt für sich existieren, zur sonderbarsten Harmonie zusammen. Es war zwar noch ein Spinnen des Menschen, aber ein Weben der Luft."

Der Dichter verfolgte mit dem allergrößten Interesse Liszts schriftstellerische Versuche, für die er uneingeschränkte Bewunderung hegte; er spricht sich der Prinzessin Wittgenstein gegenüber eingehend darüber aus. Es war nur natürlich, daß diese Schriften, wie überhaupt die ganze Stimmung des Liszt-Kreises auf das Werk Richard Wagners führten. In persönliche Beziehung ist Hebbel zu Richard Wagner niemals getreten. Es ist auch nicht anzunehmen, bei den Naturen dieser beiden Großen, daß sie persönlich warm miteinander geworden wären. Sie waren beide — und sie mußten es vielleicht unbedingt sein — ausgesprochene Egoisten, die nur auf ihr eigenes Ziel fest hinzuschritten, beide nicht frei von allerlei Menschlichkeiten. Eine Person, wie die wundervolle Gestalt Liszts, der sich mit dem ganzen Feuer seiner Persönlichkeit und seiner Mittel für das Durchdringen eines andern einsetzte, hätte zwar die Berührung zwischen beiden vermitteln, aber sie doch nicht miteinander in intime Beziehung setzen können. Hebbel und Wagner einte der Gedanke der Möglichkeit einer Verschmelzung von Oper und Drama, die Hebbel in ganz speziellen Fällen für möglich hielt. Dagegen protestiert er auf das entschiedenste gegen die Theorie Wagners, der das ganze Drama in Musik auflösen wolle, und er erklärt, auch der Prinzessin Wittgenstein gegenüber, daß er nie und nimmer anerkennen könne, daß die Wagnerschen Texte als solche schon poetischen Wert hätten. Er fügt ergänzend hinzu, daß, wenn diese Worte schon Bedeutung für sich allein hätten, ja der Musik gar keine Aufgabe mehr verbleiben würde. Ueber ihre verschiedene Kunstauffassung schreibt er an Strodtmann am 2. August 1862: „Das einzige, was mir an Ihrer Abhandlung nicht zuzutreffen scheint, ist die Zusammenstellung mit Richard Wagner. Ich war, als ich auftrat, weit davon entfernt, ein neues Evangelium zu predigen, ich wollte das durch Sophokles und Shakespeare Geschaffene wieder in sein Recht einsetzen. Er hat aber eine Kunstgattung ausgeheckt, die im schreiendsten Widerspruch mit der großen Vergangenheit stand, die das Wesen der Kunst selbst vernichtet und ohne Frage nur das eigene Defizit an Melodien decken sollte."

Dieser Kampf gegen die Theorie Wagners machte den Dichter jedoch in keiner Weise blind oder ungerecht gegen Wagners Werke selbst, im Gegenteil, er fühlte sich Wagner verbunden im Kampf gegen Vorurteile und Trivialität, und im Vergleich mit der italienischen Oper scheint ihm die Wagnersche Theorie richtig, daß die Oper ihre Stoffe aus der Mythologie entlehnen soll: „Wenn ein Schwanenritter singt, wird sich niemand wundern; denn ein Mensch, der den Ozean auf dem Rücken eines Schwans durchschneidet, kommt aus einer anderen Welt, bei der es anders hergeht als in unserer Welt. Aber wenn ein Notar sich in Rouladen erschöpft, während er einen Heiratskontrakt zu Papier bringt, klafft uns ein Widerspruch entgegen, den wir nur dadurch uns erträglich machen, daß wir uns bemühen, das ganze über das einzelne zu vergessen, und also auf die höchste Wirkung der Kunst, die umgekehrt alles einzelne ins ganze auflösen will, verzichten müssen."

Wie vortrefflich Hebbel zu scheiden weiß zwischen der Theorie und der Produktion selbst, das beweist sein Bericht über die erste Aufführung des „Lohengrin" in Wien am 24. und 31. August an die Fürstin Wittgenstein: „Daß der ‚Lohengrin' in Wien den glänzendsten Erfolg gehabt hat, würden Sie von mir schwerlich zuerst erfahren haben, und wenn ich Ihnen die Meldung auch gleich am nächsten Morgen gemacht hätte; denn bei dem Interesse, das Sie an dem Werk wie an dem Komponisten nehmen, hat der Telegraph ohne Zweifel noch in der Nacht seine Schuldigkeit getan. Sie hören es aber vielleicht nicht ungern von mir, daß ich, der ich Strohgeflacker und echtes Feuer voneinander zu unterscheiden weiß, diesen Erfolg für einen dauernden halte und also von Herzen dazu gratuliere. Was mich selbst betrifft, so kenne ich bis dato nur den ersten Akt; dieser hat aber, namentlich in der Entfaltung der Massenbewegungen, mächtig auf mich gewirkt, und ich freue mich, heute abend das Ganze zu hören. Ich war nämlich durch einen ebenso impertinenten als boshaften Zufall verhindert, der ersten Vorstellung bis zu Ende beizuwohnen und erübrigte nur mit der größten Mühe eine Stunde, um doch in dankbarer Erinnerung an die Altenburg mit dabei zu sein. Den Text hatte ich natürlich vorher nochmals mit Aufmerksamkeit gelesen, und was diesen betrifft, so muß ich freilich bei der Ansicht stehen bleiben, die sich in mir feststellte, als mir ihn vor Jahren der Baron Ziegesar mitteilte. Er ist, das Verhältnis zur Musik im Auge behaltend, gewiß einer der allervortrefflichsten, aber die Aufgabe des Dramas fängt eben da erst an, wo er aufhört, und zwar im einzelnen, in jedem Vers, wie im ganzen, im Gesamtorganismus. Um nur das Nächste hervorzuheben, so versteht es sich in dem nämlichen Augenblick, wo der Lohengrin seiner Elsa das Fragen verbietet, für jedermann von selbst, daß sie fragen wird: der Dichter müßte aber aus ihrer Frage etwas ganz anderes als den Tod für sie resultieren lassen, wenn er nicht der Trivialität verfallen wollte, er dürfte auch das Verbot selbst nicht nackt und motivlos hinstellen, sondern Verwicklung und Auflösung müßten unendlich gesteigert und in gleichem Maße der Ausdruck in blitzende Farben getaucht werden. Der Musiker dagegen hat vollkommen recht, wenn er sich die Sphäre so und nicht anders abgrenzt, und Sie halten ja auch nur die Produktion, die ich nie angriff, nicht die Theorie fest . . ."

„Lohengrin habe ich nun ganz gehört, und der Eindruck ist auf mich, wie auf meine Frau, ein höchst ergreifender gewesen; auch ist der entschiedenste Erfolg über allen Zweifel erhaben. Heil übrigens Wagner, daß er in dem edlen Liszt einen solchen Freund aller Freunde fand, ein wahres cor cord., wie man in Rom, wenn ich nicht irre, über dem Grabe Shelleys liest; eine solche Selbstaufopferung ist ohne Beispiel, und ich habe den Abend viel, viel an ihn gedacht und von ihm gesprochen."

Als seine „Nibelungen" beendet sind, fühlt Hebbel dann freilich in stolzem Selbstbewußtsein, daß neben jener Gestaltung der deutschen Sage „Geibels Marzipan und Richard Wagners Krüppelholz nicht bestehen können; denn diese Leute haben nicht einmal eine Ahnung vom Gegenstand und behandeln das Götterschwein Särmie, das in Walhalla die Asen satt macht, ohne dabei zu sterben, wie eine ganz gewöhnliche Sau."

Wir Nachgeborenen aber haben das Glück, daß wir nicht uns für den einen gegen den andern zu entscheiden brauchen, sondern uns der Freude am Besitztum der unsterblichen Meisterwerke des Dichters wie des Komponisten in gleicher Weise hingeben können.

Alexander Sergejewitsch Dargomyszsky

(1813 — 1913).

Es leben heute noch in Rußland Musiker, die mit Dankbarkeit und Rührung der Förderung und liebevollen Teilnahme gedenken, die ihnen Dargomyszsky zugewandt hatte. Dieser Umstand kennzeichnet jedenfalls in gewissem Maße den Menschen und den Künstler, der selbst den Dornenweg des Verkannten zurücklegen mußte. Sein Lebenslauf ist zugleich ein Beweis dafür, daß ein starkes Talent stets seiner Zeit und dem Verständnis der Mitwelt vorangeht. Nicht unter wirtschaftlichen Sorgen und Nöten, sondern in einem behaglichen und vornehmen Milieu hat Dargomyszsky im Februar 1813 das Licht der Welt erblickt. Sein Vater nahm eine hohe Stellung ein im kaiserlich-russischen Verwaltungsamt und seine Mutter entstammte einem sehr reichen Hause. Die Unruhen der Napoleonischen Belagerungszeit verscheuchten diese, wie andere begüterte Familien, aus den Hauptstädten, und in Smolensk wurde Alexander geboren und erzogen.

Früh zeigte sich sein musikalisches und kompositorisches Talent, und vom sechsten Lebensjahre an erhielt er einen regelmäßigen Pianoforteunterricht bei einem berühmten Musiklehrer. Dieser bemühte sich, den Schaffensdrang des Zöglings, den er als verfrüht erachtete, zurückzudämmen, was nur zur Folge hatte, daß der talentvolle Knabe um so eifriger und häufiger kleine Klavierstücke verfaßte.

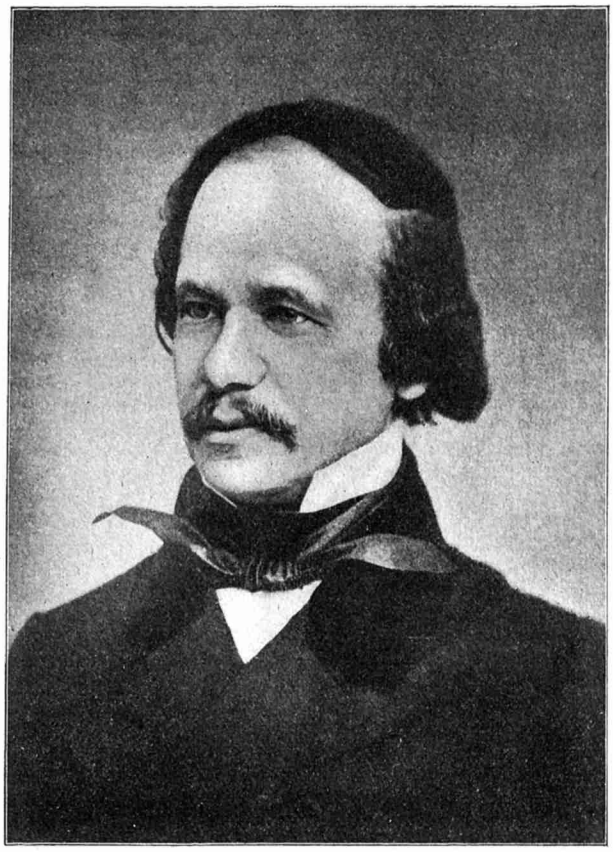
Er genoß eine außerordentlich sorgfältige Erziehung, und wurde durch musikalisch geschätzte Pädagogen jener Zeit, wie Schoberlechner, Zeybach und Juschkow in der Theorie des Klavierspiels und auch im Violinspiel und im Gesang unterwiesen. Seine übersprudelnde Produktivität in der musikalischen Gestaltung führte die Eltern allmählich zu der Erkenntnis, daß er keinen anderen Beruf als die Musik wählen würde, und so ließen sie ihn dann ruhig gewähren.

Mit 18 Jahren hatte er schon eine Popularität als Komponist von Liedern und Stücken für Klavier und Geige erlangt, aber besonders ernst erfaßte er die Komposition, nachdem er Glinka persönlich näherzutreten Gelegenheit fand. Zu dem Kreise seiner intimen Bekannten gehörten bald auch Puschkin und Szukowsky, deren Dichtungen befruchtend auf ihn wirkten. Besonders stark war aber der Eindruck, den Glinka und seine Werke auf ihn machten. Der Autor vom „Leben für den Zar" erkannte gleich die ungewöhnliche Begabung von Dargomyszsky und gab ihm die für ihn selbst von seinem Berliner Freunde Dehn verfaßten Schriften zur technischen Vervollkommnung in der Komposition, im Kontrapunkt und in der Harmonie. Er ließ ihn auch genau die Partitur vom „Leben für den Zar" durchstudieren. Nach der Richtung der Instrumentierung und des Kontrapunktes vermochte Dargomyszsky aber Glinka nicht zu erreichen, während er in der musikalischen Erfindung ihm voranging. Im Jahre 1839 vollendete er seine ersten Opern „Esmeralda" nach einem Vorwurf von Victor Hugo und „Der Triumph des Bacchus" nach einer Dichtung von Puschkin. Ungeachtet seiner guten Beziehungen konnte er die Darstellung dieser musikalischen Bühnendramen in der Heimat nicht erlangen. Er begab sich deshalb nach dem Auslande und erreichte sein Ziel in Brüssel und in Paris, wo besonders Halévy ihm ein großes Interesse entgegenbrachte. Die Sympathie, die er sowohl in der Kritik wie in musikalischen Kreisen im Auslande fand, verlieh ihm neue Schwungkraft. Nach Hause zurückgekehrt, bemühte er sich wiederum um die Aufführung und erzielte sie endlich 1845 für „Esmeralda", die erst in Moskau und dann auch in Petersburg von Erfolg begleitet war.

Vergebens suchte er auch den „Triumph des Bacchus" auf die Bühne zu bringen. Man war ihm anscheinend in der Direktion der Kaiserl. Oper nicht gewogen. Seine Freunde behaupteten später, daß er auch mit seinem Hauptwerke nicht durchgedrungen wäre ohne die Propaganda, die seine treuen Verehrer und Anhänger, Fürst Odojewsky und Karamasin, für ihn gemacht hatten, die ihm auch ein Konzert veranstalteten.

Im reifen Alter ging Dargomyszsky erst an die Komposition seiner Oper „Russalka" heran (zu deutsch: „Nixe"). Er beendete sie 1855 und im folgenden Jahre fand im Zirkustheater, im gegenwärtigen Marientheater in Petersburg, ihre Uraufführung statt. Der Beifall des musikalischen Publikums war rauschend, und die Kritik, besonders von Sjerow, eine begeisterte. Von einer allgemeinen Anerkennung konnte aber erst ein Jahr später die Rede sein, als das Werk inzwischen immer häufiger zu Gehör gelangte. Für den Autor war die Anerkennung ein Balsam und der Ansporn zu weiterem Schaffen. So stürzte er sich mit einem Feuereifer auf die Komposition von „Rogdana" und auf die vom „Steinernen Gast". Letztere zu vollenden war ihm selbst nicht mehr vergönnt, und Rimsky-Korsakow unterzog sich später dieser Aufgabe.

In seiner Autobiographie schrieb Dargomyszsky im Jahre 1867 folgendes: „‚Esmeralda' lag ganze acht Jahre in meinem Portefeuille. Diese acht Jahre vergeblichen Wartens in der schaffensfreudigsten Zeit meines Lebens legten sich wie schwere Steine auf meine ganze künstlerische Tätigkeit." Und an einer anderen Stelle heißt es vom Jahre 1870: „Du fragst, wie es meiner Musik geht? Wie soll es ihr gehen, wenn die Wege ihr versperrt werden, einerseits durch die Willkür der Leitung, andererseits durch die Unkultur des Publikums."



ALEXANDER SERGEJEWITSCH DARGOMYSZSKY.

