Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1914

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0035|LOG_0014

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1914 Heft 10

Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 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 Kunstästhetik unserer Zeit. III. Das doppelte Gehör. (Sinnliches und geistiges Ohr.) Ein Beitrag zum Verständnis der modernen Musik. — Führer durch die Violoncell-Literatur. (Fortsetzung.) — Vom freien Parsifal! Die beiden Berliner Parsifal-Aufführungen. Parsifal in Prag — deutsch und tschechisch. Italien und der „Parsifal". Der Pariser Parsifal. — Unsere Künstler. Zum 70. Geburtstage von Dr. Friedrich Stade. Annie Betzak, biographische Skizzen. — Tonbildsäulen. — Zur Uraufführung von Jul. Zaiczeks „Ferdinand und Luise". (Am 16. Januar im Stuttgarter Hoftheater.) — Chansons und „sociétés chantantes" im alten Frankreich. — Kritische Rundschau: Breslau, Freiburg i. Br., Sondershausen. — Kunst und Künstler. — Besprechungen: Klaviermusik. — Briefkasten. — Musikbeilage.

Zur Kunstästhetik unserer Zeit.

III. Das doppelte Gehör.

(Sinnliches und geistiges Ohr.)

Ein Beitrag zum Verständnis der modernen Musik.

Von Dr. ALFRED SCHÜZ (Stuttgart).

I.

Schon oft hat man darauf aufmerksam gemacht, daß beim Musikhören nicht bloß das sinnliche Ohr in Anspruch genommen ist, sondern daß dabei immer zugleich eine, wenn auch meist unbewußte, geistige Tätigkeit, ein Vergleichen, Auswählen, Trennen und Verknüpfen der Töne, stattfindet, daß es also beim Musikgenuß nicht bloß um ein physisches Erleiden, sondern zugleich um eine psychische Aktivität sich handelt, ohne die ein solcher Genuß gar nicht möglich wäre. Zu dem sinnlichen Ohr brauchen wir auch noch ein geistiges Ohr, um Musik wahrhaft genießen zu können. Man denke dabei aber nicht sofort an das „innere" Ohr, mit dem der taube Beethoven eine ganze Symphonie samt all ihren einzelnen Stimmen hörte und sogar dirigierte. Jeder begabte Musiker kann darin eine gewisse Fertigkeit erlangen, mit diesem inneren Ohr, einer überaus lebhaften Einbildungskraft, ein Tonstück, ja eine umfangreiche Orchesterpartitur im Lesen zu vernehmen und die einzelnen Instrumente herauszuhören, sich gewisse Klangeffekte vorzustellen. Auch nicht um die Fähigkeit, beim Hören eines Musikstücks zu allerlei Gedanken sich anregen zu lassen, handelt es sich da, als ob es zum wahren Musikverständnis gehörte, sich immer etwas Bestimmtes dabei zu denken. Es gibt ja reichlich solche Gedankenmusik, in der mit Absicht etwas Besonderes ausgedrückt werden soll, mit oder ohne Programm. Wir bleiben aber bei unseren Untersuchungen auf dem rein musikalischen Boden der „absoluten Musik", und es wird sich herausstellen, daß die Musik durchaus nicht, wie viele meinen, eine bloße Kunst des Gefühls oder ein leeres Spiel der Töne ist, sondern daß schon beim bloßen Anhören der d e n k e n d e Geist in Tätigkeit ist, ja sein muß, wenn das Kunstwerk überhaupt genossen sein will, und daß manches Tonstück nicht bloß als ein unmittelbarer Herzenserguß in Tönen, sondern zugleich als ein wunderbares Werk des denkenden Musikgeistes sich uns offenbart. Wie das mathematische — das arithmetische und geometrische — Denken vom allgemeinen begrifflichen Denken sich wesentlich unterscheidet und doch als ein Denken gefaßt werden muß, so gibt es auch ein musikalisches Denken, gleichsam ein Rechnen in Tönen, und, um es gleich vorauszuschicken, gerade die neuere und neueste Musik fordert dieses musikalische Denken in hohem Grade, so daß es wohl zeitgemäß ist, gerade zum Verständnis der modernen Musik auf die Tätigkeit und die Ausbildung des m u s i k a l i s c h e n V e r s t a n d e s energisch hinzuweisen. Es gibt ja freilich auch heute noch genug Musik, für die das sinnliche Ohr zu genügen scheint, die, bloß auf sinnlichen Reiz berechnet, als „Ohrenschmaus" für die Menge dient. Für den feiner Empfindenden kann solche Musik aus einem bloß passiven Genuß oft zu einem wirklichen Erleiden werden. Ernst zu nehmen und für die Weiterentwicklung der Tonkunst bedeutsam kann dagegen nur die „Musik des Geistes" sein, eine Musik, die auch den Geist anregt und befriedigt. Und eben diese Musik kann nur genossen werden mit dem geistigen Ohr, von einem Hörer, bei dem das Verständnis für die von den alten, einfachen Wegen weit abweichenden Ton- und Akkordfolgen geweckt und mehr und mehr geschärft wird.

Nicht soll damit das sinnliche Element in der Musik zu niedrig veranschlagt werden, wird doch durch dieses unsere Kunst erst zur wirklichen Tonkunst. Die Akkorde der Obertonreihe, die an Einfachheit und Wohlklang für das sinnliche Ohr alle andern abgeleiteten, alterierten Akkorde übertreffen, müssen die natürliche Grundlage jeder Musik bleiben, solange man überhaupt aus der Musik das Prinzip des Wohllauts, der Anmut, der Harmonie und Schönheit nicht ausscheidet. Was wir heute noch „Musik" nennen, läßt sich nicht willkürlich aus beliebigen Tönen oder gar Schällen und Geräuschen produzieren. Aber auch hier schon, an den Elementen der Tonkunst, hat der denkende Menschengeist sein Werk getan. Schon die Auswahl einer beschränkten Reihe von Tönen aus der zahllosen Menge auf Grund der Obertonreihe und des Quintenzirkels, die Tonleiter, unser Tonsystem, all dies ist ja sein, des M e n s c h e n Werk! Aus der unendlichen Tönemasse hat er eine bestimmte Zahl von Tönen herausgenommen, sich gleichsam ein Tönehaus konstruiert, in dem er sich häuslich niederließ. Um Ordnung, Klarheit, Uebersicht in das Tönematerial zu bringen, mußte er diese Töne zusammenstellen, da und dort Grenzpfähle stecken, sie zum „System" ordnen. Er hat ein Abc, eine Sprache der Töne sich geschaffen, deren Elemente die Tonleitern und Akkorde bilden. Auch der feste Punkt, um den sich alle andern Töne gruppieren, das Normal-*a*, ist ja kein objektiv gegebener, sondern konventionell

festgesetzter und darum auch das sogenannte „absolute Gehör" genau genommen kein absolutes, sondern nur ein sehr zuverlässiges Tonhöhegedächtnis.

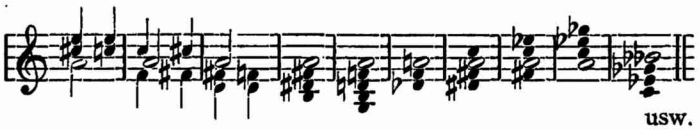
Da das Tonsystem der abendländischen Völker kein willkürlich konstruiertes, sondern ein in den natürlichen Tonerscheinungen (speziell dem Phänomen der klingenden Teiltöne) begründetes ist, so ist es zweifellos den orientalischen und anderen exotischen Tonsystemen, bei denen die natürlich gegebenen Grundlinien nicht so klar zutage treten, vorzuziehen. Wenn neuerdings das Bestreben sich zeigt, das abendländische System mit seinem Dur und Moll zu erweitern und durch andere Tonreihen, z. B. die chinesischen und japanischen, die zum Teil den alten Kirchentonarten gleichen, zu bereichern, wodurch die Ausdrucksfähigkeit der Musik noch gesteigert wird, so kann man sich nur darüber freuen, vorausgesetzt, daß die fundamentale Bedeutung des abendländischen Systems damit nicht angetastet werden soll.

Auch in unserem Tonsystem mußten ja aus praktischen Gründen die natürlich gegebenen Töne des Quintenzirkels und der Obertonreihe künstlich um ein kleines geändert werden, um reine Oktaven und innerhalb jeder Oktave zwölf einander gleiche Halbtonschritte zu gewinnen. Ohne diese „gleichschwebende Temperatur" hätten wir zwar reine auf- und absteigende Quinten, aber falsche Oktaven und noch unreinere Dreiklänge. Das wunderbare Phänomen der Oktave, der Wiederholung desselben Tons auf höherer Stufe, wodurch zwei Töne einander ähnlich und doch nicht gleich sind, wurde vom denkenden Musikgeist zum Prinzip für die Tönegruppierung gemacht. Indem man im Quintenzirkel das *his* für das um ca. $^1/_9$ niedrere *c* nimmt, geschieht in der Musik dasselbe, was in der Sprache geschieht, in der verschiedene Gegenstände, z. B. die verschiedensten Apfelsorten unter dem Begriff Apfel zusammengefaßt, also annähernd gleiche Gegenstände für gleich genommen werden.

Auch hier sehen wir also wieder in das sinnlich Gegebene den denkenden Geist eingreifen, um es sich zurechtzumachen. Und was er selber geschaffen hat, die Ausgleichung der Töne in den Tonreihen der Klaviatur, ist ihm im Lauf der Zeit zur anderen Natur geworden. Der Hörer nimmt die Töne nicht, wie sie wirklich sind und vom sinnlichen Ohr empfunden werden, sondern wie sie sein sollten: er nimmt das annähernd Richtige für voll und rein, der nur relativ reine, sinnlich gehörte Ton wird vom geistigen Ohr idealisiert, als Repräsentant (Symbol) für den absolut reinen genommen. Ja nicht bloß die temperierte Stimmung, auch noch größere Abweichungen von den naturreinen Tonverhältnissen, z. B. bei nicht ganz reinem Gesang, werden ertragen, weil das geistige Ohr die Abweichungen in der Intonation ignoriert und die Töne idealiter nimmt. Darum hat auch Mayrhofer („Psychologie des Klangs") recht, wenn er sagt, daß die musikalischen Gesetze nicht gleichbedeutend mit den akustischen seien. „Musik wird erst in unserem Innern, äußeres Klingen ist nur der Anlaß." Schon Goethe, dem man nicht gerade einen Mangel an Objektivität in der Auffassung der Dinge zur Last legen kann, fragt einmal: „Was ist eine Saite und alle mechanische Teilung derselben gegen das Ohr des Musikers?" (das übrigens NB. prinzipiell mit dieser mechanischen Teilung übereinstimmt und nur aus praktischen Gründen zu einem Kompromiß genötigt ist!) „ja, was sind die elementaren Erscheinungen der Natur selbst gegen den Menschen, der sie alle erst bändigen und modifizieren muß, um sie sich einigermaßen assimilieren zu können? Es ist vieles wahr, was sich nicht berechnen, sich nicht bis zum entschiedenen Experiment bringen läßt. Dafür steht der Mensch so hoch, daß sich das sonst Undarstellbare in ihm darstellt. Er ist selbst der größte physikalische Apparat, den es geben kann." — Gewiß lag es Goethe ferne, nach dem bekannten Satz, daß der Mensch das Maß aller Dinge sei, jeder subjektiven Laune in der Musik Tür und Tor öffnen zu wollen, und muß durch eine scharfe Grenze das bloß individuell und subjektiv Wahre, vom objektiv Wahren geschieden werden. Es ist deshalb von großem Wert, wenn man die Gesetze zu fixieren versucht, die in der menschlichen Seele walten bei der Auffassung des dem Ohr gebotenen Tönematerials. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß der unendlich vielseitige elastische Menschengeist, der in jedem Jahrhundert wieder anders denkt, auffaßt und empfindet, ein Geist der Freiheit ist, der sich nicht so leicht einfangen und in musik-psychologische oder -ästhetische Gesetze und Regeln bannen läßt.

