Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1913

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0034|LOG_0027

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 23

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: Zur Psychologie des deutschen Konzertlebens. Ein Beitrag aus der Münchner Perspektive. — Modulationslehre. (Fortsetzung.) — Sophokles, Shakespeare, Wagner. — Unsere Künstler. Marthe Girod. Georg Baklanoff, biographische Skizzen. — Der konservatorisch gebildete Organist. — Die Nationalhymnen der Balkanvölker. — Verdis „Aida" im Amphitheater zu Verona. — Lemberger Musikbrief. — Eine deutsche Chorschule in Prag. — Kritische Rundschau: Linz a. D. - Kunst und Künstler. — Besprechungen: Neue Bücher. Verschiedenes. Neue Lieder. — Briefkasten. — Dur und Moll. — Neue Musikalien. — Musikbeilage.

Zur Psychologie des deutschen Konzertlebens.

Ein Beitrag aus der Münchner Perspektive.

Von WILLI GLOECKNER.

DIE Konzertindustrie ist ein Ergebnis des modernen Großstädtertums. — Die ungeheure Konkurrenz tüchtiger, ja selbst wertvoller reproduktiver Leistungen, die Sucht nach dem Erfolg um jeden Preis haben sie gezeitigt. Die Eigenart des musikalischen Lebens, wie sie ehedem an alten deutschen Kulturstätten wie *München, Stuttgart, Leipzig, Dresden, Hamburg* zu finden war, ist verschwunden, dafür strebt man allenthalben dem Muster *Groß-Berlins* nach, wenn auch kaum irgendwo natürliche und gesunde Vorbedingungen dazu in den lokalen Verhältnissen gegeben sind. Wenn Berlin in der musikalischen Hochsaison, also etwa im November, durchschnittlich acht bis zehn Konzerte für den Tag aufzuweisen hat und das sechsmal kleinere München drei bis vier, so ist daraus sicher nicht auf ein verhältnismäßig so außergewöhnlich größeres Bedürfnis nach Musik in der süddeutschen Hauptstadt zu schließen. In der Zentrale Berlin ist der Massenumsatz Lebensbedingung, somit auch die Konkurrenz des Eigenartigeren natürlich. In den anderen genannten Städten war die markantere Profilierung des musikalischen Lebens entweder durch das Wirken einzelner hervorragender Männer gegeben — wie es heute noch beispielsweise in *Heidelberg* der Fall ist —, oder sie war durch die Tradition einer bestimmten musikalischen Geistesrichtung vorgezeichnet, wie sie sich heute am ehesten wohl noch in *Leipzig* erhalten hat. Wenn nun etwa *München* noch von dem ehemaligen Ruhme seines Hoftheaters, von den Taten seines *Heinrich Porges* zehren könnte, wenn *Stuttgart* in der Geschichte der modernen Propaganda sicher eine Rolle spielt und sich auch an anderen Orten Neuansätze finden, so hat dies bei der augenblicklichen Konstellation der Dinge entweder nichts mehr oder noch nicht viel zu bedeuten. Die Zeiten des Individualismus und der mit ihm verbundenen Parteikämpfe sind anscheinend vorbei. „Non multum, sed multa", nicht viel, sondern vielerlei, lautet jetzt die Devise, die zu einer allgemeinen Verschiebung und Egalisierung der Verhältnisse geführt hat, hier zu einer neuklassizistischen Reaktion, dort zu einer Stärkung des Interesses an allem, was seit Wagner entstanden ist. Wenn am Ende dieser Entwicklung auch eine allgemeine Uniformierung des gesamten Musikbetriebes droht, so hat sie, wie jedes Ding, doch ihre zwei Seiten gehabt. Der Hang überall auszugleichen, keine Einseitigkeit mehr bestehen zu lassen, hat die geistigen Verkehrsmöglichkeiten bereichert. Man hat die Standpunkte der Betrachtung gewechselt, seinen Horizont erweitert, objektive Tatsächlichkeiten gewonnen, vor allen Dingen aber historischer, musikalisch-wissenschaftlich denken lernen. Ist doch selbst der offizielle Geschmack heute, gestützt auf Wissen und Erfahrung, bei einer Allgemeingültigkeit angelangt, die sich aus allem, was die letzten Jahrzehnte an ästhetischen Maximen aufgestellt haben, ihr „goldenes Mittelmaß" herausziseliert hat und bereit ist, mit seiner Hilfe jeder Neuerscheinung gerecht zu werden! Dieser theoretisierende Zug zum wissenschaftlichen Sichten, Sammeln hat die Aufhäufung von Massen begünstigt, damit zugleich den Kunsthandel und leider auch das, was ihm so gerne folgt, den Snobismus und die nie befriedigte Lust nach neuen Sensationen. So kommt es, daß manches ernste Kunstwerk unserer Zeit sich mit Tageserfolgen zufrieden geben muß und nach dem Durchschnitt registriert wird, da die kompakte Majorität raschlebig und denkfaul zu gleicher Zeit ist. So kommt es, daß man sich fast nicht mehr getraut, selten gehörte moderne Werke durch mehrere rasch aufeinanderfolgende Aufführungen dem Verständnis des Publikums nahe zu bringen. Der Zufall hat es gewollt, daß im vorigen Winter der „Zarathustra" von Strauß für drei Orchesterkonzerte vorgesehen war. Der Dirigent der zweiten Aufführung ließ aber bereits sub rosa, gleichsam entschuldigend, vermerken, daß er zu spät von der Kollision Kenntnis erhalten. Die dritte Aufführung verschwand natürlich ganz, obgleich das Werk mit Abrechnung des Strauß-Festes (1910) — bei dem in der Hauptsache ein ganz anderes Publikum in Frage kam — seit Jahr und Tag in München nicht mehr gehört worden war. Niemand nimmt aber Anstoß daran, wenn sich fast jeder Dirigent auf Beethovensche oder Brahmssche Symphonien kapriziert, gleichviel nach welcher Richtung ihn seine natürliche Anlage hinweist. Eine gewisse Zaghaftigkeit des Urteiles ist überall symptomatisch, und wenn man meint, daß angesichts der Stillosigkeit so vieler moderner Konzertveranstaltungen die angeführten klassischen Werke doch die Grundpfeiler, die rochers de bronze, seien, an denen sich das gesunde musikalische Empfinden bildet, so ist darauf zu entgegnen, daß es in der Tat kaum einen klassischen Meister gibt, der uns so verlebendigt wäre, daß er in jeder Beziehung als Allgemeingut des Volkes gelten könnte. Der Zeitgeist hat sicher das Recht, alles abzustreifen, was einem früheren

Zeitempfinden entsprossen ist, für ihn darum nur historisch verständlich bleibt und keine Allgemeinbedeutung hat. Wie wenig triebkräftig ist aber gerade der Sinn entwickelt, der in allem Alten und Neuen das spezifisch Moderne, Interessante herauszufinden weiß! Wäre dem nicht so, so könnten ja nicht immer und immer wieder die nun einmal nicht nur durch ihren Wert, sondern auch durch die Garantie der Tradition beliebt gewordenen Stücke bis zum Ueberdruß abgespielt werden, es könnte jener Schematismus nicht einreißen, wie er sich vor allem in den Repertoires der meisten Sänger und Pianisten zeigt. Er bringt es mit sich, daß z. B. „Der Schmied", der wahrhaftig nicht zu Brahmsens bedeutenden Liedern gehört, heute sein am meisten gesungenes ist, er bringt es mit sich, daß man nur der technischen Kraftleistung zuliebe des Meisters Händel Variationen innerhalb einer Woche dreimal hört, oder daß gar Schuberts „Junge Nonne", wie es mir bereits vor Jahren einmal in Frankfurt passiert ist, in vierzehn Tagen achtmal vorgeführt wird. Eine unleugbare Indolenz der ausführenden Künstler, die sich über ihre Programme leider nur wenig verständigen, wäre in solchen Fällen in Rechnung zu ziehen.

Von den anerkannten Größen sind es, wie es scheint für ewige Zeiten, die „Stars", die bekanntlich nie oder ganz ausnahmsweise einmal dazu zu bewegen sind, von ihren gewohnten, meist sehr billigen, wenn nicht gar durchaus unkünstlerischen Schlagern abzusehen. Wie wäre es, wenn etwa Messchaert, Julia Culp oder Tilly Koenen einmal einen Winter lang mit lauter unbekannten Liedern von Schubert reisen würden? Mit einer einzigen derartigen Tat würde die Urteilsfähigkeit des Publikums gefördert werden, wie sie durch die andauernde Wiederholung von Beethoven-Brahms-Abenden abgestumpft und durch die beliebte Zusammenkoppelung von Brahms und Wolf, etwa der vier ernsten Gesänge und einer großen Auswahl aus dem italienischen Liederbuch, verwirrt werden muß. Die Frage nach der S t i l e i n h e i t in den Konzertprogrammen wird weder mit Zyklen von Klavierkonzerten noch mit historischen Symphonieabenden beantwortet, sondern nur da, wo alle Faktoren der künstlerischen Erziehung, Phantasie, Geschmack und Intelligenz zusammengewirkt haben. Auf diese Frage laufen alle Untersuchungen hinaus, in ihr liegen die Mißstände begründet, die sich in den deutschen Konzertsälen allenthalben beobachten lassen. Sie sind zum Teil Erscheinungen der Uebergangszeit, des musikalischen Interregnums, in dem wir leben. Darum sei es gestattet, noch einige Nachweise für sie an Hand der Konzertstatistik einer Stadt zu geben, die lange Jahre hindurch als der vielleicht triebkräftigste Boden musikalischer Neuentwickelungen gelten konnte — man denke nur an Strauß, Reger, Pfitzner, Hausegger — und bei der die Resultate schon aus diesem Grund interessant sind: In *München* fanden von Oktober 1912 bis Mai 1913 ausschließlich aller Musikschul- und Vereinskonzerte, mit Abrechnung aller Veranstaltungen, in denen die Musik nicht ausschließlich Selbstzweck ist (wie in Tanzabenden, bei Rezitationsvorträgen etc.) 364 Konzerte statt. In 129 beteiligten sich Sänger und Sängerinnen, und zwar mit 225 Nummern von Brahms, etwa je 165 bis 170 von Schumann und Schubert, 136 von Wolf und 84 von Strauß, während alle anderen Liedmeister ganz unverhältnismäßig zurücktraten (Beethoven 37, Pfitzner etwa 35, Löwe 23, Franz 16, Cornelius 7 Aufführungen). Ein ähnliches Verhältnis zeigt sich bei der Klaviermusik: Bachs Werke, die in der billigen 23bändigen Peters-Ausgabe (geschweige denn in modernen) jedem zugänglich sind, werden andauernd so wenig gewürdigt, daß man das Erscheinen einer Partita im Konzertsaal fast wie ein Ereignis feiern muß. Liszt ist häufig vornehmlich mit dem Mephistowalzer, den Legenden, einigen Etüden, hier und dort mit einer Rhapsodie oder dem dritten Liebestraum charakterisiert worden. Dagegen begegnete man Chopin an 200mal, der Barcarole, den Balladen und Sonaten in h und b zusammen allein 35mal, natürlich nicht ausschließlich in den 75 reinen Klavierabenden, sondern überall, wo das Klavier als ergänzendes Soloinstrument in Frage kommt. Beethoven und Brahms waren als Meister der Instrumentalmusik 173- und etwa 93mal an der Reihe, davon entfielen auf 63 Orchesterkonzerte, einer gegen die Winter 1910 und 1911 verhältnismäßig sehr geringen Anzahl, 37 und 12 Aufführungen (8 Symphonien von Beethoven ergaben 27 Nummern, die Egmont- und dritte Leonoren-Ouvertüre je 5, die Brahmsschen Symphonien 9). Beethovens Chorfantasie, die ehedem Hans v. Bülow viel aufführte, war für München auch eine Seltenheit. In 30 Quartett- und Trio-Konzerten, also reinen Kammermusikveranstaltungen, waren die genannten Meister 25 resp. 15mal auf den Programmen zu finden, obgleich ihre Werke damit noch durchaus nicht erschöpft waren und beispielsweise Beethovens op. 130, das große B dur-Quartett, wiederum wie früher häufig, fehlte. Ihrer Klaviermusik wurde 84- resp. an 45mal gedacht. Die höchste Aufführungszahl erreichen stets die drei letzten Sonaten, die Appassionata und die Waldstein-Sonate, das G dur-Rondo (8mal, insgesamt 32 Programmnummern) von Beethoven, während bei Brahms sich die Intermezzi und Caprici hervortun. Charakteristisch bleibt es, daß kaum ein neuer Meister in den Klavierabenden Fuß faßt, abgesehen natürlich von der zur Mode gewordenen Debussytis. Wenn das Virtuosentum im üblen Sinn, der ihm anhaftet, auch ziemlich ausgestorben ist oder zum wenigsten eine ganz andere Gewandung angenommen hat, so gibt es doch immer noch Veranlassungen für die Kritik, einzelne Programmnummern, wie die „Etude en forme d'une valse" von Saint-Saëns, wenn sie gar zu oft kommt, unter solchen Gesichtspunkten zu beanstanden. In diesem Zusammenhang darf auch Busonis wenig geglückte Klavierbearbeitung der Bachschen Chaconne genannt werden, die seit vorigem Winter durch alle Konzertsäle wandert. Je beschränkter die Literatur eines Instrumentes ist, desto weniger darf man stereotype Wiederholungen tadeln und muß schon angesichts von 69 Violinabenden und solistischen Nummern ein Auge zudrücken, obgleich die Ueberhäufung mit Solistenabenden überhaupt kein günstiges Zeichen ist. Wenn Spieler wie Burmester und nach ihm Kreisler ihre kleinen musikalischen Nippsachen einführen, so ist es klar, daß bald jeder Geiger solche Spezialitäten nachahmt. — Die gute Absicht, etwas Neues zu erbringen, bedeutet aber dennoch den Ausblick in ein Neuland, den sichersten und vielleicht zukunftsfrohesten. Gegen den übermäßigen Beethoven-Kultus haben denkende Pianisten schon Stellung genommen, und wenn es dabei auch so weit kommt, daß der Schumannsche Karnaval 7mal oder Tschaikowskys b moll-Konzert innerhalb kurzer Zeit ein halbes Dutzend Mal gespielt wird, so liegt doch der Gedanke nicht fern, daß in der Ueberfülle der Darbietungen jeder, der etwas zu sagen hat, schließlich doch einmal den Meister findet, der seiner eigensten Natur entspricht, und daß somit aus der Frage der Spezialität eine Frage des eigensten Stiles wird.

Diese Reaktion wird und muß kommen und mit ihr werden die vielen überflüssigen Konzerte in den Großstädten verschwinden. Vielleicht ergibt sich dann im Rahmen intimerer, halboffizieller Veranstaltungen auch jene längst schon ersehnte Möglichkeit zur Pflege der heute vielfach in Vergessenheit geratenen Hausmusik, die auch große Schätze aus neueren Zeiten enthält und gleich jedem separateren Musizieren eine beste Erzieherin zur künstlerischen Vertiefung ist.

Modulationslehre.

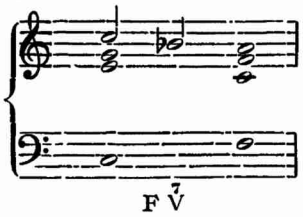
Von M. KOCH, Kgl. Musikdirektor (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

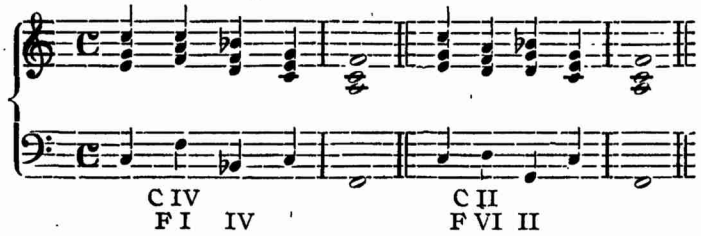
Modulationen in **Dur:**

2. in die Unterdominant-Tonart.

Beispiel: C—F.



Die Ausweichung wird hier durch den Ton *b*, der in C dur leiterfremd ist, bewirkt. *b* ist die Dominantseptime der neuen Tonart. Derselbe Ton ist auch im IV (als Grundton) und im II (als Terz) der neuen Tonart enthalten, weshalb jeder dieser Akkorde ausweichende Kraft besitzt. Beispiele:

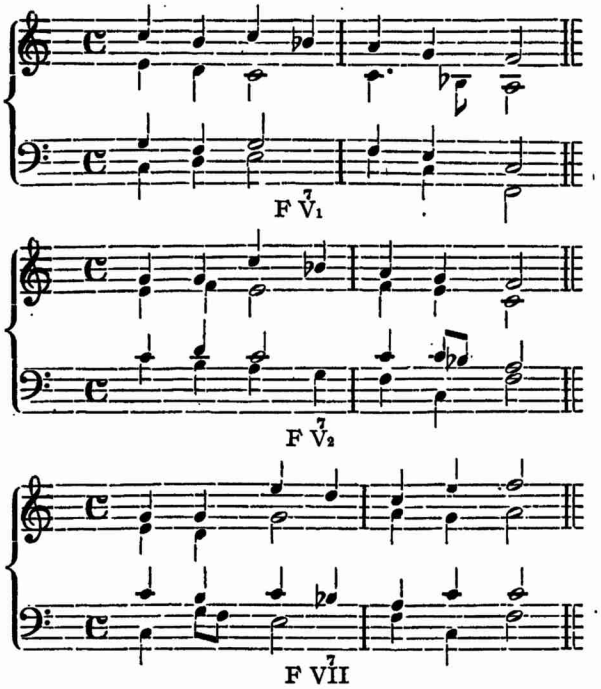


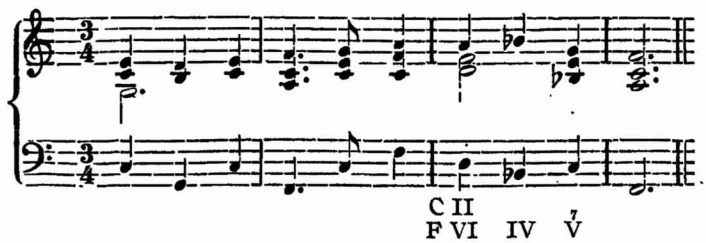
Durch die akkordische Bezifferung ist der Nachweis dafür erbracht, daß diese Modulationen diatonisch sind.

Gemeinsame Akkorde sind:

C	F
I	= V
II	= VI
IV	= I
VI	= III

Vollständige Modulationen in Satzform mit Feststellung der Ausgangstonart:





Aufgabe. Erfinde eigene Sätze von allen Durtonarten ausgehend.

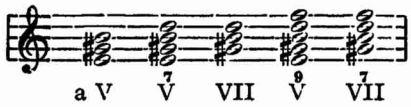
3. Modulationen in die Parallel-Tonart.

Beispiel: C—a.

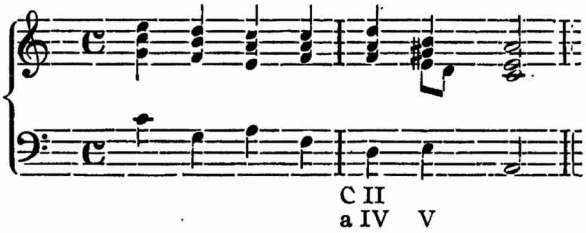
Gemeinsame Akkorde sind:

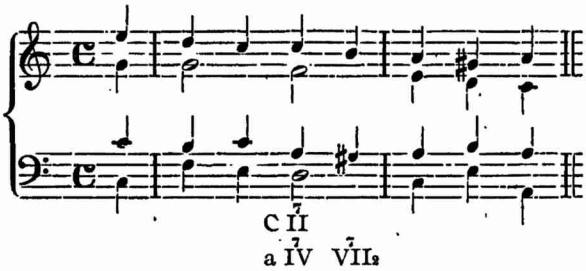
C	a
II	= IV
IV	= VI
VI	= I
VII	= II

Leitakkorde:

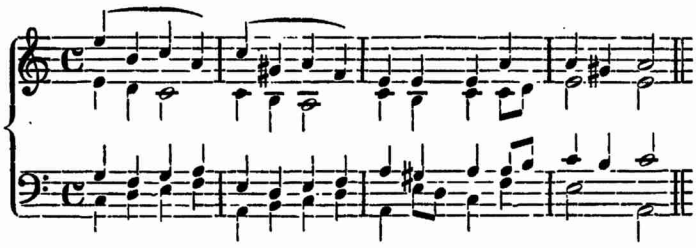


Diatonische Modulationen in Satzform:

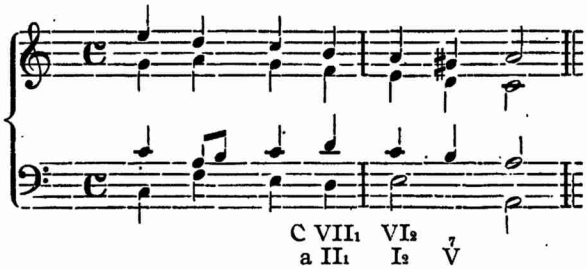




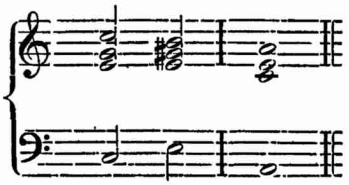
Erweitertes Beispiel mit sequenzmäßiger Bildung:



Der VI_2 in betonter Stellung mit modulierender Wirkung:



Chromatische Modulation:



Aufgabe. Bilde diatonische Modulationen vorstehender Art von allen Durtonarten aus.

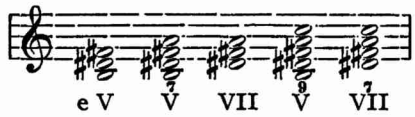
4. Modulationen in die Dominantparallel-Tonart.

Beispiel: C—e.

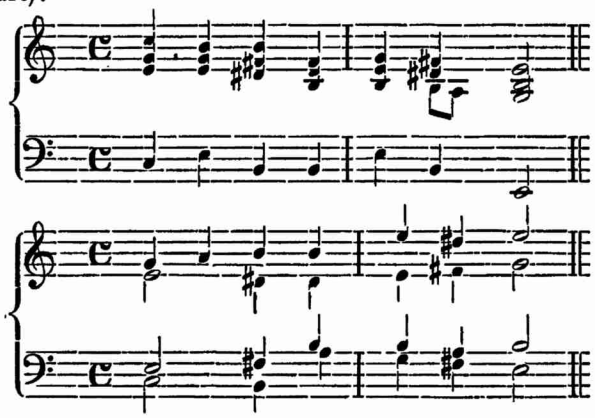
Gemeinsame Akkorde sind:

C e
I = VI
III = I
VI = IV

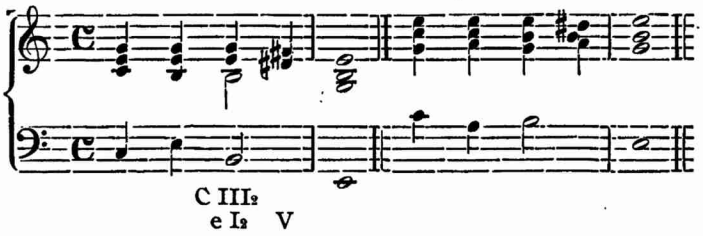
Leitakkorde:



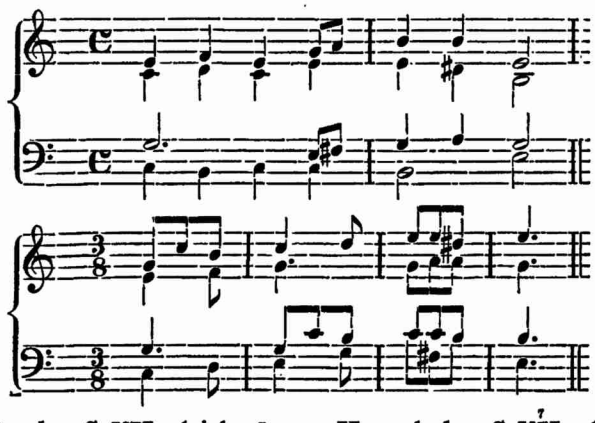
Abgekürzte Formen (ohne Feststellung der Ausgangstonart):



Der betonte III_2 als Modulationsmittel:

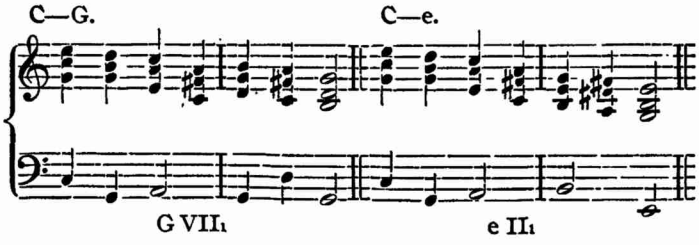


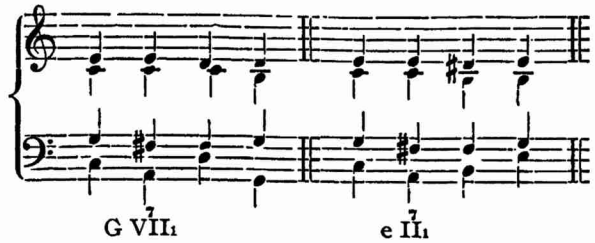
Sätze mit festgestellter Ausgangstonart:



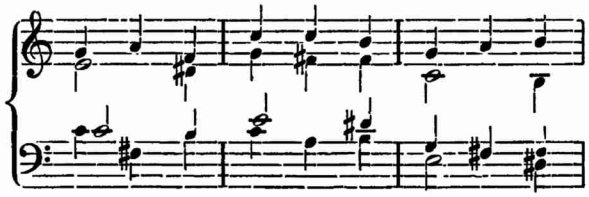
Da der G VII gleich dem e II und der G $\overset{7}{\text{VII}}$ gleich dem e $\overset{7}{\text{II}}$ ist, fehlt diesen Akkorden bei Verwendung in Dominantmodulationen die entschiedene Zielwirkung. In den folgenden Takten leiten sie ebensogut nach e moll wie nach G dur.