Als „Russalka" als Leitstern am Himmel der russischen Opernmusik bewundert wurde und der Komponist den Ehrenplatz an der Seite von Glinka bekam, war Dargomyszsky schon 53 Jahre alt und aufgerieben durch beständige Sorgen, Aufregungen und durch eine schwere Krankheit. Noch einmal erlebte er den Triumph, sein Hauptwerk vor einem ausverkauften Hause unter einem ungewöhnlichen Jubel aufgeführt zu sehen. Wie er damals sagte, war diese Wertschätzung der Lohn für ein jahrelanges Martyrium und vergoldete ihm noch die letzten Stunden seines Lebens.

Er hinterließ eine Fülle von bedeutenden Tondichtungen, unter denen sich kleinrussische und finnische Fantasien, Instrumentalwerke verschiedener Art und viele Lieder befinden, die auch heute noch durch Humor, Grazie und Frische jeden erfreuen können. Sein eigentliches Feld war aber die Oper, die er zu meistern verstand, wie kein russischer Komponist vor ihm. Es herrscht jetzt kaum noch ein Zweifel, daß er mit seiner „Russalka" die erste dramatische Oper im eigenen Stile geschaffen hat. Er wollte auf diesem Wege selbständiger und inhaltsreicher Operndichtung noch einer weiteren Vervollkommnung zustreben, wie die Partitur des „Steinernen Gastes" erkennen läßt. Er wird daher mit Wagner verglichen, hinsichtlich seines bahnbrechenden Einflusses auf die russische Oper, die er der falschen Sentimentalität entkleiden und zu einem gehaltvollen dramatisch-musikalischen Werke ausgestalten wollte. Er hat es sogar versucht, Wagner noch zu überbieten in Hinsicht auf den rezitativen Stil. Dargomyszskys Haus war der Sammelpunkt der jungrussischen Schule.

Der hundertjährige Geburtstag von Dargomyszsky gab den Anlaß zu einer eindrucksvollen Feier an seinem Grabe auf dem Friedhof von Newsky-Lawry in St. Petersburg. Die gesamte musikalische Welt der russischen Residenz war erschienen und ein solch zahlreiches Publikum, daß viele den Zugang zum Grabe nicht finden konnten, wo der Chor der Kaiserl. Oper einen wundervollen Gesang anstimmte und ein Berg von Blumen und Kränzen aufgeschichtet war. Durch Deputationen und Kranzspenden waren u. a. vertreten: die Prinzessin von Sachsen-Altenburg, die Kaiserl. Musikalische Gesellschaft, die Stadt Petersburg, das Kaiserl. Konservatorium, die Vereinigung zur Förderung russischer Musiker und Komponisten, die Künstler der Kaiserl. Oper, die Adelsgemeinschaft von Tula, der Verband der Schriftsteller und Tondichter, die Philharmonische Gesellschaft, die Gattin von Rimsky-Korsakow u. a. m. Schaljapin sandte einen Kranz mit der Aufschrift: A. S. Dargomyszsky, dem Schöpfer des „Steinernen Gastes".

Marie Beßmertny.

Zwei Uraufführungen in Karlsruhe.

Heinrich Bienstock: „Zuleima".

Fritz Koennecke: „Der fahrend Schüler im Paradeis".

Alle Zeiten haben frühreife musikalisch-produktive Talente aufzuweisen. Zu solchen der Gegenwart gehört *Heinrich Bienstock*. Mit zwölf Jahren dichtete und komponierte er eine kleine Oper, ohne vorher das Instrumentieren gelernt zu haben. Ueber die Bretter ging sie allerdings nicht, aber ihre besten Teile wurden von dem jungen Komponisten zu einer Ouvertüre verarbeitet, die als Vorspiel zu einem Shakespeare-Drama wiederholt am Stadttheater zu Mülhausen i. E. zur Aufführung kam. Dort hörte sie der Klavierlehrer Bienstocks, der bekannte Baseler Musiker Hans Huber, und er fand darin eine starke Begabung des Knaben, namentlich für orchestrale Wirkungen. Der junge Bienstock bezog nun das Baseler Konservatorium. Verschiedene Kompositionen entstanden während der Studienzeit. Im Frühjahr 1911 schrieb er als Obersekundaner neben seinen Schulverpflichtungen die einaktige Oper „Zuleima". Der Vorwurf zu dieser Oper ist zwar alltäglich, allein Ferdinand Lion hat mit Geschick aus ihm ein spannendes Drama aufgebaut, das dem Musiker Gelegenheit gibt, sich in Stimmungen zu ergehen, wie sich dramatisch auszuleben. Die Handlung ist folgende: Der reiche Perser Chemreddin liebt von allen seinen Frauen Zuleima am meisten. Aber er ist ein Greis und deshalb mißtrauisch. Er möchte von Zuleima nicht betrogen werden. Diese beteuert ihre Treue und er tritt nun eine Reise an. Kaum ist er fort, so ruft sie ihren Geliebten, den Eselstreiber Achmet, mit dem sie des Nachts am Gitterfenster kost. Auf seine Bitten läßt sie Achmet in das Haus. Und nun tanzt sie ihm ihre verführerischsten Tänze vor. Sein Liebesverlangen ist bereits nahe der Erfüllung, als plötzlich Chemreddin unvermutet zurückkehrt. Rasch entschlossen verschließt Zuleima Achmet in den offenstehenden Juwelenschrank, dessen Inhalt in die unterirdische Schatzkammer verbracht worden war. Zuleima spielt die Unbefangene, allein Chemreddin bemerkt an dem abgeworfenen Oberkleid, daß sie getanzt hat. Umsonst versucht sie den Alten in den Harem zu locken. Sie tanzt vor ihm den gleichen Tanz, den sie vorhin vor Achmet getanzt hat, nur noch hingebender, noch herausfordernder. Chemreddin rührt es nicht, so sehr auch das junge Weib in seiner Verzweiflung sich vor ihm dreht und windet. Ruhig steht er in kalter Grausamkeit vor dem Schrank und wartet, bis der Eingeschlossene den letzten röchelnden Atemzug getan hat. Erst dann geht er, um seine Reise von neuem anzutreten. Wie toll stürzt Zuleima an den Schrank und öffnet ihn. Als ein Toter fällt Achmet aus ihm heraus. In wahnsinnigem Schmerz wirft sich Zuleima über den Leichnam. Heftig weist sie die Mitleidsäußerungen der anderen Haremsfrauen von sich. Den goldenen Kamm aus dem Haar sich reißend, bricht sie eine Zacke ab und stößt sie sich ins Herz[1]. — Heinrich Bienstock war ein Fünfzehnjähriger, als er seine, die geschilderte Handlung im allgemeinen treffend charakterisierende Musik geschrieben hat. Daß sie das Merkmal eines ausgesprochenen Stils trägt, kann man bei der Jugend des Komponisten nicht verlangen. Fremdes mischt sich in ihr mit Eigenem. Aber das dramatische Leben, das sie durchpulst, die formale Rundung, in der sie sich präsentiert und der sinnlich-schöne Klang, mit dem sie unserem Ohre schmeichelt, läßt darüber hinwegsehen, daß das thematische Material keine besondere Eigenprägung besitzt. Jedenfalls hat man „Zuleima" als Probe eines ungewöhnlichen Talents anzusehen und man wird die sichere Hand, mit der der jugendliche Komponist sein Werk hingestellt hat, seinen hochentwickelten Sinn für klangliche Wirkungen und seine Gewandtheit in der Beherrschung der orchestralen Mittel würdigen müssen. Von der Durchführung der Titelrolle hängt der Erfolg der Oper ab. Frl. Tercs wußte als Zuleima durch den hinreißenden Ausdruck in ihrem Spiel und in ihren Tänzen zu fesseln. Diese Tänze dürfen musikalisch als das Reifste und Eigenartigste der Oper gelten.

Auf Zuleima folgte als zweite Uraufführung *„Der fahrend Schüler im Paradeis"*, ein Fastnachtsspiel von Hans Sachs, in Musik gesetzt und für die Bühne neu eingerichtet von *Fritz Koennecke*. Ein zu dem vorhergegangenen, nach Stoff, Handlung und Musik durchaus gegensätzliches Werk. Das Hans Sachssche Fastnachtsspiel hat seine bescheidene Pointe darin, daß die einfältige Bäuerin den bettelnden Scholaren, der behauptet, er käme von Paris, dahin versteht, er käme vom Paradies. Und als die Bäuerin frägt, ob er darin auch ihren verstorbenen ersten Mann gesehen, da schildert der die Situation erfassende Schelm die Armut des im Paradies darbenden Seligen so herzbewegend, daß die in Schmerz aufgelöste Bäuerin Geld, Kleider und Wäsche holt, um sie dem angeblich nach dem Paradies zurückreisenden Schüler für ihren Mann mitzugeben. Der Scholar macht sich eiligst davon, aber der heimkehrende Bauer reitet ihm nach, um ihm die Beute wieder abzujagen. Er erreicht den Fahrenden auf der Landstraße, der den Pack im Gebüsch versteckt hat und den Bauer ruhig erwartet. Mit listigen Worten veranlaßt er den Bauer, dem angeblich über das Moor Geflohenen nachzueilen. Währenddessen setzt er sich auf des Bauers Pferd und reitet mit den gewonnenen Sachen lustig davon. Der Bauer findet nicht den andern im Moor, er findet aber auch den fahrenden Schüler nicht mehr und nicht mehr sein Pferd. Jetzt merkt er, daß er überlistet ist. Seine Dummheit will er jedoch seiner ihn suchenden Frau nicht eingestehen und so lügt er ihr vor, er habe dem Schüler, damit er rascher ins Paradies komme, das Pferd gegeben. Statt der Prügel, die er der Bäuerin zugedacht, muß er ihr gute Worte geben. Man versöhnt sich, und unter dem Gejohle der inzwischen herbeigekommenen Dorfgemein beschließt man: „Die Fastnacht halten bey Sauffen und Fressen und lustiger Schwenk, der Sach vergessen!" — Ebenso hanebüchen wie die Handlung und die Sprache ist auch die Musik. Schwer schreitet sie daher, in starrem Rhythmus, die vierschröterischen Bauernfiguren auf der Bühne nicht übel charakterisierend. Man merkt, daß sie von einem Mann stammt, der viel gelernt hat, der Geist aber keine starke Erfindung besitzt. Ein gewisser Stil ist der Musik nicht abzusprechen, allein die dickflüssige, ausgeklügelte, unruhige Polyphonie, die fast gar keine Ruhepunkte bietet, wirkt für die Dauer ermüdend. Eine weniger komplizierte, natürlicher sich gebende Musik, die nicht so sehr im Orchester dominierte, sondern den Gesangsstimmen Gelegenheit gäbe, sich freier zu entfalten, wäre zur Illustrierung der harmlosen Bühnenvorgänge dienlicher gewesen. (Der Komponist hat inzwischen bekannt gegeben, daß er sein Werk umarbeite.) Dargestellt wurde die Burleske recht gut. Herr Siewert als fahrender Schüler war in Gesang und Spiel voll sprudelnder Frische und kecken Uebermuts. Der grobe, superkluge Bauer und die in ihrer Herzenseinfalt so leicht zu betörende Bäuerin fanden in Herrn v. Schwind und Frl. Bruntsch geeignete Vertreter. Herr Hofkapellmeister Reichwein hatte sich der musikalischen Durchführung der beiden Novitäten mit Wärme angenommen. Szenisch gehoben wurden sie durch die von Herrn Hoftheatermaler Wolf ausgeführten, stimmungsvollen Dekorationen. Das Publikum spendete den Darstellern wie auch den Autoren der beiden Werke herzlichen Beifall.

F. Schweikert.

[1] Daß diesen Text ein Fünfzehnjähriger komponiert hat, ist wirklich alles mögliche und bezeichnend. *Red.*

Alte italienische Sinnbilder der Musik.

Von Dr. PAUL RIESENFELD (Breslau).

Die bildende Kunst aller Zeiten und Völker enthält Darstellungen, die stofflich zur Musik in naher Beziehung stehen oder musikalische Ausdrucksmittel reich verwenden. Diese Tatsache ist wohl keinem Kunsthistoriker oder Instrumentenforscher entgangen. Besonders in der italienischen Malerei der Renaissance nimmt die Musik eine bevorzugte Stellung ein. Daß gerade im XIV. Jahrhundert (Trecento) die Tonkunst in auffällig starker Weise die Phantasie der Bildner erfüllte, erklärt sich sowohl aus kulturgeschichtlichen Gründen wie aus dem monumental repräsentativen, kirchlich symbolischen Charakter der Malerei des Trecento. Die verwandte Wesensart der Musik — ihre symbolisierenden, abstrakten, religiösen Eigenschaften — ließ sie gerade für allegorische Darstellungen sehr geeignet erscheinen.

Das erkennt man bei der Betrachtung des von unbekannten Meistern geschaffenen Freskenzyklus in der Spanischen Kapelle der Kirche S. Maria Novella zu Florenz. Man sieht da eine Apotheose des Thomas von Aquino und in ihr eine allegoria filosofica della religione cattolica. Der Heilige thront in der Mitte des Bildes, über ihm schweben sieben Engel, wahrscheinlich als die Symbole der sieben Tugenden; neben ihm sitzen die Repräsentanten der ganzen Heiligen Schrift. Weiter unten, in einer zweiten Reihe, sieht man auf prachtvollen gotischen Chorstühlen vierzehn weibliche Gestalten und zu ihren Füßen ebensoviel Männer sitzen; jene sind jugendlich zart und im Besitze von mancherlei phantastischen Attributen; diese sind bejahrt und nachdenklich gebückt oder nehmen eine Stellung ein, die auf ernste Arbeit deutet. Die Jungfrauen repräsentieren weltliche und geistliche Wissenschaften und Tugenden, während die Männer als die ruhmreichen Vertreter der entsprechenden Disziplinen dargestellt sind. Die Reihe beginnt mit der Grammatik und den sechs anderen freien Künsten und geht dann zu theologischen Aufgaben über, zu den drei christlichen Tugenden und den Fächern der Gottesgelahrtheit. Die Gestalten des Quadriviums: Musik, Astronomie, Geometrie und Arithmetik sind durch ihre verschiedenen Instrumente

in mannigfache Bewegung gebracht. Daß die Musik als die vierte im Bunde der drei messenden und rechnenden Wissenschaften erscheint, ist wohl aus antiker Vorstellung erklärlich und auch durch den — besonders von den mittelalterlichen Mensuralisten betonten — gelehrten Charakter der Tonkunst begründet. Schon die alten Hellenen empfanden und konstruierten geheimnisvolle Beziehungen zwischen Arithmetik und Musik. Die Begründer dieser Zahlen- und Tonmystik sind die Pythagoräer. Der mathematische Teil der Musik erregte in nicht geringerem Maße die Aufmerksamkeit der Araber des Mittelalters, die theoretische Werke über diesen Gegenstand geschrieben haben. Sagt doch auch ein Aesthetiker der Neuzeit, Hans Christian Oerstedt, in seiner Abhandlung „Ueber die Gründe des Vergnügens, welches die Töne hervorbringen", folgendes: „Alle diese Symmetrie hat etwas Bewunderungswürdiges, sie läßt keinen Zweifel, daß eine verborgene Vernunft in den Tönen liegt."