Wie viel nun aber die Auffassung des denkenden Geistes, der Musikverstand, zu dem Objektivgegebenen hinzutut und wieviel er gerade bei der ernsthaften modernen Musik hinzudenken muß, das im einzelnen nachzuweisen, soll jetzt unsere Aufgabe sein.

Angenommen, wir vernehmen aus einem Tonstück heraus den Ton *a'*, so fragt es sich gleich: in welchem Sinn ist nun dieses *a'* zu fassen? Kann es doch die verschiedenste Bedeutung haben: als Grundton (Prim), als Terz oder Quinte eines Durdreiklangs oder Molldreiklangs, als Septime eines Sept-, als None eines Nonakkords, als übermäßige Quinte (Hochquinte) eines Hochquintklangs oder als Bestandteil (erster, Mittel- oder Schlußton) eines verminderten Septakkords usw. Möglicherweise ist es auch gar kein *a'*, sondern ein vertieftes *b'*:



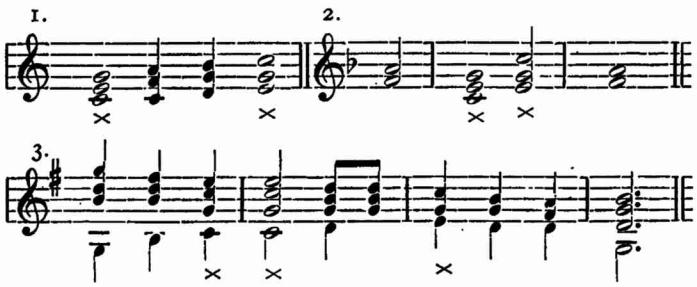
usw.

Das sinnliche Ohr empfängt immer ein und denselben Ton, aber wie verschieden ist nun die Bedeutung dieses Tons je nach dem Zusammenhang, in welchem er steht, nach der harmonischen Unterlage, die er in Wirklichkeit hat oder die hinzuzudenken ist! Dies zu entscheiden, ist das sinnliche Ohr allein nicht imstande, es ist Sache des geistigen Ohrs. Und wie merkwürdig, daß dieser eine Ton — denken wir ihn uns von einer Geige gespielt oder von der Singstimme gesungen — ganz anders klingt, eine ganz andere, trübe oder heitere, hellere oder dunklere Färbung erhält, je nachdem er mit einem Moll- oder Durdreiklang, einem Septakkord oder Hochquintklang usw. in Beziehung gebracht wird. Ein ähnlicher Fall tritt ein beim Zusammenklang mehrerer Töne, z. B. *e g*. Nicht das Ohr allein, erst der musikalische Verstand, kann entscheiden, wie diese kleine Terz aufzufassen ist, ob als kleine Terz des C dur- oder e moll-Dreiklangs oder als unvollständiger *A*-Septakkord oder als Bestandteil eines kleinen Nonakkords, bezw. verminderten Septakkords usw.:

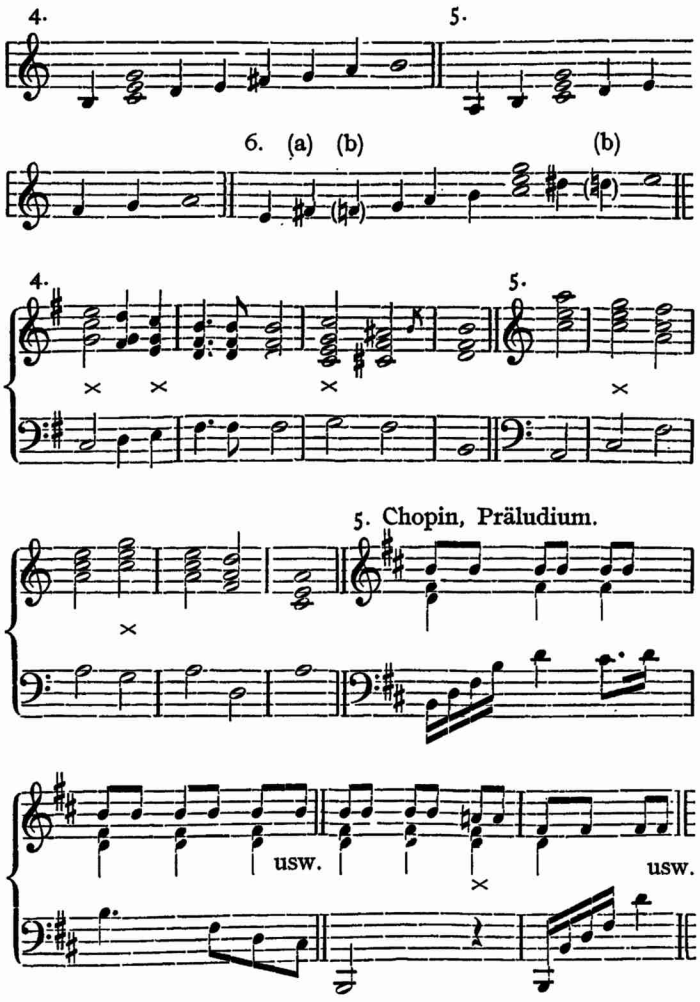
Ausschlaggebend ist hier, ob die C dur-Tonart oder e moll oder *D* (Dur oder Moll) oder *H* (Dur oder Moll) vorwaltet. In jedem Fall wird diese kleine Terz zwar gleich gehört, aber anders empfunden. Bei der großen Terz *c e* wird in der Regel der C dur-Dreiklang vernommen, je nach dem Zusammenhang ist sie auch als a moll zu fassen. Die leere Quinte *(c g)* ist an und für sich geschlechtslos, weder Dur noch Moll, wiewohl die rein akustische Auffassung (Obertöne!) nach Dur hinweist und der Hörer immer im Geist sich zu der einen oder anderen Auffassung hinneigen wird. Auch hier also kommt das psychologische Moment mit ins Spiel. Ein im Geist froh und straff gestimmter Hörer wird die leere Quinte im Dursinn, ein seelisch Gedrückter sie im Mollsinn nehmen. In anderen Fällen weist der Zusammenhang, die Beziehung zu den vorhergegangenen oder nachfolgenden Klängen auf das Tongeschlecht hin. (Man denke an die leeren Quinten am Anfang der Neunten Symphonie von Beethoven, von denen die ersten *a—e* anfangs wohl geschlechtslos, als

Dominante von *d* aber hernach im Dursinn, dagegen die zweiten *d*—*a* entschieden im Mollsinn zu fassen sind.)

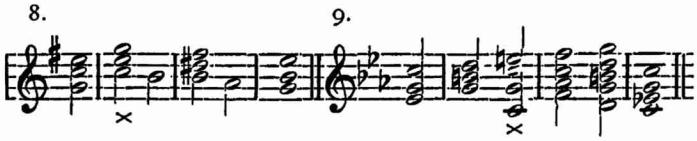
Wie beim unvollständigen, so ist auch beim vollständigen Dur- und Molldreiklang die Bedeutung eine mehrfältige. Jeder Dreiklang — reden wir zunächst vom D u r klang — hat ja eine dreifache Stellung im einfachen Tonsystem: als Tonika (Mittelklang), Dominante (Rechtsklang) und Unterdominante (Linksklang). Als Tonika (1) ist er Ausgang und Ziel und hat den Charakter der Ruhe, als Oberdominante (2) gefaßt, hat er Strebekraft, und erscheint in der Bewegung und Unruhe, als Unterdominante (3) tritt er vermittelnd zwischen Tonika und Oberdominante. Damit ist aber seine Bedeutung noch nicht erschöpft.



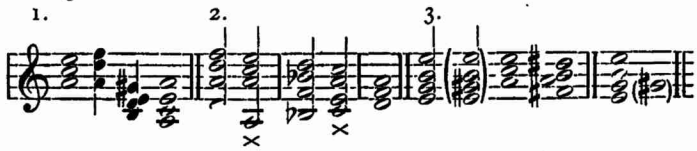
Als „neapolitanische Sext" *e g c* befindet er sich im Bannkreis von h moll und bekommt dadurch mit einem Male eine weichere, trübere Färbung: ist er doch dann der Dreiklang der zweiten Stufe des phrygischen h moll mit potenziertem Mollcharakter (4). Auch als Dreiklang der dritten Stufe der äolischen Tonleiter (*a*—*a* ohne Leitton) ändert sich sein Charakter (5) und ebenso als Dreiklang der sechsten Stufe von harmonisch e moll (6 a) — auch phrygisch e moll (6 b) —. Im dorischen Moll oder der „melodischen" Molltonleiter als Dreiklang der vierten Stufe gibt er dem weichen Moll einen herberen Charakter, verliert aber trotzdem seine helle Farbe (7). Wir haben hier eine Molltonart mit Dur-Ober- und Unterdominante (Doppeldurmoll).



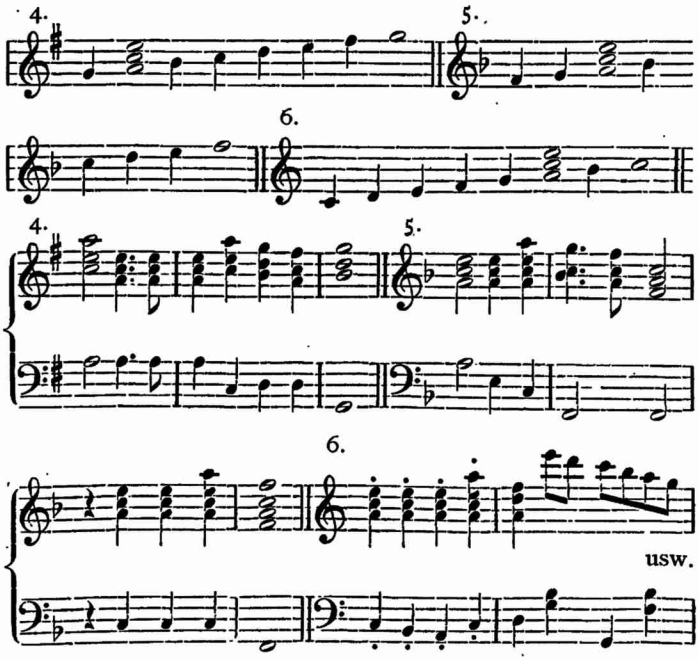
Auch als Vorhaltsbildung kann der Durdreiklang auftreten, wodurch ein Zwiespalt entsteht zwischen dem sinnlichen und dem geistigen Ohr: für jenes bleibt er Konsonanz, für dieses wird er zur Dissonanz (nach Louis-Thuille „Auffassungs-Dissonanz"). Derartige Zwiespältigkeiten liefert uns die moderne Musik zahllose, weil eben ein besonderer Reiz darin liegt (8). — Daß der Durdreiklang bei herrschendem Moll derselben Tonart (also z. B. C dur als Dominante der Unterdominante in c moll) gleichfalls für die Auffassung ein anderer wird, sei nur kurz erwähnt (9):