C—G. C—e.

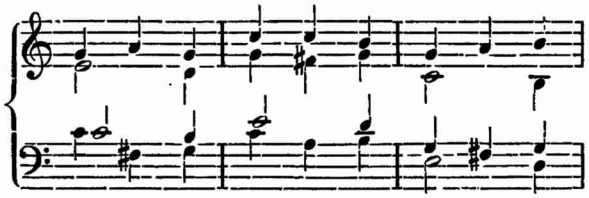




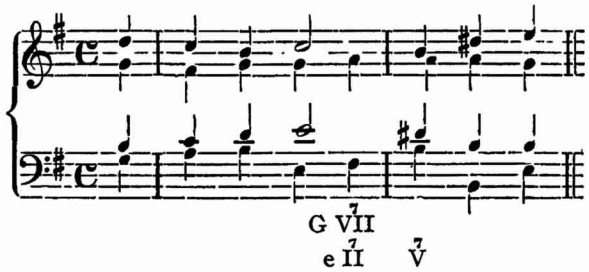
Nur wenn die Dissonanz des Vierklangs über *fis* — in Dur ist sie bekanntlich ursprüngliche None — in einer Mittelstimme oder im Baß liegt, zielt sie mehr nach e moll als nach G dur hin, z. B.:



statt:



In den berührten Formaten läßt sich daher der $\overset{7}{\text{VII}}$ einer Durtonart bei Modulationen in die Parallel-Tonart sehr gut vorbereitend gebrauchen. Beispiel:



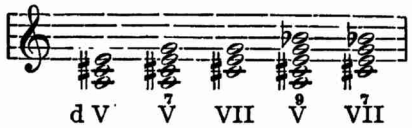
Aufgabe. Schreibe von jeder Durtonart aus eine Modulation in ihre Parallel-Tonart.

5. Modulationen in die Unterdominantparallel-Tonart.

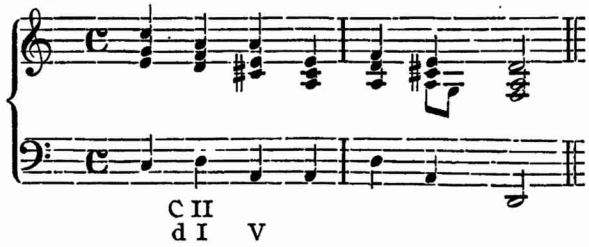
Beispiel: C—d.

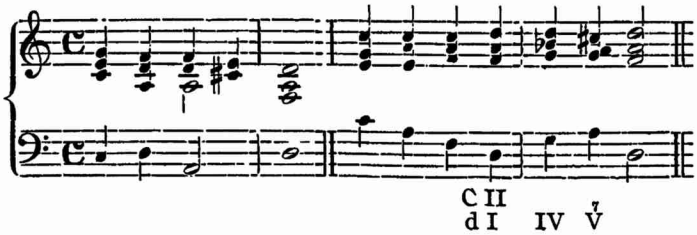
Hier ist nur ein gemeinsamer Akkord vorhanden: der C II ist gleich dem d I.

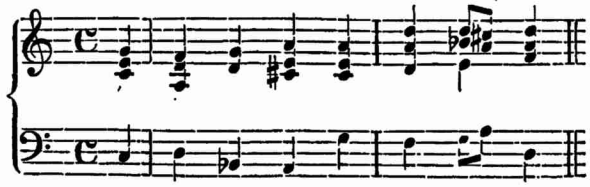
Leitakkorde:



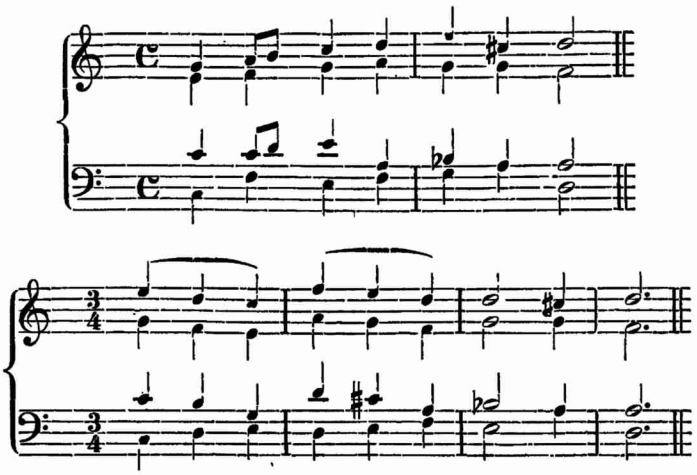
Kurze Fassung:







Vollständige Modulationen:



Aufgabe. Führe Modulationen gleicher Art von allen Durtonarten aus. (Fortsetzung folgt.)

Sophokles, Shakespeare, Wagner.

Von Dr. KARL AUGUST GERHARDI (Lüdenscheid).

DER Begriff vom „tragischen Moment im Wesen und Leben des Genies“ [1] bedeutet kurz erläutert folgendes: Das Genie, „die Vereinigung von hervorragender und spezifischer Leidenschaft, Phantasie und Urteilskraft“, ist — im Gegensatz zu der nachahmenden Fähigkeit des Talentes — schöpferische Kraft. Schaffen aber ist ein Kurzbegriff für: etwas Neues, noch nicht Dagewesenes schaffen, hervorbringen, wobei die Gedanken und Anschauungen, Formen und Leistungen des schöpferischen Menschen, d. h. der wesentliche Inhalt seiner Schöpfungen, über das Gekannte und Gewohnte hinausgehen und dementsprechend den Zeitgenossen unverständlich oder gar falsch erscheinen. Je weiter die Anschauung etc. des schöpferischen Geistes über die der Zeitgenossen hinwegragt, um so größer ist die Verständnislosigkeit, die die Masse jenem einen entgegenbringt. Die Folge dieser Verständnislosigkeit ist die passiv in Gestalt von Gleichgültigkeit und aktiv in Gestalt von Unterdrückung auftretende Bekämpfung des Einen durch die Allgemeinheit; und je größer nun die Verständnislosigkeit der Masse ist, um so größer ist die Bekämpfung des Genies durch die Masse. Hieraus erhellt nicht nur, daß, je größer das Genie ist, um so größer sein tragisches Moment sein muß, sondern auch, daß die Verständnislosigkeit und Bekämpfung, die der schöpferische Geist anfangs erfährt, psychologisch notwendig und damit tragisch ist.

Zahllose Beispiele beweisen die allgemeine Gültigkeit dieses Gesetzes, wenn im besondern auch seine Betätigung hin und wieder durch Zeit- wie Ortsumstände und Zufälligkeiten etwas abgeschwächt und verändert werden mag. Das Genie Richard Wagner gehört jedenfalls zu denen, die jenes tragische Moment im Wesen und Leben des Genies auf ihrem Lebensgang nur allzu deutlich empfunden haben. Dafür gehört Wagner aber auch zu jenen Großen, deren Wesen und Bedeutung vollkommen zu ergründen erst ganzen Menschengeschlechtern, nach Zeit und Arbeit gemessen, vergönnt ist. Mag diesen Großen auch beim Schluß des Lebens — sofern sie das nötige Alter erreichen! — die Genugtuung der gerechten Anerkennung zuteil geworden sein, so geben sie doch auch der Nachwelt noch Anregung zu den mannigfaltigsten Betrachtungen.

Die kunstreformatorische und weiterbildende Tätigkeit Wagners setzt sich aus verschiedenen Sonderseiten schöpferischen Wirkens zusammen; als solche könnte man, neben dem rein musikalischen (Harmonienerzeugenden) Schaffen, anführen: die außerordentliche Steigerung der dramatischen Ausdrucksfähigkeit (im Gegensatz zum Ausdruck der Stimmung eines symphonischen Satzes), welche das Orchester erfahren hat; hiermit untrennbar verbunden die dramatische Wahrheit des musikalischen Bühnenwerks nach vollkommenem Bruch mit der künstlerischen Unnatur der alten Opern; im Verein damit wieder die gegenseitige Durchdringung von Text und Musik, zu illustrieren etwa durch das Bild „des beseelten Körpers“, in dem Stoff von Geist und Geist von Stoff nicht zu trennen ist; dann der an sich schon einzigartige stoffeschöpfende Griff in den Born nationaler Dichtung; hiermit wieder zusammenhängend der allgemein menschliche, aber doch nationale Charakter seiner Werke und Gestalten, am tiefsinnigsten und entzückendsten in den Meistersingern verkörpert; schließlich die Auffassung des künstlerischen Stoffes von der erhabenen Seite her. Die letzte Seite des schöpferischen Wirkens Wagners, vermöge deren sein Kunstwerk einen gewissen kunstgeschichtlichen Abschluß in der Entwicklung des Bühnenwerkes überhaupt bedeutet, bildet den Gegenstand unserer kleinen Betrachtung. — Wir schicken voraus, daß wir hierbei von den Pionieren Wagnerschen Stiles, Berlioz, Spontini, Meyerbeer, vor allem Gluck, absehen, ohne deren Verdienste etwa in Abrede stellen zu wollen.

Der Grundgedanke meiner Ausführungen, wiedergegeben durch die Form: „Wagner faßt seinen Stoff von der erhabenen Seite her an und gestaltet nicht Charaktere, sondern Typen“, findet sich auch in dem Buche „Das Drama Richard Wagners“ von Houston Stewart Chamberlain, hier wiedergegeben durch die Form: „Wagner stellt in seinem Kunstwerk das Reinmenschliche, losgelöst vom Konventionellen, dar.“ Einerseits nun, weil mein Grundgedanke durch Chamberlains Buch gestützt wird, andererseits weil meine aus dem Grundgedanken klar und systematisch abgeleiteten Folgerungen sich bei Chamberlain — oder sonstwo — noch nicht finden, also etwas ganz Neues darstellen, wird dieser kleine Aufsatz der Veröffentlichung vor einem größeren Leserkreis wert sein.

Sophokles gilt in der Geschichte der Literatur als der höchste Vertreter des antiken Bühnenkunstwerkes. Wir haben auch heute keinen Grund, von dieser Bewertung abzugehen; Sophokles hat die kalte, starre Erhabenheit des Aischylos belebt und erwärmt, ohne in die Spitzfindigkeiten des Euripides zu verfallen. Indessen ist es nicht zu leugnen, daß für unser modernes Empfinden auch Sophokles etwas Starres und Kaltes an sich trägt, d. h. seine Gestalten; so packend und ergreifend die Chöre, die indessen bezeichnender Weise einen meist lyrisch-didaktischen Charakter haben und bei einer Aufführung gesungen werden müssen, auch auf uns noch einwirken mögen. — Wie ganz anders, wieviel tiefer wird unser Gefühl durch die Werke des Dichters ergriffen, der als der höchste Vertreter des neueren Bühnenwerkes angesehen wird! Angesichts dieses Unterschiedes wirft sich die Frage auf: Welches sind die psychologisch-ästhetischen Gründe dieses Unterschiedes zwischen Shakespeare und Sophokles? Denn wir wollen im folgenden nicht nach der mit Recht verspotteten Weise des „Deutschen Professors“ unnütze philosophische Erörterungen anstellen, sondern aus Tatsachen, wenn auch psychologischen Tatsachen, Folgerungen entwickeln, deren Richtigkeit jeder in dem Augenblicke, wo sie ihm vorgetragen werden, zugeben wird. Wenn wir uns des Unterschiedes in der Wirkung Shakespearescher und Sophokleischer Werke bewußt geworden sind, so wäre der nächste Gedanke vielleicht der, daß jener uns zeitlich und stofflich näher liegt als Sophokles. Nun, es ist kein Zweifel, daß dies Moment mitspricht, aber von durchschlagender Bedeutung für den erwähnten Unterschied wird doch nur die Verschiedenheit der beiden Dichter in Auffassung und Gestaltung der dramatischen Figuren sein, zumal unser Zeitalter der angewandten Naturwissenschaften sich — im Gegensatz etwa zu Goethes Zeit — vom 16. Jahrhundert beinahe ebenso sehr unterscheidet wie von der antiken Welt. Das was uns die Gestalten Shakespeares so sehr viel verständlicher macht, was uns ihre Erlebnisse so sehr viel inniger, aufrichtiger mitempfinden läßt, ist ihre größere, realistischere Lebenswahrheit.

Um es kurz auszudrücken, so stellt der Hellene Typen, der Brite, der Germane Charaktere auf die Bühne. Die Begriffe, welche zu diesen Ausdrücken gehören, sind ja bekannt, wir wollen sie deshalb nur durch einige den bildenden Künsten entnommene Beispiele illustrieren. Zeus Otrikoli, Hera Ludovisi, Michelangelos Sklaven, Meuniers Arbeiter sind Typen, während uns Charakterköpfe Dürer in seinen vier Aposteln, Defregger in seinem letzten Aufgebot darbieten. Der Charakter ist mehr die Darstellung einer Persönlichkeit, der Typus mehr die Gestaltung einer Idee, eines Standes. — Natürlich gibt es Kunstgebilde, und dies ist die Mehrzahl, in denen nicht rein die eine oder die andere Darstellungsweise zum Ausdruck gelangt.

Nun ist es ja richtig, daß die verschiedenen Künste in der menschlichen Kultur eine zeitlich verschiedene Stufe der Entwicklungshöhe einnehmen, nach der Reihe: Tanz, Baukunst, Plastik, Malerei, Dichtkunst, Musik. Davon aber abgesehen ist es nicht zu leugnen, daß das künstlerische Empfinden des Hellenen, dieser so überaus klaren Natur, stark nach der Seite der Plastik überwiegt, einer Kunstgattung, in der jene klare Natur am besten sich äußern, am besten ihre Befriedigung finden kann. Der Plastik wird aber die Gestaltung von Typen, von allgemeinen Ideen,

[1] Das Wesen des Genies. Von Dr. Karl August Gerhardi. Glogau, Oskar Hellmann. 3. Auflage.

abstrakten Figuren immer besser gelingen als die künstlerische Darstellung des Charakters, des engumgrenzten Individuums, der scharf umrissenen, im einzelnen ausgearbeiteten realistischen Figur. Eine realistische Darstellungsweise ist der Plastik schon dadurch außerordentlich erschwert, weil ihr von der ungeheuren stofflichen Menge unserer Umgebung nur sehr wenig zugänglich ist, nämlich — abgesehen von der malenden Plastik, dem Relief — der geschlossene körperhafte Organismus, und weil ihr zwei der ausgedehntesten Seiten der Erscheinungswelt, der Raum an sich und das Licht, als Darstellungsgebiete völlig verschlossen sind. Der bronzene Heiligenschein des Petrus in der Peterskirche zu Rom ist ein Beweis seiner künstlerischen Unmöglichkeit. Ein dankbareres Feld für realistische Vorwürfe bietet die Malerei, auch für die Wiedergabe einer Persönlichkeit, eines Charakters. Einen solchen künstlerisch zu gestalten, ist aber zweifellos am vorzüglichsten befähigt die dramatische Dichtkunst, die vermöge ihrer fortschreitenden Natur nicht nur eine so feine, ausgeschliffene, nach Perspektive, Beleuchtung und Stimmung vielseitig durchdringende Arbeit zu liefern vermag, wie auch nicht entfernt irgend eine der bildenden Künste, sondern auch noch die ganz besondere Fähigkeit der seelischen Begründung hat.

Der Hellene läßt sich nun durch das Ueberwiegen seines plastischen Empfindens in Dingen der Kunst verleiten, auch bei dem bühnendichterischen, dem dramatischen Schaffen seinen Gestalten einen plastischen und damit typischen Anstrich zu geben; daher das Wort der „wandelnden Plastik". Diese Erscheinung wird allerdings auch noch durch andere Ursachen mitbedingt, vor allem durch die aus der antiken Kunstfreude und Schaulust hervorgehenden, auch für unsere amerikanisch modernsten Begriffe kolossalen Größenverhältnisse der damaligen Theater, welche unter dem südlichen Himmel ja leicht durchzuführen sind — das athenische Theater soll an 30 000 Menschen gefaßt haben; ferner durch die wegen dieser Größenverhältnisse wieder notwendig gewordenen Hilfsmittel des Kothurns und der mit Schalltrichter versehenen Maske! Daß die starre Maske aber nicht geeignet ist, einen Charakter im dramatischen Sinne zum Ausdruck zu bringen, sondern daß sie, wenigstens solange ein Schauspieler ohne Unterbrechung auf der Bühne weilt, immer den gleichen der Rolle und der allgemeinen Stimmung entsprechenden, rein typischen Ausdruck haben muß, ist von selbst einleuchtend. Nur ausnahmsweise hatten die Gesichtshälften einer Maske verschiedenen Ausdruck, z. B. wenn eine lustige Person in der Komödie unversehens Prügel bekam; es wurde in diesem Falle abwechselnd mit dem einen, dem lachenden, und dem andern, dem heulenden Profil nach dem Zuschauerraum hin gespielt. — Es wird übrigens beim Lesen antiker Theaterstücke zu empfehlen sein, sich immer gegenwärtig zu halten, daß die handelnden Personen eine Maske tragen. Da allen Vergleichen zu hinken erlaubt ist, könnte man die antiken Bühnenwerke mit Serien von Stimmungsbildern, die modernen mit Kinematogrammen vergleichen.

Der Typus nun aber ist etwas Abgezogenes, Unwirkliches und trägt den Zug dessen, was wir erhaben, d. h. erhoben über das Wirkliche, nennen. Das Erhabene indessen hebt uns zwar den Göttern nahe, über Raum und Zeit fort, doch auch von der Erde, der Wirklichkeit hinweg; es gibt einen großartigen, allgemeinen Umriß, wirkt bedeutend durch die Höhe der Auffassung, die Einfachheit und Klarheit der Form, aber ihm fehlt die Feinheit der Ausarbeitung, die Mannigfaltigkeit der Einzelzüge, der warm ansprechende Wirklichkeitston, wie sie dem Charakter eigen sind. So begreifen Typus und Charakter wechselseitig Vorzüge und Nachteile in sich, und es wäre unrichtig, wenn man von einem allgemeinen kategorischen Standpunkte aus das eine oder das andere womöglich für alle Künste als vorbildliche Art der Auffassung und Gestaltung hinstellen wollte; vielmehr eignet sich das eine besonders für die eine Kunstgattung, das andere besonders für die andere. Es ist nämlich wohl nicht zu bezweifeln, daß jede der Künste dann auf ihrem Gebiete das Höchste schafft, wenn sie den Gegenstand, der ihrer Natur am meisten entspricht, in der Auffassung, die ihrer Natur am meisten entspricht, darstellt. Sicherlich nun leistet — um hier nur die Bildhauerkunst und die dramatische Dichtkunst einander gegenüberzustellen — erstere das Vollkommenste im Erhabenen, Typischen, die Dichtkunst im Charakter. Die Plastik unterliegt also, wenn ein Charakter künstlerisch gestaltet werden soll, gegen die dramatische Dichtkunst, der Bühnendichter steht, wenn ein Typus geschaffen werden soll, in seiner Leistung zurück gegen den Bildhauer. Die Helden der hellenischen Tragödien, die Figuren allegorischer „Festspiele" lassen uns mehr oder weniger kalt, während ein Zeus Otrikoli, ein Apollon Belvedere Erhebung und Begeisterung in uns erzeugen. Eine mit einem Strickstrumpf versehene, auf einem Bauernstuhl sitzende alte Bauersfrau, lebensgroß in Marmor gehauen, würde uns als eine Geschmacklosigkeit erscheinen, während die Charaktere in Bauerntragödien uns sehr wohl zu ergreifen vermögen. Es ist also z. B. Apollon eine höchste Leistung des Meißels, Macbeth eine solche des dramatischen Griffels.

In einer kleinen Einschaltung möchte ich die Berechtigung des Satzes, jede Kunstgattung solle in der ihr eigentümlichen Auffassung gestalten, mit fast mathematischer Schärfe nachweisen, und zwar an Beispielen, die dartun, wie man es nicht machen soll. Solcherlei Beispiele überzeugen ja immer am zwingendsten. Bekannt ist die Radierung Klingers, des dichtenden Malers, auf der der Tod vor dem heranbrausenden Zuge auf den Schienen liegt. „Der Tod lauert auf den Schienen", ist ein vortreffliches dichterisches (im Sinne des uralten, aber noch immer recht brauchbaren Lessing fruchtbares) Bild: die Phantasie malt sich, allerdings in undeutlichen Bildern, aus, wieviel von den Insassen des Zuges dem Tode zum Opfer fallen werden. Wird aber der Tod vom Maler auf die Schienen gelegt, so sagt die klare Anschauung: der Tod wird überfahren werden, der Tod wird — getötet werden! Aehnliche Dinge gelten vom Christus im Olymp. Der Dichter darf wohl sagen, daß unter den Schritten des Lenzes die Blumen emporsprießen; daß aber unter den Tritten des gemalten Christus Veilchen aufblühen, ist ganz und gar unwahrscheinlich und unmalerisch. Ebenso sind ein über glühende Silberlinge schreitender Ischarioth (von Sascha Schneider), ein vom Blitzstrahl begattetes Weib (von Anna Costenoble) keine malerischen, sondern dichterische Ideen und Gestaltungsweisen.

Indes, zum Thema zurück. Wie wir vorhin erörtert haben, wird das Drama im Typus von der Plastik geschlagen, während seine höchste Leistung der Charakter ist. Natürlich ist immer nur von dem gesprochenen Bühnenstück, im Gegensatz zu einem musikalischen, die Rede gewesen. Wir wollen fortan, wo wir die Wagnerschen Werke mit in den Kreis der Betrachtung ziehen, das gesprochene Bühnenwerk mit „Schauspiel", das musikalische mit „Musikdrama" bezeichnen; letzteres ist nicht im Sinne Wagners, aber kurz und deutlich. Wenn nun nach unseren bisherigen Erörterungen die Wiedergabe des Charakters für das Schauspiel die höchste Leistung bedeutet, wenn uns das Erhabene und Typische zwar in der Plastik, aber nicht im Schauspiel erwärmt, wenn uns das Bühnenwerk Shakespeares die ganze Seele erfaßt und erschüttert, wo wir den Hellenen nur bewundern; wenn uns Götz von Berlichingen mit seinen herrlichen Menschen von Fleisch und Blut trotz aller Verstöße gegen die Technik des Dramas hinreißt, während uns die pathetische und plastische Iphigenie mehr oder weniger kühl läßt: so darf man wohl sagen, daß, kunstgeschichtlich gesprochen, das Schauspiel nicht in Sophokles, sondern erst in Shakespeare seine Vollendung erfahren hat. Das attische Kunstwerk ist, kunstgeschichtlich gesprochen, seiner Kunstgattung gemäß von dem Briten in dem Sinne vervollkommnet worden, daß Shakespeare an Stelle des sprechenden Typus den sprechenden Charakter gesetzt hat.