Aus demselben Grunde besteht eine Beziehung zwischen der Vertreterin der Musik und ihren linken Nachbarinnen, in denen Dialektik, Rhetorik und Grammatik personifiziert sind. Die Allegorie der Tonkunst dient hier der philosophischen Allegorisierung der katholischen Religion, die in dem mächtigen Dominikanermönch Thomas, dem starken Beherrscher der von der Kirche abhängigen Geistesströmung, ihren typischen Ausdruck erhält. Diesem Gemälde gegenüber befindet sich in der Spanischen Kapelle die Allegorie auf die siegreiche Kirche in der antithetischen Darstellung der „chiesa militante e trionfante". „Der eigentliche Gegenstand ist indessen auch hier wieder die Verherrlichung des Dominikanerordens, der, wie auf dem anderen Bilde in der Person des heiligen Thomas in seiner wissenschaftlichen, hier in seiner praktischen Bedeutung für die Kirche gefeiert wird." Die Worte „triumphierend", „Verherrlichung" und „gefeiert" lassen schon ahnen, daß auch die Tonkunst berechtigten Anteil an der Darstellung haben wird. Wieder sehen wir sie hier einer Allegorie untertänig, abermals begegnen wir ihr als einer ergebenen Dienerin der Kirche und ihrer scholastischen Vorstellungen, an deren triumphreichem Siege auch sie beteiligt ist. Ist hier das Attribut der Frau Musika ein Streichinstrument, so hält die Repräsentantin der Tonkunst — ein besonders edel gebildetes Wesen unter all den allegorischen Frauengestalten — auf dem kurz vorher erwähnten Fresko als Erkennungszeichen eine Portativorgel, auf deren Tasten die rechte Hand sanft zu ruhen scheint. *Cäcilia*, die als Patronin der Musik und mythische Erfinderin der Orgel gefeierte Heilige, ist das musikalische Sinnbild. Sie wurde eines der beliebtesten Darstellungsobjekte dieser Art und könnte deshalb eine ikonographische Studie für sich allein in Anspruch nehmen. (Abbildung S. 237.)

Luca Signorelli: Die Jungfrau Maria mit dem Jesuskind, das die heilige Cäcilia krönt. (Städtische Pinakothek in Castello.)

Seit dem XVI. Jahrhundert, der Zeit des Aufschwunges der Kirchenmusik, als deren besondere Beschützerin Cäcilia galt, haben sich die Maler und Bildhauer ihrer am liebsten angenommen. Ich erinnere nur an *Rafaels* Gemälde in der Pinakothek zu Bologna, mit dem die Halbfigur der die Orgel spielenden Heiligen von *Carlo Dolci* in der Dresdner Königlichen Galerie an Popularität wetteifert. Außer den ähnlich gearteten Werken, auf die ich noch zu sprechen kommen werde, seien die Darstellungen des *Domenichino* (Louvre) und *Rubens* (Berlin) genannt. Cäciliens musikalisch bildliche Attribute sind neben der Orgel besonders das Violoncello und die Harfe. Außerdem sieht man in ihren Händen zuweilen die Palme als Symbol der Märtyrerin. Sie hatte nämlich — eine vornehme Römerin von Geburt — ihr edles Herz der christlichen Heilslehre willig geöffnet und dafür dem rächenden Schwerte des Konsuls im Jahre 177 zum Opfer fallen müssen. Cäcilia war eine Leidende im hingebungsvollen Dienste des Christentums, aber ihr irdischer Schmerz wurde verklärt und sanktioniert, und so machte sie denn der kindlich fromme Volksglaube zur Schutzgöttin der geistlichen Musik. Als mitkämpfende, zugleich aber als mitsiegende Dienerin der Kirche ist ja ihr Phantasiegebilde auf dem großen Fresko des Florentiner Capellone in feste Form gebannt. Unter ihr ist *Tubalkain* mit dem Amboß zwischen den Knien und mit aufgehobenem Hammer abgebildet. Da man nicht berechtigt ist, die folgerichtige Ausspinnung des Gedankenfadens durch den Meister der Spanischen Kapelle zu bezweifeln, darf man annehmen, daß auch Tubalkain ein hervorragender Vertreter der Fertigkeit war, die durch das über ihm thronende Wesen zum Ausdruck gelangte. Ist er also ein Musiker gewesen? Im ersten Buche Mosis (4, 22) wird er als der Erfinder der Erz- und Eisenarbeit erwähnt; er ist also der Vulkan der Hebräer gewesen und Stammvater der Schmiede und Handwerker. Der Tonkünstler des Florentiner Fresko ist demnach ein Fachgenosse des griechischen Feuer- und Liebesgottes, er ist Handwerker und darf es gerade hier sein, da ja unter den sieben porträtierten Schwestern die Musik die einzige Technikerin ist. Ihre Zusammenstellung mit Tubalkain ist nicht willkürlich, da wir ihr zur selben Zeit und später wieder begegnen. Auf seinem Gemälde im vatikanischen Saale der sieben freien Künste hat *Pinturicchio* der Musik wieder neben der Arithmetik den Platz angewiesen. Die Getreuen der Musik bringen ihrer Patronin mittels Streich-, Zupf-, Blas- und Schlaginstrumenten ihre Huldigung dar. Es sind dabei also sämtliche Instrumentalgattungen vertreten. Als Inhaber der Schlagwerkzeuge tritt uns Tubalkain entgegen, der mit machtvollem Schwunge zwei Hämmer zusammenschlägt. Ist er nun vielleicht wegen dieser rudimentär akustischen, primitiv musikalischen Tätigkeit als urväterlicher Heros der Tonkunst gedacht? Oder soll die Verbildlichung seines Handwerkes auf seine Fabrikation musikalischer Instrumente hinweisen? Denn Tubalkain war ja nicht bloß Schmied, sondern der Ahnherr aller Handwerker (darum ist es eine sprachliche Feinheit, daß das viel umfassende Wort „Fabrikation" von „faber" [Schmied] herkommt); er galt gewiß besonders als Verfertiger der ehernen Fanfaren und Hörner, der stählernen Saitenspiele usw. Leider fehlen mir für den lockeren Gedankenbau dieser Betrachtungen und Kombinationen die Grundsteine und Stützen. Selbst auf das kleine Arbeitsmaterial, das einem sonst zuweilen von beachtenswerten Entdeckern aufs Gerüst gereicht wird, muß ich verzichten.

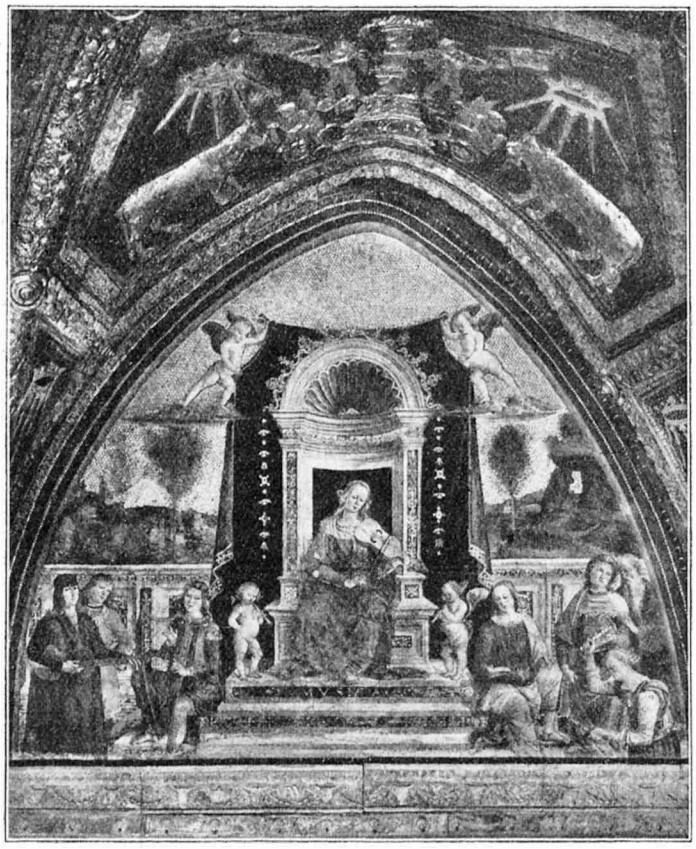
Der geheimnisvolle Erfinder des Schmiedens und Meister aller Handwerker hat auch in der reichen Schatzkammer der Phantasie *Giottos* Aufnahme gefunden. Denn die plastische Skizze zu dem bei seiner Arbeit dargestellten *Tubalkain* an der Westseite des Florentiner Campanile ist ein Werk von Giottos Hand. Daneben befindet sich dessen Relief von *Jubal*, der im ersten Buche Mosis (4, 21) als der Erfinder der Musik und Stammvater aller Tonkünstler genannt wird. Giottos Skulptur zeigt ihn uns als einen älteren, gleichsam sakralen Mann, der durch kraftvolles Blasen in ein ganz roh gebildetes Rohr einen musikalischen Ur- und Naturklang hervorbringt. Die lautliche Aehnlichkeit zwischen dem Namen Jubal und dem ersten Bestandteil des Wortes Tubalkain fiel mir auf und meine Nachforschungen rechtfertigten dieses Interesse. Es gibt nämlich für eine veraltete, zu den offenen Labialstimmen gehörige und meist achtfüßige Flötenstimme in der Orgel ohne Unterschied die Bezeichnungen Jubal und Tubal; das diene als letzter Beweis für den im naiven Volksbewußtsein entstandenen inneren Zusammenhang des Schmiedehandwerks mit der Musiktechnik, der äußerlich seinen gültigen Ausdruck in Werken der bildenden Kunst erhalten hat. Er ist auch in der musikdramatischen Literatur vorhanden; als Beispiele dafür seien nur Wagners „Mime" und „Siegfried", Lortzings „Waffenschmied von Worms", der Meister Stephan in Marschners „Hans Heiling" und Vulkan in Gounods

„Philemon und Baucis“ genannt. Uebrigens sind Jubal und Tubalkain nach der biblischen Ueberlieferung Brüder, nämlich Söhne des Lamech, eines der Väter der vorsintflutlichen Menschheit. Ihre Zusammenstellung durch Giotto kann also auch biblisch-archäologische Gründe haben.

Giottos plastische Allegorie der Musik ist eine von den Gestalten, deren Aufgabe die Darstellung der Entwicklung menschlicher Tätigkeiten ist; sie befindet sich in der Gesellschaft des Hirtenlebens, des Weinbaues, der Gesetzgebung u. a. An der Nordseite des Campanile, an deren skulptureller Ausschmückung Luca della Robbia den größeren Anteil hat, ist die Tonkunst, die hier wieder durch Tubalkain symbolisiert ist, die siebente in dem Bunde, den Bildhauerei, Malerei, Grammatik, Philosophie, Arithmetik und Geometrie geschlossen haben. Diese Vereinigung ist nicht ganz dieselbe wie auf dem Fresko in der spanischen Kapelle zu Florenz. Der Unterschied besteht darin, daß die Reliefs an der Nordseite des Florentiner Glockenturmes Bildhauerei und Malerei an Stelle der Rhetorik und Astronomie im Bilde festhalten.

Die Musik hat sich also mit zweien ihrer Schwesterkünste zusammengefunden. Durch solche anthropomorphe Sinnbilder ihrer Wesensart und Tätigkeit erhielt sie ihre allegorischen Bildnisse. Aber sie war nicht nur in feste, tote Form gebannt, sondern trat auch von der Bewußtseinsschwelle der Künstler in das weiträumige, von buntem, freiem Leben erfüllte Phantasiebereich der Maler. Die marmorene Göttin der Schönheit wurde nach einer antiken Sage einst von Pygmalion angefleht, daß sie lebendig werde. Auch ohne das brünstige Gebet gequälter Liebesopfer stieg, wie einst Aphrodite von ihrem Sockel, so Cäcilia von ihrem Thronsessel hernieder in die Gefilde irdischer Seligkeit. Deshalb war die Musik nicht bloß Dienerin des Himmels und der Heiligen, nicht nur Söldnerin der Scholastik und religiösen Allegorik, sondern sie erhöhte auch das weltliche Lebensgefühl.

Die von der Zaubermacht ihres sirenenhaften Pandämoniums berauschten Maler des XV. Jahrhunderts und der Hochrenaissance in Italien opferten ihr wie einer Göttin. So hat uns z. B. *Luca Signorelli* eine „incoronazione di S. Cecilia“ hinterlassen. Der hohen Ehre himmlischer Krönung, die im Trecento der Madonna zuteil wurde, erfreute sich nun Cäcilia, die Schutzpatronin der Musik. Signorellis Landsmann *Pinturicchio* hat sie in ähnlicher Weise gefeiert. Cäcilia sitzt geigend auf dem Throne, den einst die Gottesmutter inne hatte, und läßt sich von Putten, Mädchen, Jünglingen und Männern durch die glorifizierenden Töne einer weihevollen Instrumental- und Vokalmusik huldigen. Dieses Bild zeigt so recht deutlich, daß die Künstler der Renaissance andachtsvoll und opferfreudig vor dem Altar der Göttin Musik gekniet haben.



Bernardino Pinturicchio: Die Musik.
Fresko in den Appartamenti Borgia des Vatikans zu Rom.

Zur Berliner Aufführung der Ariadne.

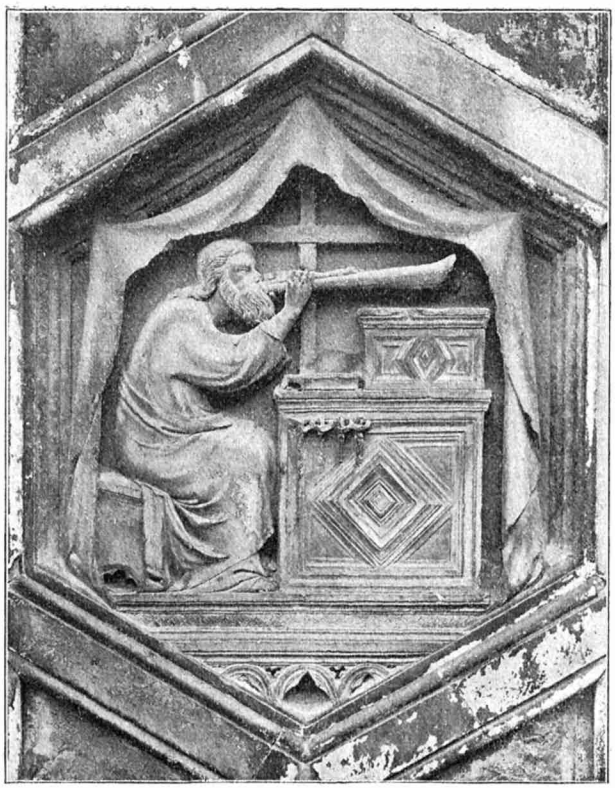
BERLIN hat wieder einmal länger als andere Städte auf das Erscheinen von *Richard Straußens* neuestem Bühnenwerk, der „Ariadne auf Naxos“, warten müssen. Man beeilt sich bei uns nicht allzusehr mit den Premieren, und wenn auch bei großen Festen, wie jüngst am Geburtstage des Kaisers, die Aufführungen der Königl. Bühne pünktlich und in prachtvoller äußerer Aufmachung erscheinen — ich denke dabei an das Festspiel „Kerkyra“ von Jos. Lauff und Prof. Schlar, eine inhaltsschwache, ärmliche Gelegenheitsarbeit —, so überlegt man doch lange Zeit hin und her, ehe man die Werke des Berliner Generalmusikdirektors und Führers der deutschen dramatischen Kunst auf den Spielplan bringt. In Berlin ist die „Ariadne“, über die schon so unendlich viel geschrieben und gestritten wurde, im Königl. Schauspielhaus in Szene gegangen und hat hier einen weit geschlosseneren Eindruck hinterlassen, als seinerzeit bei der Stuttgarter Uraufführung. Das lag in der Hauptsache an der durchaus berechtigten Kürzung der Schauspielakte, die in dieser Form als Vorspiel und Erklärung der tragikomischen Oper wirken, und dann auch an der ungekürzten Wiedergabe der Partitur, die nun einmal die Hauptstütze des Werkes ist und die allein die nicht glückliche dramatische Idee Hofmannsthals lebenskräftig und wirksam macht. In der äußeren Ausstattung repräsentierte sich die Oper recht vorteilhaft. Es herrschte hier die Ruhe und Einfachheit vor. Alle szenischen Nuancen Max Reinhardts waren fortgefallen und wurden durch eine wirkungsvolle, gediegene Regie ersetzt. Man hatte auch die Vorszene zum dritten Akt wieder vor die Oper gestellt, so daß sich mit den Vorbereitungen zum Ariadne-Spiel auch der rechte parodistische Ton einstellte, der ja allein das Zusammenspiel der Opera seria und des lustigen Intermezzo verständlich macht. Bei den Hauptszenen der „Ariadne“ durfte man allerdings nicht an die Stuttgarter Aufführung denken, denn was unsere königl. Bühne da zu bieten hatte, war nichts weiter, als eine schablonenhafte Befolgung der angegebenen Vorschriften. Der Einzug des Bacchus auf einem ad hoc zurechtgestutzten Triumphwagen oder die allbekannte Blumengrotte, die die Liebenden umschließt, hätten sich wohl leicht durch wirkungsvollere Bühnenbilder ersetzen lassen. Und ebenso war es nicht nötig, die Tanzszene des Küchenjungen im Stil der alten Ballettoper zu halten.