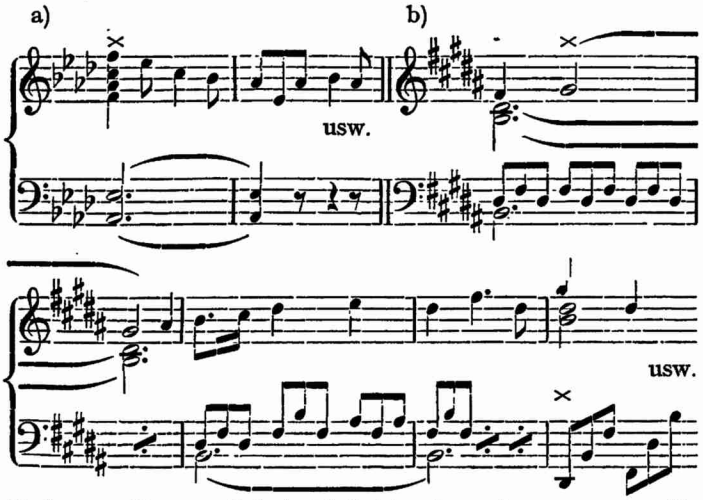
Wir kennen nun neun Bedeutungen des einfachen Durdreiklangs: das sinnliche Ohr hört stets dieselben Töne, denselben Klang, vom geistigen Ohr wird jeder wieder in ein anderes Licht gerückt. Dieselbe Vieldeutigkeit begegnet uns auch beim M o l l k l a n g. Begnügen wir uns mit den wichtigsten Deutungen, z. B. des a moll-Klangs:



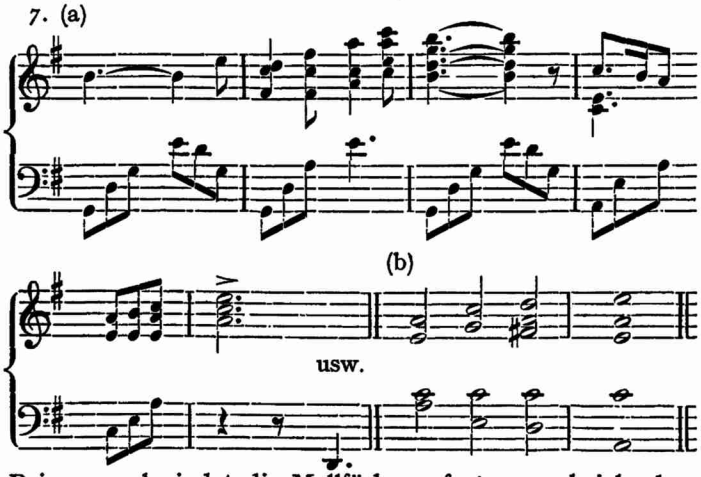
Bei 1. ist er Tonika in a moll, bei 2. Oberdominante im reinen (äolischen) d moll. (Das äolische — totale — Moll besitzt eigentlich keine Oberdominante, da der fehlende Leitton eine entschiedene Dominantwirkung ausschließt.) Bei 3. ist er Unterdominante von e moll (Durmoll) und von E dur (Molldur):



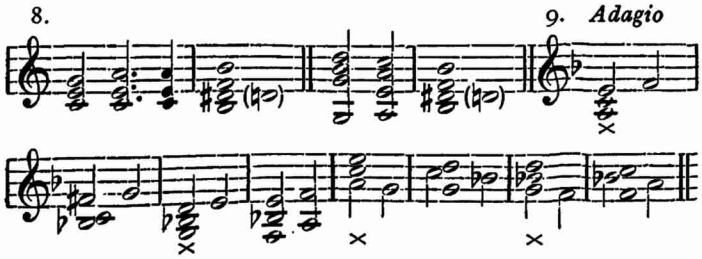
Der Dreiklang der zweiten Stufe der Durtonleiter (4) ist wohl akustisch ein Mollklang, wird aber von jedem Musikverständigen als Stellvertreter der Durunterdominante gefaßt und begegnet uns deshalb meistens in der Terzlage (*c e a*) als Sextakkord. Dagegen erscheint er auf der dritten Stufe vorwiegend als Vertreter der Oberdominante (5). Auch der Dreiklang der sechsten Stufe der C dur-Tonleiter hat die Gestalt des Molldreiklangs, wird aber vom musikalischen Ohr meistens als Vertreter der Tonika vernommen. Das zur Terz *c e* hinzukommende *a* hören wir dann nicht als Grundton von a moll, sondern als Terz von F dur, was als eine Erweichung des C dur-Klangs empfunden wird, man höre z. B. aus „Rheingold" (a) und „Parsifal" (b):



Daß zu diesem Schein-Mollakkord meistens noch die Quinte der Tonika hinzutritt, so daß ein Septakkord *(a c e g)* entsteht, ändert nichts an der Sache, wie wir später sehen werden. Ein weiterer Schein-Molldreiklang (7) ist der Torso eines Nonakkords: *a c e = d fis a c e*, sozusagen ein „Nonenmoll". Die Tonleiter des Akkords ist die dorische Tonreihe *a h c d e fis g a*, also unsere G dur-Tonleiter vom zweiten Ton aus genommen. Man höre:



Bei a verschwindet die Mollfärbung fast ganz, bei b, dem dorischen a moll mit Hochsexte, hat er als Schlußakkord wieder ausgesprocheneren Mollcharakter. — Eine andere Funktion hat der Molldreiklang als Sextakkord *(c e a)* im phrygischen Moll (8). Hier hat nicht der obere, sondern der untere Ton Leittoneigenschaft und auch der Mittelton schließt sich ihm gerne an beim phrygischen Durschluß und strebt nach *dis*. Der Schluß in Dur war ja von alters her gebräuchlich:



Daß auch bei Molldreiklängen, wenn sie als Vorhaltsbildungen auftreten, ein Widerspruch zutage tritt zwischen der rein akustischen und der musikalischen Auffassung, indem das sinnliche Ohr den Dreiklang als konsonant, das geistige denselben als dissonant auffaßt (9), soll nicht unerwähnt bleiben. Schon diese kurzen Ausführungen, die sich auf das Gebiet der einfachsten Akkorde beschränken, werden genügen, den Leser zu überzeugen, daß die vom Ohr empfangenen Töne erst in unserem Innern lebendig werden und zu dem sich gestalten, was sie sein und sagen sollen.

(Fortsetzung folgt.)

Führer durch die Violoncell-Literatur.

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Fortsetzung.)

Dietrich, A., op. 27: Einleitung und Romanze (m.). Pohle, 1.50 M.

— op. 32: Romanze. Pohle, 1 M.

Dotzauer, J. J. F., op. 79: Variationen mit Orchester (m.—s.). Simrock, 2 M.
Veraltet, aber zu Uebungszwecken brauchbar; hat das gleiche Thema wie Grützmachers Fantasie op. 3 und Servais in seiner Fantasie „O cara memoria".

Draeseke, F., op. 7: Ballade (m.—s.). Rószavölgyi, 2.40 M.
Edel und vornehm. Beide Instrumente gleich wichtig.

— op. 11: Barcarole (m.). Hoffarth, 1.50 M.
Feines, stimmungvolles Werk, zum Vortrage gut geeignet.

Dvorak, A.: Waldesruhe, Adagio mit Orchester (s.). Simrock, 1.50 M.
Sehr eigenartig und warm. Stellt erhebliche Anforderungen an die Ausführenden. Gewinnt bei mehrfachem Hören.

— op. 94: Rondo mit Orchester (s.). Simrock, 4 M.; Volksausgabe 2 M.; Universaledition, 2 M.
Feurig und schwungvoll. Slawische Themen enthaltend. Hat einige für die Ausführung recht unbequeme Stellen.

Ebner, K., op. 20: Widmung, Tarantelle, Serenade (m.—s.). Rahter, 2.50 M.

— op. 42: Konzertwalzer (s.). Steingräber, 1.50 M.

— op. 47: Tarantelle (s.). Steingräber, 1.50 M.
Ansprechend und geschickt gesetzte Stücke ohne besonders hervorstechende Züge.

Erb, M. J., op. 64: 3 Morceaux (l.). André, 5.40 M.
Menuet sérieux, Madrigal, Valse-Sérénade. Harmlos und ohne sonderlichen Sinn für Klangreiz.

d'Erlanger, F., op. 18: Andante symphonique (s.). Rahter, 4 M.
Ein schönes, vornehmes Werk. Zu Anfang eine breite Melodie. Dann entwickelt sich in zunehmender Bewegung ein stark empfundenes Agitato, worauf allmählich wieder Beruhigung zum ersten Thema eintritt und das Werk still und verklärt abschließt.

Ernest, G., op. 82: Air de ballet (ms.). Simrock, 4 M.
Hübsches Stück zum Vortrag.

Fabricius, J., op. 24: Ballade (l.). Hansen, 1.60 M.
Ein einfach-edles, schlichtes Stück.

Faißt, C., op. 5: Melodie (l.). Reinecke, 1.50 M.
Nach einer alten Ballade „Es waren zwei Königskinder" gesetzt. Innig und schön empfunden.

Fauré, G.: Les berceaux, Elegie.

Fink, H., op. 3: Silhouetten, 2 Hefte (ms.). Doblinger, 3 M.
Ganz einfache Stücke verschiedenen Charakters.

Fischer, A., op. 6: Au bord de ruisseau (m.). Leuckart, 1.60 M.

— op. 7: A la hongroise (s.). Leuckart, 1.50 M.

— op. 9: Fantaisie espagnole (s.). Bote & Bock, 2.50 M.

— op. 10: Czardas. Bote & Bock, 1.80 M.

— op. 15: Les arpèges, Caprice (ms.). Leuckart, 2 M.

Uebungartig wirkendes Stück aus lauter gebrochenen Akkorden. Die spärliche Melodie muß gut betont hervorgehoben werden.

Fischer, C. A., op. 19: Fantasie mit Orgel (l.). Kahnt, 2 M.
Wohlklingend, einfach.

Fitzenhagen, W.: Ein hochbegabter Tonsetzer, leider nur allzufrüh verstorben. Auch seine kleineren Werke gehören neben den Konzerten zu den feinsten und zugleich dankbarsten ihrer Art. Fitzenhagen vereint Adel der Form, Fluß der Gedanken, sinnliche Schönheit, harmonische und kontrapunktische Feinheit mit hoher Anmut und Charakteristik in den kleineren und ernster Schönheit und stellenweise Erhabenheit in den größeren Werken. Besonders sind noch seine ausgezeichneten Klavierstimmen zu erwähnen; sie dienen dazu, das Streichinstrument noch mehr zu heben und zu tragen.

— op. 1: Romanze (m.). Kahnt, 1.50 M.
Noch etwas hergebrachtes Stück.

— op. 3: Zwei Lieder ohne Worte, Frage und Antwort (l.). Raabe & Plothow, 2.40 M.
Frage ist von besonderer, sinniger Schönheit.

— op. 8: Tarantelle (s.). Breitkopf & Härtel.
Feurig und von ausgezeichneter Wirkung.

— op. 6: Notturno. 2.60 M.

— op. 8: Resignation, mit Orgel (l.). Breitkopf & Härtel, 1.50 M.

— op. 9: Ballade mit Orchester (ss.). Leuckart, 6 M.
Herrliches Werk in größtem Stile, als Konzertstück angelegt. Von wundervoller Wirkung, Thematik und Harmonik sehr bedeutend.

— op. 13: Impromptu (l.). Leuckart, 1.25 M.
Hübsch und warm empfunden.

— op. 17: Heidenröslein-Fantasie (m.). Raabe & Plothow.

— op. 20: 3 kleine Stücke. Breitkopf & Härtel, 2 M.

— op. 24: Perpetuum mobile (ss.). Breitkopf & Härtel, 2.60 M.
Wurde früher sehr viel gespielt. Geistreich und sprühend.

— op. 25: Leichte Variationen. Breitkopf & Härtel, 2 M.

— op. 27: 3 Salonstücke. Breitkopf & Härtel, 2.50 M.

— op. 29: 3 kleine Stücke. Breitkopf & Härtel, 2 M.

— op. 31: Walzer (s.). Rahter, 3 M.
Aeußerst geschickt gesetzt. Benutzt höchst geistvoll alle möglichen Wirkungen des Violoncellos. Bei gutem Vortrag von bester Wirkung.