Die Behauptung, daß die Wagnerschen Bühnengestalten im allgemeinen (und ganz besonders die im „Ring", wenigstens die Götter, und im „Tristan") von einer erhabenen, typischen und nicht von einer realistisch-charakteristischen Auffassung getragen sind, wird wohl nirgends auf Widerspruch stoßen. (Ein direkter Beweis für den, der die Richtigkeit dieses Satzes nicht selbst empfindet, dürfte übrigens seine Schwierigkeiten haben.) Ebenso unwidersprochen wird die weitere Behauptung bleiben, daß diese typischen Gestalten in den Wagnerschen Musikdramen uns nicht kalt lassen, wie die unrealistischen Nichtcharaktere des (gesprochenen) Schauspiels, sondern daß sie uns im höchsten Grade erwärmen, unsere ganze Seele zur Mitempfindung hinreißen, oder, mit andern Worten ausgedrückt, daß sie uns als berechtigt, als künstlerisch wahr und wirksam erscheinen. Danach blieben nur die Fragen zu beantworten: weshalb erscheint uns der „singende Typus" künstlerisch wahr und wirksam? weshalb erscheint er uns künstlerisch wahrer und wirksamer als der sprechende Typus? weshalb erscheint er uns sogar als die höchste Leistung des musikalisch-dramatischen Kunstwerks?

Der Grund dieser psychologisch-ästhetischen Tatsache liegt erstens und im besondern in der Musik; zweitens und im allgemeinen in dem Umstand, daß die Schöpfungen der verschiedenen Kunstgattungen alle einen eigentümlichen Charakter der Darstellungsmittel und damit der Darstellung und deshalb wieder einen eigentümlichen Standpunkt der Betrachtung fordern und erfahren. Erläutern wir zuerst den letzten Satz, den allgemeinen Grund.

Die Aristotelische Begriffsbestimmung der Kunst, daß sie Nachahmung der Natur sei, ist jedenfalls unwiderleglich; indessen ahmt jede Kunstgattung mit den ihr eigentümlichen Mitteln nach, und das Erzeugnis ist ein Gebilde, auf das immer nur der Ausdruck: der Natur ähnlich, niemals aber: dieser gleich, angewendet werden kann. — Dasjenige

Kunstwerk, das, nebenbei gesagt, die größte Aehnlichkeit mit der Natur, der Wirklichkeit erreicht, ist das (aufgeführte) gesprochene Prosa-Bühnenspiel; dafür ist seine Dauer auch nur die des Augenblicks. — Dem eigentümlichen Charakter jeder Kunstgattung nun in Mitteln und Darstellung entspricht, wie erwähnt, die besondere Art der Betrachtung. Der gemalte und der dichterisch geschilderte Brand eines Schlosses z. B. sind zweifelsohne als Gegenstände grundverschiedene Dinge, von denen jedes in seiner Art der Natur durch Nachahmung ähnlich ist, und doch erscheint uns das eine genau so richtig, künstlerisch wahr und wirksam wie das andere! Dies Beispiel macht wohl klar, in welcher Weise und aus welchen unbewußten Gründen wir der singenden Bühnengestalt ganz anders gegenübertreten als der sprechenden.

Wenn wir vor dem musikalisch-dramatischen Werk sitzen, so wissen wir eben, oder vielmehr wir fühlen es, ohne uns Rechenschaft darüber zu geben, daß der Musikdramendichter seiner Natur nach mit ganz anderen Mitteln arbeitet als der Schauspieldichter, daß also auch die Werke, die Gestalten des Musikdramendichters ein ganz anderes Wesen haben, als das Schauspiel und dessen Figuren. Die Musik ist die am wenigsten realistische von allen Künsten, ja, sie ist überhaupt nicht von realistischem, sondern ganz idealistischem Wesen. Schiller sagt, daß ein dichterisches Kunstwerk erst durch die Verbindung mit der Musik in die Höhe des Idealismus getragen werde. Nach Wagner kann man die Musik die transzendentale Sprache des inneren Menschen, d. h. seiner Empfindungen nennen. Worin dieser unrealistische, transzendentale Charakter der Musik beruht, ist wohl klar, jedenfalls hier nicht weiter zu erörtern. Wollten wir es mit einem Wort abtun, so könnten wir etwa sagen, daß die Musik die Kunst ist, welche die, gar nicht weiter für den Verstand deutlich zu machenden Gefühle und Empfindungen mit gar nicht weiter für den Verstand erfaßbaren Mitteln nachahmt und dadurch im Zuhörer wieder anschlägt. Wenn die eben erwähnte Verbindung zwischen Dichtkunst und Musik, hier zwischen Schauspiel und Musik eintritt, so büßt das Erzeugnis dieser Vermählung zwar, von der musikalischen Seite betrachtet, an idealistischem Charakter ein, wie es, von der schauspielerischen Seite betrachtet, an Realismus verliert. Das Musikdrama hat selbstverständlich nicht mehr den rein idealistischen, transzendentalen Charakter wie die reine Instrumentalmusik, z. B. eine Symphonie. Immerhin hat die singende Bühnenfigur, der sie schaffenden Kunstgattung zufolge, doch so viel Idealistisches an sich, daß wir ihr — zunächst unbewußt — ganz anders gegenübertreten als der sprechenden Person auf dem Theater. Gerade so gut, wie wir eine Pantomine, wenn wir sie vom Standpunkt des Schauspiels betrachten wollten, lächerlich, abgeschmackt finden müßten, würde uns bei gleichem Standpunkt auch die musikalisch-dramatische Gestalt mindestens höchst absonderlich vorkommen. Es gibt Menschen, für die die Musik weiter nichts ist als ein „unangenehmes Geräusch" (Carlyle); diese werden sich zweifellos beim Anblick der singenden Gestalten der Walküre ebenso sehr „amüsieren", als wie beim Anblick eines „in voller Bewegung begriffenen" Orchesters.

Schon die Art, wie der Gesang ausgeführt werden muß, nur ausgeführt werden kann, dürfte ein wohl viel zu wenig gewürdigtes Moment sein, die Unwirklichkeit der singenden Bühnenfigur zu bedingen. Die Form des Mundes, die Langsamkeit der Aussprache, zumal bei getragenen Partien, die hierdurch notwendig werdende Langsamkeit, Einseitigkeit, ja Einförmigkeit in Mienenspiel, Gesten und sonstigen Bewegungen weichen so sehr vom gewöhnlichen Leben ab, daß allein hierdurch die singende Bühnenfigur ein vollständig unrealistisches Kunstgebilde ist. Hierzu tritt nun weiter der Umstand, daß im gewöhnlichen Leben die Menschen nicht mit Gesang ihre Zwiegespräche führen, Handlungen vollziehen, und schließlich noch der vollständig unrealistische, idealistische Charakter des musikalischen Ausdrucks an sich, zwei Momente, die den idealistischen Grundton der musikalisch-dramatischen Gestalt noch wesentlich verstärken.

Die genannten drei Momente würden genügen, um uns zu veranlassen, das also geartete Kunstwerk „Musikdrama" in der ihm eigentümlich zukommenden Betrachtungsweise auf uns wirken zu lassen und seine Gestalten als künstlerisch wahr und wirksam zu empfinden, gerade so, wie wir eine dichterisch geschilderte Feuersbrunst ganz anders betrachten als eine gemalte und daher jene als ebenso wahr empfinden wie diese. Indessen bewirkt die Musik, die unrealistische Kunstform, nicht nur, daß wir der musikalischen Bühnenfigur anders gegenübertreten als der Figur des Schauspiels, sondern in ihrer idealistischen, transzendentalen Ausdrucksform an sich liegt noch der oben erwähnte besondere Grund, weshalb wir die unrealistische Gestalt des musikalischen Bühnenwerkes als künstlerisch wahr empfinden. Während wir nämlich das realistische Schauspiel zunächst und vor allem mit dem Verstande erfassen und vermittelst des Verstandes, auf dem Umwege über die Sprache, auf unsere Empfindung wirken lassen — Wirkung auf die Empfindung ist das Grundwesen aller Kunst —, tritt zu diesem Zweck im Musikdrama neben den Verstand die Musik, als eine Macht, direkt und selbständig auf unsere Empfindung einzuwirken, da ja die musikalisch-dramatische Gestalt sich aus den realistischen Momenten der Schauspieldichtung und den unrealistischen der Musik zusammensetzt und die Harmonien der Musik fast allein mit dem empfindenden Teil der Seele aufgenommen werden. Die besondere Wirkung der Musik ist nun die, daß die singende Bühnengestalt im Verein mit dem Orchester die dramatische Physiognomie ihres Empfindungslebens nicht nur viel farbiger, vielgestaltiger, intensiver zum Ausdruck bringen kann als die sprechende Bühnengestalt, sondern auch in unserer Seele die gleichklingenden Empfindungssaiten in viel unmittelbarere, heftigere Mitschwingungen zu versetzen vermag. Wollen wir unsere letzten Ausführungen noch einmal zusammenfassen, so läßt sich das mit den Worten tun: Der Typus, der als sprechende Bühnenfigur uns kalt läßt, weil zu wenig lebenswahr und doch von realistischer Kunstform, erwärmt uns und erscheint uns künstlerisch wahr und wirksam als musikalische Gestalt, weil die Musik kraft ihrer Natur die unrealistische erhabene Gestalt in eine unrealistische erhabene Kunstform hinüberträgt, der wir eben mit anderer Betrachtungsweise entgegentreten als dem Schauspiel, und weil die musikalische Ausdrucksform und -gewalt dem singenden Typus das an Empfindung, Leben und Wahrheit gibt, was dem sprechenden fehlt.

In dem eben Gesagten liegt schon die Antwort auf die zweite der oben gestellten Fragen: Weshalb erscheint uns der singende Typus wahrer und wirksamer als der sprechende? Die erhabene Bühnengestalt wird einerseits erst durch die unrealistische Musik gänzlich in die ihr zukommende erhabene Kunstform versetzt, anderseits erst durch die unmittelbar auf die Seele wirkende Ausdruckskraft der Musik lebendig und wirkungsvoll gemacht.

Nach diesen Betrachtungen wird uns nun ohne weiteres zweierlei klar. Erstens, woher es kommt, daß jeder auch nur einigermaßen künstlerisch empfindende Mensch eine ästhetische Ohrfeige zu bekommen glaubt, wenn der Held der alten kleinen Opern und Operetten nach Herunterschmettern seiner Arie plötzlich in den Ton des Gesprächs ganz gewöhnlicher Sterblicher fällt: derselbe Darsteller springt im gleichen Kunstwerk aus einer künstlerischen Darstellungsform unvermittelt in eine ganz andere, und um ihm diesen Sprung nachzumachen, müssen wir aus der der Musik eigentümlichen Betrachtungsweise in die dem Schauspiel eigentümliche hinüberspringen. Dieses Verfahren des schaffenden und nachschaffenden Künstlers ist genau so unkünstlerisch, als wie wenn man im Scherz — (bei Panoramen macht man's sogar im Ernst so!) — aus einem gemalten Stilleben irgendwo einen wirklichen Kohlkopf hervorwachsen läßt. — Das zweite, was uns nun klar wird, ist die paradoxe Erscheinung, daß der realistische Kleincharakter des gewöhnlichen Lebens in musikalisch-dramatischem Gewande uns lange nicht so lebenswahr erscheint, wie die erhabene typische Bühnenfigur. Ich bin immer von Unbehagen durchzogen, wenn ich Männer unserer Zeit im Frack auf der Bühne singen sehe. Denn die Verbindung der unrealistischen Musik mit dem realistischen Charakter ist viel weniger naturgemäß als mit dem erhabenen Typus. Ganz abgesehen davon, daß die äußere Form der durch Musik und Gesang bedingten Darstellung dem erhabenen Typus angemessener ist als dem realistischen Kleincharakter der uns umgebenden Welt, wird dieser dadurch, daß er seiner Natur nach uns fortwährend an unser Alltagsleben erinnert, uns zuweilen störend zum Bewußtsein bringen, daß der Werkeltag auf der Bühne des Lebens nicht gesungen wird. — All das hindert natürlich anderseits nicht, daß durch die Verbindung mit der Musik auch eine realistische, leichte, ja selbst flache und schale Operettenfigur eine gewisse idealistische Färbung bekommt. — In einem Falle allerdings wird der Künstler die Gestalten des musikalischen Bühnenwerkes notwendigerweise aus dem Kreise des gewöhnlichen Lebens holen müssen, nämlich dann, wenn die Handlung humoristischer Art ist, da der Humor vor allem die Wirklichkeit, die kleinen Züge des Lebens, die kleinen Schwächen der Menschen zum Inhalt hat, also von realistischer Grundfarbe ist. Daher sprechen die antiken Komödien, sofern wir ihnen das nötige, oft umfangreiche Wissen in Kultur und Geschichte entgegenbringen, unsere Empfindung mehr an als die Tragödien. Der wahrhaft große Künstler, der, wie Wagner in den Meistersingern, jene Notwendigkeit mit unfehlbarem Instinkt fühlt, wird allerdings dem Werk als Ganzem durch große, allgemeine leitende Ideen die Eigenschaft des über die gewöhnliche, wechselnde Realität des menschlichen Lebens Erhabenen und Dauernden verleihen.

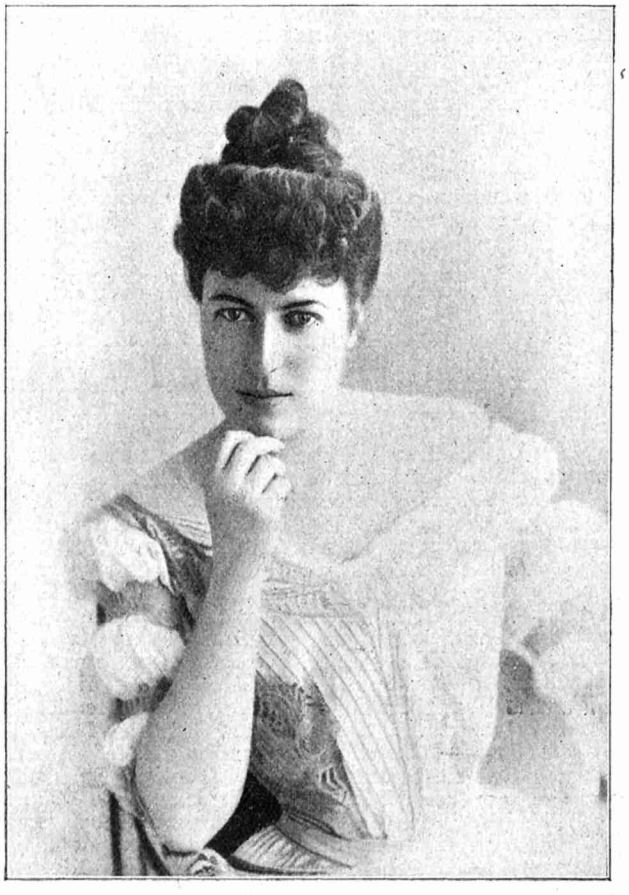
Auf Grund der bisherigen Erläuterungen beantwortet sich nun die dritte der obigen Fragen: weshalb erscheint uns der singende Typus als die höchste Leistung des musikalisch-dramatischen Kunstwerks? Dadurch, daß wir im Geiste alles Gesagte wiederholen.

Wagner hat diese höchste Kunstform der musikalischen Bühnendichtung, indem er sie in einer Reihe von unsterblichen Meisterwerken mit geistig wie ästhetisch gleich großartigem Inhalt füllte, auf immer für die Menschheit errungen und festgestellt. Während also, kunstgeschichtlich gesprochen, Shakespeare den sprechenden Typus der Sophokleischen Tragödie in einen sprechenden Charakter umgewandelt hat, hat Wagner den sprechenden Typus des Griechen zu einem singenden Typus erhoben und damit der Entwicklung des Bühnenkunstwerks überhaupt erst einen Abschluß gegeben. So sind aus der Blüte des attischen Dramas zwei reife Früchte hervorgegangen.

Unsere Künstler.

Marthe Girod.

MAN kann *Marthe Girod* billigerweise den Typus der modernen Pianistin nennen. Heute, wo so manche Widerwärtigkeit den wahren Koryphäen des Klavierspieles die Existenz versauert, wo interessierte Nachäfferei und oberflächliche Parade Augen und Ohren zermartern, andererseits der Fortschritt des Mechanismus das Empfinden und die technische Vollkommenheit des Virtuosentums auf perforiertem Pergamentpapier nach der entlegensten Farm am Rande des tropischen Urwaldes trägt, berührt es doppelt erfreulich, mit selbstlosen Talenten in Kontakt zu kommen, die nach erbaulicher Einkehrhaltung abseits vom Wege die steilen Pfade, die das schöpferische Genie selbst hat gehen müssen, wandeln, die nach folterndem Kämpfen und Ringen zur reinen Erkenntnis des Schönen gelangt sind und schließlich in das Reich des Göttlichen eintreten dürfen. Marthe Girod kann sich getrost zu ihnen rechnen. Ihr letztes Konzert in der Pariser „*Salle-Pleyel*" ist ein leuchtender Merkstein in ihrer stets emporstrebenden Karriere. Sie hat es so recht bewiesen, welche Höhe von Macht, mit eiserner Ausdauer und künstlerisch empfindender Initiative erklommen werden kann.



[MARTHE] GIROD.
Photogr. Reutlinger, Paris.

In einfacher Spitzenrobe, ohne die geringste Spur theatralischen Gebärdens, betritt die ausgereifte, sympathische Erscheinung das Podium und nimmt Platz vor der ihrer Befehle harrenden Tastatur. Ein buntfarbiger Blumenstrauß war's, den sie uns bot, voll gemischter Düfte: hier sattes Atmen aus saftigem Waldesgrün heraus — das Aroma des Klassischen —, dort das, wenn auch zeitweise fast betäubende Patschuli des Modernen, Hypermodernen. Aber die Mischung hatte im ganzen dank der geschickten Spenderin doch ein befriedigendes, migränefreies Behaglichkeitsgefühl aufkommen lassen, das über die uns noch unfaßbaren Melodien- und Akkordmixturen hinwegsehen ließ. — Mit Genuß folgte man der vielgestaltigen Interpretin. Die Beethovensche Sonate op. 81, d'Alberts klassische „Suite", Chopins „Barkarole", Schumanns „Karneval von Wien", Liszts Sonett 104 (Petrarca), Rubinsteins Etüde für die linke Hand, all das verriet so viel verinnerlichten Geschmack, so viel dynamisch abgestufte, edle Bravour, daß man den folgenden Visionen, Gedanken und Fragmenten der neuen Schule mit ihrem Verblüffenden, Düstern und Kecken auch da noch zu folgen vermochte, wo sie unter den Fingern eines andern mitleidiges Kopfschütteln ausgelöst hätten. Marthe Girod ist eine große Pianistin, und sie wird auch diesmal, wie jedesmal, den Kreis ihrer Bewunderer erheblich vergrößert haben! . . . Der Direktor der Firma Pleyel hat Marthe Girod gebeten, ihr letztes ungefähr zwei Stunden währendes Konzert für die Aufnahme durch das „Pleyela" zu wiederholen. **Ferdinand Laven (Paris).**

* * *

Georg Baklanoff.

SEIT etwa drei Jahren ist der Name des noch sehr jungen russischen Sängers auch in Deutschland überaus populär geworden, ja es gibt Leute, die ihn noch über seinen Kollegen und Landsmann, den großen Schaljapin, stellen, an dessen Beispiel er sich aber wohl gebildet hat.

Baklanoff hat in Deutschland zuerst an der Berliner Komischen Oper gesungen und ist hierauf in ein Vertragsverhältnis mit der Wiener Hofoper getreten, das ihn in jeder Saison für eine Reihe von Abenden verpflichtet — ein Verhältnis, über das noch zu sprechen sein wird. Die übrige Zeit verbringt er auf Gastspielreisen, und seine großen Erfolge sind ihm überall treu geblieben.

In der Tat hat ihn die Natur ganz besonders vor andern begünstigt: sein breiter, warmer, mühelos hinströmender Bariton ist eine der schönsten Stimmen, die man jetzt hören kann. Sein Gesicht ist schön und ausdrucksvoll, das Auge beherrschend, und seine hochgewachsene Gestalt hat jenen natürlichen Rhythmus der Gebärde in der Uebereinstimmung mit der Musik, die Meister Jaques-Dalcroze sich bemüht, uns beizubringen, die aber das natürliche Erbteil der Slawen zu sein scheint, wie die kleinste Tänzerin des russischen Balletts zu beweisen imstande ist. Kommt zu diesen prächtigen Naturgaben, wie bei Baklanoff, nun noch eine starke Intelligenz, ein durchaus originelles darstellerisches Erfassen der abgespieltesten Rollen, so begreift man die starke Wirkung, die er übt, wo er sich zeigt. Am stärksten wirkt er vielleicht da, wo er — als Scarpia, auch als Mephisto — durch das Aeußere des vollendeten Kavaliers ein wahrhaft dämonisches Zerstörertemperament durchschimmern läßt. Eine ungemein geistreiche Leistung ist auch sein Toreador, den er nicht, wie unsere meisten heimischen Sänger es leider tun, lediglich als Vorwand für eine herausgeschmetterte Arie und ein Duett betrachtet, sondern als absolutes Seitenstück zur Carmen spielt, nur mit größerer geistiger und körperlicher Kraft, mit der er die bis dahin Unbesiegbare besiegt.

So viel Licht wirft auch Schatten, und der Schatten liegt eben darin, daß Baklanoff kein Repertoire-Sänger ist, sondern sich immer in den gleichen französisch-italienischen Partien hören lassen muß. Bedauerlicherweise wird die so interessante russische Opernmusik von unsern Bühnen so gut wie ganz vernachlässigt. Aber würde sie auch gepflegt, für Baklanoff ergäben sich doch Schwierigkeiten, weil er die deutsche Sprache nur mangelhaft beherrscht. Hätte die Wiener Hofoper nun einen genialen Leiter, wie Mahler einer war, so würde es ihm zweifelsohne gelingen, den so außerordentlich begabten jungen Russen für einen Teil des deutschen Repertoires zu gewinnen: dies wäre eben eine Erziehungsarbeit — nicht allzuschwer bei soviel Talent. Direktor Gregor hat es einmal versucht, Baklanoff den Hans Heiling singen zu lassen. Statt ihn aber wenigstens durch einen deutschen Kapellmeister in das Wesen dieses grunddeutschen Berggeistes einzuführen, ließ er die Oper von einem — Polen dirigieren, der seiner Aufgabe mindestens so fremd gegenüberstand wie Baklanoff der seinen. Das Resultat läßt sich denken. Dennoch ist es schade, daß der sehr verstimmte Künstler von da ab auf das deutsche Repertoire im allgemeinen verzichtet hat. Aber freilich: wer gibt sich an der

Wiener Hofoper heute noch groß Mühe, das Wachsen eines Künstlers zu fördern?

Eine neue Rolle hat der Künstler in diesem Jahr aber doch in deutscher Sprache gesungen, und zwar den Falstaff in Verdis reizender Oper. Es war keine leichte Aufgabe für ihn, der durch die adeligen Gesten seiner wohlgebauten Figur so starke Wirkung übt, sich in die Maske dieses Dickwanstes zu stecken. Er löste seine Aufgabe, indem er im Falstaff nicht den Schlemmer, sondern den Ritter betonte — eine Auffassung, die die Gestalt adelt, ihr freilich auch an Humor manches schuldig bleibt. Immerhin war neben der prächtigen Gesangsleistung auch das Bestreben des Künstlers erfreulich, seinen Rollenkreis zu erweitern und sich mit der schwierigen, für den Musiker edlerer Art aber so unendlich wichtigen deutschen Sprache anzufreunden — ein Versuch, der immer besser gelingen wird, je öfter man ihn wiederholt.