Davon abgesehen, hatte man sich aber mit dem Werk große Mühe gegeben und den von Kapellmeister *Blech* geleiteten orchestralen Teil, wie die Hauptpartien sorgfältig einstudiert. Den größten Eindruck machte Frau *Hafgren-Waag* als Ariadne, die ihre wundervollen Soloszenen ergreifend und geradezu vollendet sang. Die Zerbinetta hatte in Frau *Bosetti* aus München, die nunmehr an unsere Bühne berufen ist, eine gewandte, koloraturfertige Vertreterin gefunden, die allerdings den Biedermeierstil ihrer großen Konzertarie nicht restlos erschöpfte. Recht amüsant waren die Herren *Sommer*, *Mang*, *Henke* und *Hoffmann* in den unvergleichlich lustigen Buffoquintetten. Das Molière-Fragment, das selbst die besten Schauspieler nicht retten können, wurde frisch und flott gespielt, wenn auch nicht gerade stilistisch einheitlich. Frau *Butze* (Frau Jourdain), Frl. *Heisler* (Nicoline), Frl. *Arnstädt* (Dorimène) und die Lehrer Jourdains trafen noch am besten den alten Lustspielton, während Herr *Vollmer* als Jourdain seine Rolle mehr ins Berlinische übertrug. Er war reichlich derb und grob, ein Pantoffelheld, der am Schluß der Oper von der Gemahlin etwas unsanft in die bürgerliche Atmosphäre zurückgebracht wurde. Die Schauspielakte fanden denn auch nur wenig Beifall. Erst nach der „Ariadne“ wurde Strauß gerufen und freudig begrüßt.

Dr. G. Schünemann.

Leipziger Musikbrief.

ALS den tiefsten Eindruck der letzten Wochen nenne ich den zweiten langsamen Satz von Bruckners Sechster in *A* unter *Nikisch* im Gewandhaus. Unbegreiflich, daß man dieses Stück mit seinen wunderherrlichen zwei-, drei- und mehrstimmigen Stimmführungsedelsteinen und klassisch-schönen Sequenzen so überaus selten spielt. Auch der zugehörige erste Satz ist von erstem Rang, das Scherzo freilich nur vom blendenden Schliff der Routine, das Finale schon beinahe von einer Art heiter resignierter und resigniert erheiternder Nullität. Aber trotz dieser verblüffenden Verschiedenheit der Inspiration, in der Faktur sind alle vier Sätze wie aus einem Guß. Leider wollen oder müssen die Gewandhauskonzerte den Abonnenten vielgenannte Größen auch der Opernbühne vorführen. Sind diese nun zufällig zugleich auch solche des Konzertsaals, wie neulich Frau *Plaschke von der Osten*, die dann natürlich auch wissen, was man auf



Giotto di Bondonne: Jubal, der Erfinder des Tons.
(Glockenturm zu Florenz.)

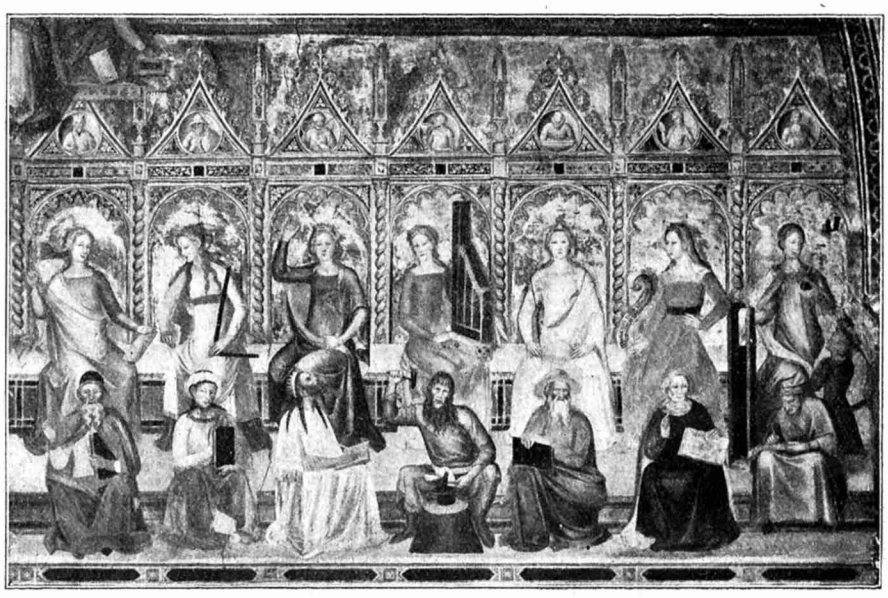
dem Konzertpodium singen kann und darf, so ist es gut. Dagegen entstand ein seltsam kulturfremder Eindruck, als Frau *Achté* mit ungezügelter Dramatik, die Töne in- und auseinanderziehend, wie es nur die aufs äußerste gesteigerte Bühnenaktion erträglich macht, die große Verzweiflungsszene der Manon Lescaut von Puccini vortrug. Daß bei der Trauermusik aus „Götterdämmerung" zum 30. Todestag Wagners nur eine einzige Tube von den vieren besetzt war, verstimmte einzelne, die es merkten. Einer rechnete melancholisch nach: „wenn man seit 1876 alle neun Jahre nur e i n e besorgt hätte, dann säßen sie heute vollzählig da!"

Aus der gewöhnlich mit besonderer Sorgfalt gewählten Gewandhaus-Kammermusik ragte u. a. der Sonatenabend *Thiband-Cortot* hervor, mit einem Zusammenspiel von hierzulande kaum gekannter absolut stäubchenfreier Poliertheit. Violonisten betreffend sei noch erwähnt, daß u. a. *Hubermann* seine echte Künstlerschaft zeigte, und *Kubelik* in halb abwesender Haltung und nicht bester technischer Disposition die Alberthalle füllte, wobei ein Teil des Publikums, die Beifallslust des anderen karikierend, auch den Klavierdeckelaufundzumacher stürmisch feierte. Unter den neueren Schöpfungen sind die beiden letzten Sätze eines Streichquartettes von *L. Rudolph*, von den Petersburgern vorgetragen, zu nennen, wogegen *Volbachs* geist- und temperamentvolles Klavierquintett mit *Joseph Pembaur* und den „*Böhmen*" in allen Teilen lebhaft ansprach. Mehr als Kuriosität wirkte *Karl Gleitz'* Irrlichterfantasie op. 9 für Klavier und Orchester; mit solch ausgesprochenem Talent muß man Neues vor die Hörer bringen, anstatt groteske Jugendsünden aufzufrischen.

Im Laufe von kaum zwei Wochen wurde unser Musikleben mit der prominenten Art *Julius Weismanns* näher bekannt. *Gustav Havemann*, unser trefflicher heimischer Violinvirtuose, spielte dessen Violinkonzert in d moll mit dem bestrickenden Fis dur-Mittelsatz unter größtem Beifall, ebenso begeisterte Aufnahme fanden die genialen „Variationen über ein altes Ave Maria" für Violine und Klavier, von unserer vielgefeierten temperamentsprühenden *Katharina Bosch*, mit dem Komponisten am Klavier, vorgetragen. Ihr gelang es am gleichen Abend auch, der von Schotsky wie von Berber hier schon gespielten gehaltvollen und stark wirkungsfähigen Violinsonate in *D* von *Mojsisovics* endlich in allen drei Sätzen einen wirklich starken Erfolg zu erspielen. Mit einer Liederreihe *Weismanns*, darunter „Der verirrte Jäger" und „Nachtigallen" als kostbarsten Stücken, ersang sich *Käthe Neugebauer-Ravoth* mit ihrem prächtigen Sopran und lebensvollen Vortrag vielen Beifall; dem „Spaziergang durch alle Tonarten" lieh *Carl Friedberg* seine heute in ihrer Eigenart ohne Nebenbuhlerschaft dastehende pianistische Feinkunst. Und endlich hörte man in einem Konzert unserer jetzt fünfzehnjährigen *Fanny Weiland*, die Beethovens G dur und Liszts A dur glänzend und mit ergreifend tiefem, feingeistigem Erfassen vortrug, vom Winderstein-Orchester Weismanns Tanzfantasie, deren plastische Thematik in diesem farbenreicheren Gewande zu erhöhter Wirkung kommt; sie war das einzige größere Werk, das man hier bisher von ihm kannte. Von sonstigen Kompositionsneuheiten fand *Richard Stöhrs* distinguierte Tonsetzkunst an zwei Abenden mit einer Symphonie *(Winderstein)*, Violinsonate, Liedern und Männerchören weitgehendes Interesse. *Georg Schumanns* farbenprächtige Ruth hielt etwas spät ihren hiesigen Einzug unter *Richard Hagels* musterhaft plastischer und mit sparsamsten Bewegungen den großen Apparat wie ein Instrument beherrschender Leitung. Andere Gastdirigenten des Windersteinorchesters waren *Fritz Busch* und *Theodore Spiering*; bei mangelnder Zeit zu eingehendem Probieren stellte ersterer mit Brahms' Vierter wesentlich nur den ausgezeichneten Rhythmiker, letzterer mit Beethovens c moll-Symphonie kaum mehr als die elegante Dirigentenerscheinung heraus.

Jubelnden Erfolg hatte in der dichtbesetzten Alberthalle Mahlers Erste unter *Goehler* mit der verstärkten Altenburger Hofkapelle (14 erste Violinen, 7 Bässe, 8 Hörner usw.). Jeder der vier Sätze, die symphonische Frühlingsfantasie des ersten, das echt Schubertische Scherzo mit dem entzückend graziösen Trio, der hochoriginelle parodistische Trauermarsch, das weltenstürmende große Finale — all das waren Dirigentenleistungen höchster und dabei subtilster Art; eine mit elementarer Stärke empfindende und doch in der Ausführung im höchsten Maß besonnene Gefühlslogik entschleierte da ihre ganze Größe. Goehler geht an die Neue Hamburger Oper, allerdings mit vorläufiger Beibehaltung seiner hiesigen Tätigkeit — quod dii bene vertant. Vorherging Mahlers „Lied von der Erde" in blendendem Farbenreichtum des Orchesterparts. — Auch ein retrospektives Konzert, wie es allerdings in schwächerer Streicherbesetzung etwa vor 130 Jahren noch am Hof Friedrich des Großen hätte stattfinden können, gab Dr. *Goehler*; die Wirkung aller Nummern, besonders auch der köstlich frischen Ballettmusik aus Hasses Numa in der ausverkauften Alberthalle war durchschlagend. Sonst trat die Renaissancebewegung zurück. Selbst in unserer Thomaskirche, wo der durchdringend bewußte, wirkungssichere *Carl Straube* im Bach-Verein den Stab schwingt, hat sich eine partiturgetreue Besetzung noch nicht durchgerungen; es wird noch „zugesetzt". Außer *Fanny Weilands* schon oben erwähnter durchgeistigter Interpretation des Liszt-Konzertes in *A* warf die große Liszt-Welle des Vorjahres bei uns noch einige hochwillkommene Ausläufer an den Strand, *Paul Weingartens* und *Eugen Hollidays* fesselnde Klaviervorträge, *Else Gipsers* herrlich gespieltes Petrarka-Sonett in *As*. Von heimischem Pianistennachwuchs errang *Musa Germani* hauptsächlich mit kleineren Stücken stürmischen Erfolg.

In der Oper, die durch des unermüdlichen *Otto Lohse* für dieses erste Jahr noch festgelegtes Pendeln zwischen Leipzig und Brüssel leidet, gab es *Schrekers* „Fernen Klang" mit der glanzvollen Orchesterleitung des Genannten und *Lerts* sinnverwirrend lebendiger Ausstattung der Liebesinsel im zweiten



T. Gaddi: Allegorie über die katholische Religion.
Teil eines Freskenzyklus in der Spanischen Kapelle der Kirche S. Maria Novella zu Florenz.

Aufzug. *Aline Sanden* und *Karl Schroth* als das allein mit größeren Partien bedachte Liebespaar spielten glänzend. Das Werk gefiel hier ungemein; seine packende Dramatik und aus unverbrauchten Tiefen flutende musikalische Gestaltung hat etwas Bezwingendes. Von Gastspielen sei nur das von *Anna Bahr-Mildenburg* genannt, die als Amneris und Isolde zwar nicht für die Durchführung ganzer Partien disponiert schien, dafür aber den vierten Akt Aïda und den ersten des Tristan turmhoch über Gewohntes hinaushob. — Neulich wurde auch *Eulambios* einaktige Ninon von Lenclos wieder aufgenommen, deren Aufführung an mehreren Bühnen in Aussicht steht; das Liebespaar ist hier mit *Gertrud Bartsch* und *Karl Schroth* glänzend besetzt. **Dr. Max Steinitzer.**

Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands, E. V., und Dr. Armin Osterrieth.

AUF den Aufsatz des Herrn *Eccarius* in Heft 10 der „N. M.-Z." hin sendet uns Herr Dr. Osterrieth „unter Bezugnahme auf § 11 des Preßgesetzes" eine Berichtigung ein. Wir sehen uns trotzdem nicht dazu veranlaßt, den ganzen Wortlaut, der rein persönliche, interne Angelegenheiten des Herrn Dr. Osterrieth enthält, abzudrucken. Zunächst berichtigt Herr Osterrieth über seine Anstellung als Syndikus des Verbandes deutscher konzertierender Künstler, die im Artikel des Hefts 10 mit keinem Worte angezweifelt worden ist. Das geht auch aus einem Briefe des Vorstandes an Rechtsanwalt Dr. Osterrieth hervor, worin es heißt, daß sein Posten neu besetzt worden ist. Also muß ihn vorher Herr Dr. Osterrieth innegehabt haben. Im übrigen verweisen wir auf die Ausführungen in Heft 8, worin Rechtsanwalt Dr. Osterrieth bereits in ausgiebiger Weise die Behauptung des Vorstandes, nicht angestellt worden zu sein, zurückweist. Dieser Artikel erörtert auch ausführlich einige weitere Punkte der Berichtigung. Am Schluß bemerkt Dr. Osterrieth:

„Der Unterzeichnete (Dr. Osterrieth) hat niemals beansprucht, „ein berufener Beurteiler in den künstlerischen Zweckaufgaben des Verbandes" zu sein, oder eine „unbeschränkte Tätigkeit" auszuüben. Er hat stets lediglich verlangt, an der organisatorischen Arbeit „beteiligt" zu bleiben. In No. 6 der „N. M.-Z." hat Herr Eccarius mitgeteilt, daß „alle organisatorischen und internen Angelegenheiten vom Vorstande gemeinsam erledigt werden".