— op. 32: Trauermarsch (s.). Rahter, 3 M.
Groß und tief angelegtes Stück, von nachhaltiger Wirkung.

— op. 33: Mazurka (ss.). Rahter, 3 M.
Glänzend und sehr wirkungsvoll.

— op. 35: Serenade (m.). Senff, 1.50 M.
Anmutiges, lebendiges Stück.

— op. 36: Gavotte (s.). Senff, 1.50 M.
Prickelnd und prächtig erfunden.

— op. 38: Ave Maria, Barcarole, Mazurka (l.). Augener, 3 M.
Leichte Unterrichtsstücke. Musikalisch gut gehalten.

— op. 39: Cavatine, Ländler, Tarantelle (l.). Augener, 3 M.
Desgleichen.

— op. 40: Capriccio (s.). Eysoldt & Rohkr., 1.80 M.
Glänzend und dankbar.

— op. 41: Ave Maria (m.). Eysoldt & Rohkr., 1.20 M.
Fein und stimmungsvoll.

— op. 42: Gavotte (s.). Eysoldt & Rohkr., 1 M.
Entzückendes, feinsinniges Stück.

— op. 43: Impromptu (m.). Eysoldt & Rohkr., 1.20 M.

— op. 44: Notturno (m.). Eysoldt & Rohkr., 1.20 M.

— op. 45: Menuetto (s.). Eysoldt & Rohkr., 1.80 M.
Melodiöse, charaktervolle Stücke.

— op. 62: Suite mit Orchester (s.). Leuckart, 5.50 M.
Dreisätziges, breites Werk. Jeder Satz eine Perle. Beginnt mit einer Gavotte voller Adel, hat eine Elegie von großer Schönheit zum Mittelsatze und endigt in einer Serenade und Scène d'amour, die an Grazie ihresgleichen sucht.

Förster, A., op. 93: Gedenkblatt (m.). Rahter, 1.50 M.
Schön entwickelte Melodie und harmonische Reize zeichnen dieses Stück aus.

Forino, L., op. 19: Six croquis lyriques (l., m., s.). André, 10 M.
Feine Stücke von guter Klangwirkung und manchem sinnigen Zuge. Angelus, Au château, Les mouches, Sur les flots, Mazourka, Tarantella sind die einzelnen Ueberschriften, denen die Musik wohl gerecht wird. Daß man die italienische Herkunft nicht verkennt, ist natürlich nicht etwa ein Tadel.

Franchomme, A., op. 6: Variations (m.—s.). Hofmeister, 1.50 M.

— op. 38: Fantasie Gazza ladra. Hofmeister, 3 M.

— op. 40: Fantasie Zauberflöte. Hofmeister, 3 M.
Veraltet, aber zu Uebungszwecken wohl brauchbar.

Franck, R., op. 24: Serenade mit Orchester (m.). Schlesinger, 1.50 M.
Hübsch, ansprechend, gut musikalisch. Freilich ohne eigenes Gesicht.

Franz, R.: Hebräische Melodie (m.). Leuckart, 1.25 M.
Ein wundervolles, einfach-edles Stück in Trauermarschart nach einem Synagogengesang gesetzt. Von ergreifender Wirkung; gleichwohl nicht besonders bekannt.

Fuchs, A., op. 28: Suite mignonne (s.). Forberg, 4 M.
Eine überaus lebensprühende, frische und erfindungblühende Reihe von Stücken. Die Aufmerksamkeit aller guten Spieler sei ausdrücklich darauf gelenkt. Wenn man derartig vornehme, andererseits dankbare und verständliche Musik hat (und wir haben noch mehr solche), so fragt man sich immer wieder, warum die Notbehelfe der Uebertragungen, warum Anleihen bei anderen Instrumenten, wo man doch im eigenen Garten silberne und goldene Früchte in vollauf genügenden Mengen pflücken kann.

Fuchs, R., op. 78: Fantasiestücke, Heft I und II. Robitschek, 6 M.; Universal-Edition, 4 M.

Gentili, A.: Canzone. Hug, 1.80 M.
Ruhig fließend, ansprechend gesangvoll.

Gernsheim, F.: Elohenu mit Orchester (m.). Rieter-Biedermann, 2 M.
Schönes, feierliches Stück über einen gottesdienstlichen Synagogengesang, nach den Anfangsworten des Gesanges benannt.

Glickh, R., op. 20: Romanze (l.). Robitschek, 1.50 M.

— Ungarischer Tanz (ms.). Robitschek, 1.50 M.
Hübsch klingend, nicht eben bedeutend, aber geschickt gesetzt.

Glière, R., op. 4: Ballade (s.). Belaieff, 1.80 M.
Ein in seinem Anfang- und Schlußteil prächtiges, im Mittelteil aber sowohl im Violoncello als im Klavier überladenes Stück, dessen Aufgebot an Mitteln nicht im Verhältnis zu Inhalt und Wirkung steht.

Godard, B., op. 36: 2 Stücke mit Orchester: Sur le lac und Serenade (m.—s.). Hamelle, 8 Frcs.
Reizvolle Stücke, denen man häufiger im öffentlichen Vortrage begegnet.

— op. 61: Aubade und Scherzo mit Orchester (m.—.). Durand, 10 Frcs.
Gleichfalls hübsch erfundene Musik, wenn auch nicht so wirkungsvoll als die vorigen Stücke.

(Fortsetzung folgt.)

Vom freien Parsifal!

Seit bald zwei Monaten genießt der reine Tor nun die Freiheit der Bühne, „schutzlos preisgegeben“ (nach Anschauung der Bayreuthianer) jeder Willkür. Wir haben solche Meinung bekämpft, sie entspricht uns nicht der Bedeutung eines Richard Wagner und seines Werkes. Nicht gut wäre es innerlich um sie bestellt, wenn sie tatsächlich auf die Sorge gewisser Epigonen und ihres wohlmeinenden Anhanges gestellt wären, jener Leute, die da meinen, ohne ihren Rat, Schutz und Hilfe müsse der „Sprößling“ verkümmern. Man hat so oft dabei das Gefühl, als wollten die Leute sich wichtig machen und auf Kosten eines Großen selber emporkommen. Es gibt aber auch einen andern Standpunkt, der den Wunsch und das Verlangen, den Parsifal für Bayreuth bewahrt zu sehen, verstehen läßt. Es ist das Gefühl davon, wie schön und beruhigend es ist, ein Liebgewordenes und Verehrtes nicht aller Welt preisgegeben zu sehen. Vor allem nicht der „Geschäftswelt“. Und es war wohl nicht in jedem Falle Kulturbedürfnis, wenn die Bühnen kaum den 1. Januar erwarten konnten, um das Weihefestspiel „herauszubringen“; die sich zurückgehalten haben (dazu gehört Stuttgart), haben zum mindesten mehr Takt bewiesen. Aber dies idealistische Motiv des „Schutzes“ ist egoistisch und sentimental. Weltflucht und Entsagen können wir nicht brauchen! Und man überwindet ein Uebel, wie den zur Geißel der ganzen Menschheit werdenden „Geschäftsgeist“, wonach nun glücklich heute fast alles bewertet wird, nicht damit, daß man es meidet oder ihm gar folgt, sondern vielmehr, indem man es aufsucht und bekämpft. Im Kampfe um künstlerische Ideale ist aber das Kunstwerk selber die beste Waffe. Der Rosenkavalier hat weit mehr durch die Tat gegen die Operette gewirkt, als alle „vernichtenden“ Kritiken. Die „N. M.-Z.“ war deshalb für die Freigabe des Parsifal, weil sie — unbeschadet ihrem abweichenden Standpunkt — gerade in diesem Werke ein Rüstzeug sondergleichen gegen die bodenlose Trivialität der Sinne und des Herzens sieht, soweit unsere Zeit von der „Masse“ beherrscht wird und eben vom Geschäftsgeist, vom rücksichtslosen Tanze um das goldene Kalb. Daß wir unsere Zeit deshalb noch lange nicht in Bausch und Bogen verdammen, ihre Größe und Bedeutung vielmehr erkennen und für sie in der Kunst kämpfen, braucht wohl nicht weiter mehr gesagt zu werden.

Es war nun schlechterdings unmöglich und wäre wohl nicht gerade kurzweilig oder nützlich gewesen, wenn wir jetzt über jede Parsifal-Aufführung in Deutschland, Oesterreich, Frankreich, England, Spanien, Italien berichtet hätten. Wir nehmen daher einige wichtige. Von Deutschland natürlich die Berliner, von Oesterreich die Prager, weil Prag in diesem Falle uns mehr interessiert als Wien, dann Rom und Paris. Zusammen ein orientierendes Bild, so weit auch wieder die Meinungen im einzelnen auseinandergehen mögen.

Eine Hauptfrage ist die der Inszenierung. Wir stehen auf dem Standpunkt, daß Bayreuth zu überwinden sei, soweit es sich nicht schon selbst überwunden hat. Es ist nicht richtig, sich auf Wagner zu berufen. Wagner soll bekanntlich sehr fortschrittlich gewesen sein. Würde er unsere Bühnenmittel kennen, so wäre er der erste, der den alten Kram mit eisernem Besen hinausfegen würde. Warum soll ein Werk, dessen musikalische Seite heute absolut künstlerisch wirkt und nichts verloren hat, in einem Rahmen gegeben werden, der veralteter Kitsch ist? Der ganze Wagner gehört nach neuem modernen Empfinden uminszeniert. Diese Landschaften! Diese Farben! Diese Menschen und Götter! Man lasse sich nicht schrecken durch bisher vielleicht weniger gelungene Versuche auf dekorativem Gebiete. Auch nicht durch Schlagworte wie stilisiert, impressionistisch, subjektiv und objektiv, Prinzipien usw. Es gibt Maler, die den Geist der Wagnerschen Musik auch für das Auge in Musik umzuwerten vermögen! Laßt sie an die Arbeit, sie werden den „Stil“ finden, und das heute Unmögliche beseitigen. Es ist zu bedauern, daß man jetzt beim Parsifal nicht allgemein in diesem Sinn vorging, selbst auf die Gefahr hin, daß manches „Experiment“ mißlingen würde. Freilich wenn eine Stadt wie *München* zur Wiener Firma auf Bestellung geht! Ein Bild der Prager Aufführung möge zur Erläuterung dienen. Wir behalten es uns vor, Dekorationen, die nach irgendwelcher Richtung hin abweichen, weiter zu veröffentlichen, und lassen für heute die vier Berichte selber folgen.

* * *

Die beiden Berliner Parsifal-Aufführungen.