Baklanoff, der mit der in Rußland sehr beliebten Koloratursängerin Lydia Lipkowska vermählt ist, gehört schon heute zu den interessantesten Künstlern, die wir haben. Seine starke Intelligenz und sein guter Geschmack haben ihn bis jetzt vor dem unkünstlerischen „Star"tum bewahrt und werden ihn hoffentlich bis zu den größten Aufgaben führen. **L. Andro.**

Der konservatorisch gebildete Organist.

Von KARL BERINGER, Garnisonorganist in Ulm.

DER moderne Orgelbau und die moderne Orgelkomposition haben für den Organisten die Grenzen des rein Technischen wie auch der Ausdrucksmöglichkeiten derart erweitert, daß für die organistische Kunst eine völlig neue Aera eingetreten ist. Der von Natur aus starre Orgelton ist durch die Verwendung des Jalousieschwellers oder des Generalcrescendos modulationsfähig geworden; die Registrierung, im Prinzip nichts anderes als die Instrumentierung der vor dem Spieler liegenden Noten, ist durch die ebengenannten Vorrichtungen wie auch durch Druckknöpfe für dynamische Effekte, durch freie Kombinationen, automatische Pedaleinstellung u. dergl. in gewissem Sinn wesentlich erleichtert worden, obgleich dadurch der äußere Apparat komplizierter geworden ist. So ist es möglich, daß jetzt schon eine allerdings geringe Anzahl von Organisten selbst die schwierigsten Orgelkompositionen ohne Registriergehilfen vorzutragen imstande ist. Wieviel zu diesen Neuerungen Pneumatik und Elektrizität beigetragen haben, ist genügend bekannt.

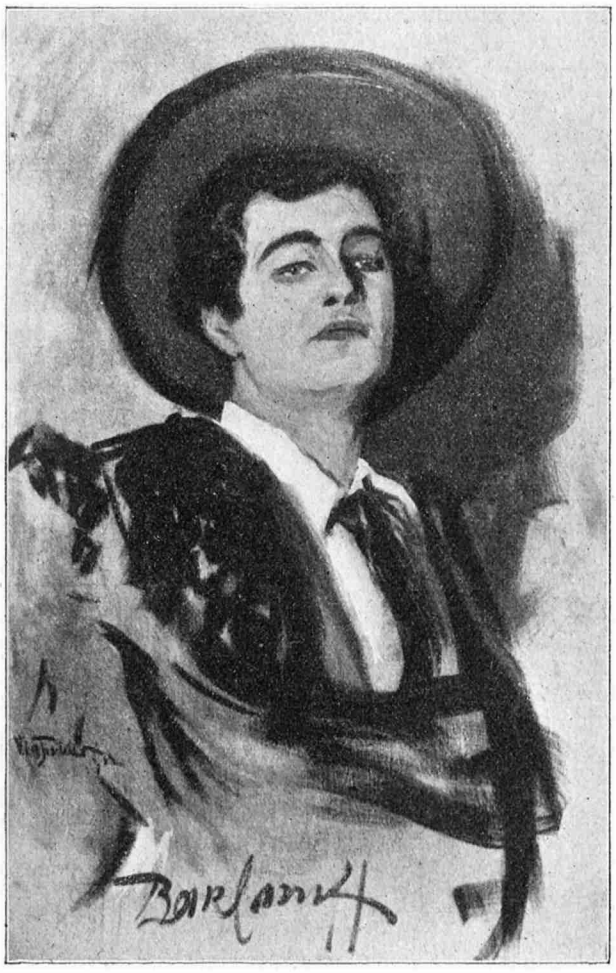
Die eben erwähnten Erleichterungen sind allerdings cum grano salis zu verstehen. Daß die geistige Spannkraft des Spielers, der etwa Liszts Variationen über „Weinen, Klagen", dessen b-a-c-h-Präludium mit Fuge, Brahms' Fuge in as moll oder gar eine der großen Reger-Fantasien ohne Registrierbeihilfe vorträgt, aufs höchste in Anspruch genommen wird, bedarf wohl nur der Andeutung. Ein Organist muß schon geradezu souverän das Technische und das Vortragsmäßige beherrschen, er muß eine Summe von Energie und Geistesgegenwart sein eigen nennen, will er den verwickelten Riesenapparat der modernen Orgel seinen Intentionen untertan machen, ohne, auch bei den kompliziertesten Kompositionen, einer Beihilfe zu bedürfen.

Daß ein künstlerisch hochstehender, durchgeistigter Vortrag auf eingehendsten kompositorischen Studien basiert sein muß, ist natürlich Voraussetzung. Verwickelte kontrapunktische Gewebe vermag doch nur der klar zu durchlichten, der befähigt ist, dem Komponisten auch in die verschlungensten Gänge seines Schaffens zu folgen. Technik allein in Verbindung mit einer gewissen Routine in der Registrierkunst, das macht den Künstler noch lange nicht aus. Es sind eben auch hier viele berufen und wenige auserwählt. Dabei ist noch zu beachten, daß sich in neuerer Zeit auf dem Gebiet der Orgelkomposition nicht nur in Deutschland (insbesondere seit dem Erscheinen Liszts und Regers) ein gewaltiger Aufschwung zeigt; vielmehr ist auch jenseits unserer Grenzpfähle reges Leben erwacht. Hingewiesen sei vor allem auf Frankreich und Italien. Mögen die Anschauungen über die Bedeutung ausländischen Schaffens auch auseinandergehen, das eine steht fest: an Erscheinungen wie *C. Franck, Saint-Saëns, Guilmant, Widor, E. Bossi, Ferroni,* von denen doch wirklich jede eine persönliche „Note" hat, kann der neuzeitliche Konzertorganist unmöglich vorübergehen. Wir können noch auf Spanien (*Mas y Serracant, Gabiola* u. a.), Belgien (*Tinel, Mailly*) usw. hinweisen.

Wie nun der Maler in fremden Ländern Studien treiben muß, wenn er einen weit umfassenden künstlerischen Blick gewinnen will, so kann ein Aufenthalt im Ausland zu Studienzwecken dem Konzertorganisten nur äußerst vorteilhaft sein. Ganz abgesehen von dem instruktiven Wert solcher Reisen: derartige Exkursionen machen häufig genug die oft recht unbegründeten Vorurteile gegen die Eigenart ausländischer Musik schwinden. Eine Individualität wie z. B. Bach, diese einzigartige, urdeutsche, abgrundtiefe Musikernatur, ist in Frankreich und Italien wohl nicht denkbar; das erkennt man dort auch unumwunden an. Widor sagte zu mir einmal bezeichnenderweise: „Bach est notre père." Aber — müssen wir denn fremdes Schaffen gerade an unseren typisch deutschen Großen messen? Wir müssen vielmehr versuchen, fremde Kunst aus dem Milieu heraus, in dem sie entstanden ist, verstehen zu lernen!

Meine wiederholten Studienreisen in Frankreich und Italien führten mich oftmals mit organistischen Größen zusammen. Um beispielsweise auf Widor, den bedeutendsten Organisten des gegenwärtigen Frankreich (das wurde mir in Paris sogar aus „Kollegen"mund bestätigt, dann muß es wohl so sein!) zurückzukommen: man muß diesen genialen Künstler als Interpreten eigener Werke, z. B. seiner großangelegten Orgelsymphonie in f moll, gehört haben, und man weiß, wie diese Musik erklingen muß, um in ihrer Art überzeugend, hinreißend zu wirken. Dies nur ein Beispiel. — Für den Vortrag kommt ganz wesentlich das in Betracht, daß bekanntlich die französischen und italienischen Orgeln anders gebaut sind als unsere deutschen Instrumente. Erinnert sei nur an die französischen Zungenregister. Der Komponist aber schreibt aus dem Instrument heraus für das Instrument. Da ist es doch mehr als naheliegend, daß, wollen wir möglichst charakteristisch ausländische Orgelmusik wiedergeben, zur Kenntnis der eigenartigen Vortragsweise fremder Meister auch, wenigstens bis zu einem gewissen Grad, Verständnis für die Eigenartigkeit fremder Instrumente gehört. Daß fremdländische Orgelkompositionen auf unseren deutschen modernen Konzertorgeln wiedergegeben werden können, das haben Künstler wie Widor, Bonnet, E. Bossi u. a. durch oftmaliges Konzertieren in Deutschland bewiesen.

Diese Erörterungen berühren ein ungemein wichtiges Gebiet organistischer Kunst, nämlich die den ganzen Vortrag bestimmende Art des Registrierens. Hier kann der Organist seine volle Künstlerschaft oder auch seine ganze — Unfähigkeit entfalten. Vor allem ist an der Art des Vortrags ersichtlich, ob sich dem Ausführenden der musikalische Aufbau der Komposition klar erschlossen hat. Die Registrierung muß aus der Komposition heraus musikalisch und — sit venia verbo — logisch begründet sein. Dabei ist immerhin dem subjektiven Ermessen des Vortragenden noch ein weiter Spielraum gelassen. Ich habe bedeutende Virtuosen gehört, bei denen die manchmal allerdings etwas anrüchige Ehren-



GEORG BAKLANOFF.
Nach einem Gemälde von V. Tischler.

titulatur „Virtuos“ alles erschöpft — viel Finger- und Pedalakrobatentum, aber wenig Geist. Erlernen läßt sich nach abgezirkelten schulmäßigen Regeln die Registrierkunst eben nicht oder wenigstens nur andeutungsweise. Angeborener Musik- und Klangsinn müssen, gefördert durch das Anhören der Vorträge großer Meister (ohne daß sich der Jünger deswegen blindlings an Autoritäten zu binden braucht), die Hauptsache tun. Eine Registrierung, über die der naiv genießende Laie vielleicht in helles Entzücken gerät, kann unter Umständen geradezu geschmacklos und unbegründet sein. Die vielgerühmte vox populi ist eben, namentlich in künstlerischen Dingen, nicht immer vox dei. — Hier ist der Ort, noch auf eine Spezies von „Orgelmusik“ hinzuweisen, der man öfter in Konzerten begegnet. Es sind dies jene „Bearbeitungen“ von allen möglichen — zumeist unmöglichen — Instrumental- oder Vokalstücken für Orgel, Kompositionen, die der Durchschnittskonzertbesucher häufig zu den „beliebten“ oder „populären“ zählt. Mag sein, daß Händels „be—rühmtes“ Largo, ein Arrangement für Orgel aus Wagners Werken u. dergl. ihren willigen Hörerkreis finden: bei wirklich ernst zu nehmenden Konzerten sollten Exkursionen auf das Gebiet derartiger sekundärer „Orgelmusik“ denn doch unterlassen werden. Es mag ja ab und zu Fälle geben, in denen Konzessionen nach dieser Richtung hin gemacht werden müssen. Aber solche arrangierte Musik vielleicht mit Vorliebe den Konzertprogrammen einzuverleiben, weil ein gewisser Zuhörerkreis sich „immer wieder“ daran erbaut, das ist nicht gerade hochkünstlerisch gehandelt. Die Originalliteratur für hervorragende Orgelmusik ist reichhaltig genug. Auszunehmen von diesem, manchem wohl etwas hart erscheinenden Verdammungsurteil sind selbstredend (aus guten Gründen!) Uebertragungen Händelscher Orgelkonzerte mit Orchester für Orgel allein und Aehnliches.

Eine an den Konzertorganisten oftmals herantretende Aufgabe ist auch die, große Werke mit der Orgel zu begleiten, z. B. Bachs Matthäus- oder Johannes-Passion, dessen h moll-Messe, Beethovens Missa solemnis u. a. Diese Tätigkeit wird häufig nicht nur von der Zuhörerschaft, sondern auch von musikalisch Hochstehenden gewaltig unterschätzt. Es ist wahrlich nicht leicht, abgesehen von einzelnen technischen Schwierigkeiten, schon das richtige Klang- und Stärkeverhältnis zu Solisten, Chor und Orchester zu finden, sich ohne weiteres dem Dirigenten — namentlich wenn das betreffende Werk oftmaligen Takt- und Tempowechsel aufweist — anzupassen u. dergl. Die entgleisende Orgel kann ebensoviel Unheil anrichten als der den Faden verlierende Gesangssolist. Hört man gewöhnlich von der Orgel auch nicht viel, da sie meist im Ganzen aufgeht: in dem Fall wird man sie sicher hören, wenn sie, unbekümmert um den eigentlichen Gang des Werkes, sich auf verbotene Wege verliert. Ein großes Werk künstlerisch vollendet zu begleiten, erfordert neben einem nicht gewöhnlichen Können große Umsicht, geistige Spannkraft, die Fähigkeit, sich energisch zu konzentrieren. Mir schrieb einmal ein von mir hochverehrter Orgelmeister: „Ich halte die Matthäus-Passion gut zu begleiten für eine geistige Strapaze allerersten Ranges . . . Die, die eine solche Begleitung in kunstgemäß vollbefriedigender Art ausführen können, sind wahrlich nicht viel dichter gesät als die gewöhnlich beigezogenen Gesangssolisten.“

* * *

Noch möge im Zusammenhang mit den Erörterungen über die an den modernen Konzertorganisten gestellten Anforderungen eine weitere Frage berührt werden. Es ist die auch sonst schon erörterte Frage nach der Zusammensetzung der *Konzertprogramme*.

Das Ideal wäre wohl das Aufstellen von Programmen mit einer gewissen Einheitlichkeit der Idee (z. B. historische Programme, Komponistenkonzerte, Konzerte etwa mit französischen oder italienischen Meistern u. dergl.). Ich selbst darf wohl persönlich in aller Bescheidenheit anführen, daß ich bisher bestrebt war, meinen eigenen Konzerten eine gewisse leitende Idee, sofern und soweit dies eben überhaupt möglich war, zugrunde zu legen. Ich suche jene Buntscheckigkeit der Programme, von der das Publikum so gerne als von einer „willkommenen Abwechslung“ spricht, zu vermeiden. Freilich sorgen schon die bestehenden Verhältnisse dafür, daß die angestrebte Einheitlichkeit nicht zum starren Prinzip wird. Der Konzertgeber hat ja z. B. auch noch mit den Mitwirkenden zu rechnen, die bei der Aufstellung der Programme seine Kreise oft recht empfindlich stören können. Hier die Skizzen einiger meiner Konzerte mit einer bestimmten leitenden Idee: neun historische Orgelkonzerte (Entwicklung der konzertmäßigen Orgelmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart); Bach-Konzerte; Konzerte, die ausschließlich Max Reger gewidmet waren bezw. Reger und H. Wolf (a capella-Chöre nach Eichendorff); Liszt-Konzert; französische Meister usf.

Bei dieser Gelegenheit erinnere ich mich eines ergötzlichen Vorkommnisses. So unbedeutend es an sich erscheinen mag — wohl hundert anderen ist Aehnliches in dieser oder jener Variation entgegengetreten —, so ist es doch bezeichnend für die Unselbständigkeit des Urteils weiter Kreise. Als ich für Regers Orgelkompositionen durch Aufführung besonders seiner großen Fantasien und auch durch Wort und Schrift Propaganda machte, sah sich irgendein obskurer Anonymus bemüßigt, so oft er eine absprechende Kritik über Reger als Komponisten fand, mir diese mit Blaustrichen und Ausrufezeichen versehen (je mehr Reger „verrissen“ wurde, desto mehr warnende und mißbilligende Ausrufezeichen präsentierten sich jeweils meinem Auge!) postaliter zuzusenden. Das sollte wohl bedeuten: Wie kannst du dich auch mit einem Komponisten einlassen, dessen Schaffen fortgesetztem Widerspruch begegnet! — Jetzt, da der Neuerer als Orgelkomponist wenigstens fast allenthalben die verdiente Anerkennung gefunden hat, mag Reger bei dem ängstlichen Herrn im Kurs gestiegen sein . . . Arme Menschen, die von jedem Lufthauch der „öffentlichen Meinung“ hin- und hergeworfen werden!

Derlei Unselbständigkeit ist freilich viel häufiger, als man gewöhnlich anzunehmen pflegt. Nicht nur der produzierende, sondern auch der reproduzierende Künstler hat gewaltig darunter zu leiden. Warum konzertiert so mancher Künstler in großen Musikzentren, trotzdem ihm vielleicht das übliche finanzielle Defizit in Aussicht steht? Gewiß häufig deshalb, weil er weiß, daß der in musikalischen Dingen urteilslose Teil des Konzertpublikums nur überzeugt ist — aber dann felsenfest —, daß der Künstler „etwas kann“, wenn er in der und der möglichst großen Stadt mit Erfolg aufgetreten ist oder von der und jener Autorität als vollwertig begutachtet ist. Dem so gewissermaßen Abgestempelten und den amtlichen Passierschein mit sich Führenden vertraut „man“ sich im Konzertsaal willig an. Risiko ausgeschlossen . . . Man möge es nicht für unbescheiden halten, sondern es lediglich als Konstatierung einer Tatsache, als einen Beleg für Vorstehendes betrachten, wenn ich als eigenes Erlebnis anführe, daß ich vor einiger Zeit einmal einen außergewöhnlichen Konzertbesuch zu verzeichnen hatte, als Widor in Paris kurz zuvor mein Orgelspiel äußerst günstig begutachtet hatte. Bei den späteren Konzerten wurde der Besuch wieder schwächer: ein großer Teil des Publikums hat eben tatsächlich nur dann Vertrauen, wenn über des Konzertierenden Fähigkeiten immer wieder von auswärts Anerkennendes zu lesen ist . . . Daß derjenige, der auf seiner Laufbahn nicht den vorerwähnten Weg gehen kann oder will (oft nur aus äußeren, finanziellen u. a. Gründen), im allgemeinen keinen leichten Stand hat, ist ohne weiteres ersichtlich. Indes kann einer, der in Berlin oder Paris nicht gespielt hat, selbstredend ebenso bedeutend sein wie der von dort lorbeergeschmückt Heimkehrende.

* * *

Und nun der konservatorisch gebildete Organist als Kirchenmusiker! Die Ausschmückung des Gottesdienstes durch die innerlichste aller Künste, die Musik, ist eine Aufgabe, die, so einfach sie erscheinen mag, doch nicht unterschätzt werden darf. Man vergegenwärtige sich: Welche weihevolle Stimmung vermag der auf der Höhe seiner Aufgabe stehende Organist schon zu Beginn des Gottesdienstes zu erwecken, wenn es ihm gelingt, den richtigen „Ton“ zu treffen — Stimmungen erhebender Freude, wehmutsvollen Ernstes, tiefer Trauer! Erhebende Musik kann zu einem Gottesdienste im Gottesdienst werden. — Die Kunst des Improvisierens ist eine seltene Gabe. Großes theoretisches Können muß sich mit reicher Phantasie vereinigen, wenn durch die Eingebungen des Augenblicks auch der anspruchsvolle Hörer fortgerissen werden soll. Bei der freien Improvisation (die sich entweder auf den dem Gottesdienst vorausgehenden Choral oder auf ein selbstgewähltes Thema beziehen kann) ist trotz der Bewegungsfreiheit, die der Spieler hat, nicht außer acht zu lassen, daß immerhin eine gewisse Straffheit und Konzentration der musikalischen Gedanken die conditio sine qua non bedeutet. Sonst gerät das Spiel ins Uferlose. Wem die Gabe freien Improvisierens versagt ist, der möge an Stelle oft wenig sinnvollen „Phantasierens“ lieber eine in den Rahmen des jeweiligen Gottesdienstes passende Komposition eines guten Orgelmeisters vortragen. Er wird da durch die Art der Auswahl und des Vortrags noch Gelegenheit genug finden können, seine organistischen Fähigkeiten darzutun.

Einfacher ist die Begleitung des gewöhnlichen Gesanges; immerhin werden aber, namentlich in größeren Städten, zuweilen durch besondere Ausgestaltung der Gottesdienste (Liturgie, Begleitung von Vorträgen der Kirchenchöre u. dergl.) erhöhte Anforderungen an den Organisten gestellt.

* * *

Welche Aussichten eröffnen sich nun dem konservatorisch gebildeten Organisten? Trennen wir auch hier den Konzertorganisten von dem Kirchenorganisten!

Als Konzertinstrument erfreut sich die „Königin der Instrumente“ nicht eben allzugroßer Beliebtheit trotz der gesteigerten Ausdrucksmöglichkeiten der modernen Orgel, vermöge welcher die monumentalen Orgelschöpfungen eines Bach, die kühnen Fantasien eines Reger, die mehr auf aparte Klangwirkungen berechneten Kompositionen anderer Meister

zu blühendem Leben erweckt werden können. Althergebrachte, bei dem früheren Stand der Orgelbautechnik und der Spieltechnik nicht immer unbegründete Vorurteile haben sich völlig unberechtigt bis in die Gegenwart herein zu behaupten vermocht. Ich fand irgendwo über Frescobaldi, gewiß den genialsten Organisten vor den Zeiten Bachs, die Bemerkung, es sollen bei seinem ersten Auftreten als Organist in Rom gegen 30 000 Menschen die Peterskirche gefüllt haben. Wir fragen uns heutzutage, wo derartiges nicht oder kaum denkbar wäre: Kann diese überlieferte Nachricht wohl Anspruch auf Zuverlässigkeit erheben? Wenn ja: Handelte es sich hier vielleicht um ganz gewöhnliche Sensationslust (Massensuggestion?) — oder war tatsächlich das Interesse an organistischer Kunst in jenen Zeiten, die allerdings noch nicht so viele Ablenkungen als die gegenwärtige Zeit brachten, ungleich viel stärker als jetzt? Das müßte für den Organisten denn wirklich eine „gute alte Zeit" gewesen sein! — Soweit ich zu sehen vermag, finden Orgelkonzerte, sogar die höchsten Leistungen vorausgesetzt, sehr selten den Zuspruch, der eigentlich zu erwarten wäre.

Um so erfreulicher ist es, wenn da und dort das Publikum durch rege Teilnahme an ernsteren Veranstaltungen dokumentiert, daß es trotz mancherlei Geschmacksverirrungen, auch trotz des Hastens des Alltags, noch Interesse für ideale Bestrebungen hat. Wie sehr da einzelne Persönlichkeiten von Gewicht förderlich sein können, konnte ich selbst zu Lebzeiten des zu früh verstorbenen, weit über die Grenzen unseres Vaterlandes hinaus bekannten Prof. *E. Holzer* in Ulm erfahren. Ich bewahre diesem, als Gelehrter wie als Musiker gleich hochbedeutenden Mann für seine freundschaftliche, ideale Förderung meiner musikalischen Bestrebungen ein treues Angedenken. Leider sind derartige markante Individualitäten äußerst selten . . .

Nehmen wir nun die Aussichten, die sich dem konservatorisch gebildeten Organisten als Kirchenmusiker eröffnen, unter die kritische Lupe!

Befindet sich im allgemeinen der Konzertorganist, auch der hochtalentierte, in einer wenig glänzenden, häufig aber geradezu prekären Lage, so muß wenigstens dem Kirchenorganisten, der das ganze Jahr über an seine Stelle gebunden ist, ein seiner Vorbildung und seinen Leistungen entsprechendes Los beschieden sein — — sollte man annehmen können. Leider erweist sich diese Annahme in vielen Fällen, sagen wir es unumwunden, als irrig.

Was dem auch nur oberflächlich sich Orientierenden ohne weiteres auffällt, ist das: die finanzielle Bewertung ist für gleiche Dienstverpflichtung (ähnliche Leistungen immer vorausgesetzt!) eine total verschiedene. Von auch nur annähernder Einheitlichkeit, obgleich dies eigentlich eine selbstverständliche Sache wäre, nicht die Spur. Manche Kirchengemeinden, namentlich in großen Städten, bringen der Tätigkeit des Organisten ebensoviel Wohlwollen als Verständnis entgegen in der richtigen Erkenntnis, daß ein hervorragender Organist ganz wesentlich zur Hebung religiöser Stimmung beizutragen vermag und daß es nur billig ist, einer tüchtigen Kraft nicht das vorzuenthalten, was ihr tatsächlich gebührt. Es darf andererseits freilich nicht außer acht gelassen werden, daß hinwiederum manche Kirchengemeinden weitergehende finanzielle Ansprüche nur schwer oder überhaupt nicht zu befriedigen in der Lage sind. Hervorragende Kräfte „reißen" sich denn auch selten um geringer bezahlte Stellen. Besondere Gründe können ja zuweilen eine Kraft mit musik-akademischer Bildung veranlassen, einen Organistenposten zu übernehmen, der für das ganze Jahr ein Gehalt von — einigen hundert Mark in Aussicht stellt. Aber es muß doch wahrlich einen Künstler überaus eigentümlich berühren, zu sehen, wie in der Stadt X. sein Freund N., dem er dazu noch an Können vielleicht „über" ist, ein Mehrfaches von seinem eigenen Einkommen (solche Fälle sind nicht selten!) bezieht. Das sind ungesunde Zustände.