Unwahr ist, daß die von dem Unterzeichneten in No. 8 der „N. M.-Z." erwähnten Schreiben der Herren Süße und Eccarius lediglich den „Ausdruck einer begeisterten Aufnahme seines Angebots zur Mitarbeiterschaft" enthalten haben. Wahr ist, daß sich diese Schreiben auf die Tätigkeit des Unterzeichneten als Syndikus beziehen. („Dank für treue Hilfe", „unschätzbare Dienste", „ausgezeichnete Idee usw.") Der Unterzeichnete hat dazu geraten, die „Koryphäen" der Kunst für die „Sache", d. h. den Verband zu gewinnen. Er hat niemals dazu geraten, 70 und mehr Ehrenmitglieder zu ernennen. Er hat von Wildbad aus in einem Briefe Herrn Süße gewarnt, zu viele Ehrenmitglieder zu ernennen und geraten, sich zuvor darüber zu vergewissern, ob die betreffenden Persönlichkeiten überhaupt ein Interesse am Verbande nehmen. Dieser Rat wurde nicht befolgt."

Diese rein persönlichen, höchst nebensächlichen Dinge interessieren die Oeffentlichkeit nun ganz und gar nicht. Da sie aber z. T. sachliche Gegenbehauptungen auf Behauptungen sind, sehen wir uns dazu genötigt, sie abzudrucken. Für uns kamen in dieser Angelegenheit weder die Persönlichkeiten des Dr. Osterrieth noch die des Vorstandes in Betracht, sondern lediglich die Sache des Vereins konzertierender Künstler Deutschlands.

Kritische Rundschau

Brünn. Das Hauptereignis in der Saison ist die Uraufführung von *Roderich v. Mojsisovics* vieraktiger heiterer Oper „Tantchen Rosmarin" gewesen. Der Text, von *K. H. Strobl* bearbeitet, folgt in seinen äußeren Konturen dem Inhalte von Zschokkes gleichnamiger Novelle: Die Steuerrätin Rosmarin erscheint mit ihrer, noch kaum den Kinderjahren entwachsenen Erbnichte Suschen auf einem Polterabend im Bürgermeistergarten zu Waiblingen. Suschen wird während des Festes mit dem, seiner lockeren Sitten wegen berüchtigten Baron von der Malzen bekannt und von ihm, betört durch seine glühenden Liebesschwüre und berauscht von dem Feuer des Weines, zu Fall gebracht. Als sich die Folgen dieses heimlichen Abenteuers einstellen, wird von dem maßlos empörten Tantchen Rosmarin der Prozeß gegen den Baron angestrengt, den dieser nach einem 2½ Jahre währenden juridischen Kampfe verliert und zur Heirat mit Suschen gezwungen wird. Allerdings soll die Ehe nur unter dem Vorbehalte geschlossen werden, daß gleich nach der Hochzeit wiederum beiderseits die Scheidung angestrengt wird. Bei der Trauung verliebt sich jedoch der Baron abermals in das ihm in ihrer frauenhaften Reife weit anbetungswürdigere Suschen und will trotz dessen und des ränkesüchtigen Tantchens Widerstand von einer Scheidung nichts mehr wissen. Von seiner, nunmehr ehrlichen Leidenschaft überzeugt, willigt Suschen auf des Barons Bitten in ihre Entführung aus dem Hause des sie streng bewachenden Tantchens, das daraufhin die Fruchtlosigkeit ihrer Bemühungen, ihre Nichte von dem Baron fernzuhalten, einsieht, und einer Versöhnung schließlich nicht mehr widerstrebt. Strobls Arbeit ist nicht nur hinsichtlich der literarischen, sondern auch der bühnentechnischen Qualitäten hoch einzuschätzen. Mojsisovics gibt sich in seiner Musik durchwegs als Melodiker und zwar als solcher im modernen Sinne: er erfindet leicht eingängliche, unmittelbar dem Ohre sich einprägende Melodien und stellt sie auf eine geradezu verblüffend komplizierte harmonische Unterlage, ohne jedoch — was nicht vielen in ähnlichen Fällen gelungen ist — die Klarheit ihrer Linienführung dadurch zu beeinträchtigen. Jeder Akt enthält zahlreiche geschlossene Formen oder wenigstens Stellen, die unmittelbar den Eindruck von solchen erwecken, effektvolle Ensemblesätze und endlich überaus wirkungsvolle Orchesterepisoden (Menuett, Ländler, Bauerntanz usw.) von populär-melodischer Eindringlichkeit. Die Musik ist in feiner Weise auf das Biedermeiermilieu abgestimmt. Nicht minder bedeutungsvoll ist die Art und Weise, wie Mojsisovics seine Hauptpersonen gekennzeichnet hat; die Motive sind unmittelbar aus dem Charakter der einzelnen Personen hervorgewachsen. Mojsisovics verzichtet in Anbetracht des Milieus auf die jetzt allgemein übliche Nachahmung der farbenschillernden, blendenden Straußschen Orchestrierungsweise, indem er intimeren Klangwirkungen einzelner Instrumentengruppen nachgeht, ein Umstand, der das orchestrale Gewebe stellenweise knorrig, holzschnittmäßig, im ganzen jedoch viel stilechter, besser gesagt, viel musikalischer erscheinen läßt. Der größte Erfolg war dem zweiten Akt beschieden. Dem dritten Akt wäre eine weit größere Publikumswirkung gesichert gewesen, wenn einige Kürzungen den raschen Gang der Handlung befördert hätten. — Die Oper hat einen ehrlichen Erfolg errungen; sowohl der anwesende Komponist wie auch der Textdichter hatten sich zu wiederholten Malen für die lebhaften Akklamationen des Publikums zu bedanken. *Bruno Weigl.*

Graz. Aus der Hochflut der Aufführungen seien nur die wesentlichsten Ereignisse angeführt. Im Konzertsaale standen die Symphoniekonzerte des Opernorchesters unter *O. Posas* gewissenhafter Leitung im Vordergrunde. Der „Steiermarker Musikverein" vermittelte im orchestralen Rahmen die Bekanntschaft mit dem vortrefflichen Münchner Geiger Prof. *Felix Berber*. Der „Konzertverein" bot einen fesselnden Orchesterliederabend mit Werken von Elgar, Mahler, Strauß und Debussy. Der deutsch-akademische Gesangverein „Gothia" leitete das Jubeljahr seines 50jährigen Bestandes mit einer glanzvollen Aufführung von Mahlers zweiter Symphonie ein. Sangwart Dr. *S. Weis von Ostborn* dirigierte, die Frauen Wiederwald-Hüttinger und Gound-Lauterburg sangen die Soli. Der Männergesangverein stellte sich mit Meisterchören von Heuberger, Reiter, Hegar u. a. ein. Als neue Persönlichkeiten am Dirigentenpulte erschienen der bewährte Tondichter *L. Suchsland* im Singverein und der tüchtige Sangwart *Hugo Stark* beim Grazer Männerchor. Sondererfolge erzielten die heimischen Kunstkräfte Hugo Kroemer, der neugewonnene Klavierlehrer am Musikverein, die Pianistin Else Bürger, der Meister der Orgel *Alois Kofler* und die Konzertsängerin Johanna Pollegeg. Einen Abend mit hübschen, im modernen Stile gehaltenen eigenen Liedern veranstaltete Frau *Edith Loibl*. Stark war der Zuzug auswärtiger Künstler. Erstklassige Lieder- und Arienabende gaben Battistini, Maria Luise Debogis und die allerdings nicht mehr jugendliche Bellincioni. Weiters ließen sich mit schönem Erfolge die Frl. Seraphine Schelle, v. Wenser und La Harpe hören. Die heitere volkstümliche Muse vertraten Laura v. Wolzogen, Sven Schollander und Dr. Moll. Von Geigern erschienen Karl Prill, Jan Kubelik, Kocian und Stefi Geyer, von Pianisten Grünfeld, v. Lodewicz und Lafite. Die große Menge begeisterte aber bei patriotischen Wohltätigkeitskonzerten die Hoch- und Deutschmeisterkapelle aus der großen Donaustadt. — Rich. Straußens „Rosenkavalier" hat am Opernhause eine glanzvolle, geradezu mustergültige Aufführung erlebt. Sie war das Ergebnis monatelanger, sorgsamster Vorbereitung durch Spielleiter Julius Grevenberg und Kapellmeister Oskar Posa. Im Mittelpunkte standen die prächtige Marschallin Fanni Prachers und der humorvoll ausgefeilte Baron Ochs Joseph v. Manowardas. Oktavian und Sophie fanden an den Damen Morawetz und v. Hart-

mann reizvolle, liebenswürdige Verkörperung. So erzielte das witz- und humorsprühende Werk mit seinem bestrickenden Liebesüberschwange außerordentlichen Erfolg. *J. Schuch.*

Linz a. D. Unsere Bühne ist für talentierte Anfänger ein Versuchsfeld, eine Durchzugsstation nach erstklassigen Opernhäusern. So dirigieren z. B. zwei Kapellmeister, die im Vorjahr bei uns tätig waren, an der Wiener Volksoper; auch der frühere Bariton Dr. Schipper singt an derselben Stätte. Die Honorare schwanken zwischen 250—900 Kronen monatlich (bei sechs- bis siebenmonatlicher Spielzeit für die Oper; Operette und Schauspiel ganzjährig, nachdem unser Ensemble den Sommer über nach Gmunden geht). Das Orchester, 33 Mann, muß tüchtig arbeiten, es hält sich zumeist recht brav, wenn auch das Mißverhältnis zwischen Streich und Blech, 12 : 10, sich öfters unangenehm hörbar macht. An Kapellmeister *Wolf* besitzen wir einen Dirigenten, der kein Schablonenmensch ist. Ihm zur Seite waltet Kapellmeister *Fürmann*, der sich in Operetten als fermer Finaledirigent zeigt. An Opern wurden bisher herausgebracht: „Tannhäuser", „Hugenotten", „Carmen". In der *Kienzl-Woche* dirigierte der Komponist die 50. Aufführung des „Evangelimann". Außerdem erschienen von Kienzl-Opern neueinstudiert „Der Kuhreigen" und „*Urvasi*" (in der Neubearbeitung). Das Werk fand bei der Erstaufführung in Anwesenheit Kienzls stürmischen Beifall, brachte es aber nur auf zwei Wiederholungen. Als Neuheit ging Massenets „Gaukler unserer lieben Frau" in Szene. Auch dies Werk, obwohl anfänglich begeistert aufgenommen, konnte sich im Spielplan nicht behaupten. Ersten Ranges ist das Operettenensemble. Die Neuheiten „Hoheit tanzt Walzer", „Der Frauenfresser" (eine schmissige, melodisch einschmeichelnde Musik Eyslers), „Die romantische Frau" (zu der Weinberger eine liebenswürdige Musik geschrieben) und Lehárs orchestral farbenschillernde „Eva" (innerhalb 17 Tagen machte die Novität sieben ausverkaufte Häuser), sind Kassenmagnete für die sonst rührige Direktion. *Franz Gräflinger.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Am Stuttgarter Hoftheater wird im Herbst eine dreiaktige Oper von *Walter Braunfels* in Szene gehen, deren Stoff der niederländischen Geschichte entnommen ist.

— Im April sollen im Darmstädter Hoftheater unter Leitung des Direktors der Wiener Volksoper, Rainer Simens, Festspiele stattfinden. 10 000 M. sind von der Stadt dazu bewilligt worden. „Tristan", „Ring" und „Meistersinger" werden gegeben, Edyth Walker, Frau Löffler-Burckhardt und Vogelstrom als Solisten genannt.

— Im Karlsruher Hoftheater haben schon wieder zwei Werke die Uraufführung erlebt: „Die beiden Automaten", komische Oper von *Alfred Lorentz*, und „Die Liebesgeige", ungarisches Tanzdivertissement von *Joseph Bayer*.

— *Hans Pfitzners* Musikdrama „Der arme Heinrich" hat im Kölner Stadttheater unter der Leitung Gust. Brechers die erste örtliche Aufführung erlebt.

— Im Düsseldorfer Stadttheater hat die Uraufführung der „Drei Masken", Musikdrama von *Isidore de Lara* stattgefunden. De Lara hat den Stoff zu seiner Oper in engem Anschluß an das gleichnamige Gedicht von Méré gestaltet; die deutsche Uebersetzung stammt von Otto Neitzel.

— Im Mainzer Stadttheater hat die deutsche Uraufführung der Oper „Die Ausgestoßene" (La Lépreuse) von Silvio Lazzari, Text von Henry Bataille, in Anwesenheit des Komponisten stattgefunden.

— Aus Kiel wird der „Frkf. Ztg." geschrieben: Direktor *Alving* hatte die Absicht, den „Parsifal" alsbald nach seiner Freigabe aufzuführen; er hatte sich deshalb an die Stadtkollegien mit dem Antrage auf Gewährung von 6000 M. als Beitrag zur Beschaffung des erforderlichen Fundus gewandt. Bei der Etatsberatung beschlossen nun die Kollegien, die auch sonst scharfe Kritik am Theater übten, auf Antrag von Prof. Dr. Harms, das Gesuch abzulehnen, mit der Begründung, daß die Stadtverwaltung keine Verantwortung mit übernehmen wolle für den Charakter der zu erwartenden „Parsifal"-Aufführung. — Das ist ein besserer „Parsifal-Schutz", als aussichtslose Proteste und Anträge auf Gesetzesänderung.

— Wie die Zeitungen melden, ist *Frank Wedekind* unter die Operettendichter gegangen. „Der Kriminaltanzmeister" ist der Titel des neuesten Werkes, das Wedekind in Angriff genommen hat, und zwar ist es als der aktuell satirische Text zu einer Musik gedacht, die einer unserer gefeiertsten Opernkomponisten (er will noch nicht genannt sein) halb und halb bereits versprochen hat. Veranlassung zu dieser Groteske geben dem Autor die Vorgänge auf dem Münchner Presseball.

— Wie aus den Zeitungen bekannt geworden ist, hat's in der Wiener Hofoper einen regelrechten Skandal gegeben. Der Protest richtete sich offenbar an die Adresse des Operndirektors *Gregor*. Das sichtbare Opfer wurde eine Züricher Sängerin, die als Notgast in den Hugenotten nicht gefiel. Die Dame mußte in eine Anstalt gebracht werden, befindet sich aber wieder auf dem Wege der Besserung. Weiter ist eine Kapellmeisterkrise akut. Auch sonst geht's an der schönen blauen Donau lebhaft zu; so haben Abordnungen des Akademischen Gesangvereins und des Akademischen Wagner-Vereins am Denkmal Bruckners demonstriert, als in der Universität eine Büste Hanslicks enthüllt wurde. Das ist doch wohl etwas antiquiert?

— In Monte Carlo hat die Uraufführung der Oper „Penelope" stattgefunden. Der Text von René Fauchois lehnt sich in den Hauptzügen an Homer an. Die Musik ist von *Gabriel Fauré*.

— *Mascagnis* neue Oper „Parisina", deren Text von d'Annuncio stammt, hat Direktor Gregor für die nächste Saison zur Aufführung an der Wiener Hofoper angenommen. Mascagni hat die Musik soeben vollendet und wird sofort die Komposition des neuen Librettos von d'Annuncio „Rosa di Cypro" beginnen. Die erste Aufführung der „Parisina" findet im November statt. Sie wird gleichzeitig auch an der Mailänder Scala und an der Pariser Großen Oper erfolgen. Und sowie Mascagni die neue Oper fertig hat, werden wieder die deutschen Opernleiter sich beeilen, sie herauszubringen; die Deutschen können warten. Siehe auch Isidore de Lara in Düsseldorf und Lazzari in Mainz!

— Melchior Lengyel hat sein Schauspiel „Taifun" zu einer Oper umgearbeitet, zu der *Umberto Giordano* die Musik schreiben wird.

— In New York hat die Uraufführung von *Walter Damroschs* „Cyrano" unter Leitung von *Wilhelm Hertz* stattgefunden.

*

— Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* (Köln) ist von der Leitung der Konzerte der Berliner „Gesellschaft der Musikfreunde" zurückgetreten. Er leitete diese Konzerte erst seit Beginn dieser Saison, nachdem sein Vorgänger Oskar Fried infolge eines Konflikts mit der Gesellschaft seine Stellung aufgegeben hatte. Sein Nachfolger wird *Ernst Wendel* (Bremen).