Wenn es bei der Befreiung des „Parsifal“ aus der Bayreuther Einsamkeit auf Schnelligkeit und Aktualität ankäme, dann könnte man der Charlottenburger Bühne wohl einen ersten Preis zuerkennen. Bereits am 1. Januar, am ersten Tage des „freien“ Wagner-Jahres, erklangen die Glocken des Graltempels im *Deutschen Opernhaus*, zogen die vielverschlungenen Legenden und Mythen des Weihefestspiels fern vom Stimmungszauber der Wagner-Festspiele vorüber. Mit dem Vorspiel verbreitete sich jene weihevolle Stimmung, die über Einzelheiten, Realitäten und Dunkelheiten hinweghilft und der Musik einen weiten, schier unerschöpflichen Einfluß einräumt. Diese erhabene, dem Getriebe des Alltags entrückte Stimmung bildet die Grundbedingung einer Aufführung. Wo sie ausbleibt, sieht der Zuhörer opernmäßige Einzelszenen, ein Nebeneinander wirksamer, bildkräftiger Szenen, wo eine einheitliche Gestaltung der Erlösungsidee angestrebt ist. Und gerade diese kritische Einstellung ließ sich in Charlottenburg nicht bannen. Schon in der ersten Szene setzte die Stellungnahme ein, dann mehrten sich die Einwände von einem Akt zum andern, und man verließ das Theater mit dem Gefühl, daß der „Parsifal“ eine tüchtige Darstellung, aber keine seiner Eigenart entsprechende Festaufführung gefunden hat. Es ist gewiß zu wünschen, daß die von Wagner angeregten szenischen Fragen und die gestellten Inszenierungsprobleme auf andere Art gelöst werden, als in Bayreuth, nur darf dabei der Grundcharakter des Werkes nicht geopfert werden, darf die Bühnenwelt Wagners nicht mit den Mitteln der modernen Oper oder der stilisierten Opernszene umgeben werden. Direktor *Hartmann*, der für die Aufführung verantwortlich zeichnete, sucht sein Heil in modern zugestutzten Bühnenbildern, in einer impressionistisch wirkenden Szenenmalerei. Der heilige Wald mit seiner derben Farbenzusammenstellung, die sezessionistisch angehauchte Blumenaue, das einfache Zauberschloß mit seinen nackten Zinnen, der in unermeßliche Höhen weisende Graltempel, der Wagners Forderungen nur zum kleinen Teil einlöst und allein durch Farben- und Beleuchtungseffekte wirken will — all das ist künstlerisch gesehen, entspricht aber nicht den Wünschen Wagners, der gerade beim „Parsifal“ reiche Dekorationen, Maschinen und Prospekte verlangt. Es bedeutet auch einen Verstoß gegen den Geist des Werkes, wenn die vorgeschriebenen Wandeldekorationen einfach gestrichen werden. Herr Hartmann hat diese szenischen Striche in einem Einführungsaufsatz verteidigen wollen, er vergißt aber, daß Wagner mit den Wandeldekorationen einen wichtigen dramatischen Zweck verbindet. Wir sollen „wie in träumerischer Entrückung“ die „unauffindbaren Wege zur Gralsburg“ geleitet werden, wodurch die „sagenhafte Unauffindbarkeit“ des Gralgebietes in das Reich der dramatischen Vorstellung gehoben werden soll? Wer die Szene verdunkelt und am Schluß der Wandlungsmusik das Innere des Graltempels gleichsam aus dem Nichts erstehen läßt, der verkennt die szenische Dramaturgie des Werkes. Die ganze Inszenierung war nach meinem Gefühl im Experiment stecken geblieben. Auch die Solisten boten mit wenigen Ausnahmen nur einen ersten Versuch im Parsifal-Stil. *Robert Blaß'* Gurnemanz war zu äußerlich in den Bewegungen und gesanglich kaum ausreichend. *Eduard Schüller* spielte den Klingsor als Bösewicht einer modernen Oper und *Julius Roether* blieb als Amfortas reichlich indifferent. Am besten fand sich Frau *Kürth* mit der Partie der Kundry ab. Sie gehörte hier zu den wenigen Solisten, die Wagners Kunst ganz in sich aufgenommen haben und die Grundbedingungen des musikalischen Dialogs verstehen. Recht gut hielt sich *Paul Hansen* als Parsifal, wenn er auch Spiel und Gesang noch nicht recht abzurunden wußte. Die Blumenmädchenszene, die außerordentlich wirkungsvoll und lebendig angelegt war, die Chöre und das prächtige Orchester unter der Führung *Eduard Mörickes*, bildeten die Höhepunkte dieser Aufführung. Sonst herrschte der Eindruck vor, als müsse der gute Wille der Mitwirkenden eine künstlerische Tat ersetzen.

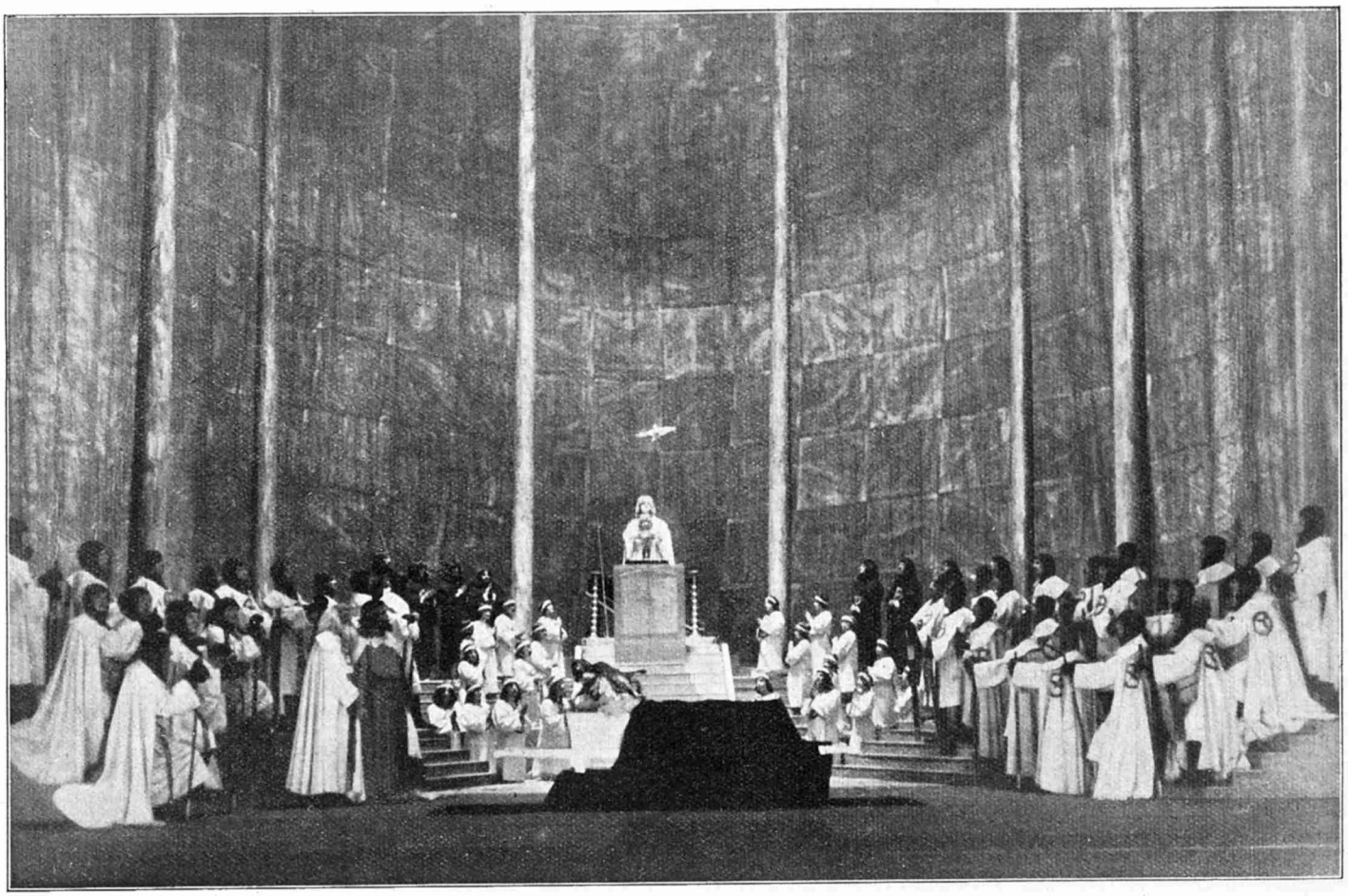
In einem ganz anderen Rahmen, mit Einsetzung aller Kraft und mit innigster Hingabe an Wagners Forderungen erschien der „Parsifal“ einige Tage später im *Königl. Opernhaus*. War man in Charlottenburg auf neue Versuche ausgegangen und hatte mit kleineren Mitteln im einzelnen eine ganz achtbare Aufführung erzielt, so war hier das Bayreuther Vorbild eingehalten, das nur an wenigen Stellen weiter ausgebaut und womöglich noch künstlerischer und ergreifender ausgeführt wurde. Die beiden Berliner Aufführungen lassen sich kaum miteinander vergleichen. In Charlottenburg ein vorsichtiges Experimentieren, im Königl. Opernhaus ein sicheres, von künstlerischem Geist getragenes Gestalten, dort ein erster Versuch im Wagner-Stil, hier eine Vorstellung, die den „Parsifal“ als letztes Wagner-Werk dem Spielplan einreiht, die in Einzelheiten die gleiche Vollendung zeigt, wie in der Gesamthaltung, die im „Parsifal“ die Summe aus den bisher geleisteten Wagner-Inszenierungen zieht.

Es ist eine innere, durch die Eigenkraft der Dichtung gegebene Notwendigkeit, daß wir dem „Parsifal“ nicht in einem Theater begegnen, das durch seine Einrichtung an die Zeit erinnert, in der die Oper ein Prunkstück der Höfe bildete. Wagner hat den Gedanken einer einzigen, durch keine Aeußerlichkeiten getrennten Zuhörerschaft, die nur die künstlerische Empfänglichkeit zusammenhält, in Bayreuth durchgeführt. Dem gleichen Gedanken hatte man im Königl. Opernhaus Rechnung getragen. Die Seitenlogen waren durch einen stimmungsreichen, mächtigen Vorbau, der mit seinen romanischen Toren wie eine Vorhalle zum Graltempel wirkte, verkleidet.

alle Prunkstücke der alten Oper schienen in dem halbdunklen Raum vergessen. Durch eine hohe Brüstung blieb das Orchester verdeckt, das unter *Leo Blech* unvergleichlich spielte. Mit den ersten Takten des Vorspiels fühlte man sich in jener Stimmung, die hinaushebt über den Alltag, die uns in das ideale Reich der Musik führt, wo fern von aller Ueberlieferung ein alles umfassendes Erlösungswerk durch die Musik verkündet wird. Graf *Hülsen* gab dem Werk die Welt der Romantik, die reiche phantastische und jene kristallklare Naturstimmung, aus der Dichtung und Musik herausgewachsen sind. Der „Parsifal" bringt eine Umkehr zur alten Oper, ein Zurückgreifen auf die Zeit, in der die Musik der Dichtung Gesetze gibt, in der der Stillstand der Handlung das weiteste und fruchtbarste Feld der Oper bildet. Von verschiedenen Seiten ist diese Umkehr Wagners charakterisiert worden, und wenn einzelne Szenen mit der Einfachheit der Handlung nicht im Einklang stehen, so weist doch die Musik auf ein Entfalten der reichsten szenischen Dekorationen, auf ein Herausstellen aller bildhaft und farbig wirkenden Inszenierungsmittel. Diese reichen Dekorationen hat Graf Hülsen mit seinen bewährten Mithelfern prächtig getroffen. Wie romantisch wirkt gleich der heilige Wald im ersten Akt! Wie herrlich erhebt sich der Gralstempel mit seinen Säulengängen und dem mächtigen, über dem Altar geschlossenen Kuppelgewölbe! Das düstere Zauberschloß, die vielleicht zu konventionell gehaltene Blumenmädchenszene, die frühlingsfrische Blumenaue mit ihrem keuschen Birkenschmuck — das alles ist so künstlerisch durchgeführt, daß man sich eine schönere Inszenierung kaum wünschen kann. Und nun denke man sich dazu den Gurnemanz *Paul Knüpfers*, diese einzigartige Leistung eines vollendeten Wagner-Sängers, die prächtige Kundry der Frau *Leffler-Burckard*, eine in jeder Hinsicht tief und innerlich wirkende Darstellung des Amfortas *(John Forsell)* und den ausgezeichneten Klingsor des Herrn *Habich!* Man achtet kaum noch darauf, wenn Herr *Kirchhoff* als Parsifal nicht alle Lyrismen der Partitur erschöpft, wenn Frau Burckard die Kundrypartie nicht überall gleich vollendet singt, alle Unebenheiten verschwinden hinter dem Gesamteindruck der Aufführung. Die Zauberkraft des Grals wird wirken, solange den Aufführungen der Festcharakter gewahrt bleibt. (Wir möchten auf die letzten Worte unseres Berliner Referenten noch besonders hinweisen. Es gälte jetzt, sofern das innere Wesen des Werkes nicht schon von sich selber aus das Gesetz vorschriebe, den Festcharakter durch Qualität und Zeitpunkt der Aufführung auch für die Oper zu wahren. Damit wären Ideal und Wirklichkeit vereint. Red.) **Dr. Gg. Schünemann.**

Parsifal in Prag — deutsch und tschechisch.