Durchaus nicht nebensächlich für den auf eine relativ gut dotierte Organistenstelle Reflektierenden ist der Umstand, daß er sich zumeist einer Wahl durch ein Kollegium zu unterziehen hat. Würde diese Wahl immer nach rein sachlichen Erwägungen vollzogen, so hätte das weiter nichts auf sich: der Tüchtigste wäre dann des Sieges sicher. Allein es ist die Möglichkeit gegeben, daß nicht das wirkliche Können, sondern eigentlich ganz Nebensächliches entscheidend ist. Der Bewerber, der es vielleicht verstanden hat, die maßgebenden Kreise durch seine „niederträchtige" (wie es einmal einer derb bezeichnet hat) Kunst, sich „beliebt" zu machen, zu gewinnen, schlägt unter Umständen Bewerber aus dem Feld, die ihn künstlerisch turmhoch überragen. Wer auf ähnliche Weise schon beiseite gesetzt wurde, vermag zu beurteilen, welche Gefühle das Zurückgewiesenwerden auslöst. Eine innere Beruhigung mag es gewähren, daß in solchen Fällen nicht der Kandidat, sondern — die Wählenden durchgefallen sind . . .

Noch eins. Mancher Operntenor, der das liebe Publikum durch das Erklimmen des hohen C in rasende Begeisterung für diese „höchste" Offenbarung von Kunst versetzt, bezieht an einem Abend mehr Gage als dieser oder jener Orgelkünstler in ein paar — Jahren Honorar erhält. Und dabei bildet sich ein solcher Organist, der so nebenbei vielleicht als Reger- und Liszt-Spieler par excellence gilt, noch ein, er könne „auch" etwas!! —

In diesem Zusammenhang möge auch eine Nebenfrage, die aber durchaus nicht nebensächlicher Natur ist, erörtert werden. Viele konservatorisch gebildete Organisten versehen ihre Stelle im „Nebenamt", wie man sich auszudrücken beliebt. Sie bekleiden also außerdem noch ein „Hauptamt". Das ist bei den vorhin geschilderten Zuständen mehr als begreiflich. Unbegreiflich ist nur, daß die oftmals wenig günstige Honorierung des „nebenamtlichen" Organisten zuweilen eben damit zu motivieren gesucht wird, es handle sich ja nur um ein Nebenamt. Eigentlich sollte jede Erörterung hierüber überflüssig sein. Wenn als Voraussetzung beim hauptamtlichen und beim nebenamtlichen Organisten das zutrifft: gleiche Vorbildung, ähnliches Können und ähnliche Inanspruchnahme, sollte doch, wo immer es möglich wäre, die einzig richtige Konsequenz gezogen werden: gleiche Honorierung. Jedenfalls folgt daraus, daß ein Organist seinen Dienst im Nebenamt inne hat, durchaus nicht ohne weiteres, daß deswegen die Honorierung geringer sein müsse.

* * *

Resümieren wir! Die künstlerischen Anforderungen an den modernen Konzertorganisten sind ungemein hoch; auch der Kirchenorganist hat in nicht wenigen Fällen erhöhten Ansprüchen zu genügen. Demgegenüber ist festzustellen, daß die Aussichten, die der Organistenberuf eröffnet, im Hinblick auf die während der Studienzeit aufgebrachten materiellen und Zeitopfer meist nicht eben günstig, in vielen Fällen geradezu ungünstig sind. Eine wirkliche Existenz bietet die ausschließliche Beschäftigung mit diesem Beruf in den seltensten Fällen. Es wird deshalb den in den Konservatorien sich zu Organisten Heranbildenden zu empfehlen sein, falls sie nicht ohnehin einen „Hauptberuf" haben, noch andere musikalische Studien zu treiben, damit ihnen die Möglichkeit gegeben ist, ihre Stellung materiell zu sichern.

Ein Herrliches ist es, sich die „Königin der Instrumente" untertan zu machen. Klänge von überirdischem, sphärenhaftem Reiz führen uns in jenseitige Gefilde; die brausende Wucht des Organo pieno redet eine gewaltige, den Empfänglichen mächtig fortreißende Sprache. Wünschen wir denjenigen Beherrschern dieser Königin, denen sie noch nicht voll den verdienten irdischen Tribut zollt, baldige Aenderung ihres Geschicks, und die Töne werden ihren Ohren noch reiner, harmonischer erklingen!

Die Nationalhymnen der Balkanvölker.

NACH den blutigen Vorgängen auf dem Balkan, die fast ein Jahr Europa in Atem gehalten haben, wird es nicht ohne Interesse sein, einen Blick auf die Nationalhymnen, die klingenden Banner der Völker zu werfen, die in blutigem Ringen um ihre Existenz kämpften. Entstehung und Umbildung der Hymnen hängt mit der Geschichte der Staaten eng zusammen. Wer jedoch unter diesen Gesängen Kunstgebilde erwartet, der wird sich beim Anhören der meist recht anspruchslosen Wort- und Tondichtungen arg enttäuscht fühlen. Die Nationalhymnen der Balkanvölker sind fast durchweg jüngeren Datums; ihre Dichter und Komponisten sind bekannt, für uns aber sind sie mit wenigen Ausnahmen unbekannte Größen. Da sie als wahre Nationalgesänge textlich wie musikalisch dem Volkscharakter Rechnung tragen, leicht ins Gehör fallen und überdies auch die obrigkeitliche Sanktion erhalten haben, so sind sie nach mannigfachen, den jeweiligen politischen Verhältnissen angepaßten Abänderungen in den dauernden Besitzstand der einzelnen Völker übergegangen. Wie alle Nationalhymnen, gehören auch die der Balkanvölker zu den internationalen Verkehrsformen und besitzen zum Teil eine beachtenswerte historische Bedeutung.

Von den Balkanländern steht uns Deutschen nicht nur das rumänische Königshaus, sondern auch die rumänische Volkshymne durch ihren ausgesprochen deutschen Charakter am nächsten. *Rumänien* besitzt erst seit einem halben Jahrhundert eine Nationalhymne. Anfänglich begnügte man sich mit einer „Empfangsfanfare beim Erscheinen des Fürsten", einer Preiskomposition des Jassyschen Militärkapellmeisters *Eduard A. Hübsch*, eines Deutschen. Als Rumänien später zum Königreich erhoben wurde, verfaßte Vasil *Alexandri* nachträglich noch einen entsprechenden Text (Traeasca Regele in pace si onor), der auf Karl von Hohenzollern eingerichtet ist. Bekanntlich ist auch Königin Elisabeth (Carmen Sylva) eine deutsche Fürstentochter. Die ersten Takte der rumänischen Imnul National stimmen genau mit dem Anfang des Kuhlauschen Duo brillant op. 110b überein.

Von den Nationalgesängen der Südslawen ist die bulgarische Nationalhymne am leichtesten zugänglich. Sie

bildet das Trio des Schumi-Maritza-Marsches und hat in seinem ersten Teile große Aehnlichkeit mit dem Trio des jedem Pianisten bekannten Bravourstückes „Das Erwachen des Löwen“ von Kontski. Als Dichter des Liedes wird *Marecek* und als Komponist der bulgarische Kapellmeister *Gabriel Sebek* genannt. Den leidenschaftlichen, kriegerischen Charakter der Hymne deutet schon der erste Vers jeder Strophe an: „Hoch gehn Maritzas blut'ge Wellen“ und „Fürst Alexander führt uns zum Streite“. Kein Wunder, daß die Bulgaren für ihre Hymne Feuer und Flamme sind. Bis in die achtziger Jahre hielt sich das Volk an die russische Hymne.

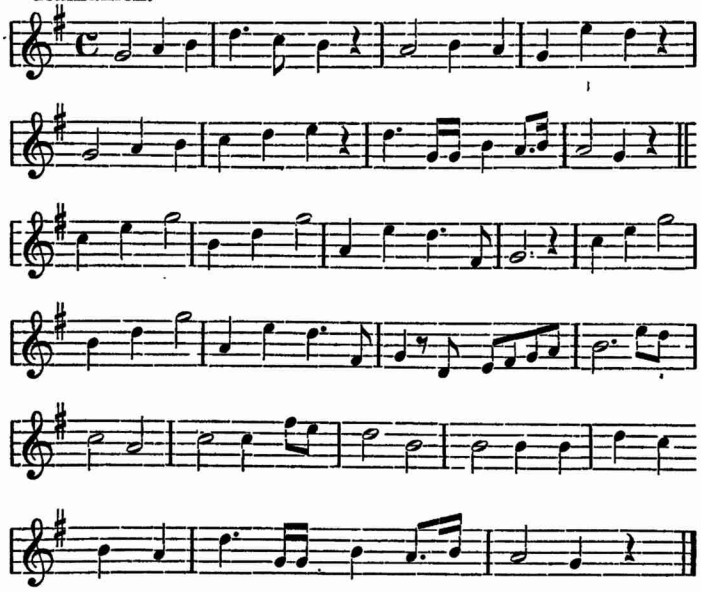
Ziemlich unklar sind die Angaben über die Nationalhymnen der *Serben* und *Montenegriner*. Für beide Staaten gilt die von Nikolaus I. von Montenegro 1867 gedichtete und von *Davorin Jenko* komponierte Hymne „Onam', onamo! za brda ona.“ Einer zweiten Hymne desselben Komponisten ist der Text „Gott der Gerechtigkeit“ zugrunde gelegt. Eine ältere serbische Hymne: „Ustaj! Ustaj! Serbine“ entstand 1848, als Serbien mit Ungarn im Streite lag. Ein viertes, als montenegrinische Hymne bezeichnetes Nationallied soll ebenfalls von Nikolaus I. gedichtet und von Davorin Jenko komponiert sein; doch weichen auch hier die Angaben im Brockhaus und Kürschner von einander ab. Sämtliche Melodien müssen als seichte Dutzendware bezeichnet werden. Professor Dr. Emil Bohn bestellte vor mehreren Jahren für sein Werk: „Die Nationalhymnen der europäischen Völker“ in Belgrad die serbische Nationalhymne, erhielt aber den verblüffenden Bescheid: „Noch nicht erschienen!“ Neueren Zeitungsnachrichten zufolge ist Serbien inzwischen mit einer neuen Nationalhymne beglückt worden.

Das Königreich *Griechenland* hat, wie wir dem angeführten Werke von Bohn entnehmen, die längste Nationalhymne der Welt. Sie besteht aus 158 vierzeiligen Strophen und ist 1823 in drangvoller Zeit als „Hymne auf die Freiheit“ entstanden. Der Dichter *Dionysios Solomos* besingt darin die heroischen Taten der hellenischen Freiheitskämpfer. Der Komponist der 1844 wesentlich verkürzten Hymne ist *Nicolaos Manzaros*, der in Italien studiert hatte und daher eine unverfälschte italienische Musik schuf. Erst unter der Regierung des Königs Georg I. wurde sie zur offiziellen Nationalhymne erhoben, nachdem man vorsichtigerweise erst ein Gutachten über ihren musikalischen Wert aus Bayern eingeholt hatte. Merkwürdigerweise scheint auch die griechische Hymne nicht ganz original zu sein, da ein Teil davon mit der portugiesischen gleichlautend ist. Wir bringen die kürzere Fassung.

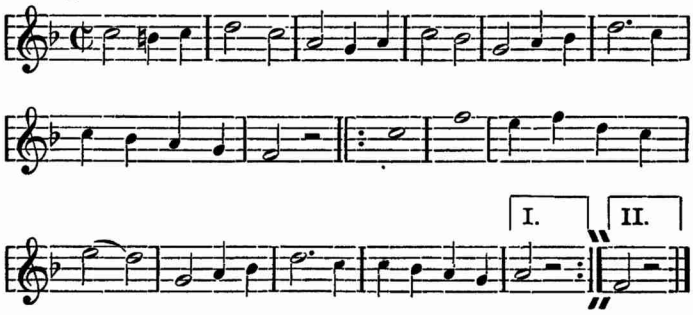
Die bisher dominierende Großmacht der Halbinsel, die *Türkei*, ist der einzige unter den Balkanstaaten, der es noch zu keiner gesungenen Nationalhymne gebracht hat. Die Muselmanen müssen sich bei feierlichen nationalen Kundgebungen mit einem Instrumentalmarsche begnügen, den der Aegypter Nedjib Pascha unter dem Titel „Kaiserlicher Hamidié-Marsch“ nach berühmten abendländischen Mustern zusammengesetzt hat. Es wird darauf ankommen, welche Rolle die Türkei künftighin im europäischen Konzert zu spielen berufen ist, ob es auch weiterhin bei einem Nationalmarsch sein Bewenden haben oder ob die Türkei sich eine eigene Hymne schaffen wird. (Vergl. dazu die Mitteilungen von Gustav Lazarus über die Türkische Hymne in Heft 20 des 32. Jahrg. der „N. M.-Z.“ Lazarus hatte damals die jungtürkische Hymne bei Gelegenheit der türkischen Studienreise in Deutschland aufgeschrieben und harmonisiert. Red.)

Julius Blaschke (Glogau).

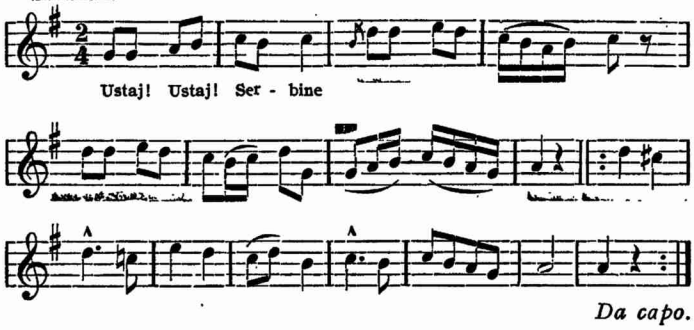
Rumänien.



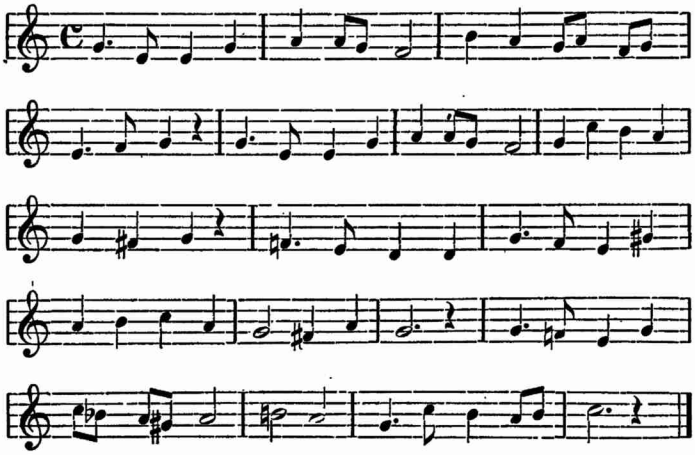
Bulgarien.



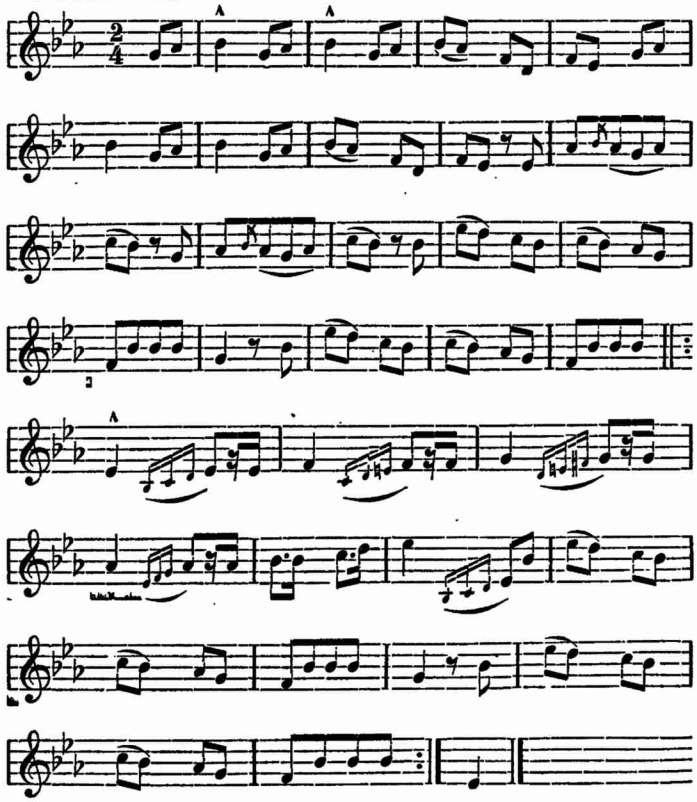
Serbien.



Montenegro.



Griechenland.



Verdis „Aida“ im Amphitheater zu Verona.

Von Dr. STEFAN MARKUS.

DIE Stadt war nicht wiederzuerkennen. In Gruppen und lebhaft gestikulierend standen die biederen Veroneser in den Straßen und Gassen in der Nähe des Amphitheaters herum. Die Via Mazzini war eine Menschenwoge. Händler mit Textbüchern und Ansichtskarten ließen ihre Stimme ertönen. Zahlreiche Plakate machten die Billettverkaufsstellen kenntlich. In der Agenzia Scolari drängten sich die Theaterliebhaber. „Aida“ war die Losung, der Feldruf, das einzige Gesprächsthema. Still und verlassen ragte der Dom. Die romantische Tomba Julias mit den zahllosen Visitenkarten im weißen Marmorsarg und dem erst kürzlich errichteten Shakespeare-Denkmal waren vergessen. Vergessen waren die sagenhaften Häuser der Capulets und Montagues, der Böcklinsche Giardino Giusti mit seinen vier- und fünfhundertjährigen Cypressen und der schönen Aussicht über die eigenartige Stadt an der Etsch. Fremde wie Einheimische . . . was sie bewegte und in Atem hielt, das war Theodorichs prächtig erhaltenes Haus, die monumentale Burg Dietrichs von Bern, das an der malerischen Piazza Vittorio Emanuele ernst und mächtig aufstrebende Amphitheater Kaiser Diokletians, mit seinen gewaltigen Bogen und Mauern. Dahin waren aller Augen gerichtet. Und auf den Himmel, der blind und kurzsichtig wie stets bei festlichen Anlässen, sein mürrischstes Gesicht zeigte und in launischer Anwandlung entschlossen schien, dem sehnlichst erwarteten Spettacolo grausam den Garaus zu machen.

In steinerweichenden Klagetönen wiesen Beteiligte und Unbeteiligte, vom diktatorisch über dem Ganzen thronenden „Impresario“ Signor Ottone Rovato an bis hinab auf die Pförtner und Handwerker, auf diesen himmlischen Verrat hin. Einen vollen Monat hatte man lediglich für die innere Ausgestaltung und Einrichtung verwendet. In ganz Italien hatten Plakate und Preßnotizen die musikfreudigen Lateiner auf das großartige Ereignis gebührend vorbereitet. Aus dem In- und Auslande lagen Anmeldungen von Kritikern und Besuchern vor. Der Billettverkauf hatte ungeahnte Dimensionen angenommen. Der Donnerstag allein brachte über 20 000 Lire. Solisten, Chöre, Comparserie, Ballett, Orchester waren längst an der Arbeit. Der Aufführung stand nichts mehr im Wege. Und nun sollten Mühe und Hoffnungen umsonst gewesen sein? Nur, weil es Petrus einfiel, die Regenschleusen just am 9. und 10. August zu öffnen? — Man begreift den Schmerz und Groll, der die Stadt am Abend vor ihrer ruhmvollen Darbietung erfüllte. Traurig und kopfhängerisch standen die Veroneser am ersten Eingang zur Arena, als meine reizende Begleiterin und ich uns durch die Menge hindurch einen Weg bahnten zum Besuche der auf 8 Uhr angesetzten Generalprobe. Ein eigenartig malerischer Anblick bot sich uns dar. Grau und schwarz türmten sich rings die 43 Stufenreihen hinan. Gewaltig ragte über dem Eingange, zur Linken, ein Stück der alten Mauer. Hohe Stangen mit großen Leuchtkugeln umstanden auf halber Höhe den dämmerigen Raum. Unten, auf der ersten Steinreihe, hatte ein Kranz von Polsterstühlen seine Aufstellung gefunden. Die Arena selbst war in ein eigentliches Theaterparterre verwandelt, von dem sich in Vierfünftelweite etwa Orchesterraum und Bühne abschieden. Wo sonst die Loge Napoleons zum Ausblick einlädt, war nun die mächtige Fassade eines ägyptischen Tempels mit großem Tor zu sehen, zu dessen beiden Seiten amphitheatralisch die Steinstufen emporklommen und vor dem die weite Bühne sich ausbreitete. Im Vordergrund waren vier, jeweilen durch ein Kapitälfragment (!) zusammengehaltene Säulenpaare in eine Gerade gebracht. Rechts und links davon erblickte man niedrige Anbauten mit Abgängen, an der Rampe zwei hohe Obelisken und — zu deren Seiten — je eine ägyptische Sphinx. . . . Ueber dem Ganzen mystisches Dunkel. Ein schwarzer Menschenknäuel vor den Säulen. Vereinzelte Zuschauer im Parterre. . . . Wir ließen uns auf den nassen Polstersesseln zur Seite nieder und harrten der Dinge, die da kommen sollten. Aufgescheuchte Fledermäuse flatterten über unseren Köpfen dahin. Schwer und drohend wetterleuchtete der Himmel. Die Herren auf der Szene konnten sich lange nicht schlüssig werden. Endlich flammten die Lampenkugeln auf und warfen ein fahles Licht über den Raum. Die Bühne belebte sich. Schwarze Menschenmassen entströmten dem Tempeltor des Hintergrundes. Balleteusen in kurzen Gewändchen tauchten auf. Männer mit diversen Instrumenten bewegten sich nach dem Vordergrund und umstanden unbehaglich den Orchesterraum mit seiner tropfenden Nässe. Eine Frau im Automantel (Maria Gay) gesellte sich zu ihnen und diskutierte lebhaft mit einem jungen, brigantenmäßig in einen weiten Pelerinenmantel gehüllten bartlosen Menschen, dem Scala-Dirigenten Tullio Serafin. Dann begann's zu regnen. Schirme wurden aufgespannt. Die Debatte ward lebhafter. Und schließlich erklärte Serafin mit lauter Stimme, daß die Probe des schlechten Wetters wegen nicht stattfinden könnte. . . .

Ein trostloser Anfang. Rat- und hilflos stand man umher. Dann ging's hinaus. In den Straßen lebhaftes Gedränge. Die Läden hell erleuchtet. Vor den Kintopps mit den Librettoverkäufern konkurrierende Ausrufer. Ein liebenswürdiger Herr begleitet uns zum Cinematografo San Sebastiano, wo Asta Nielsen in einem Schmarren erster Güte: „La fanciulla senza patria“ ihre verblüffende Mimik leuchten läßt. Ein zahlloses Publikum folgt gespannt den fragwürdigen Vorgängen auf der Leinwand. Nicht minder gespannt wird es morgen in der Arena den Klängen Verdis lauschen. . . . Das ist nicht bloß in Italien so.

Der Regen hat inzwischen aufgehört. An der Piazza Vittorio Emanuele vorbeikommend, erfahren wir, daß die Probe dennoch stattfinde! Wir kehren in die Arena zurück. Soeben wird der Aufzug des dritten Aktes geprobt, ohne Solisten, ohne Orchester. Zahlreiche Pressevertreter sind anwesend. Wir schauen eine Weile zu und verlassen das Theater wieder. Draußen stehen die Veroneser noch immer und blicken flehend zum Himmel. . . .