— Die Bonner Beethoven-Feier findet, dem alten Brauche gemäß, wieder in der Himmelfahrtswoche (27. April bis 1. Mai) statt und umfaßt die traditionellen vier Abende (Sonntag bis Mittwoch) und die Morgenaufführung am Himmelfahrtstage. (Alle schriftlichen Anfragen und Anmeldungen sind an die Hofmusikalienhandlung von Joh. Franz Weber in Bonn, Fürstenstraße, zu richten.)

— In Leipzig hat *Karl Bleyles* Siegesouvertüre zur Jahrhundertfeier der Schlacht bei Leipzig die Uraufführung erlebt.

— Das achte Gürzenich-Konzert in Köln hat die zweite Symphonie in d moll von dem Kölner Komponisten *Ewald Strässer* zur Uraufführung gebracht.

— Ein „dramatisches Vorspiel" für großes Orchester von *August Scharrer* ist in Straßburg i. E. unter der Leitung des Komponisten zum erstenmal aufgeführt worden.

— Im Verlag von N. Simrock erscheinen drei Intermezzi für kleines Orchester, op. 5, von *Hans F. Schaub*. Die erste Aufführung der Stücke soll durch das Frankfurter Tonkünstlerorchester (Kapellmeister Kämpfert) erfolgen. Weitere Aufführungen finden in Berlin, Bonn, Greiz und Görlitz statt.

— Die Ortsgruppe Bremen des „Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen" hat in Bremen unter Mitwirkung erster Münchner Solisten, wie der königl. Kammersängerin Berta Morena und des königl. bayr. Kammersängers Heinrich Knote eine Hundertjahrfeier zum Gedächtnis des Meisters veranstaltet, Prof. *Ernst Wendel* dirigierte. Der Reinertrag — 21 332.45 M.— soll dem Bayreuther Stipendienfonds überwiesen werden.

— Anläßlich des 50. Geburtstages des Konservatoriumdirektors *Bruno Heydrich* in Halle hat das Stadttheaterorchester die Uraufführung seiner Symphonie in D dur herausgebracht.

— In *Hagen* hat das V. städtische Symphoniekonzert unter Leitung *Laugs'* eine Uraufführung, und zwar die Ouvertüre „Die Romantischen" nach dem gleichnamigen Rostandschen Lustspiel von *Martin Friedland*, gebracht.

— In Braunschweig ist im letzten Symphoniekonzert unter Hofkapellmeister Richard Hagels Leitung die vierte Symphonie von *Karl Hagel*, dem Vater des Dirigenten, aufgeführt worden.

— Beim Sängerbundesfest in Tübingen (am 22. und 23. Juni) werden als Preisrichter im Wettsingen voraussichtlich tätig sein: Tondichter und Chormeister A. Kirchl (Wien), Musikdirektor Wiesner (St. Gallen), Prof. Jüngst (Dresden), Reallehrer Bäuchlen (Eßlingen) und als Vorsitzender das Mitglied des Ausschusses des deutschen und schwäbischen Sängerbundes Prof. Wörz (Tübingen).

— *Bernhard Irrgang*, Königl. Musikdirektor, Hof- und Domorganist und erster Lehrer des Orgelspiels an der Königl. Akademischen Hochschule für Musik in Berlin, hat im Konzertsaal des Fürstlichen Hoftheaters zu Gera ein Orgelkonzert mit größtem Erfolg gegeben. Der Künstler ist ein Orgelmeister ersten Ranges. *O. Sch.*

— In Mährisch-Ostrau haben im II. Abonnementskonzert der „Gesellschaft der Musikfreunde" die beiden Virtuosenschwestern *Mary* und *Beatrice Harrison* u. a. das Doppelkonzert von Brahms für Violine und Cello gespielt. Das Künstlerpaar erntete für seine Darbietungen enthusiastischen Beifall. *A. C.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Wagneriana.* Eine neu aufgefundene Stelle aus der „Götterdämmerung" wird nicht nur in Fachkreisen, sondern auch bei allen Verehrern des Meisters gerade in diesen Tagen großes Aufsehen erregen. Es ist dies jene berühmte Stelle aus Brünnhildens Schlußgesang, die auch jetzt noch der Dichtung beigefügt, in der Partitur aber gestrichen ist; sie kann als das eigentliche „Motto" des ganzen Werkes gelten. Wagner hat sie aber dennoch in der Partitur ausgelassen, weil ihr Sinn, wie er sagt, „in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen würde". Die Komposition dieser Stelle hat sich nun in einer Niederschrift von *Anton Seidl* vorgefunden, der sie im Jahre 1876 im Auftrag Wagners für Frau *Materna* aufzeichnete, da König Ludwig sie ausdrücklich zu hören verlangte. Zur Ausführung ist es nie gekommen, das Blatt blieb in den Händen der Frau Materna und ging dann in den Besitz des Herrn Regierungsrat Dr. *Steger* über. Die soeben erschienene Wagner-Nummer des „Merker" bringt es im Faksimile und fügt auch die erläuternden Daten bei.

— *Von den Konservatorien.* In einer Sitzung der Budgetkommission des Abgeordnetenhauses sind höhere Aufwendungen für die Pflege der Musik gewünscht worden. Dabei wurde auf die vorhandenen Mißstände hingewiesen, namentlich auch auf die ungenügende Qualifikation der Musiklehrer an den Musikschulen. Eine staatliche Prüfung für die Musiklehrer sowie die Konzession und Aufsicht für die Konservatorien wurde für nötig erachtet. Ein Regierungsvertreter erklärte, daß man bereits an die Reichsleitung wegen einer Novelle zur Gewerbeordnung bezüglich der Musikschulen herangetreten sei.

— *Musikwissenschaftliches.* Aus *Straßburg* wird uns geschrieben: Bezugnehmend auf die Notiz Ihrer sehr geschätzten Zeitschrift S. 221 f.: „Musikwissenschaftliches", gestatte ich mir die Bemerkung, daß auch die Kaiser-Wilhelms-Universität Straßburg ein musikwissenschaftliches Universitätsinstitut besitzt, unter den deutschen das älteste. Dr. *F. Ludwig*, Universitätsprofessor. — Der akademische Musikdirektor Prof. Dr. *Fritz Stein* in Jena hat einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Universität erhalten. Zugleich tritt er als außerordentlicher Professor in den Lehrkörper der philosophischen Fakultät ein. Damit hat nun endlich an der thüringischen Hochschule, in deren Vorlesungsverzeichnis der Musikdirektor bisher hinter dem Fecht- und Tanzmeister kam, die Musikwissenschaft eine amtliche Anerkennung erhalten.

— *Zum Reichstheatergesetz.* Bei der Konferenz über das Reichstheatergesetz im Reichsamt des Innern sind auch eingehend die für die *Musiker* wichtigen Fragen behandelt worden. Den Vorsitz in der Versammlung führte Ministerialdirektor Caspar. An der Konferenz nahmen teil als Vertreter des Bühnenvereins Intendant Graf Seebach (Dresden) und der Syndikus Rechtsanwalt Artur Wolff. Vom Orchesterleiterverband war delegiert Hofkapellmeister Meister (Dresden). Vom Allgemeinen Deutschen Musikerverband beteiligten sich der Präsident Cords, der Vizepräsident Prietzel und der Syndikus Dr. Richard Treitel. Der Deutsche Orchesterverband war vertreten durch den Kammermusiker Diedrich und den Syndikus Dr. Löwenfeld. Außerdem wohnten den Verhandlungen Delegierte der Deutschen Tonsetzervereinigung, sowie Kammermusiker Teuchert (Dresden) als Sachverständiger und Vertreter aller Ministerien bei. Sehr eingehend wurde zunächst die Ausbildung der Musiker besprochen. Die Vertreter des Bühnenvereins versprachen hier das größte Entgegenkommen, so daß in Zukunft die Lehrlingszüchterei mit den allerschärfsten Bestimmungen bekämpft werden soll. Kein Entgegenkommen fanden dagegen die Wünsche der Musiker auf Kostümzulagen (d. h. also Bezahlung des Fracks) und Ruhepausen.

— *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. Die Auskunftstelle ist dem Kartell der Auskunftstellen für Frauenberufe angeschlossen und erteilt Musikbeflissenen, die sich künstlerisch oder für den Lehrberuf weiterbilden wollen, unentgeltlich Rat und Auskunft über Ausbildungsgelegenheit, Studienwege und Wohnungen in allen größeren Städten Deutschlands, sowie über sonstige Fragen des Musiklehrerinnenberufs. (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".)

— *Preiserteilung.* Das Preisausschreiben der „Art Publication Society" in St. Louis (Amerika) hat folgendes Resultat gezeitigt: Den ersten Preis von 500 Dollar hat in Klasse A Giuseppe Ferrata in Louisiana U. S. A., erhalten, den zweiten Preis (300 Dollar) Cavaliere Paolo Chimeri in Italien, den dritten Preis (200 Dollar) Joseph Nesvera in Oesterreich. In der Klasse B fielen die drei Preise (zu denselben Beträgen) auf Viktor Radeglia in der Türkei, Louis Viktor Saar in Cincinnati und Austin Conradi in Maryland. In der Klasse C waren Louis V. Saar (in Cincinnati), Henning von Koß in Berlin und Carolus V. Agghazy in Budapest die Gewinner. Etwa dreitausend Manuskripte waren aus allen Teilen der Welt zur Bewerbung eingegangen. Die „Art Publication Society" bedauert es — wie sie mitteilt —, daß sie so viele ausgezeichnete Arbeiten nur deshalb nicht mit Preisen hat bedenken können, weil diese Kompositionen sich nicht für die besonderen Bedingungen dieser Konkurrenz eigneten; sie beabsichtigt, ähnliche Preisausschreiben alljährlich zu wiederholen.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnung.* Das „Athenäum" meldet, daß *Richard Strauß* von der Universität *Oxford* zum Ehrendoktor ernannt worden ist.

— Der Direktor des Deutschen Theaters in Köln, *Alfred Bernau*, ist zum Intendanten des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim gewählt worden. Bernau ist 33 Jahre alt und geborener Rheinländer. Er begann seine Laufbahn als Schauspieler, war sechs Jahre erster Held am Breslauer Stadttheater und gehörte dann eine Zeitlang einer Berliner Bühne an. Seit vier Jahren leitet er die beiden Kölner Privattheater, das Deutsche Theater und das Metropoltheater. Die Kölner Presse rühmte seine Regieleistungen. Bernau ist mit einem Gehalt von 18 000 M. (einschließlich 3000 M. Funktionszulage) auf fünf Jahre an das Mannheimer Kunstinstitut verpflichtet.

— Kapellmeister *Wilhelm Grümmer* vom Hoftheater in *Weimar* ist vom 1. September ab als erster Kapellmeister an die Wiener Volksoper berufen worden.

— Man schreibt uns aus *New York:* Nach dem fast sensationellen Versagen der Stimme bei seinem Debüt als Tristan, eine Vorstellung, die nur unter großer Mühe zu Ende geführt wurde, hat *Jacques Urlus* einige Tage später, wieder im Vollbesitze des gloriosen Organes, sein wirkliches Debüt als echter Sänger in „Siegfried" gehabt. Sein Erfolg war selbst für New York eine Sensation. (Unserem vortrefflichen Stuttgarter *Hermann Weil* ist übrigens etwas Aehnliches als Hans Sachs passiert.)

— Hofkirchenmusikdirektor *Max Brauer* in Karlsruhe hat, 57 Jahre alt, in aller Stille sein 25jähriges Amtsjubiläum gefeiert. Er ist mit zwei Opern „Der Lotse" und „Morgiane" am Karlsruher Hoftheater hervorgetreten und ist Gründer und Dirigent des Bach-Vereins in Karlsruhe.

— Der Generaldirektor der Prager Papierfabrik, A.-G., Dr. *Anselm Goetzl*, der, wie aus den Zeitungen bekannt, unter Hinterlassung von 1½ Millionen Kronen Verbindlichkeiten abgängig ist, ist auch Musiker. Er war ein Jahr unter Mottl Kapellmeister an der Hofbühne in Karlsruhe. Er komponierte die bekannte komische Oper „Zierpuppen".

— Mit *Artur Hahn* hat die deutsche Musikkritik einen seltenen Vertreter verloren, einen von den wenigen, von denen man sagen kann, sie haben mit ihrem Leben ein Beispiel gegeben und haben vorbildlich gewirkt mit allem, was ihre Urteilskraft, ihr Wissen und ihre Charakterfestigkeit in sich schloß. Die schlichte, sachliche und vornehme Gesinnung, von der Artur Hahns Ausführungen stets eingegeben waren, wird auch den Lesern der „N. M.-Z." unvergeßlich bleiben, als deren Münchner Korrespondent der geschätzte Fachmann lange Jahre hindurch tätig war. Still und bescheiden, wie er gelebt, ist Artur Hahn gestorben, gemeinsam mit der Gattin ist er freiwillig aus dem Leben geschieden, als beiden unheilbare Krankheit nur noch den Blick auf eine trostlose Zukunft offen ließ. In einer letztwilligen Verfügung verbat er sich alle nachträglichen Würdigungen seines Tagewerkes. Ihr entsprechend sei somit auch an dieser Stelle mit einem letzten stillen Gedenken von ihm Abschied genommen. *Willi Gloeckner.*

— Prof. *Carl Baermann*, ein Sprosse der alten Münchner Künstlerfamilie Baermann, ist in seinem Landhaus zu Newton-Boston nach sechswöchentlichem Krankenlager gestorben. Groß war die Trauer in der amerikanischen Musikwelt und im Kreise seiner zahlreichen Freunde und Schüler, übte er doch den größten Einfluß auf die musikalische Entwicklung in den Vereinigten Staaten aus. Carl Baermann war ein hervorragender Schüler Franz Liszts, wirkte viele Jahre als Professor an der Akademie der Tonkunst in München, siedelte im Jahre 1881 nach Boston über, ward Mitglied der Fakultät des „New England Conservatory" und wurde so zum Bannerträger deutscher Tonkunst in Nordamerika.

An unsere Leser und Freunde!

Zu unserem aufrichtigen Bedauern sehen wir uns zur Mitteilung genötigt, daß

Batkas Geschichte der Musik

auch diesem Hefte 12 noch nicht wieder beigelegt werden konnte. Dr. Batka ist auf dem Wege der Besserung, doch ist sein Befinden noch derartig, daß ihm angestrengteres Arbeiten eine Unmöglichkeit ist. Er ersucht uns mitzuteilen, daß er selber unter dem Zustande, sein Versprechen noch nicht einlösen zu können, sehr leide, und bittet auf diesem Wege die Leser der „N. M.-Z.“ nochmals um Entschuldigung. Wir schließen uns der Bitte an und hoffen, daß uns unsere Freunde die durch „höhere Gewalten“ hervorgerufene Verzögerung in der regelmäßigen Lieferung der Musikgeschichte nicht verübeln werden. Es ist mit Sicherheit zu erwarten, daß die mit viel Beifall aufgenommene Musikgeschichte nun bald der „N. M.-Z.“ wie früher beigelegt werden kann.

Um aber wenigstens in Einem für den Ausfall der Musikgeschichtsbogen eine Entschädigung zu bieten, überreichen wir unseren Lesern (als zweite Kunstbeilage in diesem Quartal) ein

neues vorzügliches Bild von Richard Strauß.

Weiter teilen wir mit, daß im kommenden Quartal ein

reich illustriertes Wagner-Heft

erscheint. Ferner werden die sehr beliebten formal-ästhetischen Analysen berühmter Meisterwerke fortgesetzt. Es folgen als nächste Artikelserie

die Sonaten von Johannes Brahms,

erläutert von Prof. Dr. *Wilibald Nagel*, dem namhaften Verfasser des bekannten zweibändigen Werkes „Beethoven und seine Klaviersonaten“.