Wenn musikdramatische Kunst einer einigenden Kraft, einer höhern verbindenden Einheit bedarf, um die ihr innewohnenden Werte harmonisch nach außen wirken zu lassen, so benötigt sie der Parsifal in besonderem Maße: Die Einheit, die das Szenische, das Orchestrale, das Chorische und Solistische in die Stilform bringt, die den Prinzipien des Gesamtkunstwerkes zukommt und kraft welcher das Drama jene Abklärung erlangt, durch die es allein in die Sphäre der Weltabgeschiedenheit und der Mystik entrückt werden kann. Diese Einheit ist grundlegende Voraussetzung. Sie braucht nicht objektiv zu sein, d. h. der in der Ueberlieferung erhärteten zu ähneln oder gar zu entsprechen, sie hat vielmehr persönlich geformt zu werden, wie jegliche Kunst mit dem Kunstinhalt der vorwärtsdrängenden, stets erneuernden Zeit erfüllt werden soll. Das ist beim Parsifal nötig zu sagen, weil es nicht selbstverständlich erscheint bei diesem an Traditionen gekettеten Werke. Es soll durchtränkt werden mit modernem musikalischen und malerischen Fühlen.



III. Akt Parsifal in der szenischen Darstellung am Neuen Deutschen Theater zu Prag. Photogr. H. Kempf.

In solch geistiger Erneuerung wurde dem *Neuen Deutschen Theater* in Prag der Parsifal geschenkt. Daß Prag sich unter den wenigen Städten befand, die gleich am ersten Tage der Freiwerdung das Werk auf die Bühne brachte, ist interessant. Historisch bemerkenswert vor allem deswegen, da Richard Wagner gerade an den vor drei Jahren entschlafenen Direktor dieses Theaters — Angelo Neumann — den berühmt gewordenen Parsifalbrief gerichtet hat, in dem es u. a. heißt: „Der Parsifal kann ausschließlich nur meiner Schöpfung in Bayreuth angehören und mein dortiges Bühnenfesthaus wird ausschließlich nur noch dieses eine Werk, in alljährlich wiederkehrenden Aufführungen darstellen. Diese Isolierung liegt bereits in der ganzen Konzeption des Sujets selbst bedingt. Mit dem Parsifal steht und fällt meine Bayreuther Schöpfung. Allerdings wird diese vergehen und zwar mit meinem Tode . . . Nehmen meine Kräfte, welche ich bei solchen Gelegenheiten übermäßig anstrenge, noch vor meinem leiblichen Tode in der Weise ab, daß ich mich nicht mehr mit diesen Aufführungen beschäftigen könnte, so hätte ich allerdings auf die Mittel zu sinnen, durch welche ich mein Werk möglichst rein der Welt erhielte. Haben Sie bis dahin Ihr „Wagnertheater" durch ausschließlich und immer sich verbessernde Aufführungen aller meiner bisherigen Werke auf den richtigen Stand hierfür erhoben und erhalten, so würde diesem Theater auch Bühnenweihfestspiele zu besonderen Zeiten zu veranstalten sehr wohl zu überlassen sein, und einzig Ihnen würde

dann, in diesem Sinne, der Parsifal von mir abgetreten werden können."

Angelo Neumann ist dahingegangen und Heinrich Teweles hat den Parsifal aufführen lassen, ganz anders, als der überlieferungsfeste Neumann es wahrscheinlich getan hätte. Gezeugt im Künstlertum *Alexander von Zemlinskys*, stilistisch unangetastet, doch neu belebt mit dem differenzierteren Empfinden der Moderne, abgestufter, persönlicher als es das buchstabengetreue Wagnertum vermocht hätte, ist uns der Parsifal erstanden. Asketisch, heilig und niederzwingend im feierlichen, in den Kundrypartien stilisiert nach Zemlinskyscher Art, frei von Realismen, durch und durch romantisch. Grandios der Karfreitagszauber, erschütternd die Trauermusik auf Titurels Tod. Die Darsteller durchwegs hervorragend: *Hans Winkelmann*, der Sohn des ersten Bayreuther Parsifals, in der Titelrolle. *Schützendorf* (Amfortas), *Zec* (Gurnemanz), Frau *Hoy* (Kundry), *Siegel* (Klingsor), *Schöpflin* (Titurel) und ausgezeichnete Solistinnen in der Blumenmädchenszene. Das Orchester unübertrefflich. Die Frauen- und Männerchöre verstärkt durch Stimmen des deutschen Männergesangvereines, und die Kinderchöre des Johanniswaisenhauses fügten sich nach Kräften dem hohen Niveau der Gesamtleistung ein. Der Gesangstil und die Gebärde der Einzelsänger waren vom energischen Willen des einen beseelt, der am Pulte organisierend und neuschaffend waltete. Die Zuhörer verhielten sich schweigend bis zum Ende des Weihefestspieles. Dann brach orkanartig der Jubel hervor.

Ueber die Szene ist manches zu sagen. Die Komposition stammt von *Erwin van Osen*, einem poesiereichen, eigenwilligen Maler. Man mag das Ganze als musikalische Vision fassen, als Komposition, die das Visionäre heilige, symbolisierend in Licht und Farbe bannen wollte. Nichts ist konkret, alles angedeutet, skizziert oder nebelhaft verschwimmend gesehen; das Letzte wird der Phantasie des Betrachters anheimgestellt. Die Figurinen oft verblüffend in der Bewegung der Linien, einfach und monumental in ihrem Gesamtfluß, erst beim Kopf, bei den Brauen und den Bärten wird scharf gekennzeichnet. Eine Kunst, die im Dekorativen mehr auf Klimt weist als auf Roller.

So ist der Gralstempel ein Gedicht freischaffender Phantasie. Die meisten Bühnen, die das Weihefestspiel inszenierten, haben bestimmten Raumvorstellungen Ausdruck gegeben. Pracht und Glanz in einem romanischen Kircheninnern, oft Kopien bestimmter Vorbilder mußten das Gepräge geben. Das ist unmöglich für modernes Empfinden. Osen stellt ein vielfaches System von Treppen in einen riesigen düsteren Raum, der von wenigen dünnen in himmelweite Fernen wachsenden Säulen getragen wird. Silberschwarze Kolossalquadern auf schwarzsilbernem Boden türmen sich im Hintergrunde, auf denen bloß als Schatten eine in unendlichen Höhen zu denkende Kuppel sichtbar wird. In diesem Heiligtum wird das Gralswunder glaubhaft. Klingsors Zauberschloß ist in Finsternis gehüllt, gespensterhafte Lichtwellen durchfluten ab und zu im Crescendo und Decrescendo auf und nieder wogend das Verließ. Reliefbühne ist die Landschaft des ersten und dritten Aufzuges. Eine natürliche, gegen die Seite sanft ansteigende Grashalde; der See dargestellt als märchenhaft flimmerndes silbriges Licht. Im „Waldakt" die Horizontale vorherrschend, abgestimmt auf die Komposition des auf eine feste Silhouette geformten Amfortaszuges. In der „Aue" die Senkrechte betont; der Blick zum Hauptsymbol geleitet, zum schwarzen aus der Erde aufragenden Lanzenschaft, daneben der in schwarzer Rüstung stehende Held vor einem schwarzen Baumstamm in Frühlingsblütenpracht. Eine Stilisierung brachte auch der Zaubergartenakt. Osen schien hier innere Stimmen der Dichtung überhört zu haben, denn er stilisiert und symbolisiert hier die Erotik. Er erfindet einen „Garten der Erotik". Sicherlich ein Irrtum. Sicherlich steht die Keuschheit im Mittelpunkt der dramatischen Handlung dieses Teiles — sicherlich nicht die Erotik. Eher ein Bangen vor der Erotik. Osens Stil führt hier grundlos zum Realen hinüber. In allen Szenen transponierte Osen ins Mystische, Unwirkliche oder Träumerisch-Dekorative, mit allem Rechte und tief künstlerischem Empfinden. In diesem Aufzuge versinnlichte er (wörtlich), wo andere verfeinerten. Er hätte auch hier im Stil seiner phantastischen Gedankenwelt verharren müssen.

Die Spielleitung *(Gerboth)* hat im kleinen Großes geleistet, sie war in der Führung der Blumenmädchenszenen und der Gralsritterzüge weniger beachtenswert als in der Gruppierung von Einzelfiguren. Auch da hat der Maler mitgesprochen. Und die Silhouetten wirkten, die er auf der Reliefbühne gab. Die sanften Linien, die strenge Ruhe vor dem Hintergrund, die gelinden Bewegungen, welche reale Gesten (wie die der Fußsalbung, des Trocknens) vollends mied, bleiben unvergeßlich. Die neuere Kunstübung, aus der Stimmung der bildhaften Szene das Gesamtkunstwerk aufzubauen und andere Strömungen der Zeit, haben der Szenenkunst im Rahmen des Musikdramas einen größern Spielraum und eine höhere Bedeutung verliehen. Gründe, die ein Verweilen in der Betrachtung rechtfertigen, und bei der Prägung der Osenschen Kunst ein solches besonders verständlich erscheinen lassen.

Der Eindruck, den man im *Tschechischen Nationaltheater* bekam, läßt sich knapper fassen. In die beiden Worte: Aelteste Operngepflogenheit. Oder noch kürzer: Wagner-Fremdheit. Man konnte es auch gar nicht verlangen. Ein spätes Wagner-Werk mußte diese Bühne, die in der bodenständigen Oper Anerkennenswertes leistet, in Verlegenheit stürzen. Der „Tristan" ist für dieses Theater Neuheit, der „Ring" überhaupt noch unbekannt. Da begreift man ohne weiteres die künstlerischen Sünden, die begangen wurden. Langsame Zeitmaße kennt man nicht. Schnellere sind beliebter als die ganz schnellen. Klangliche Abstufungen verschleiert man durch indifferentes Maßhalten. Ueberall die Mittelstraße. Nirgend ein Glaubensbekenntnis. Die Chöre waren klangschön, die Spielführung in den großen Szenen überzeugend. Frau *Horvath* als Kundry stilsicher, doch allzu realistisch, wie denn überhaupt eine alles Weihevolle und Uebernatürliche zerstörende Realistik sich lähmend über das Werk verbreitete. Zur Realistik der Dekoration gesellte sich die Realistik der Sprache und ein unmögliches Temperament der Gesten und Gebärden. Man verließ das Haus mit dem Gedanken, daß kultureller und künstlerischer Ehrgeiz an sich etwas sehr Schönes sei, daß alte künstlerische Kulturen aber nicht im Fluge erobert werden können, sondern erworben sein wollen in langen Zeitläuften. **Dr. Erich Steinhard.**

* * *

Italien und der „Parsifal".

Rom, Ende Januar.