Und der Himmel hatte ein Einsehen! Ein herrlicher Sonntag ging über Verona auf. In tiefem Blau das Firmament. Die Sonne in strahlender Schönheit. Glück und Jubel allenthalben. Kräftiger noch als gestern, bieten die Händler ihre Textbücher und Karten aus: „Il libro completo dell' Opera Aida“, tönt es weit und breit. Und: „Cartoline del grandioso spettacolo d'oggi sera“ flötet es dazwischen. Die Züge bringen zahllose Fremde. Hotels und Cafés sind überfüllt. Die besseren Plätze längst ausverkauft. Gegen 4 Uhr beginnt die Menschheit der Einlireposti sich in das Theater zu ergießen, wo sie sich an mitgebrachtem Abendbrot (Fromaggio e vino) für den erwarteten Genuß stärkt. Um 8 Uhr ist der Raum nahezu gefüllt. Angesichts der ungeheuren Menschenmasse wachsen seine Dimensionen ins Monumentale. Gegen 30 000 Zuschauer aus nah und fern haben sich eingefunden. Die Kasse zeigt — bei Preisen von 1, 2, 3 und 5 Lire und nur wenigen 20 Lire-Plätzen — einen Bestand von 50 000 Lire. Die Disziplin der ungeheuren Menge ist bis auf Kleinigkeiten erstaunlich. Als hätte es sich verabredet, beginnt auf einmal das ganze gewaltige Rund zu applaudieren. Drei Minuten später schwenkt alles die Taschentücher. Dann tauchen vereinzelte kleine Flammen auf und gleich darauf strahlt das ganze Theater von solchen wieder. . . . Man muß derartigen Massenkundgebungen beigewohnt haben, um ihre suggestive Kraft zu ermessen. . . . Plötzlich lautes Rufen und Händeklatschen. Kapellmeister *Serafin* ist am Dirigentenpult erschienen. Der Lärm will sich lange nicht legen und erdrückt beinahe die Ouvertüre. Bis *Giovanni Zenatello*, ein Sohn Veronas und Urheber des Ganzen, auftritt und der ihm entgegenwuchtende Beifall lautloser Stille weicht. . . .

Die Vorstellung hat begonnen. Um ½9 Uhr. Abends. Das ist bezeichnend. Auch die Aufführungen der Comédie Française in Orange (Provence) finden zur Nachtzeit statt. Bei Rampenlicht. Mit Dekorationen! Der Romane weiß es eben nicht anders. Wie seine Künstler sich auch im größten Affekt stets des Komödienspielens bewußt bleiben, so er der Komödie. Es ist den Veroneser Unternehmern auch nicht im Traume eingefallen, die Vorzüge und Eigenarten ihres Schauplatzes auszunützen. Der ganze Unterschied zwischen ihrer Darbietung und der eines geschlossenen Theaters bestand in der Oertlichkeit und ihrer Geschichte. In dem pikanten Gefühl, in einem antiken, um 290 erstandenen römischen Amphitheater, an eben der Stelle, wo vor anderthalb Jahrtausenden blutige Gladiatorenschlachten, einige hundert Jahre später nervenspannende Stierkämpfe ausgefochten worden sind, einer modernen Opernaufführung mit ersten Kräften und außerordentlichem Apparat beizuwohnen. In der Größe und Großartigkeit von Zuschauerraum, Bühne und Publikum. Alles andere war vom geschlossenen Theater her bekannt und so wenig den neuartigen Verhältnissen angepaßt, daß man den Eindruck nicht los ward: es sei die „Aida“-Aufführung — sagen wir — des Scalatheaters in Mailand mit allem Drum und Dran einfach hierher verpflanzt worden. Nur, daß hier manches unnatürlicher und kleinlicher wirkte. Daß das himbeerfarbige Rampenlicht der Pausen verstimmte. Daß es überaus komisch und peinlich anmutete, wenn nach den einzelnen Akten die Bühnenarbeiter auf die Szene stürzten und die massiven Säulen plötzlich zu wanken und (auf Rädern) zu wandern begannen! Daß die Scheinwerfer vom Zuschauerraum und aus den Obelisken heraus unangenehm an die Schauerstücke des englischen Theaters gemahnten, und der Umstand, daß man über Bühne und Kulissen hinweg auf dahinter und darüber postierte Zuschauer blickte, einen geradezu grotesken Eindruck produzierte. . . .

Am besten präsentierten sich noch die ersten beiden Akte.

Nillandschaft und Kerkerszenen dagegen strotzten von Unbeholfenheiten aller Art; die Regie versagte und die Künstler mußten alles aufbieten, um die penible szenische Unzulänglichkeit wettzumachen. Ueberaus imposant gestaltete sich der Festzug. An die 700 Personen füllten die Szene. Dazu gesellten sich zahlreiche Reiter, ein prächtiger lebender, weißer Apis, ein Dutzend Fanfarenbläser, das vortreffliche Ballett der Scala unter Galli Dolores u. a. m. Höchst malerisch geriet auch die Szene vor der Auseinandersetzung Aida-Amneris. Auf die Kostüme war durchweg die größte Sorgfalt verwendet worden. Kein greller Ton störte die koloristische Harmonie und Festlichkeit. Eine Augenweide bildeten auch die diversen Ensembles und Balletts. Das Beste des Abends jedoch boten Solisten und Chöre. Höhepunkte waren vor allem die erste, dritte und letzte Szene und die Nil-Episode. Hervorragend in Stimme und Spiel die Aida *Esther Mazzolenis*. Ich habe die berühmte Sopranistin schon als Vestalin (Spontini) und Medea (Cherubini) bewundert. Ihre Aida übertrifft beide, gesanglich sowohl wie in darstellerischer Beziehung. Soviel Empfindung, Charme und Süße (die Pianissimi!) sind nicht einmal bei einer Destinn zu finden. Wuchtig, weit ausladend und in unermüdlichem Wohllaut sekundierte *Maria Zenatello-Gay* als Amneris. Ueber den Radames ihres Gatten *Giovanni Zenatello* braucht hier kaum etwas gesagt zu werden. Nur ein Caruso vermag Ebenbürtiges zu bieten. Ein stimmgewaltiger Bassist stellte sich in *Mansueto Gaudio* (Ramfis), ein sehr sympathischer lyrischer Bariton in *Passuello Amerigo* (Amonasro), ein vortrefflicher Baßbariton in *Carlo Maugini* (König) vor. — Zeigte sich ihnen allen die Akustik sehr günstig, so weniger dem Orchester, dessen Pianissimi nicht selten ungehört verhallten und dessen Bläser — was noch weit bedenklicher war — an den Steinwänden ein erheblich störendes Echo weckten. Dieses Echo beeinträchtigte übrigens auch den vokalen Teil, indem es jedesmal dann in Erscheinung trat, wenn die Sänger nach hinten — dem Tempel zugekehrt — sangen. Sehr ungeschickt waren die Priesterinnen und — später — die Priester (in der Verhör-Szene) untergebracht, wie denn überhaupt Auf- und Abgänge oft so unbeholfen wie möglich ausgedacht waren. Ich erwähne nur die Nil-Szene und den puppenhaften Aufbau des Sterbeaktes. Am meisten haben sich noch die verschiebbaren Säulen und das feste Tempeltor bewährt. Eine malerische Abwechslung sodann brachte das gewaltige Götterstandbild der zweiten Szene. . . . An Wirkungsmöglichkeiten fehlte es nicht. Wohl aber an einem Regisseur, der die zweifellos vorhandenen Schätze zu heben verstanden hätte. Was würde ein Reinhardt aus solchem Stein geschlagen haben! Den Veronesern standen Tradition und Theater zu sehr im Wege. Darüber kommt ein Italiener nicht hinweg. Und so bildet diese zu Ehren Verdis veranstaltete denkwürdige Aufführung der Aida im Amphitheater zu Verona nur ein weiteres Glied in der Kette ähnlicher Aufführungen an derselben Stelle: der „Merope" des Scipione Maffei und der „Presa di Sebastopoli". . . .

Das Publikum war sichtlich hingerissen. Die üblichen, nicht endenwollenden Beifalls- und Dacapostürme blieben indes aus. Dagegen erhob sich beim Erscheinen des Grafen von Turin — eines Vetters des Königs — unmittelbar vor Beginn der zweiten Szene ein solcher Sturm patriotischer Begeisterung, daß Kapellmeister Serafin die Marcia reale spielen lassen und mit der Wiederaufnahme der Oper zuwarten mußte, bis das Auditorium sich beruhigt hatte. . . . Der greise Komponist des „Mefistofole", Boito, und Puccini, die der Aufführung gleichfalls beiwohnten, wurden weniger gefeiert. . . .

Einst haben sich Kaiser Joseph II. (1769), Papst Pius VI. (1782) und Napoleon I. (1805) an gleicher Stelle Stierkämpfe angesehen. Heute und in den nächsten Tagen zeigt sie Verdis „Aida". Nur wenige Wochen, und das prächtige Amphitheater von Verona ist wieder, was es vor zwei und drei Monaten gewesen ist: — ein Kinematograph. . . .

Lemberger Musikbrief.

DIE Hauptstadt Galiziens, die den Anspruch erhebt, eine musikalische Stadt zu sein, besitzt noch immer kein ständiges Philharmonisches Orchester und begnügt sich mit den vier Jahreskonzerten des Musikvereins, mit gelegentlichen Produktionen auswärtiger Orchester, einigen Quartettabenden und einer langen, langen Reihe Solistenkonzerte. Die meisten dieser Konzerte arrangiert das galizische Konzertbureau M. Türk, das sich bemüht, dem Publikum nur das Allerbeste zu bieten, und auch keine Kosten scheut, um sein alljährliches Programm interessant zu gestalten. Als Beispiel diene die Liste der Konzerte, die wir heuer diesem Unternehmen zu danken hatten: Jacques Urlus, Janina Karolewicz, die Warschauer Philharmonie (zweimal), Kubelik, das Brüsseler Streichquartett (zweimal), die Schwestern Harrison, Pablo Casals, Paderewski (dreimal), Marteau, die Wiener Tonkünstler (zweimal), Robert Perutz, Helene Ottawa, Artur Rubinstein (dreimal), Yvette Guilbert und Janina Lusahowska. Die Zahl ist nicht gering, aber auch die Qualität läßt nichts zu wünschen übrig. Die größte Sensation war natürlich *Paderewski*. Der polnische Meister fand eine begeisterte Aufnahme und nicht nur als Künstler, sondern auch als treuer Sohn seines Vaterlandes wurde er gefeiert. Aber Paderewski versteht es auch, als Künstler die Herzen aller zu gewinnen. Sein Chopin-Spiel z. B. ist von solch erhabener Schönheit, er trifft so ausgezeichnet den Charakter der einzelnen Kompositionen, daß es unmöglich ist, die empfangenen Eindrücke jemals zu vergessen.

Ein zweiter polnischer Pianist — ein junger — spielte dreimal vor ausverkauftem Hause und befestigte noch seinen früher schon erworbenen Ruhm. *Artur Rubinstein*, ein von Gott begnadeter Künstler, der über ein großes Können und ein hervorragendes Talent verfügt. In *Robert Perutz* lernten wir einen ausgezeichneten Violinisten kennen, der es sicherlich noch sehr weit bringen wird. Außer den eingangs erwähnten spielten heuer noch die Pianisten Michael v. Zadora, Vilem Kurz und Helene Morsztyn, der Geiger Wacław Kochański und die Sänger Francillo Kaufmann, Hermann Schwarz und Frau St. Argasińska-Choynowska. — Der galizische Musikverein ist — wie schon bemerkt — der Hauptträger der symphonischen Musik. In seinen vier Jahreskonzerten, die unter der umsichtigen, wirklich künstlerischen Leitung des Direktors *M. Sołtys* stehen, macht er uns mit den Werken bedeutender ausländischer, als auch hauptsächlich mit denen polnischer Komponisten bekannt. Neben Mahlers IV. Symphonie, Beethovens Siebenter, Debussys „Nocturnes", Glasounows Violinkonzert (Solist: Tadeus Szulc), Rachmaninows Klavierkonzert d moll (Solist: Eduard Steinberger) u. a. m. hörten wir zum ersten Male die symphonische Dichtung des allzu früh dahingegangenen *M. Karłowicz*: „Stanisław und Anna Oświęcim", die preisgekrönte Symphonie des Altmeisters der polnischen Musiker, *Władysław Zeleński* (Konservatoriumsdirektor in Krakau), eine symphonische Fantasie des Dozenten der Krakauer Universität Dr. *Z. Jachimecki* und das berühmte Oratorium „Quo vadis" von *F. Nowowiejski* (zweimal). Insbesondere dieses letztere Werk fand allgemeinen Beifall. Die Solopartie des hl. Petrus sang der Wiener Konzertsänger Franz Steiner, dessen klangvolle Stimme und sehr gute Tongebung allgemeinen Anklang fand.

Einige Tage nach der Aufführung des Oratoriums spielte *Nowowiejski* in der Dominikanerkirche auf der neuen herrlichen Orgel.

Orgelkonzerte gehören sonst hier zu den größten Seltenheiten, da eben nur in der einen Kirche ein erstklassiges Werk zur Verfügung steht und Konzerte in der Kirche eben nicht alle Tage möglich sind. Nowowiejski beherrscht aber auch sein Instrument meisterlich und seine Wiedergabe Bachs sowie eigener Kompositionen war außerordentlich schön. Außerdem brachte das galizische Konzertbureau M. Türk noch vier Orchesterkonzerte. — Die Warschauer Philharmonie unter ihrem ausgezeichneten, temperamentvollen Leiter *Z. Birnbaum* spielte die Symphonie Paderewskis, Beethovens Vierte, Strauß: Ein Heldenleben u. a. m. und erwies sich als ein ausgezeichnetes Orchester, dem vollstes Lob gebührt, ebenso wie den Wiener Tonkünstlern, die zu Ende der Saison unter *Oskar Nedbal* neben einem Wagner-Abend u. a. Tschaikowskys V. Symphonie, Szymanowskis, des bekannten polnischen Meisters Konzertouvertüre, und Straußens „Tod und Verklärung" in erlesener Weise zu Gehör brachten.

Auch die Gesangvereine bemühen sich, nur Vorzügliches zu bieten, was ihnen auch — den Verhältnissen angemessen — meistenteils gelingt. *Dvořáks* „Geisterbraut" wurde vom Verein „Lutnia" unter *St. Cetwiński* sehr gut aufgeführt, während der Technikerchor (Dir. *St. Tomaszewski*) durch die exakte, temperamentvolle und künstlerische Wiedergabe einer Reihe von kleineren Werken volles Lob erntete. Das 25jährige Gründungsfest beging in festlicher Weise der Männergesangverein „Echo", der bisher unter der Leitung des unlängst verstorbenen Liedermeisters Jan Gall stand. Der neue Dirigent *Jan Rangl* bewies durch die einwandfreie Leitung des Jubiläumskonzertes, daß er seiner Aufgabe gewachsen sei.

Die Kammermusik findet genügende Pflege und neben den von auswärts bezogenen Vereinigungen (die Brüsseler, das Sefčik-Quartett) haben wir an den drei Quartettabenden des Musikvereins Gelegenheit, die Vereinigung der Professoren des hiesigen Konservatoriums zu hören. Der Chopin-Verein veranstaltete heuer zwei sehr interessante Vortragsabende. Graf *Leo Piniński*, der frühere Statthalter Galiziens, sprach über „Die Musik als Kulturfaktor" und der Warschauer Musikschriftsteller *Alexander Poliński* über den bedeutenden Liederkomponisten und Schöpfer der ersten polnischen

Oper, Stanislaw Moniuszko. Beide Vorträge fanden durch musikalische Beispiele eine entsprechende Erläuterung und besonders die Sängerinnen *Janina Korolewicz* und *Helene Oleska* fanden reichen, wohlverdienten Beifall.

Während nun der Konzertsaal so überreich an Darbietungen und auch — was von nicht kleiner Bedeutung ist — meistens ausverkauft war, blieb die Oper hinter den Darbietungen der verflossenen Jahre zurück und löste auch nicht die zu Beginn der Saison gegebenen Versprechen ein. Nur zwei Erstaufführungen: „Der Gaukler von Notre Dame" und „Zaza" brachte die heurige Saison, neben den altbekannten — leider zu sehr bekannten Repertoireopern.

Von den Mitgliedern der Oper wären neben dem jungen, talentierten Kapellmeister *Bronislaw Wolfsthal* nur Frau *Janina Korolewicz*, eine Künstlerin allerersten Ranges, und der Baritonist und Regisseur *Adam Okoński* zu nennen. Selbst die Gastspiele auswärtiger Sangesgrößen waren nicht so zahlreich wie sonst, denn nur Frau *Francillo Kaufmann*, *Hermann Schwarz*, *Maria Labia* und *Josef Mann* (von der Wiener Volksoper) erfreuten uns mit ihrer Kunst.

Alfred Plohn.

Eine deutsche Chorschule in Prag.

NACH den allgemein — auch in diesen Blättern — als hervorragend anerkannten Chorleistungen der beiden unter *Gerhard von Keußler* stehenden Vereine[1] trat der Dirigent an seine Sänger und Sängerinnen mit einem neuen, außerordentlichen Studienplan heran, der nun vom Deutschen Singverein verwirklicht werden wird. Es handelt sich, wie es in einem früheren Vorschlag Dr. von Keußlers hieß, um „eine Niveauhebung auf vertieftem Fundament". Ihm schienen durch die äußeren und inneren Erfolge für das Erfassen der Idee die Herzen geöffnet zu sein. — Die näheren Ausführungen sind neuerdings in einem Aufrufe kurz zusammengefaßt worden. Wir geben die einschlägigen Sätze dieses Aufrufes wieder.

„Sie treten auf drei Semester von der Oeffentlichkeit zurück, um sich einem systematischen Studium der Chormusik zu widmen. — Die so entstehende Akademie betreibt 1. technische Uebungen in Melodik (NB. Treffübungen), Rhythmik, Harmonik, Dynamik etc. etc., mit dem Leichtesten beginnend und methodisch lückenlos bis zum Schwierigsten vorschreitend; 2. praktische Musikgeschichte derart, daß allmählich die gesamte Vokal-Literatur in charakteristischen Repräsentanten kennen gelernt wird. Die Auswahl der Kunstwerke erfolgt nach zwei Gesichtspunkten: pädagogisch-progressiv und historisch-instruktiv."

„Das gesamte Studienmaterial, die zu komponierenden Uebungen und die auszusuchenden Kunstwerke werden in diesem Sommer noch zusammengestellt und autographisch vervielfältigt. — Gelegentlich wird sich unseren (praktischen) Studien auch ein geschichtlich orientierender Vortrag anschließen."

„Die Uebungen erfolgen zweimal in der Woche (zwei Pflichtproben) und zwar einmal getrennt (gattungsweise) und einmal zusammen."

Hier folgt eine Würdigung prinzipieller Einsprüche, die sich gegen die Errichtung einer derartigen Chorschule anführen ließen: Finanzen; etwaige Statutenänderungen; weiterer Zuzug. Und dann heißt es:

„Außer den erwähnten Bedenken gäbe es nur noch ein Bedenken gegen das Unternehmen als solches, mit dem Gipfel: ‚Ueberflüssigkeit des Unternehmens'. Diese Kategorie von Einwänden ist abzuweisen, da ihr Grundmotiv, eine Selbstgenügsamkeit, in Fragen der Kunst grundsätzlich nicht in Betracht kommt. Wir haben im Gegenteil — alle miteinander unser musikalisches Niveau zu heben und durch ernsteste künstlerische Pflege der Musik auf erhöhtem Niveau die allgemeine Musikkultur wesentlich zu fördern. Je mehr sich der Einzelne dieses Ziel vergegenwärtigt und klärt, um so größer werden Wille und Tatkraft. Der erste Erfolg aber, das Zustandekommen der Akademie, ist nur eine Frage der Willensgröße. Dann können bedeutende Taten folgen, mit denen wir zuletzt den innersten Trieb verständlich machen, wozu man überhaupt öffentlich musiziert. Die äußeren Erfolge sind erst dort von Wert, wo man über ihnen zu stehen vermag."

Der Antrag wurde in voller Anerkennung seiner musikkulturellen Werte vom Deutschen Singverein in Prag dankend angenommen.

Dr. E. St.

[1] Vergl. in den „*Prager musikalischen Nachrichten*" den Bericht des Referenten über die h moll-Messe. „N. M.-Z." 1913 Aprilheft No. 14.

Kritische Rundschau

Linz a. D. *VIII. Festkonzert der Bruckner-Stiftung.* Seit dem Bestande des Musikvereins war es nun das erstemal, daß er auf sein eigenes Orchester (Vereinslehrer, Dilettanten und Theaterkapelle) verzichtete und zur Aufführung fremde Musiker heranzog. Statt des ursprünglich in Aussicht genommenen Wiener Tonkünstlerorchesters erschien das Wiener Konzertvereinsorchester. Göllerich blieb natürlich als Dirigent. Er wählte zum diesjährigen Bruckner-Festkonzert des Meisters „Fünfte". Das Werk — dem Minister Stremayr zugedacht — wird heute noch von den Wenigsten voll und ganz verstanden und gewürdigt. Wem der Bruckner-Stil nicht geläufig ist, wem die Art der Themenauslegung, -Ausspinnung und -Verwebung formlos erscheint, der wird freilich in den Ecksätzen von „ohnmächtigem Einfälle-Mosaik" sprechen. Vielleicht um so eher, wenn ein Dirigent nach seiner Weise Temporetuschierungen, die angebliche „Schwächen Bruckners" noch gehörfälliger machen, vornimmt. Des Adagios goldene Melodik, des Scherzos oberösterreichisch singende Frohlaune wird leichter die Hörer begeistern. Bei der Choralfantasie, wo im Finale das zweite Bläserorchester einsetzt, werden wohl auch die Zopfleute etwas aufhorchen. Göllerich dirigierte poetisch, wurde aber hin und wieder von dem Orchester, das die „Fünfte" kurz vorher mit Löwe studiert hatte, zu beschleunigterem Zeitmaß angetrieben. Er wie das Wiener Orchester wurden stürmisch beklatscht. Der Symphonie ging die e moll-Messe voraus, die, hier uraufgeführt, seit 28 Jahren nicht mehr zu hören war. Es ist unter den drei großen und vier kleineren Bruckner-Messen ein Sonderwerk in bezug auf den Chorsatz, die kontrapunktische Arbeit bei einfacher, aber farbenreicher Grundierung. Ich greife nur das „Benedictus" heraus. Melodisch milde Stimmführung chromatisch aufwärts gerückt, erzeugen einen überirdischen Zauber. Oder die einzig in ihrer Art dastehenden „Miserere"-Stellen im „Agnus Dei". Göllerich hat mit dem Studium (300 Sänger und als Bläser die Wiener) eine saure, aber lohnende Arbeit bewältigt. Die einzelnen Messeteile legte er nach seiner persönlichen Empfindungseinstellung geistreich aus. Warum er aber fast jeden mit einem Ritardando schloß, blieb manchen unverständlich. Sonst wurden in der zweiten Saisonhälfte wenig geboten. Die Cellokünstlerin Frl. Bokmayer aus Wien, der talentvolle Hoya-Schüler Franz Friedl (Geiger) stellten sich als Neulinge vor. Den e i n z i g e n Kammermusikabend des ganzen Jahres — ein trauriger Beweis für den „Musikhochstand" — bot das exzellente *Fitzner*-Quartett. Aus dem Manuskript spielte die Streichervereinigung eine „sizilianische Suite" von Brandts-Buys, eine hochoriginelle Arbeit. Seit Jahren war es heuer das erstemal, daß kein fremdes Orchester mit seinem Dirigenten erschien. Dafür schwelgt Linz im „Operetten"-Zauber. *Franz Gräflinger.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Im folgenden Jahre 1914 sollen in *Bayreuth* wieder Festspiele stattfinden. Auf dem Programm stehen der „Fliegende Holländer", der „Ring des Nibelungen" und „Parsifal". Den Holländer wird Herr Soomer singen und zwar abwechselnd mit einem neuen Mann, dem Amerikaner Challies, der früher der Mailänder Scala angehörte, ein Jahr in Bayreuth deutsche Sprach- und Musikstudien getrieben hat und jetzt an die Hamburger Oper engagiert ist. Den Daland soll Herr Bohnen (Wiesbaden) darstellen, die Senta Frau Miekley-Komp, die vom Breslauer Stadttheater her an die Berliner Hofoper verpflichtet worden ist. In den „Parsifal"-Aufführungen wird wieder Frau v. Mildenburg die Kundry übernehmen und in der Titelpartie soll Herr Kirchhof (Berlin) mit dem Tenoristen Ullmer abwechseln, der schon in Zürich den Parsifal gesungen hat. Der Stuttgarter Bassist Fritz singt den Gurnemanz, den Amfortas Herr Armster. Ellen Gulbranson gibt die Brünnhilde, Herr Braun (Charlottenburg) den Hagen. Der „Fliegende Holländer" wird vollständig neu inszeniert.