Wir brauchen unsern Lesern wohl nicht erst zu versichern, daß die „N. M.-Z.“ weiter bestrebt sein wird, für eine würdige Ausstattung ihrer Hefte zu sorgen. Daß wir das Vertrauen unserer Leser nach wie vor besitzen, beweist die Beliebtheit, deren sich die „N. M.-Z.“ als populär-wissenschaftliche Zeitschrift in den weitesten Kreisen der Musiker und Musikliebhaber, im Inlande und im Auslande stetig erfreut. Wir bitten alle unsere Leser und Freunde für „ihre Musikzeitung“ weiter zu werben.

Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung“.

Neue Klavierstücke zu zwei Händen.

Album russe: 36 *beliebte Werke russischer Komponisten*, revidiert und befingert von Kleinpaul. 4 Hefte à 1.50 M. oder in einem Band 3 M.; m—(s). Verlag *A. Benjamin, Hamburg*. Eine billigere, gediegenere, mannigfaltigere und inhaltsreichere Sammlung neuerer feiner Charakter- und Salonstücke ist uns noch nicht begegnet. Wenn auch einzelne wenige Nummern über die mittlere Schwierigkeit hinausgehen, so ist doch die größere Zahl leicht ausführbar und das Album würdig, ein Hausbuch zu werden, das alle die alten abgedroschenen Salonstücke verdrängen könnte. Mancher Spieler besitzt wohl schon Tschaikowskys beste Klavierstücke, aber das schadet nichts, er findet hier noch mindestens 20 neue und — einzeln gekauft — auch teure Kompositionen, z. B. ein liebliches Wiegenlied von *Spendiarow*, eine wohllautende Romanze und zwei nette Walzer von *Rebikoff*, die wundervolle, stimmungsstarke Serenade von *Rachmaninoff*, ein wuchtiges Capriccio (Péons = Kriegsgesänge) im 5/4-Takt, eine in Doppelgriffen schwelgende, träumerische Barkarolle und eine der Henseltschen Vögleinetüde nachgebildete Skizze von *Arensky*, ein rhythmisch und harmonisch feines Intermezzo von *Cui*, eine interessante „Dumka“ von *Statkowsky*, das stimmungsvolle „Im Kloster“ von *Borodine*, die kapriziösen, im Mittelsatz gesangvollen Bigarrures und die eigenartig kunstvolle, aber leichtfaßliche Melodie im logaödischen Versmaß, der fröhliche „Kuckuck“, die innige Consolation von *Arensky*, der scherzhafte Polichinell und das gewaltig pathetische Prélude von *Rachmaninoff*, den altertümlichen „Schiffergesang“ von *Kleinpaul*, die brillante, auch als Konzertstück zu brauchende Humoreske von *Levine*. In *Tschaikowskys* edlem, melancholischem Herbstlied fehlen leider einige Baßnoten, ob aus Versehen oder zur Vereinfachung, wissen wir nicht. Die Neuerung Kleinpauls, die Pausenzeichen wegzulassen, können wir nicht billigen, da bei diesem Verfahren leicht Unklarheiten entstehen. Er hat es leider auch bei der folgenden, sonst sehr zu empfehlenden billigen Neuausgabe des

Tschaikowskyschen Jugendalbums (Verlag *Benjamin*), 1.—m., angewendet. Die Kinderstücke desselben sind, ähnlich wie die entsprechenden von Schumann, für die Jugend zum guten Teil zu schwer, aber so originell, wertvoll und teilweise harmonisch so eigenartig, daß sie das Interesse aller geübteren Spieler verdienen.

Per Lasson: *Crescendo*, Ausgabe von Ruthardt, 1 M. (m.). Verlag *Hansen*. Ein in England beliebtes, bequem liegendes und sich bedeutend steigerndes Salonstück, anklingend an Motive von Grieg und Chopin. Gut befingerte Ausgabe.

P. Gram, op. 8: *Bagatellen*, 4 Stücke 1.25 M. (l.—m.). Verlag *Hansen*. Nicht ohne Originalität; das Vaterlandslied und das „Thema“ zeigen leichte nordische Färbung. Etüde und Scherzo sind etwas gesucht und für Kinder nicht so leicht verständlich. Einige Fingersätze sind angegeben. *C. Kn.*

Ein Studien-Album für Klavier, zusammengestellt und bearbeitet von Prof. Dr. *Otto Klauwell*, Lehrer am Konservatorium in Köln, bringt der Verlag *P. J. Tonger* daselbst. Die stattliche Sammlung von vier Bänden bietet in abwechslungsreicher Folge des Unterrichtenden und Unterhaltenden genug, beginnend mit leichten Stücken und allmählich ansteigend zu einem mittleren Schwierigkeitsgrade. Dabei ist die Bildung von Geschmack und Vortrag des Lernenden in gleicher Weise berücksichtigt wie das rein Technische, das zeigt schon die Auswahl der 63 Nummern des Werkes, die jede Art der Klavierkomposition klassischer und romantischer Richtung berücksichtigt: wir finden da Etüden, Sonatinen, Tänze, Märsche, Fantasien u. a. Dem Klavierlehrer wird diese Sammlung als Erzänzung der Klavierschule und als praktische Förderung des dort Gelernten nicht ungelegen kommen, zumal der niedrige Preis von 1 M. pro Band und 3 M. für alle vier Bände zusammen die Einführung des neuen Studienwerks in den Klavierunterricht sehr erleichtert. *R.*

*

Aus dem Bürger als Edelmann (Ariadne) von Richard Strauß hat der Verlag *Adolf Fürstner* (Berlin-Paris) uns einige Bearbeitungen für Violine und Klavier zugesandt, die allen Freunden einer ebenso feinen, geistreichen wie ungemein hochstehenden Kunst willkommen sein werden. Hier, bei der Beschäftigung im einzelnen, wird der wirklich Musikalische seine eigene Freude an diesen Kleinodien moderner Musik haben, die ihresgleichen heute nicht hat. Das Menuett, die in ihrer anschaulichen Grazie unübertroffene Einleitung zum zweiten Akt, die entzückende, kleinere Ariette aus dem ersten Akt, dann die schöne Melodie „Töne, töne süße Stimme“ (die freilich für das Frauenterzett gedacht ist) sind Stücke, die ein geschmackvoller Geiger der höheren Mittelstufe technisch und dem Ausdruck nach bewältigen kann. Der Tanz des ersten Schneidergesellen erfordert freilich mehr. Wir empfehlen diese als Einzelhefte erschienenen Stücke, die ja auch im Schauspiel für sich bestehen, als eine der wertvollsten Bereicherungen der Hausmusik.

„Katalog der Zweitausend.“ Auf den unserem heutigen Hefte beiliegenden Katalog der zweitausend besten Werke aus dem Verlage von *B. Schotts Söhne in Mainz* machen wir unsere Leser besonders aufmerksam. Sie finden eine große Zahl von Werken unserer besten Komponisten neben beliebten Stücken darin verzeichnet, und zwar für alle Hausinstrumente, und verschiedene Arrangements, ebenso Original-Kammermusik, Klaviertrios, Quartette, Sextette. Auch die Orgel- und Harmonium-Literatur ist vertreten. Lieder und Gesänge schließen sich der Instrumentalmusik an. Im Anhang werden Schotts neue Wagner-Ausgaben angezeigt.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 12 bringt eine reizende Novellette in As dur von *Rud. Ew. Zingel*, dem Greifswalder Universitätsmusikdirektor, der unseren Lesern gut bekannt ist. Das Stück ist melodiös, klaviermäßig geschrieben, flott durchgeführt und von vortrefflicher Wirkung.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 8. März, Ausgabe dieses Heftes am 20. März, des nächsten Heftes am 3. April.

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.

H. H. 41. Vor allen Dingen: ist Ihre Oper tatsächlich angenommen? Natürlich müssen dann Textbücher gedruckt werden. Wenn Sie einen Verleger haben, dann ist die Herstellung seine Sache. (Im Kommissions-Verlag müssen Sie nach Vereinbarung sich an den Kosten beteiligen.) Die Ankündigung besorgen Sie oder Ihr Verleger. Weitere Erfolge abwarten! Einen „Erfolg" hat heute jede Oper. Haben Sie schon mal einen Bericht gelesen, daß eine Oper nicht bei der Uraufführung mit Erfolg aufgenommen worden wäre? Nur bei Werken etwa eines Richard Strauß wird die Sache zweifelhafter.

X. Y. Z. Ihre Anschauung, Ihrem Sohn neben der Ausbildung als Sänger eine gründliche musikalische Ausbildung zu geben, ist sehr zu empfehlen und kennzeichnet den tüchtigen und verständigen Musiker im Vater. Einige Semester wissenschaftlichen Musikstudiums können natürlich nicht schaden, sind aber nicht so unbedingt nötig. Es kommt freilich darauf an, in welcher Weise das Studium betrieben wird. Wenden Sie sich bitte mit Berufung auf uns an Prof. Dr. Adolf Sandberger in München, Prinzregentenstr. 48.

Remscheid. Bis jetzt waren Sie immer „mehrere Abonnenten". Nun haben Sie sich nicht bloß vervielfältigt, sondern sind auch zum weiblichen Geschlecht übergegangen und unterzeichnen „mehrere Lehrerinnen". Wir haben anderes zu tun, als uns mit derlei Sachen abzugeben. Lesen Sie die heutige Ankündigung „Brahms-Sonaten" nach!

O. D. Natürlich erscheint ein Wagner-Heft zum 100. Geburtstag.

Kantor W. Sie werden Ihren Wunsch in der Ankündigung der heutigen Nummer erfüllt sehen. Im allgemeinen kürzt man in den Chören nicht, eher in den Arien.

Fr. T. Senden Sie uns bitte den Artikel gelegentlich ein. Einen Termin für die eventuelle Veröffentlichung können wir Ihnen nicht angeben. Das andere wird besorgt werden.

L. M. Jede Zeit hat ihr besonderes Kunstideal und die diesem entsprechende Vollkommenheit der Technik. Der Gesang kommt wieder hinauf. Carusos Erfolge und vieler anderer Mißerfolge haben den Leuten die Augen geöffnet. Gleichmäßige Beherrschung aller Stilarten ist aber von den Sängern im allgemeinen kaum zu verlangen. Die Spezialisten sind jedoch sehr teuer. Hinc illae lacrimae.

Eingesandt.

Die Brunnen-Inspektion in Fachingen hat eine Neu-Ausgabe der populären Broschüre über den Königlichen Mineralbrunnen zu Fachingen (Reg.-Bez. Wiesbaden) veranlaßt, die auch in äußerer Ausstattung der Bedeutung der diesjährigen Jubiläums-Feier Rechnung trägt. Die vornehm illustrierte Publikation wird auf Verlangen allen Freunden des beliebten natürlichen Mineralwassers kostenlos durch die Brunnen-Inspektion zugesandt.

Unserem heutigen Heft liegt ein Prospekt von **Carl A. Pfeiffer**, Hof-Flügel- und Pianino-Fabrikant, **Stuttgart**, bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

Burmester-Tschaikowsky

Bearbeitungen für Violine und Klavier

1. Altes französisches Lied
2. Neapolitanisch
3. Spukgeschichte

je 1.20 M.

4. Träumerei
5. Die Lerche
6. Lied des Drehorgelmannes

je 1.20 M.

Während Altfranzösisches Lied, Spukgeschichte, Träumerei und Lied des Drehorgelmannes schon auf der Mittelstufe mit Erfolg zu spielen sind, erfordern Neapolitanisch und Die Lerche höhere technische Fertigkeiten, letzteres besonders im Lagen-, ersteres im Doppelgriffspiel. — Die freudige Aufnahme, die die Geiger den Bearbeitungen bereiteten, weckte auch das Interesse der Flötisten für dieselben. Für sie ist nun eine Bearbeitung

für Flöte und Klavier von Alfred Piguet

erschienen. Sie umfaßt ebenfalls alle sechs Nummern und die Bearbeitungen bewegen sich auch hier im Schwierigkeitsgrade der Violin-Uebertragungen. Die sechs Stücke sind als Nr. 3776—3781 der Volksausgabe Breitkopf & Härtel erschienen. Preis je 1.20 M. — Nicht minder großer Beachtung haben sich die Violin-Bearbeitungen bei den Cellisten zu erfreuen gehabt — von denen mancher befähigtere dieselben schon nach der Violin-Ausgabe spielte — das haben die verschiedenen Anfragen nach einer für sie geeigneten Ausgabe gezeigt. Mit Ausnahme des sich für Violoncell wenig eignenden Stückes „Die Lerche" sind nun die Kompositionen auch für

Violoncell und Klavier von Julius Klengel

übertragen worden. Meister Klengel hat damit der großen Zahl der Cellospieler ganz vortreffliche Vortragsstücke für das Konzert und auch für das häusliche Musizieren geschenkt, die nun allen Cellisten angelegentlichst empfohlen seien. Der Preis jedes der fünf Stücke ist auch in dieser Bearbeitung 1.20 M. (Volksausgabe Breitkopf & Härtel Nr. 3791—3795).

Volksausgabe Breitkopf & Härtel

Das **Geigenproblem gelöst!!**

Meine Meistergeigen erreichen an Tonqualität die besten alten Instrumente. Einheitspreis M. 150.—. Ernstlichen, solventen Reflektanten zur Ansicht. **Gustav Walch, Leipzig-Gohlis 2.**

Solo-Violinen physikalisch abgestimmt, altital. Toncharakter.

Carl Gottlob Schuster jun.

Kunstgeigenbau — Reparaturen.

Markneukirchen No. 26.

Cefes-Edition.

Wassmann, Karl, Vollständig neue Violin-Methode, Quinten-Doppelgriff-System.

Eingeführt am Konservatorium in Karlsruhe, sowie in verschiedenen Musik-Schulen des In- und Auslandes.

— — Teil I, Teil II . . . . . à no. 3.—

— **Theoretischer Teil** zu dieser Schule erschien unter dem Titel: **Entdeckungen zur Erleichterung und Erweiterung der Violin-Technik** durch selbständige Ausbildung des Tastgefühls der Finger mit zahlreichen Noten-Beispielen. II. Auflage . . . . . no. M. 2.—

— Dasselbe gebunden . . . . . „ „ 3.—

Die Wassmann'sche Schule ist die erste, welche das bereits anerkannte Doppelgriff-System lehrt.

Die Wassmann'sche Schule ist die erste, welche eine auf harmonischer Grundlage bestehende Fingersatz-Entwicklung besitzt.

Die Wassmann'sche Schule bestimmt durch die neue Lagen-Tabelle **die bestmöglichste Spielweise** der Violine.

Die Wassmann'sche Schule bringt zum ersten Male eine nach Tabellen geordnete Entwicklung der Stricharten und Rhythmen etc.

Der **beste Beweis,** daß diese Methode eine ausgezeichnete ist, liegt in der Tatsache, daß vom I. Teil soeben **wieder eine Neuauflage vorliegt!**

Zu den wichtigsten der neuen Pädagogen zähle ich Karl Wassmann, dessen Studienwerke jeder Violinlehrer kennen sollte.
Ferdinand Küchler, Vorsteher d. Violinklassen a. d. Musikschule in Basel.

Bekenne mich hiemit als treuen Anhänger dieser Methode. Ich spreche dem Verfasser meine besten Glückwünsche zu seinem brillanten Werk aus!
Musikdirektor **W. Weinmann, Olten** (Schweiz).

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt, Musikalienhandlung, Verlag und Antiquariat, **Heilbronn a. N.**

4 Grand Prix
Paris-Turin-St. Louis-Roubaix
16 Hoflief. Dipl. 54 Medaillen

Pianos Schiedmayer Harmonium

„Schiedmayer Pianofortefabrik"
Stammhaus **Stuttgart** Neckarstr. 12
Fil: Altbach-Berlin-Frankfurt a.M.