Zu Rom, zu Bologna, zu Mailand hat das Bühnenweihfestspiel, das man hierzulande unter der verschwommenen Bezeichnung „dramma mistico" ankündigt, bereits zahlreiche Aufführungen erlebt. Zu Turin ist man an den Vorbereitungen — und im nächsten Winter wird es kaum eine italienische Mittelstadt geben, die nicht danach trachtete, auf ihrer Opernbühne den „Parsifal" dargestellt zu sehen. Die Tatsache steht fest: kein anderes Werk Wagners hat südlich der Alpen eine solch enthusiastische und fast widerspruchslose Aufnahme gefunden wie seine letzte Schöpfung. Das Publikum drängt sich in dichten Scharen heran; die Zeitungen überbieten sich, ganz wenige Ausnahmen abgerechnet, in superlativstrotzenden Lobeshymnen. Oberflächliche Wagnerianer reden von einem „neuen, unerhörten Triumph des Meisters". Diese sich überaus geräuschvoll kundgebende Begeisterung scheint mir nicht ächt. Zuviel spricht dagegen. Man kann sich nicht bei den Ring-Dramen langweilen — wie heute noch der italienische Musik- und Opernfreund im Durchschnitt — und die Parsifal-Partitur aus Herzensgrunde willkommen heißen; man kann sich nicht in einem Athem für die blutrünstig-abenteuerliche „Tosca" und für Wagners Abendmahlsszenen begeistern. Ueberschnell sich kundgebender Massenbeifall ist dem Ernsthaften stets verdächtig. Eine Menge, die die bußfertige Kundry ein Dutzendmal an die Rampe ruft und dann am nächsten Tage vor den Kassen der Kinos, in denen die neuesten Tango-Variationen gezeigt werden, sich die Hälse bricht, unterliegt im einen wie im anderen Falle einfach Zeitsuggestionen, die hier das Schmutzigste, dort das Beste und Reinste „in Mode bringen". Es kommt hinzu, daß es um das einheimische Opernschaffen zur Zeit kläglich bestellt ist: wurde doch erst jüngst Pietro Mascagnis „Parisina" von der gesamten ernsthaften italienischen Kritik, die sonst jeden nationalen Komponisten als solchen nach Möglichkeit stützt, recht unsanft angefaßt. Und Neues sehen will nun mal schließlich auch der Gewohnheitsschläfer im Parkettsessel. Da wird Wagner zum rettenden Engel für den Kassierer — und für den braven Theaterbesucher, dem die bunten Bilder von Klingsors Zaubergarten endlich einmal „etwas Anderes" bieten. Doch die Intellektuellen im heutigen Italien? Um ihre Stellung zur Religion ist es etwas Eigenes. Bei Wissenschaft und Technik finden sie kein volles Genüge: auch Fantasie und Seele wollen Nahrung. Jetzt hören sie von einem Kunstwerk mit religiösem Unterton und versuchen ihm näher zu kommen. Aber es kann ihnen seine Wesensart nicht enthüllen. Denn der in ein fremdes Sprachgewand eingezwängte, in verschobenen dramatischen Akzenten redende, der romanischen Gefühlswelt schlecht und recht eingepaßte und auf die äußeren Gegebenheiten der Donizetti-Szene gestimmte „Parsifal" ist nur ein Teil des Richard Wagner, der als G a n z e s begriffen werden will und soll. Für die Weiterentwicklung der italienischen Produktion mag freilich auch die Bekanntschaft mit dem fragmentarisch Vermittelten von etlicher Bedeutung werden.

Ueber diese und ähnliche Fragen wäre eingehender zu sprechen, als es im Rahmen eines kürzeren aufklärenden Berichtes möglich ist. Für heute noch einige Worte über die römischen Parsifal-Aufführungen — sie dünken mir beweiskräftiger als die mailänder und die bologneser, weil sie nicht, wie diese, unter Nachhilfe deutscher Regiekräfte vorbereitet wurden. Sie verdienen Anerkennung, besonders wenn man in Betracht zieht, daß die Unternehmung des Costanzi-Theaters, in dem

sie stattfinden, ganz ohne staatliche und mit einer nur mäßigen städtischen Unterstützung arbeitet. Das Orchester ist recht tüchtig, ohne freilich dem der „Scala“ oder dem des Turiner „Teatro Regio“ das Wasser zu reichen. Die Vertreter der Kundry, des Gurnemanz, des Parsifal erweisen redliches Bemühen, besten Willen, zeigen aber lediglich schablonenhafte Dutzendfiguren der Bühne mit landesüblichem tüchtigen gesanglichen Können und landesüblichen Vortrags-Unarten. Nur der Darsteller des Amfortas, *de Luca*, tritt als Individualität hervor. *Edoardo Vitale*, der Dirigent, versteht sich auf alles Handwerkliche ganz vortrefflich, besitzt Autorität und setzt sich mit Hingebung für seine Aufgabe ein, hat aber keine Ahnung von der durch Wagner immer wieder nachdrücklichst unterstrichenen Wichtigkeit der „kleinen Noten“ im Ausmodellieren der Themen und trifft selten die richtigen Zeitmaße. Die Chorleistungen im Ganzen dürftig, kaum bescheidenen Ansprüchen genügend. Alles Dekorative derart kleinlich konventionell, mühsam zusammengestoppelt, im Aufbau wie in der Farbengebung verunglückt, daß man von den Einzelheiten gar nicht ernsthaft zu reden vermag. Die Kunst einer einheitlichen Ausgestaltung der Szene liegt hier noch in den Windeln. Freilich: ein in der Linienführung, im Koloristischen, in sorgfältig abgewogenen Beleuchtungen stilisiertes Bühnenbild und das typische, mit billigem äußerlichen Prunk aufgedonnerte Logentheater? Und der just für die Wiedergabe der Parsifal-Partitur unentbehrliche, zart verschleierte Bayreuther Orchesterklang, um dessentwillen in erster Linie Wagner, der doch auch sozusagen etwas von Musik verstand, sein Werk dem von ihm geschaffenen Hause erhalten wissen wollte — will sagen, einer Innenarchitektur, die der des Bayreuther Baus entspricht? Dieser Klang ist zum Teufel. Gleichviel: das italienische Volk hat ja, wie das deutsche, jetzt „seinen“ Parsifal. Die Herren, die Wagner über seine Instrumentierung eines Besseren belehren, setzten ihren Willen durch. Was ihnen hiermit ein Veteran von 1882 und ein Zeuge der Verwälschung des „Parsifal“ bescheinigt. —

Paul Marsop.

* * *

Der Pariser Parsifal.

Dem Gral ist solcher Brauch nicht recht;
Da muß der Ritter und der Knecht
Behütet sein vor Leichtsinn; . . .
— — — — — — — —
Daß keinem wird der Gral bekannt,
Den er nicht selbst dazu ernannt,
In Montsalvatsch dem Gral zu dienen . . .
„Wolfram von Es henbach: „Parzival“.

So hätte denn auch die fesche Lutetia ihren Parsifal. Mitten im Neujahrstrubel, mitten drin im Brausen und Tosen, Dröhnen und Autotuten: im Weltstadtsodem, zweigeteilt durch Berge von Austern und Basteien von Sektflaschen, umrahmt von Kohorten zartgebratener Putenflügel, mit denen leckere Trüffeln wonniglich schmarotzerten . . . .

Quartier de l'Opéra! . . . .

Fern vom luftigen Mekka jenseits der Vogesen, wo etwas wie gedankenfesselnder Sonnenkult ewig zu thronen scheint, ging der Vorhang in die Höhe. Fern vom klaren Azur des Frankenlandes, hinter der breitspurigen mosaikbelegten Loggia Charles Garniers mit ihren Jaspissäulen, hinter algerischem Onyx, hinter Bronzen, hinter antiker und moderner Architektur, Plastik und Malerei, unter den Blicken olympischer Huldgestalten, ganz nahe auch beim „Foyer de la Danse“ vor einem Gemisch gespannt Harrender, Kunstgeübter und . . . blasierter Snobs fielen die ersten Akkorde eines „Bühnenweihfestspiels“ herein wie der Weheruf einer geächteten Venuspriesterin in das Gejohle des Forums . . . .

Wie eigenartig-seltsam das Schicksal doch wirken und weben kann! Wie unlogisch-grausam seine tollen Befehle sich verwirklichen! Der Schlummernde von „Wahnfried“ kann etwas davon erzählen! . . . .

*

So wären denn ausgerechnet die dreißig Jahreseinheiten abgelaufen, dreißig Jahre des Wartens und Scharwenzelns, weniger aus kindlicher Sehnsuchtsfreudigkeit als vampyrenhafter Spekulation! Die wie in Haschischrausch gesehenen Zukunftsbilder von Repertoiresiegen des Gralmysteriums, die schnöden, kalkulierenden Egoismus mit entferntem Klingen sich in Theaterkassen stauenden Goldregens umgaukelten, sind zerronnen.

Nun greif tapfer zu, du feilschende, in „Lyrik machende“ Sippe von hüben und drüben, es ist dir Recht geworden! Greif zu!

Auch ihr, Legionen schmetternder Tenöre stürmt dem neuen Diamantfeld entgegen, das sich euch in einer Silvesternacht erschlossen! Ziehet hinaus über Berg und Meer wie der Kinofilm, — der „reine Tor“ ist euch zuwillen!

*

An der unabänderlichen Tatsache — einer unserer Zeit entsprechenden Interessiertheit gebührend Rechnung tragend — ist nun nichts mehr zu ändern! Paris und die Welt haben einen neuen Gast in ihrer Mitte, den sie ungeniert umherführen können wie eine exotische Schönheit! . . . .

Es ist nicht leicht — ich möchte lieber sagen; es ist schier unmöglich! — bereits jetzt das psychologische Kunststück zu wagen und einen Eindruck, so wie man ihn vor zwei Wochen empfing und noch heute empfängt, festzuhalten, der vielleicht schon morgen ein ganz anderer sein kann. Besonders bei einem so hervorstechenden Einzelfall, wie es der uns hier beschäftigende ist. Man könnte die Operation eine geistige Vivisektion nennen, bei der man selbst als geübter Pathologe allzuleicht die künstlerisch wertvollen und sinnlich durchsetzten Gefühlsfasern zu verwechseln versucht ist.

Die Frage: „Warum hat die von dem so sympathischen Messager mit so hoher Meisterschaft wiedergegebene Partitur einen in dem mächtigen Opéra-Saale vielleicht nie gekannten Beifallssturm entfesselt?“ könnte als Sujet eines Sonderaufsatzes dienen. Jedenfalls steht fest, daß es nicht eine von niederer Gesinnung, zu der ich ein Behaglichkeitsgefühl über das offenkundige Sakrilegium rechne — getragene blinde Massenkundgebung der Klatschenden war.

Ich habe im Vestibül und Loge so mancher Unterhaltung beigewohnt, so manches treffende Wort fallen, so manche rührenden Reminiszenzen aus des Meisters ganzer Lebensskala erneuern hören, daß ich mir sagen mußte, hier ist eine entschieden weitvorgeschrittene Gemeinde echte Kunst Empfindender zugegen, die, von mehr als einer einzigen Pilgerfahrt geläutert, zurückgekehrt, die hier ebenso inbrünstig anbetend, vergötternd zu verharren imstande ist, wie in den heiligen Gewölben der fernen Missionswarte.

Ich muß sogar zugestehen, daß die Elite der französischen Komponisten, die es sich zur ernsten Pflicht gemacht hatte, in corpore dem Ereignis beizuwohnen, für das Werk auch ihres Lehrherrn eine wahrhaft rührende, von den erhabensten Gefühlen getragene — möchte fast sagen: übertriebene — Bewunderung und Achtung hat. Keiner von ihnen, mit Massenet und Saint-Saëns angefangen, leugnet Wagners direkten Einfluß auf die gesamte neuere französische Musik.

*

Daß „Parsifal“ auch nach den Galavorstellungen eine große Wirkung auf alle, die ihn zuvor nur dem Namen nach gekannt, ausgeübt hat, beweisen die z. B. recht strengen Kritiken, die auf die Redaktionstische der verschiedenen Tageszeitungen geflogen sind.