— Die kgl. Hofoper in Berlin kündigt unter den Neuheiten für die kommende Spielzeit den „Parsifal" an. Zum 100. Geburtstage Verdis soll „Don Carlos" in den Spielplan aufgenommen werden. Als fernere Neuheiten sind vorgesehen: „Die umgeworfenen Wagen" („Les voitures versées") von Boieldieu und „Die sieben Raben" mit der Musik von Carl Maria v. Webers „Euryanthe", der von Hans Joachim Moser ein neuer Text unterlegt worden ist (?). Glucks „Iphigenie auf Tauris" wird in der Bearbeitung von Richard Strauß gespielt werden, der sich eine Richard-Strauß-Woche anschließen wird. „Fra Diavolo", „Die weiße Dame" und „Der

schwarze Domino" werden von neuem auf der königlichen Bühne erscheinen. Caruso singt im Oktober viermal in der Berliner Hofoper.

— Im Karlsruher Hoftheater wird demnächst eine Richard Strauß-Woche stattfinden.

— In Hamburg wird *Felix Weingartner* den Parsifal dirigieren.

— *Weigmanns* Oper „Der Klarinettenmacher", Text von Georg Richard Kruse, ist nun auch am Hamburger Schiller-Theater aufgeführt worden. Die Oper scheint zu gefallen.

— Das Breslauer Stadttheater, das unter der Leitung des neuen Intendanten *Woldemar Runge* vom 13. September ab zunächst nur die Oper pflegen wird, hat die Oper „Boris Gedunow" von *Mussorgski* zur deutschen Uraufführung angenommen (eine interessante Nachricht!). Die zweiaktige komische Oper von Boieldieu „Les voitures versées" wird unter dem deutschen Titel „Das Loch in der Landstraße" in einer neuen Uebersetzung und Bearbeitung von Dr. Erich Freund in Breslau voraussichtlich Ende Oktober zur ersten Aufführung gelangen. Zum 1. Januar 1914 wird auch Wagners „Parsifal" vorbereitet, für dessen Ausstattung die Stadt Breslau einen Sonderbetrag von 30 000 M. ausgeworfen hat.

— Das Mainzer Stadttheater wird in der kommenden Saison zwei deutsche Uraufführungen von Opern herausbringen, und zwar die „Zigeuner" von *Leoncavallo*, die der Komponist selbst dirigieren will, und die einaktige französische Oper „Il était une Bergère" von Rivoine, Musik von *Marcel Latte* (Uebersetzung von Rudolf Presber).

— *Heinrich Zöllners* Musikdrama „Die versunkene Glocke" (nach Gerhart Hauptmanns Schauspiel) wird demnächst in Rostock wieder in den Spielplan aufgenommen.

— Die Wiener Hofoper gedenkt als erste Novität im Oktober „Das Mädchen aus dem goldenen Westen", als zweite im November sogar eine Uraufführung (!) „Der Glöckner von Notre Dame" von *Franz Schmidt* herauszubringen. Den „Parsifal" wird Schalk dirigieren, Roller entwirft Dekorationen und Kostüme. Die Aufführung soll Anfang Januar stattfinden. Auch hier heißt es, daß das Bühnenweihefestspiel nicht als Repertoireoper behandelt sondern nur an besonderen Tagen aufgeführt werden solle.

— *Hans Huber* (Basel) legt soeben letzte Hand an eine komisch-phantastische Oper „Fratta di Mare", zu der der in Genf lebende Schriftsteller und Liederkomponist Fritz Karmin den Text geschrieben hat.

— Der italienische Dichter Enrico Cavachioli hat *Sudermanns* Drama „Johannisfeuer" zu einem Operntext umgestaltet. Die Musik der Oper, die im Verlage von Sonzogno in Mailand erscheint, wird Maestro *Camussi* schreiben. Die Oper soll im Juni 1914 zugleich in Deutschland und in London aufgeführt werden.

— Der Komponist geistlicher Musikwerke, *Don Lorenzo Perosi*, Dirigent des Chors der Sixtinischen Kapelle in Rom, hat, dem „Nuovo Giornale" zufolge, die Musik zu einer Oper geschrieben, deren Text „einer der besten Dichter Italiens" verfaßt hat. Wie es heißt, ist das Libretto dem Papst zur Begutachtung vorgelegt worden und hat seine Genehmigung gefunden. Die Oper soll an einem der ersten Theater Italiens zur Aufführung gelangen.

— Der 50. Geburtstag von *Gounods* herrlicher Oper „Mireille" soll in St. Rémy-de-Provence, der Heimat des prophetischen Nostradamus, durch eine dreitägige Feier (6., 7., 8. Sept.) würdig begangen werden. Gounod hat bekanntlich hier, und zwar in der Maison Roux, die Partitur beendet. Die Veranstaltung steht unter dem Protektorat des Fürsten von Monako, gleichzeitig auch Marquis von St. Rémy und Seigneur von Les Baux, und Frédéric Mistrals, des greisen „félibres" von Maillane, des genialen Dichters von „Mirèio" und intimsten Freundes von Gounod. Auch Jules Claretie, Edmond Rostand, Saint-Saëns u. a. m. haben sich angeschlossen. Der Glanz der Feierlichkeit wird ferner noch erhöht durch die Gegenwart des Unterstaatssekretärs Bérard, der der Enthüllung des Gounod-Denkmales durch Mistral selbst beiwohnen wird. Die Büste des Meisters stammt aus dem Atelier des Bildhauers Antonin Mercier, den „Mireille" zu einer seiner berühmtesten Skulpturen inspirierte. Man hat auch ein recht abwechslungsreiches Festprogramm vorgesehen: Aufführung von „Mireille" unter freiem Himmel im Vallon de St. Clerc, wo Gounod die Partitur entwarf. Auch sollen provencalische Tänze und Spiele wie das „Tarasquespiel" aufgeführt werden. *L.*

— Aus Kristiania wird uns geschrieben: Unsere Musikwelt ist mit einer Meldung überrascht worden, die vorläufig noch zu unglaublich klingt, um vollen Glauben zu beanspruchen, die aber nichtsdestoweniger eifrig von allen Blättern kommentiert wird. Im August nächsten Jahres, wenn in Kristiania die große Jahrhundert-Ausstellung stattfindet, soll zum ersten Male am Nationaltheater eine Aufführung des gesamten Nibelungenringes stattfinden — und zwar mit dem gesamten Apparat der Weimarer Hofoper, mit deren Leitung die Verhandlungen begonnen haben. Der Intendant des Nationaltheaters, Herr Christensen, soll diese Verhandlungen mit Weimar leiten. Da es für das Nationaltheater in absehbarer Zukunft wohl ganz unmöglich ist, auch nur einen Abend des Ringes aufführen zu können — angesichts der zu überwindenden Schwierigkeiten, die vor allem die Inszenierung erfordern würde —, wäre ein derartiges Gastspiel der Weimarer Oper nur zu begrüßen, wenn man auch nicht übersehen darf, daß auch in diesem Falle noch zahlreiche Schwierigkeiten gelöst werden müssen in Anbetracht einer Bühne wie das Nationaltheater, die trotz ihres erstklassigen Orchesters unter Halvorsen dem Schauspiel größeren Raum gewähren muß als der Oper (die Operette wohnt Gott sei Dank! im Zentraltheater). *H. M.*

*

— *Max Reger* hat eine neue Ballettsuite für Orchester komponiert, die im dritten Konzert der Gesellschaft für Musikfreunde zu Berlin im Januar zum erstenmal aufgeführt werden soll.

— Das Frankfurter Tonkünstler-Orchester wird auch im kommenden Winter unter *Max Kaempferts* Leitung 6 große Orchesterkonzerte zu populären Preisen veranstalten. Als Solisten sind gewonnen worden: die Damen Anna Kaempfert, Agnes Leydhecker, Alice Aschaffenburg und die Herren Paul Bender, Adolf Busch, Karl Flesch, Ejnar Forchhammer, Adolf Rebner, Max Reger und Richard Schmid.

— Eine Symphonie des Schweden *Kurt Atterberg* ist nun nach Stuttgart auch in Sondershausen unter Corbach aufgeführt worden.

— In Homburg v. d. H. hat in der Erlöserkirche unter Leitung der Organisten *F. Schildhauer* und *H. Sonntag* eine geistliche Musikaufführung stattgefunden, wobei u. a. eine neue Komposition von Schildhauer, Kantate für Chor, Solostimmen und Orgel, mit Erfolg gegeben wurde. *K.*

— Die Ouvertüre „Astorga" von *J. Abert*, dem ehemaligen Stuttgarter Hofkapellmeister, fand bei ihrer Erstaufführung in Halle a. S. durch das Stadttheaterorchester unter Leitung von *Heinrich Laber* eine äußerst beifällige Aufnahme. Das Werk zeichnet sich vor allem durch Melodienreichtum, durch klare Form und gewählte, durchsichtige Instrumentation aus. Aberts Musik sollte wohl öfter von unseren Dirigenten berücksichtigt werden. *Kl.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Ein neues Orchester in Stuttgart.* Wie die Stuttgarter Tageszeitungen berichten, wird Stuttgart im kommenden Winter ein Symphonie-Orchester haben, das als Stiftung eines nicht genannt sein wollenden Mäzens gelten kann. Die Oberleitung übernimmt auf dessen Wunsch Hofrat Dr. *Kaim*, unterstützt durch ein Stuttgarter Komitee. Neben den Abonnements-Konzerten, deren Zahl mit Rücksicht auf die Konzerte des Hoforchesters auf vier beschränkt wird, ist vor allem eine Reihe von Volks-Symphoniekonzerten ins Auge gefaßt nach dem Vorbild der von Hofrat Dr. Kaim begründeten Münchner Einrichtung mit der Devise: „Die Kunst dem Volke." Das Orchester wird natürlich auch Vereinen und einzelnen konzertierenden Künstlern zur Verfügung stehen, sowie Einladungen nach der Umgebung Stuttgarts Folge leisten. — Näheres über diese bedeutsame Gründung war zur Stunde noch nicht zu erfahren. Die Hauptsache zunächst ist, daß das Unternehmen durch den unbekannten Mäzen finanziell sichergestellt ist; denn irgendwelche Rentabilität ist bei den Stuttgarter Verhältnissen vorläufig ausgeschlossen. Hofrat Kaim ist Organisator und Oberleiter des neuen Orchesters, wer Dirigent wird, ist noch nicht mitgeteilt. Es wäre müßig, zurzeit dem jungen Unternehmen irgendwelches Prognostikon zu stellen. Man scheint zum Stuttgarter Musikleben jetzt ein ganz besonderes Vertrauen zu haben. Hoffentlich wird es gerechtfertigt und damit einer idealen Sache — denn um eine solche kann es sich bei der Gründung nur handeln — zum Leben verholfen.

— *Die Kunst in Nöten.* Wie aus Bern berichtet wird, leiden Theater- und Konzertleben an ständigem Defizit, trotz namhafter Unterstützung durch Private. Eine „Kommission" soll dem Theaterübel zu Leibe gehen, wogegen das städtische Orchester höchst bedauerlicherweise um 13 Musiker (von 63 auf 50) kurzerhand reduziert wurde.

— *Berliner Tonkünstlerverein* (E. V.). Der „Berliner Tonkünstlerverein", der den Zweck hat die ideellen und materiellen Interessen seiner Mitglieder zu fördern, versendet soeben den von dem langjährigen Vorsitzenden *Adolf Göttmann* verfaßten Bericht über das 68. Vereinsjahr. Vier Vortragsabende fanden im letzten Jahre statt (darunter zwei Schülervortragsabende). Aufgeführt wurden 69 Werke von 13 Komponisten unter Mitwirkung von 25 Künstlern

und Künstlerinnen, sowie dem Orchester der Gesellschaft zur Pflege altklassischer Musik zur ersten Aufführung. — Seine über 14 000 Bände starke Bibliothek hat der Verein in den Dienst der Allgemeinheit gestellt und seit dem 1. November 1908 zur Volksbibliothek erweitert. Im Laufe des letzten Jahres fanden 6394 Ausleihungen statt. Mit einem weiteren Bibliotheksbestand von 2000 Nummern hat der Verein am 1. Oktober 1912 eine Zweiganstalt seiner Musikvolksbibliothek in Charlottenburg, Savigny-Platz 1. ins Leben gerufen. Die Einrichtung einer Stunden- und Konzertvermittlung beginnt ebensolche segensreiche Früchte zu tragen, wie die seit Jahren stark in Anspruch genommene Krankenkasse, sowie Unterstützungs- und Darlehenskasse. — Das Gesamtvermögen betrug am Ende des vorigen Jahres nahezu 82 000 M. — Die Mitgliederzahl des an aktiven Mitgliedern größten Vereins Deutschlands betrug insgesamt 551 Mitglieder.

— *Berliner Volks-Chor.* Der erfolgreiche und ernststrebende „Berliner Volks-Chor" sendet uns seinen IX. Jahresbericht (1912—13). Die Mitgliederzahl ist erfreulicherweise im Wachsen begriffen. Der Chor ist jetzt 309 Sänger stark. Dann heißt es im Bericht: „Einen besonders großen Zustrom an Mitgliedern aber erleben wir soeben, d. h. in den Tagen, an denen dieser Bericht gedruckt wird. Er ist ermöglicht und veranlaßt durch die enge Verbindung der beiden bisher feindlich getrennt gewesenen Volksbühnen. Wie für diese beiden selbst, so erweist sich deren Kartellierung auch für den Volks-Chor als von großem Vorteil: Anfang Mai d. J. hat die Neue freie Volksbühne unter ihren 60 000 Mitgliedern eine überaus dankenswerte Propaganda für den Chor eingeleitet, mit dem erfreulichen Ergebnis, daß sich über 200 ihrer Mitglieder als singende Mitglieder auch beim Volks-Chor zum Eintritt angemeldet haben! Damit ist endlich die gewisse Aussicht vorhanden, daß der Chor nunmehr der Verwirklichung seines Ideals näher kommt: die bedeutendsten Werke unserer größten Tonmeister in künstlerisch einwandfreier Weise zu Gehör zu bringen." Die Gesamtzahl der Besucher betrug im Berichtsjahre 10 000 (gegen 121 000 im vorigen Jahre). Theoretische und Stimmbildungskurse werden veranstaltet. Dirigent ist bekanntlich Dr. Zander. 17 große Chorkonzerte und 7 Orchesterkonzerte legen Zeugnis ab von der rühmenswerten Tätigkeit des Vereins. Die „N. M.-Z." hatte in Heft 19 des 33. Jahrgangs eine eingehendere Schilderung des Chors und seiner Einrichtungen gegeben.

— *Von den Theatern. Elberfeld* hat sein Theater in städt. Verwaltung übernommen. Direktor v. Gerlach wurde zum Intendanten bestellt. — Die Freie Volksbühne in *Berlin* hat ein (gratis erhältliches) Werbeheft herausgegeben. Das Schriftchen enthält Aufsätze und Zuschriften von Publizisten, Politikern, Musikern, Schriftstellern usw. wie: Bebel, Kampfmeyer, Scheidemann, Wolfgang Heine, Martin Andersen, Nexö, Eugen d'Albert, Oskar Fried, E. Humperdinck, Alfred Kerr, Friedrich Naumann, Siegfried Ochs, M. v. Schillings, F. Steinbach, Richard Strauß und Felix Weingartner.

— *Vom Geigenbau.* In Sachen der Förderung des *modernen Kunstgeigenbaues* hat die Direktion des Gewandhauses in Leipzig einen höchst bemerkenswerten Schritt getan, indem sie bei dem dortigen renommierten Geigenbaumeister *Albin Wilfer* für das gesamte Orchester 70 Streichinstrumente bestellte. Das ist ein bedeutungsvoller und hocherfreulicher Fortschritt auf dem Gebiet der Förderung moderner einheimischer Geigenbaukunst, der anderen Instituten zur Nachahmung empfohlen sei. *E. H.*

— *Grétry-Ausstellung in Frankfurt a. M.* In *Fr. Nicolas Manskopfs* Musikhistorischem Museum in Frankfurt findet zum 100. Todestage von A. M. Grétry am 24. September eine Gedächtnisausstellung statt, die hauptsächlich eine reichhaltige Auswahl von Porträts des berühmten Meisters der französischen komischen Oper, ferner Autogramme, Medaillen und alte Theaterzettel von Aufführungen Grétryscher Werke bringt.

— *Denkmalpflege.* Eine Vereinigung kunstsinniger Persönlichkeiten hat beschlossen, in *Karlsbad* in Böhmen ein Beethoven-Denkmal zu errichten, und hat zu diesem Zweck bereits einen Denkmalsfonds geschaffen, dem auch der Ertrag eines großen Konzert- und Unterhaltungsabends zufließen wird. An diesem Beethoven-Fest nahmen inländische und ausländische Fürstlichkeiten, Großindustrielle, Offiziere, Künstler, Beamte usw. teil. — In *Paris* hat sich der Präsident der Republik, Poincaré, an die Spitze eines Komitees zur Errichtung eines Massenet-Denkmals gestellt.

— *Vom Männergesang.* In *Koburg* soll am 20. und 21. September eine größere Feier zur Erinnerung an die hier erfolgte Gründung des „Deutschen Sängerbundes" abgehalten werden. Aus gleichem Anlaß wird die Grundsteinlegung für ein Deutsches Sängerdenkmal vollzogen. Gleichzeitig wird ein außerordentlicher Thüringer Sängertag stattfinden. Geh. Reg.-Rat Hegemüller in Werden, Vorstand des Fränkischen Sängerbundes, hat die Leitung des Ganzen übernommen. Ein Besuch von Sängern und Gesangvereinen aus ganz Deutschland und Oesterreich ist bei dieser Gelegenheit zu erwarten.

— *Stiftung. Lilli Lehmann* hat der Stadt Salzburg für das „Mozarteum" 200 000 Kronen gespendet, wovon sie sich eine jährliche Lebensrente von 4000 Kronen ausbedungen hat.

— *Neue Tonsysteme.* Bei der X. ordentl. Delegierten-Versammlung des C.V. der Deutschen Tonkünstlervereine (im September in *Berlin*) wird der Berliner Musikschriftsteller und Komponist, *Karl Robert Blum*, einen populär-wissenschaftlichen Vortrag halten über seine Theorie des tertialen Tonsystems: Dur-Moll-Mixtur. („Das moderne Tonsystem", Verlag Ries & Erler, Berlin W.)

— *Theater-Adreßbuch.* Das „Deutsche Theater-Adreßbuch" 1913/14, vom Deutschen Bühnenverein herausgegeben, wird auch in diesem Jahre in handlichem Taschenformat schon zu Beginn der Spielzeit, Ende Oktober, erscheinen und trotz des Umfanges von über 1000 Seiten in der Subskription nur 2 M. kosten. Auskünfte jeder Art erteilt der Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15.

— *Preisausschreiben.* Der königliche Kommissar des Budapester Opernhauses, Graf Banffy, hat einen Preis von 2000 Kronen für einen ungarischen Operntext ausgeschrieben. Das Libretto kann ernsten und auch heiteren Inhalts und muß abendfüllend sein. Die Arbeiten müssen bis zum 15. Januar eingeliefert werden.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Dem Kammersänger und Gesangspädagogen *E. Rob. Weiß* in Düsseldorf ist vom Herzog von Anhalt der Verdienstorden für Kunst und Wissenschaft I. Kl. verliehen worden. Herr Weiß hat u. a. die Sänger Jörn, Kirchhoff, Carl Braun, Bischoff (Straßburg), Costa, Koegel (Basel) und Frau Hoffmann-Onjegin (Stuttgart) ausgebildet.

— *Albert Mayer-Reinach,* Studiendirektor des Konservatoriums der Musik, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität *Kiel,* Dirigent des Philharmonischen Chors, ist zum königl. Musikdirektor ernannt worden.

— *Ferruccio Busoni,* der Ende September von Berlin scheidet, um sein Amt als Direktor des Konservatoriums in Bologna anzutreten, ist außerdem zum Leiter des dortigen Symphonie-Orchesters ernannt worden.

— Die „Liedertafel und Musikgesellschaft" in *Worms* hat an Stelle ihres zurückgetretenen Dirigenten Herrn Kiebitz den Kapellmeister *H. Weißbach* aus Frankfurt gewählt.

— Von einer neuen jugendlichen Violinistin kommt die Kunde: *Alma Moodi* hat kürzlich dem Meininger Generalmusikdirektor Max Reger derart gefallen, daß er sie eingeladen hat, in mehreren seiner nächstwinterlichen Konzerte das Brahmssche Violinkonzert zu spielen.

— *David Popper* ist, siebzig Jahre alt, in Baden bei Wien gestorben. Die jüngere Generation kannte ihn als Cellovirtuosen nur noch dem Namen nach, aber dieser Name hatte auch heute seinen Klang! Popper war 1843 in Prag geboren und ein Schüler des ebenfalls rühmlich bekannten Goltermann. 5 Jahre lang war Popper erster Cellist an der Wiener Hofoper. Dort verheiratete er sich (1872) mit Sofie Menter, die Ehe wurde aber nach 14 Jahren wieder geschieden. Von 1873 an lebte Popper als konzertierender Künstler ohne Engagement und spielte in den Hauptstädten mit größtem Erfolge. Dann war er lange Zeit als Lehrer an der Landesmusikakademie in Pest tätig. Seine Kompositionen sind bei Cellospielern sehr beliebt. Popper gehörte auch zu denen, die an der fortschrittlichen Entwicklung der Musik regen Anteil nahmen. Sein Name wird in der Geschichte seines Instruments unvergessen sein.

— In *Paris* ist der durch den Ausbruch des deutsch-französischen Krieges berühmt gewordene ehemalige Staatsmann Napoleons III. *Emil Ollivier* gestorben. Er stand zur Musik insofern in Beziehung, als er ein Schwiegersohn von Franz Liszt war, dessen 1836 geborene Tochter Blandine, die ältere Schwester der Frau Cosima Wagner, Ollivier 1857 geheiratet hatte. Sie, die wenige Jahre später schon (1862) nach der Geburt ihres einzigen Kindes starb, „verband," wie Malvida von Meysenbug erzählt, die Grazie der Französin und einen feinen, witzigen, fast sarkastischen Geist mit einem tiefen, seelischen, weiblichen Element, das, im Verein mit ihrer edlen Erscheinung, sie unwiderstehlich anziehend machte." Dazu war sie auch materiell eine sehr „gute Partie", denn Liszt gab seinen beiden Töchtern die für die damalige Zeit recht ansehnliche Mitgift von 100 000 Frs. mit. Da Liszt damals in Weimar lebte, wurde der notarielle Akt in Deutschland, und zwar vom Regierungspräsidenten von Erfurt, vollzogen, wozu ihm Paulus Cassel, der später sehr bekannt gewordene Berliner Geistliche, der damals in Erfurt lebte, behilflich war, da wegen der Mutter, der Gräfin d'Agoult, von der Liszt getrennt lebte, allerlei Schwierigkeiten entstanden. Der Komponist Robert v. Hornstein, der das Ehepaar Ollivier in München durch Richard Wagner kennen lernte, erzählt davon Näheres in seinen Memoiren.

Neue Bücher.