Künstler-Bogen
weltberühmt. François Tourte Imitationen. Vorzüglichste Saiten, hocheleg. Etuis und Kästen. Hochf. Solo-Violinen u. Violen, Cellos

H. R. Pfretzschner
Kgl. Sächs. u. Großherzogl. Weimar. Hofl.
Markneukirchen i. Sa. 500.
Violin-D-Saiten, übersponnen u. unübertroff.

Eugen Gärtner, Stuttgart S.
Kgl. Hof-Geigenmacher. Fürstl. Reuß. Hofl. Inh. d. gold. Med. f. Kunst u. Wissensch.

alten Geigen.
Hervorragende Violen, Violoncelli u. Kontrab. Meister. Weitgehende Garantie. — Für absol. Reellität bürg. feinste Refer. Berühmt. Repar.-Atelier. Selbstgefertigte Meistergeigen. — Glänzende Anerkennungen.

Kompositionen

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

(Redaktionsschluß am 6. März.)

C. W. in L—zig. Die Eigenart Ihres Intermezzos mag für Liebhaber von Stücken exotischen Charakters zusagend sein. Gewisse Härten in der Begleitung wirken befremdlich, namentlich bei Leittonverdopplungen. Da der 1. Teil in D dur steht, ist es nicht recht ersichtlich, warum Sie in h moll schließen. Für druckreif halten wir das Stück nicht.

Melodrama. Wegen seines Mangels an Rhythmus und Melodie — auch die Akkordfolgen bieten nichts Greifbares — ein nebulöses Fabrikat. Warum zeichnen Sie denn nicht As dur vor, da Sie ja mit dem Hauptvierklang dieser Tonart beginnen und schließen?

W. S. Ja. Jene Kapitel sind für den Selbstunterricht berechnet. Erst diese studieren, dann werden Sie auch Louis-Thuille bewältigen können.

K. A. 16. Zu den Bedauernswerten gehören Sie gewiß nicht. Ihre Note ist zwar etwas sentimental und Ihr satztechnisches Können noch unsicher. Durch weiteres Ueben werden Sie endlich auch höhere Ansprüche befriedigen. Mit 7 b sollten Sie sich nicht wieder abquälen. Die 24 b (!) vor dem ersten Akkord der letzten Reihe wird ein jeder belächeln, der sie sieht. Da nähmen sich einige Kreuze doch viel einfacher aus.

J. S., S. Ihr Lied ist wohl im Männerchorsatz geschrieben. Dann wäre der Schluß zu tief. Der Stimmung des Textes versuchten Sie nach Vermögen gerecht zu werden. Für Uebungszwecke ist der gemischte Chorsatz der geeignetere.

J. H., R. Ihre Komposition zeichnet mit markanten Strichen die schauderhaften Einzelheiten des Balladentextes. Einige besonders groteske Stellen der Zeichnung wirken komisch, was vielleicht beabsichtigt ist. Eine gewisse melodische Nüchternheit und harmonische Skrupellosigkeit lassen vertiefteres Studium wünschen.

G. Z. Die Walzer zeichnen sich durch mitunter pikante Einfälle aus. Aber dennoch sind sie für Veröffentlichung im Druck so wenig zu empfehlen wie die 3 minderwertigen Männerchöre. Unter den 6 Liedern ist manches Erfreuliche; doch nicht wohl, weil sie älteren Datums sind? Sie sollten sich einer fachkundigen Führung anvertrauen, denn Sie sind talentiert.

E. K. in Schw. Pflegen Sie in dieser Weise das volkstümliche Lied weiter. Mit einem feinen Verständnis fürs Schlichte verbinden Sie ein warmes Empfinden. Belassen Sie es nur bei dem Ton d.

Dur und Moll

— *Seltsame Opern- und Oratorientitel.* Die „gute alte Zeit" hat recht seltsame Dinge zutage gefördert. So wurde in Arnstadt (Thüringen) 1795 eine

Th. Mannborg, Leipzig-Li, Angerstr. 38

Königl. Hoflieferant.

Erste Harmoniumfabrik nach Saugwindsystem — in Deutschland Höchste Auszeichnungen

Harmoniums

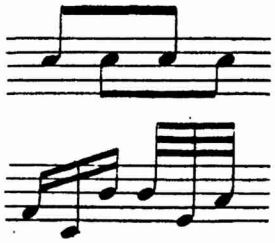
in höchster Vollendung von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Erhältlich in allen Apotheken und Drogerien.
Illustrierte Broschüren auf Abforderung kostenlos durch
BAUER & CIE., BERLIN SW 48.

Großh. Konservatorium für Musik
zu Karlsruhe
zugleich Theaterschule (Opern- und Schauspielschule).
Unter dem Protektorat Ihrer Königl. Hoheit der Großherzogin Luise von Baden.
Beginn des Sommerkursus am 15. April 1913.
Der Unterricht erstreckt sich über alle Zweige der Musik und der Schauspielkunst und wird in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache erteilt. Die ausführlichen Satzungen des Großh. Konservatoriums sind kostenfrei durch das Sekretariat desselben zu beziehen. Alle auf die Anstalt bezüglichen Anfragen und Anmeldungen zum Eintritt sind zu richten an den Direktor
Hofrat Professor Heinrich Ordenstein, Sophienstr. 35.

Dr. Klebs'
Yoghurt-Präparate
vorzügl. bewährt, überall erhältl. -Ferment, ausr. 3 Mon. f. ½-1/1 l Y.-Milch tägl. in ca. 4 St. unt. Garantie d. Gelingens = 2.50 Mk. -Tabletten (9monatl. Wirks. nachgewiesen) 45 St. = 2.50; 100 St. = 5.00 Mk. Prob. m. glänz. Zeugn. kostenl. v. Dr. Ernst Klebs, München 33/39. Bakteriol. Laboratorium.

DIE QUINTENREINE **Saite** ist und bleibt die Erste!
RICH. WEICHOLD, DRESDEN, PRAGERSTR. 2



Unsere neue, im In- und Auslande patentierte

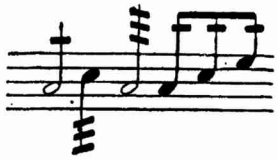
Blickensderfer
Noten-
und Korrespondenz-Schreibmaschine

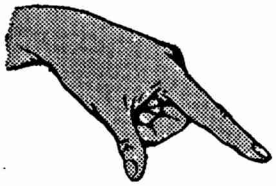
ist nunmehr lieferbar und erregt wegen der Schönheit und Vollkommenheit ihrer vielseitigen Leistungen überall das größte Aufsehen. Der Preis der kompletten Maschine, welche sich auch vorzüglich zur Herstellung von Originalen für Vervielfältigungszwecke eignet, beträgt

600 Mark.

Man verlange Prospekt „Nocoblick."

Groyen & Richtmann
Köln.
Filiale: Berlin W. Leipziger Straße 112.





Literatur durch die Brunnen-Inspektion :: in Fachingen :: (Reg.-Bez. Wiesbaden).

Oper aufgeführt, deren Titel lautete: „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauers.“ Der Komponist Taubner nannte ein Oratorium: „Gewässertes Raphidae von den Felsen herab durch die Ruthe Moses, das ist mit Blut getränktes Israel, von dem wahren Kirchenfelsen Christo, bei dem Laurentanischen heiligen Grab in poetische Wälle und harmonische Fälle geleitet von Taubner.“ Ein zweites hieß: „Die furchtlose Gerechtfertigung des ungerechten Urteils der Josephinischen Brüder, der Söhne Jakobs, von dem Richterstuhl der Gerechtigkeit überzeugt, in die Poesie und Musik gesetzt von Herrn Anton Moritz Taubner.“

— *Reclams Universal-Bibliothek.* Neueste Erscheinungen der dramatischen Abteilung. Nr. 5504. *Julius Cäsar.* Eine Tragödie in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Nach der von Hermann Conrad revidierten Schlegel-Tieckschen Uebersetzung für die Bühne eingerichtet von Dr. Ludwig Weber. Bühnen-Shakespeare. 25. Band. — Nr. 5506. *Die Last.* Ein Bauerndrama in drei Aufzügen von Paul Zoder. Mit einem Dekorationsplan. Jedes Werk der Universal-Bibliothek ist einzeln käuflich. Preis jeder Nummer 20 Pf. = 0.24 Kr.-W. Verzeichnisse mit Angabe der Bühnenvertriebsgeschäfte sind in jeder Buchhandlung gratis zu haben.

A. F. Kochendörfer
STUTTGART
Künstlerwerkstätte für Geigenbau und Reparaturen.
Spezialität:
Tonliche Verbesserung schlechtklingender Streichinstrumente durch Anwendung meines Geheimverfahrens unter Garantie. Preis: bei Violinen M. 30.—, bei Viola M. 35.—, bei Cello M. 40.—. Lager altital., franz. u. deutscher Meister-Instrumente. Meine Künstler-Saiten haben durch ihren schönen, klaren Ton sowie größte Haltbarkeit einen Weltruf erworben.

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

Max Reger

erschienen:

Neun Klavierstücke zu zwei Händen. Preis M. 1.80.
Neun Lieder für eine Singstimme. Preis M. 1.80.
Romanze für Violine mit Klavierbegleitung. Preis 30 Pf.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder auch direkt vom Verlag der „Neuen Musik-Zeitung“
Carl Grüninger in Stuttgart.

Kunst und Unterricht

Adressentafel für Künstler, Künstlerinnen, Musiklehrer und -lehrerinnen, Musikinstitute usw. Wegen der Aufnahme wende man sich an unsere Anzeigen-Abteilung, Stuttgart, Königstr. 31 B.

Neuartige Klaviertechnik-Studien
„Fingerübungen in Etüdenform“ von
Preis pro Heft 1 M. 25 Pf. **Josef Teutscher** Preis pro Heft 1 M. 25 Pf.
eingeführt in Malvine Brée's Leschetitzky-Kursen, beheben die allgemein beklagte Schwäche des 4. und 5. Fingers.
Musikverlag F. Röhrich, Wien IV. Bz., Pressgasse 17.

Dresdener Musik-Schule
DRESDEN, Neumarkt 2.
Fachschule für das Berufsstudium aller musikalischen Kunstgebiete.
Mittel- und Hochschule.
Beginn des Sommersemesters 1. April. — Prospekt kostenlos. Aufnahme jederzeit.
Prof. R. L. SCHNEIDER, Direktor.

Fürstliches Konservatorium in Sondershausen
(Gegründet 1883)
Dirigenten-, Opern-, Orchester-, Klavier-, Kompositions- und Orgelschule.
Kammermusik. Kunst- und Musikgeschichte. Großes Schülerorchester und Opernaufführungen, dirigiert durch Schüler. Mitwirkung in der Hofkapelle. Vollständige Ausbildung für Oper und Konzert. Freistellen für Bläser und Bassisten. Eintritt Ostern, Michaelis und jederzeit. — Prospekt kostenlos.
Hofkapellmeister Prof. Corbach.

Lydia Hollm's Gesangschule Berlin-Halensee
Joachim-Friedrichstr. 38 I, Sprechst. 2-3, Prospekte
Konzert Oper Lehrberuf

Ida Pepper-Schörling
Konzert- und Oratoriensängerin
(Mezzosopran und Alt)
Dresden, Uhlandstraße 19.

August Reuß Grünwald bei München
Unterricht in Theorie, Kompositionslehre und Instrumentation (Studio in München).

Ernst Everts
Oratorien- und Liedersänger, Baß-Bariton
Cöln, Thürmchenswall 81.

Violin- und Ensemble-Unterricht erteilt für Berufsmusiker und Dilettanten. Kgl. Kammervirtuos Prof. Karl Wien, Stuttgart, Lindenstr. 37 III.

Wladimir v. Papoff
Klaviervirtuose, Konzert und Unterricht.
Berlin-Friedenau, Lefèvrestraße 3 I.

Wilhelm Hansen, Musikverlag, Leipzig

Peder Gram
Bagatellen, Op. 8, für Klavier. 1. Vaterlandslied. 2. Etude. 3. Wiegenlied. 4. Scherzo. 5. Thema.
Mk. 1.25.

Per Lasson
Crescendo, Klavierstück. Neue Ausgabe von **Adolf Ruthardt.**
Mk. 1.—.

Irene von Brennerberg
Violinkünstlerin
Berlin W. 15, Fasanenstraße 54.

Emy Schwabe, Sopran
Konzertsängerin, Gesangschule. Zürich V, Mühlebachstraße 77.

Otto Brömme, (Baß), Oratorien, Lieder,
Buchschlag (Hessen) b. Frankfurt a. M. Fernspr. No. 33. Sprendlingen (Offenbach).

Johanna Dietz
(Sopran)
Frankfurt a. M., Cronbergerstr. 12.

Eug. Rob. Weiß
Anh. Kammersänger, Gesangsmeister,
Düsseldorf, Burgmüllerstr. 17.

Brieflicher Unterricht in der Musiktheorie
(Harmonielehre, Kontrapunkt etc.) Korrekturen u. Beurteilungen. Prospekt gratis.
Organist Joh. Winkler,
Radewell-Halle S.

Konzerte **Cornelis Bronsgeest** Gastspiele
erster Bariton d. K. Hofoper Berlin

Professor Emanuel von Hegyi
Klaviervirtuose
Budapest V, Marie-Valeriegasse 10.

Emma Rückbeil-Hiller, K. Württ. Kammersängerin, Gesangschule f. Konzert u. Oper.
Stuttgart-Cannstatt, Paulinenstraße 29.

Klassische MUSIKER-BIOGRAPHIEN.
Mozart: — Niemetschek (F.), Leben W. A. Mozart's, nach Originalquellen beschrieben. Prag 1798 [Faksimiledruck]. Kl. 4°. Eleg. kart. M. 4.20.
Paganini's Leben u. Treiben als Künstler und Mensch von seinem Zeitgenossen J. M. Schottky. Prag 1830. [Neudruck.] (XVI, 430 S.) Br. M. 6.—, eleg. geb. M. 7.50.
Spohr (Louis), Selbstbiographie. Cassel 1861. 2 Bde. mit Faksimiles. (M. 12.—), M. 6.—, eleg. geb. (M. 13.50), M. 7.50 netto.
Zu beziehen von
Taussig & Taussig in Prag.

Pianos, Harmoniums.

Verlangen-Sie Pracht-Katalog frei.
1912 Verkauf: 2905 Instrum.
Grösstes Harmonium-Haus Deutschlands.
Nur erstklassige Pianos.
hervorrag. in Ton u. Ausführ.
Casse m. Rabatt-Teilzahl. gest.
Brüning & Bongardt, Barmen.

Zwei gute Bücher

Felix Draeseke
Der gebundene Stil.
Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge
2 Bände je M. 5.—, geb. je M. 6.—
Der eben verstorbene Meister ist ein Freund Wagner's und Liszt's gewesen, aber auch einer der besten Klassizisten, und das verleiht seinem Lehrgange jene Universalität, die nicht starre Regeln noch unbändige Freiheit will, sondern mit echt künstlerischem Griff aus allen Epochen das Schönste und Beste nimmt und damit die Gewähr des Erfolges bietet.

Carl Pieper
Anleitung zum Kontrapunktieren.
Prakt. Aufgabenbuch mit vielen Beispielen
M. 3.—, geb. M. 4.—
Als Hauptregel für den Unterricht bezeichnet der Verfasser: „Nicht viel reden, aber viel schreiben, spielen und hören.“ Nur ein eminenter Praktiker und Pädagoge konnte eine so zielbewußte und sichere Konzentration des Stoffes wagen, die dem jungen Komponisten nur das bietet, was er wirklich braucht und ihn so unmittelbar zum Ziele führt.

Verlag Louis Oertel, Hannover.

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