Dr. Karl Grunsky: *Die Technik des Klavierauszugs. Breitkopf & Härtel*; Preis geheftet 7 M. „Im Auszug, und nicht in der eigentlichen Klaviermusik sehe ich die Zukunft des Instruments. ... vom Uebergang aus der Klaviermusik zum Auszug erhoffe ich eine wesentliche Verbesserung unseres Musiktreibens, eine inhaltliche Aenderung unseres Konzertlebens ..." Diese Gedanken, die der Verfasser im Vorwort ausspricht, müssen im Zusammenhang mit den nachfolgenden Ausführungen grundsätzlichen Widerspruch herausfordern. Im Wesen des Klavierauszugs als Arrangement eines vom Komponisten nicht fürs Klavier komponierten, also auch nicht so empfundenen Tonstücks liegt es, daß der Uebertragende dem vorliegenden Stoff da und dort (und sehr oft, wie die Hunderte von Beispielen zeigen) Zwang antun muß. „Im engsten Anschluß ans Orchester wird sich der Klavierklang in einer Weise veredeln, die dem Instrument eine neue Zukunft eröffnet." Wir können dem Verfasser nicht dahin folgen, die höchste und eigentlichste Aufgabe des Klaviers im Auszug zu sehen, ja es als einen Vorzug vieler Sonaten von Beethoven zu erkennen, daß sie „Auszügen ungeschriebener Orchesterwerke gleichzuachten sind". Sache des Klavierauszugs ist die Vermittlung der Bekanntschaft mit großen Partiturwerken. „Streben nach größtmöglicher ‚Treue' muß natürlich der erste Grundsatz des Uebertragenden sein. Vom Spielenden aber muß die Einsicht verlangt werden, daß diese Treue ihre ganz bestimmten Grenzen hat, und daß die Kenntnis des Auszugs ihm einen erhöhten Genuß und nachhaltigen Eindruck vom Hören des Originalwerks verbürgen soll." Die Ausstellungen und Verbesserungen Grunskys beziehen sich auf Bülows Klavierauszug von Wagners „Tristan", 3. Akt. An einer Menge von einzelnen Beispielen wird mit bewundernswerter Gründlichkeit gezeigt, wo und wie weit sich der Uebertragende Freiheiten gestatten darf, wie das Bestreben, den Satz klaviermäßig zu gestalten, manche Gefahren in sich birgt. Der Anhang bringt zusammenhängende Proben aus des Verfassers eigenem Auszug zu „Tristan" (1909 öffentlich vorgetragen). Die Beispiele sind sehr klar und übersichtlich und ermöglichen es durch Angabe der jeweils beteiligten Instrumente dem Spieler, den Klang des Klaviers entsprechend zu charakterisieren. Dem Verlag muß das Lob ausgesprochen werden, daß die Wiedergabe von Text und namentlich der Noten eine vollendete zu nennen ist. *A. F.*

Hermann Wetzel: *Elementartheorie der Musik.* Verlag von *Breitkopf & Härtel.* Preis geheftet 4 M. Wie aus dem Vorwort zu entnehmen ist, wendet sich das Buch nicht an diejenigen, die sich erst anschicken, der Musik praktisch näher zu treten, sondern an die vielen, die aus der praktischen Betätigung heraus das Bedürfnis gewonnen haben, ihre elementaren Begriffe zu erweitern und so die Kenntnisse zu erwerben, die jeder gebildete Musiker haben muß. In durchaus übersichtlicher und klarer Schreibweise ist es dem Verfasser gelungen, die vielen Elementarfragen in knapper, aber systematischer Form nach dem Stande der heutigen Musikwissenschaft zu entwickeln und so nicht nur eine Einführung in die Theorie der Melodik, Harmonik, Rhythmik und der musikalischen Formen- und Vortragslehre, sondern auch all denen ein ausgezeichnetes Repetitorium zu bieten, die ihre Kenntnisse gelegentlich auffrischen oder ergänzen wollen. Sehr interessant sind auch die kritischen Bemerkungen über die Anwendung der Taktarten von seiten der Komponisten, denen die Anwendung der einfachen Vorschriften über den Gebrauch der Vorzeichen und Versetzungszeichen Seite 30 empfohlen sei. *Otto Gasteyger.*

Dr. Max Burkhardt: *J. Brahms. Globusverlag.* Geb. 1 M. Das handliche, reizend gebundene, mit reichem Bildermaterial und vielen Notenbeispielen illustrierte und belebte dicke Leinwandbändchen ist eine Zierde für jede Bibliothek, ein bequemes und vermöge des ausführlichen Inhaltsverzeichnisses schnell orientierendes Nachschlagewerk und ein Konzertführer, der bei seiner Billigkeit jedermann erwerbbar ist. Ein kurz gefaßter Lebensabriß und eine knappe, das Wesentliche der Brahmsschen Eigenart (zum guten Teil freilich mit Zitaten aus der einschlägigen Literatur) herausstellende Abhandlung über Brahms' Stellung in der Musikgeschichte gehen der Einzelbesprechung seiner Werke voraus. Diese ist nach der Zusammengehörigkeit der Materien geordnet und hebt alle Schönheiten und Feinheiten in begeisterter, aber unaufdringlicher Art hervor. Auf Reimann ist der Autor offenbar nicht gut zu sprechen. Wo er kann, gibt er ihm einen Hieb. Hierin und im ganzen Stil zeigt sich Burkhardts Berlinertum.

Anton Scholze: *Bilder aus der Musikgeschichte.* Verlag von *Pichlers Witwe*, Wien. 1912. 1.60 Kr. Das hübsch gebundene, 80 Seiten starke Büchlein dient in erster Linie als Leitfaden beim Unterricht in der Musikgeschichte. Aus dem gewaltigen Stoff ist hier das Wichtigste mit sicherem Blick ausgewählt und kurz, lebendig und behältlich dargestellt. Eine Anzahl Bilder unterstützt das Wort. Das Buch wird in Schulen und Seminarien gute Dienste leisten. Gern aber wird auch der Musikfreund zu dem gedrängten Grundriß greifen, wenn er zum Studium größerer oder wissenschaftlich gehaltener Bände keine Zeit hat und einen Ueberblick über die Entwicklung der Musik und einen flüchtigen Einblick in die besondere Richtung und Schaffensart der einzelnen Großmeister gewinnen will. Mit zwei guten Abschnitten über Strauß und Reger bringt Scholze auch der neuen Zeit den schuldigen Tribut dar. Eine kurze Uebersicht über die Musik der außerdeutschen Völker seit 1800 hätte nichts geschadet. Einzelne Fehler, wie moments musicals und „Rienzi, der letzte der Tribünen", hätten in einem Schulbuch vermieden werden sollen. Inhaltlich aber können wir das gehaltvolle Büchlein nur wärmstens empfehlen. *C. Kn.*

*

Verschiedenes.

Irene Wahlström: *„Spielende Kinder."* Klavierstück zu zwei Händen. Verlag *Sulze & Galler*, Stuttgart. 60 Pf. Das ist ein niedliches, naives Stück, leichtfaßlich und von mittlerer Schwierigkeit, das dem Unterricht und der Unterhaltung dient. *C. Kn.*

Karg-Elert, op. 35: *Poesien*, Fünf Duos für Harmonium und Klavier. *(Carl Simon Musikverlag in Berlin.)* — 1. In memoriam (3 Mk.), 2. Dialog (2 Mk.), 3. Epigramm (2 Mk.), 4. Parabel (2.50 Mk.), Ideale (2 Mk.). Interessante, gut klingende Kompositionen, in denen die beiden Instrumente ebenso in ihrer Eigenart wie im Zusammenklang schön zur Geltung kommen, so besonders in „Ideale" mit dem ruhigen, innigen Gesang des Harmoniums und der fein differenzierten Klavierbegleitung.

Derselbe, op. 36: *Erste Sonate* (3 M.) Eine überaus wirkungsvolle Komposition (vom Autor der geliebten Mutter gewidmet), in welcher das „Zarte mit dem Starken schön sich paart", so daß man bis zum Schlusse gefesselt ist und nicht weiß, ob man dem mehr energischen ersten Satz oder dem feinen originellen Interludium oder der Fuge (Finale) mit ihrem natürlichen Fluß den Vorzug geben soll. (Ebenda.)

Paul Hassenstein: *Waldeszauber*, Sechs Tonmalereien für Harmonium: 1. Waldwanderung, 2. Maßliebchen, 3. Gefunden, 4. Am Waldsee, 5. Waldeinsamkeit, 6. Jagdlied. (2.50 Mk.) Verlag *Gebr. Hug & Co., Leipzig.* Diese Tonmalereien geben sich schlicht und natürlich als wohlabgerundete, melodische, auch harmonisch anziehende Tonstücke und halten sich fern von trivialer Spielerei, sind vielmehr, wie Beethoven seine Pastoral-Symphonie angesehen wissen wollte, „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". Sie sind mit einheitlichen Registrierzeichen versehen und sowohl für Instrumente mit Saugluftsystem als auch für Druckluft-Harmoniums verwendbar. *Sch.*

* * *

Als **Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern heute ein charakteristisches Bildnis *Richard Wagners.* Es war nicht möglich, in unserem Wagner-Hefte (16) alles zur Verfügung stehende Material unterzubringen. Auch einige Aufsätze, wie der heutige: Sophokles, Shakespeare, Wagner, mußten zurückgestellt und können erst im Laufe des Wagner-Jahres veröffentlicht werden.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 23 bringt als Fortsetzung der „Schubertiana" einen Marsch des Meisters in h moll in der Bearbeitung für Violine, Violoncello und Klavier von *W. Abert* in Stuttgart. Auch dieser, nicht zu den allerbekanntesten gehörende Marsch eignet sich mit seinem heroischen Teil und seinem echten schönen Trio gut für die Instrumentalbesetzung, wie ja so viel Klavierstücken Schuberts der instrumentale Stempel aufgedrückt ist. Das Klavierstück „Fragen und Zagen" ist wie Wollen und Wagen im vorigen Heft dem Zyklus „Aus meiner Jugendmappe" entnommen, womit wir den bekannten Stuttgarter Musikschriftsteller *Oskar Schröter* zum erstenmal unseren Lesern auch als Komponisten vorgestellt haben. Das kurze, feinsinnige Stück, das im logischen Zusammenhange vor dem Antwort gebenden Wollen und Wagen zu spielen ist, steht im wirksamen Gegensatz zu diesem. Beide Stücke geben eine vortreffliche Vortragsnummer.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.
Schluß der Redaktion am 23. August, Ausgabe dieses Heftes am 4. September, des nächsten Heftes am 18. September.

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.

Zbr. Wir können Ihnen die Frage leider nicht beantworten, wenn Sie uns nicht das betreffende Heft, in dem die Besprechung stand, angeben.

Schwarzwälder. Wir bedauern, in diesem Falle keine Auskunft geben zu können. Eine „einzig richtige" Methode, etwas zu lehren, ist eine Hyperbel. Aber die Methode braucht deshalb noch nicht schlecht zu sein. Für den Schüler ist es auch gar nicht immer angebracht, im Zeichen der modernen Meister zu stehen. Dafür ist später Zeit, wenn die gediegene „klassische" Grundlage gegeben ist.

Kristiania. Bestellen Sie die „N. M.-Z." bei einem Sortimenter Ihres Ortes direkt.

D. K. Sie haben falsch gelesen. Wir antworten nicht brieflich, sondern im Briefkasten. Zunächst raten wir Ihnen, sich an Breitkopf & Härtel in Leipzig zu wenden. Der Katalog der Konzertbibliothek wird Ihnen vielleicht nützlich sein. Wir werden im andern Falle Ihnen weitere Ratschläge geben.

Schneidemühl. Liszts Totentanz (Dies irae) ist in einer Klavierausgabe des Komponisten bei Siegel in Leipzig erschienen. Preis 4.50 M. Außerdem hat das Stück Siloti bearbeitet.

Dur und Moll

— Eine kostbare Satire auf die modernen Operettenfabrikanten gibt die „Vossische Zeitung": *Komponist Meschugge.* Der Operettenkomponist *Jean Gilbert* wird als Kinoschauspieler auftreten. Und zwar in dem Kinostück „Der Werdegang eines Komponisten", zu dem er die Musik aus seinem „Puppchen" verwendet hat und das auf der Leinwand die tragischen Folgen der musikalischen Popularität schildert. Der Film zeigt zunächst den armen Musiker, der, von den banalen Nöten des Lebens fast zur Verzweiflung getrieben, von Gläubigern geplagt und von Gerichtsvollziehern verfolgt, von der Muse, der er immer treu geblieben, mit einem Liede beschenkt wird, das bestimmt ist, das Lied aller Lieder zu werden. Es ist natürlich das „unsterbliche" Duett aus „Puppchen", das seinen Schöpfer weit berühmt und — sterbensunglücklich macht. Denn wohin er sich auch wenden möge, überall tönt ihm das „Puppchen"-Lied entgegen. Zum Schluß wird er natürlich verrückt . . . nachdem das Publikum es längst geworden ist.

In erster Linie. Fachinger Mineralbrunnen (Königl. Fachingen) schätze ich vor allen in Frage kommenden Wässern seit Jahren am höchsten, besonders weil derselbe ohne künstlichen Kohlensäurezusatz versendet wird. Ich kann sowohl bei meinen Patienten wie bei mir selbst nur über die günstigsten Wirkungen berichten und werde den Brunnen auch künftig in erster Linie empfehlen.

Sanitätsrat Dr. N. N.
Leitender Arzt am Krankenhause.

Moderne Klaviermusik für die Jugend Neuerscheinungen 1912

Karl Bleyle: Op. 24. **Lustiges ABC.** 5 leichte Variationen in Tanzform für die Jugend für Klavier zu 2 Händen. 1.50 M.
Marsch — Walzer — Menuett — Gavotte — Scherzo

Martin Frey: Op. 23. **Wanderskizzen für Klavier.** Instruktive Vortragsstücke für die Jugend. 2 M.
1. Die Häuser im Rücken, in freier Natur! 2. Hoch oben im Walde am Bergeshang. 3. Wie Elfen tanzen den wiegenden Reih'n. 4. Tief unten im Berge. 5. Im Wirtshaus erklinget ganz leise der Spieluhr melodische Weise. 6. Der Brummbaß stöhnt, die Geigen erklingen.

Richard Wintzer: Op. 24. **Vier Klavierstücke für die reifere Jugend.** 1.50 M.
1. Laufenlernen. 2. Erstes Leid. 3. Puppenmenuett. 4. Soldatenspielen.

Volksausgabe Breitkopf & Härtel

Th. Mannborg, Leipzig-Li, Angerstr. 38
Königl. Erste Harmoniumfabrik nach Saugwindsystem — Hoflieferant. in Deutschland Höchste Auszeichnungen
Harmoniums
in höchster Vollendung von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Schuster & Co.
Markneukirchen, Nr. 248 (Deutsch-Cremona)
Bratschen, Violinen, Violen und Violoncelli in Meisterausführung aus altem naturgetrockneten Tonholz gearbeitet, frei von künstlichen Einwirkungen. Bau alter Streichinstrumente.

Soeben erschien:
Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender 1914
36. Jahrgang
2 Bände. — Bd. I gebdn., Bd. II brosch.
Pr. Mk. 2.50 netto.
Raabe & Plothow, Musikverlag
Berlin W. 62, Courbière-Straße 5.

Stimmerziehungsheim zu Auerbach (Bergstr. Hessen)
schönste Lage nächst Frankfurt, Heidelberg
Hygien. Gesangs- und Sprechschule
für gesunde oder kranke Organe
:: Internat für weibliche Schüler ::
längere und kürzere Kurse. :: Ferien-Kurse.
Lili v. Menar-Kanitz, Konzertsängerin, Stimmbildnerin
Mitglied des Mus. Päd. Verbandes.

Seminar der Musikgruppe Berlin, E. V.
Berlin W. 57, Pallasstr. 12. Beginn: 1. Okt.
Ausbild. von Lehrerinnen für Schulgesang, Klavier u. Violine.
(Vorbereitung auf die staatl. Prüfung.)
(Abschlußprüfung des Verbandes.) Prospekt kostenfrei.

Das Konservatorium
Schule der gesamt. Musiktheorie. Lehrmethode Rustin. Wissenschaftl. Unterrichtsbriefe verb. mit briefl. Fernunterricht. Redigiert von **Prof. C. Ilzig.**
Das Werk bietet das gesamte musiktheoretische Wissen, das an einem Konservatorium gelehrt wird, so dass jeder praktisch Musiktreibende sich die Kenntnisse aneignen kann, die zu einer höheren musikal. Tätigkeit und zum vollen künstlerischen Verständnis grösserer Musikwerke, wie auch zum Komponieren, Instrumentieren, Partiturlesen, Dirigieren befähigen.
54 Lieferungen à 90 Pf. Bequeme monatl. Teilzahlungen.
Ansichtssendungen ohne Kaufzwang bereitwilligst.
Glänz. Erfolge. — **Begeisterte Dankschreiben sowie ausführliche Prospekte gratis.**
Bonness & Hachfeld,
Potsdam, Postfach 70.

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 21. August.)

W. G. Sch. in N. Die harmonische Einförmigkeit und der dilettantische Orchestersatz Ihrer Ballettmusik erwecken keinen besonders günstigen Eindruck.

Organist. Ihre Gesänge sind meist schwungvoll. Die Begleitsätze bereiten keine Schwierigkeiten; die Melodien fallen angenehm ins Ohr. Künstlerischer Feinsinn wird sich mitunter verletzt fühlen, da es nicht an verbrauchten Wendungen mit einem Stich ins Triviale fehlt. Bei Auslese für den Konzertgebrauch muß Ihrem guten Geschmack vertraut werden.

H. P. in W. Trotz der lapidaren Knappheit der Begleitsätze kommt das charakterisierende Moment darin noch zu seinem Recht. Die hübschen Texte sind gut deklamiert, die Melodien anspruchslos.

O. Fr., Sem., Rudolst. Ein gemütvolles Stück. Da das Trio zweiteilig ist, sollte der Hauptsatz entsprechend gebaut sein.

Autodidakt, Bf. Ihr Können imponiert. Die reiche Gestaltung der fließenden Begleitsätze entschädigt einigermaßen für den Rest künstlerischer Reife, der sich in der melodischen Bildung beobachten läßt. Einer Herstellung im Druck möchten wir nicht gerade das Wort reden.

O. W—lf, Fr. Ihre mit viel Sachkenntnis geschriebenen Klavierpräludien sind lobenswerte Arbeiten. Die Phantasie wollte nicht immer mittun. Bei allmählicher Beherrschung dieser Formen wird auch die Originalität der Gedanken zunehmen. — Für „Puppchen" besten Dank.

O. K., Gblz.
„Ich saß am Schreibtisch bleich und krumm,
es war mir in meinem Kopfe ganz dumm
vor Dichten, wie ich alle die Sachen
aufs allerbeste sollte machen."
Leider vermögen wir nicht: „Frisch auf!" zu sagen. Das krause Tongemengsel, das Sie zu den Versen von Eichendorff und Lenau geschrieben haben, lehnt jeder Musikverständige ab.

E. Gr—el, Hbrg. Ihr Fleiß verdient lobende Erwähnung. Sie wagten sich sogar an eine Fuge. Auch die Menuette bezeugen Ihre Strebsamkeit. Die Walzer klingen an gute Bekannte an. Ihre Erfindungsgabe braucht dauernde Anregung, dann wird Ihnen bei zunehmendem satztechnischen Geschick noch ganz Erfreuliches gelingen.

O. H—stein, Dr. Die üppig quellenden Begleitsätze Ihrer Lieder weisen auf ein kräftiges Empfinden hin. Weniger befreit gibt sich manchmal der melodische Habitus, wie z. B. in „Rosenzeit", zu erkennen. Die durch reichliche Dissonanzen verliehene Würze wirkt durch ihre Schärfe, die oft zu absichtlich ist, nicht immer zusagend. Bei späterer Durchsicht müßten Sie das selbst auch einsehen. Einen besonderen Gefallen scheinen Sie an orgelpunktartiger Behandlung zu haben. Die dadurch erzielten Wirkungen sind nicht übel. Noch länger zuwarten und wiederholt prüfen, bevor Sie das Neue in Druck geben.

Antiq. Verzeichnisse!

No. 50. Klavier 4hdg.
55. Kammermusik.
56. 2 Klaviere 4 u. 8hdg.
57. Cello-Musik.
58. Klavier-Auszüge m. T.
59. Klav. 4hdg. m. Viol. u. Cello.
60. Klavier 2hdg.
61. Violin-Musik.

Erscheinen **September**, Bestellungen schon jetzt erbeten!

HAMBURG Pelzerstraße 5 — **JOHN MEYER** Musikantiquariat.

Kunst und Unterricht

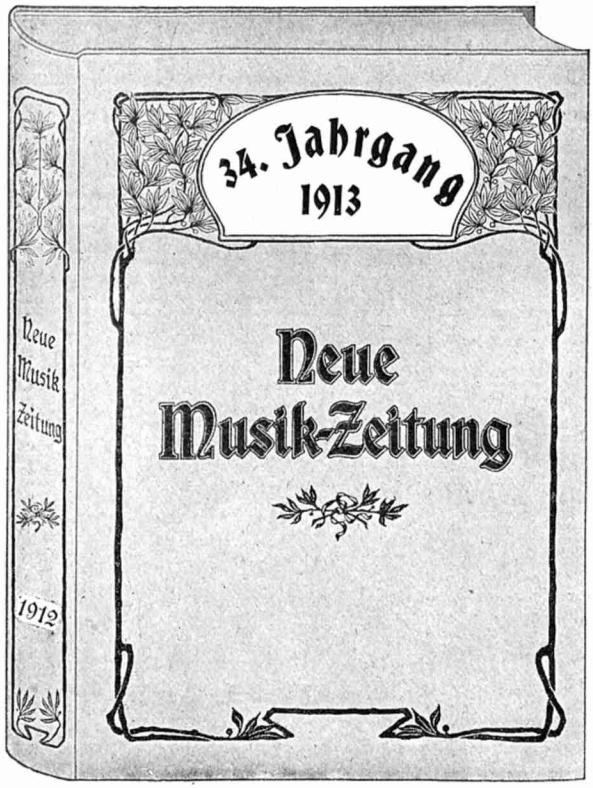
Adressentafel für Künstler, Künstlerinnen, Musiklehrer und -lehrerinnen, Musikinstitute usw. Wegen der Aufnahme wende man sich an unsere **Anzeigen-Abteilung, Stuttgart, Königstr. 31 B.**

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.

Dresdener Musik-Schule, Dresden Neumarkt 2.
Gegr. von Prof. R. L. Schneider.
Fachschule f. d. Berufsstudium all. musikal. Kunstgebiete (Mittel- u. Hochschule). **Schulpatronat:** Die Gesellschaft zur Förderung der Dresd. Musik-Schule, E. V. **Artist. Rat:** KVirt. Prof. Bachmann, Hofrat Prof. Böckmann, KMus. Franz, Prof. Juon, Kapellmeister J. L. Nicodé, Hofkonzertmeister Prof. Petri, KVirt. Ritter Schmidt und Direktor Hans Schneider. 1912—13: 794 Schüler, 52 Aufführungen. Lehrfachfrequenz 1566 Schüler, 68 Lehrer, erste Kräfte. Prosp., Auskunft und Aufnahmen jederzeit. **Direktor Hans Schneider.**

Die beste quintenreine Saite der Gegenwart — **A. SPRENGER STUTTGART**

Einbanddecken u. Sammelmappen
zum Jahrgang **1913** der **„Neuen Musik-Zeitung".**
(Zu sämtlichen früheren Jahrgängen ebenfalls vorrätig.)



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

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

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

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

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

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

Elisabeth Gutzmann
Hoher Sopran. Lied — Oratorium — Koloratur. Karlsruhe i. B., Lessingstr. 3.

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

Eug. Rob. Weiß
Anhalt. Kammersänger, Belcanto-Schule, Düsseldorf, Burgmüllerstraße 17.

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

Ludwig Wambold Korrekturen u. Bearbeit. v. Komp. Instrumentationen. Prosp. gratis. Leipzig, Königstr. 16.

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

Dr. Carl-Ludwig Lauenstein
(Tenor) Konzert. Oratorium
München, Hiltensbergerstr. 49 I.
Tel. 8218.

Irene von Brennerberg
Violinkünstlerin
Berlin W. 15, Holsteinische Str. 31 II.

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

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.

Germer, Schule des Sonatinenspiels
für Klavier.
Das Beste vom Guten.
à Heft Mk. 1.—
Bosworth & Co., Leipzig.

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