Meine Arbeit, meine Verantwortlichkeit eines strengen Kritikers wird dadurch sehr erleichtert.

Abgesehen von der sehr gerechtfertigten Bemerkung einiger, das unangenehme Geräusch der sich bewegenden Dekoration müsse unter allen Umständen beseitigt werden, fragt z. B. ein bescheidener Aesthetiker: „Ist es im zweiten Akte nicht möglich zu erreichen, daß die von Klingsor geschleuderte Lanze in ihrem Laufe über dem Haupte Parsifals innehält anstatt mit tollem Lärm zu Boden zu fallen oder an einem zu sichtbaren Faden zu baumeln?“ . . . .

Die meisten Klagen aber wurden laut über die zahlreichen Streichungen, die, wie's scheint, überall in der Welt mit mehr oder weniger „Kunst“ vorgenommen werden. „Der ganze ‚Parsifal‘ dauert genau drei Stunden 55 Minuten, schreibt ein anderer. Vorspiel: 14 Minuten, I. Akt: 1½ Stunde, II. Akt: eine Stunde fünf Minuten, III. Akt: ebenso. Total: drei Stunden 54 Minuten. Diese müssen auf drei Stunden 50 Minuten reduziert werden; denn das Vorspiel wird in Bayreuth etwas schneller genommen, es dauert nur 10 Minuten. Die Vorstellung kann also ohne Kürzungen, wenn um 7½ Uhr begonnen wird, mit zwei Pausen von je 20 Minuten, um Mitternacht vorüber sein.“

Auf die Bemerkung, Messager dirigiere die „Karfreitagsszene“ zu rasch, er solle doch das Bayreuther Beispiel befolgen, der Effekt sei ein ganz anderer, erwiderte ein Kritiker, daß er nicht derselben Ansicht sei. Die Szene büße, so wie sie gespielt werde, nichts von ihren Reizen ein. Die französische Auffassung weiche stets etwas von der deutschen ab. Rhythmus sei Rasse, und der französische Rhythmus sei weniger schwerfällig als der deutsche (sic!). Die Beethovenschen Symphonien würden in Frankreich auch stets schneller genommen!

*

Ein „persönlicher Freund Wagners“ protestiert sogar gegen die allgemeine Behauptung: „Parsifal“ habe Bayreuth nie verlassen dürfen. Wagner hat ihm persönlich verraten, daß er gar kein „Weihefestspiel“ hat schreiben wollen und auch nicht geschrieben hat. „Er hat ein legendäres Drama geschaffen, schreibt der Vertraute, wie ‚Götterdämmerung‘ oder gar ‚Lohengrin‘; nur sind der Mystizismus und die musikalische Auffassung vollständiger: voilà tout! ‚Parsifal‘ kann und muß daher anderswo als in Bayreuth allein aufgeführt werden, er kann es überall da, wo die intellektuelle Kraft und die materiellen Bedingungen auf der Höhe der freilich strengen Anforderungen des Meisters stehen!“ Man lernt halt immer wieder etwas Neues! . . .

*

Daß die Justiz auch gleich mit dem „Parsifal“ in Verbindung gebracht wurde, ist echt pariserisch! Zwei Kundrys

tauchen' mit einemmal auf, die eine hat seit Monaten alle Geheimnisse ihrer Partie studiert, sie ist auf den Zetteln als „die" Kundry erwähnt: da wird für die zweite Galavorstellung eine Konkurrentin herbeigezogen. Schritte des Gerichtsvollziehers hin und her! Mlle. Bréval verlangt 25 000 Franken Schadenersatz (Künstlertarif!). Sie, die Monna-Vanna, Bacchus, Hippolyte et Aricie usw. geschaffen, die bisher eine Rivalin nicht kannte, wird plötzlich daran erinnert, daß das berüchtigte „cahier des charges" keinem Künstler der Nationalakademie das „Eigentumsrecht" seiner Rolle zugesteht! Mademoiselle Demougeot hat sich diesesmal den Weg zur Berühmtheit billig erkauft!

*

Wenn die Kritik einerseits auf dem verfeinerten französischen Geschmack, besonders was die Kostüme anbetrifft, mit Nachdruck zu bestehen sucht (die „blühenden Mägdelein" haben es ihr besonders angetan), so mögen uns dafür ein paar Stilproben aus der Uebersetzung gestattet sein! Der arme Monsieur *Franz* (Parsifal) kann etwas davon erzählen! Oder sind vielleicht diese verrenkten Sätzchen in dem Munde eines Wagnerschen Heros eine Kleinigkeit:

Je n'en sais rien — Que fis-je? — Jamais tel charme encore ne m'émut — Laissez-moi du large — Est-ce moi sans nom qu'on nomme? Elle arde en ma poitrine . . . .

*

Einnahmen der fünf ersten Soireen: 210 000 Franken!!! Es leben die Erben!

*

Ernest Gaubert hat in der „Revue de Paris" einen Artikel über „Parsifal in Paris" veröffentlicht, der ein wichtiges Dokument bleiben wird. Wir finden nämlich darin alle vermerkt, die bei der Parsifal-Aufführung irgend eine Rolle spielten. Vom Maschinisten bis zum Figuranten, vom Protagonisten bis zum Choristen; ihnen allen ist auf diese Weise ein unvergängliches Denkmal entstanden!

*

Fazit: Bei größerer Verinnerlichung in das Werk sowohl seitens der Künstler wie auch des Publikums, bei einem mehr Wagnerschen Verständnis kann der „Parsifal" im Jahre 1915 der Pariser Oper zur höchsten Ehre gereichen. Also Geduld! . . . .

Ferdinand Laven.

ANNIE BETZAK.

Unsere Künstler.

Zum 70. Geburtstage von Dr. Friedrich Stade.

Der Sekretär des „Gewandhauses" und Organist an der Petrikirche in Leipzig, Dr. *Friedrich Stade*, hat vor kurzem seinen 70. Geburtstag begangen. Die musikalische Oeffentlichkeit hat allen Anlaß, dieser Jubelfeier eines selbstlosen und wohlverdienten Mannes, dessen Tagewerk und Geistesarbeit die vielfältige Anerkennung eines Richard Wagner, Franz Liszt, Peter Cornelius und Hans von Bülow sich gewonnen, also „den Besten seiner Zeit genug getan hat", — würdigende Aufmerksamkeit zuzuwenden. Geboren am 8. Januar 1844 zu Arnstadt in Thüringen, hatte er 1862 zu Sondershausen, wo sein Vater die Stellung eines fürstlichen Hofkoches bekleidete, das humanistische Gymnasium absolviert und nach Besuch der Universitäten Erlangen und Leipzig um 1870 in Freiburg zum „Dr. phil." promoviert. Schon vordem war er als eine Art Sekretär des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" Dr. Franz Brendels, dessen damaligen Präsidenten, rechte Hand gewesen, und so auch hatte er sich um die Gründung eines sehr rührigen Leipziger „Zweig-Vereines" des genannten Vereins unvergeßliche Verdienste erworben, nachdem er als praktischer Musiker hier den Unterricht Dr. Karl Riedels und Ernst Friedrich Richters in der musikalischen Theorie genossen, sich mehr und mehr zu einem ausgezeichneten Theorie- und Klavier-Lehrer dabei selbst entwickelnd. Keiner der Streber, sondern vielmehr ein unbestechlicher, nur allzu bescheidener Idealist innerhalb der „neudeutschen" Kämpfe des bekannten „30jährigen zukunftsmusikalischen Krieges" damaliger Zeit, ist er nahezu schon der einzig überlebende Zeuge jener großen Periode, da jüngst nun auch die Bronsarts, Lina Ramann, Felix Draeseke, O. Reubke noch von uns geschieden sind. Als geistvoller Musikschriftsteller (wie z. B. ständiger Mitarbeiter des „Leipziger Tagbl.", der „Neuen Zeitschrift für Musik", des neuen „Musikalischen Wochenblattes", der „Bayreuther Blätter" usw.) um die wachsende Erkenntnis moderner Tonkunst ohnedies schon vielfach bemüht, hat er da als bewährter Kämpe wiederholt höchst erfolgreich mit eingegriffen, während wir wiederum die Bearbeitung späterer Auflagen von Brendels neuerer „Geschichte der Musik" seiner sachkundigen Hand verdanken. Einer noch viel zu wenig gekannten bezw. benützten, ungemein instruktiven Ausgabe der Fugen aus Bachs „Wohltemperiertem Klavier" (Leipzig, Steingräber) in Partiturenform der einzelnen Stimmen, sowie „Männerchören" eigener Komposition (Leipzig, bei C. F. W. Siegel) stehen zumal überaus feinsinnige, vom Autor ausdrücklich beglaubigte und gelobte Bearbeitungen Lisztscher Orchesterwerke noch zur Seite. Meister Franz Liszt selber ehrte in den siebziger Jahren verschiedene, von Dr. Stade geleitete Veranstaltungen zu Leipzig durch seinen persönlichen Besuch, und selbstverständlich war der Jubilar bei der nachmaligen Gründung des Leipziger „Richard-Wagner-Zweigvereins" und „Liszt-Vereins" mit Rat und Tat eifrigst beteiligt, auch als Dirigent oder in Vorträgen gelegentlich nebenher für die neuen Ideale aufklärend tätig. Am durchgreifendsten aber und zugleich nachhaltigsten wohl hat der wertgeschätzte eigenartige Aesthetiker schon 1870 mit seiner Dissertation „Vom Musikalisch-Schönen" (in neuer Ausgabe Leipzig, 1904) als bedeutender Gegner Eduard Hanslicks so dankenswert gewirkt, daß ihn sogar kein Geringerer als Richard Wagner mit einem längeren und grundsätzlich wichtigen „Offenen Schreiben", vom Sylvester 1870 (vergl. „Mus. Wochenbl.", II. Jahrgang) vollauf zustimmend auszeichnen konnte. Und selbst der, sonst doch so kritische Dr. *Paul Moos*, der dem Namen Fritz Stade volle zehn Druckseiten seiner „Geschichte der Musikästhetik in Deutschland" widmet, muß anerkennen, daß einem Hanslick in ihm „ein ebenbürtiger, gründlich durchgebildeter Gegner" erstanden ist, der sich in allen seinen Erörterungen zur Sache jenem „an Kenntnissen und Scharfsinn gewachsen, an Einsicht überlegen zeige" und sich überhaupt „als ein Aesthetiker von seltenem Scharfblick und seltener Begabung erweise". Er schreibt dort (S. 260): „Im Ganzen hat uns Stade als einer der begabtesten modernen Musikästhetiker zu gelten und, nächst Ed. von Hartmann, als Hanslicks bedeutendster Gegner. Seine schlichte, ungekünstelte Darstellung, die nicht mehr scheinen will, als sie ist, spricht für die Wahrheit und Gediegenheit seines Denkens und Arbeitens. Das kleine Büchlein, das, meines Wissens, bisher nicht nach Verdienst gewürdigt wurde, sei der Aufmerksamkeit ernster Leser empfohlen. Es hätte ein anderes Schicksal verdient, als ihm zu Teil geworden." — Wie wir dazu noch vernehmen, geht das größere Werk einer eigenen umfänglichen „Musikästhetik", an welcher Dr. Stade ungeachtet eines hemmenden Augenleidens nun schon eine ganze Reihe von Jahren hindurch emsig arbeitet, seiner Vollendung entgegen; möchte der rüstige und so geistesfrische Autor — dank einer „Ehrengabe" seiner zahlreichen Schüler und Freunde zu seinem Jubiläum — diesen berechtigten Lieblingswunsch auf seinen Lebensabend doch noch erfüllt sehen und die Musik-

welt wie die Fachwelt gleicherweise ein ebenso gehaltreiches wie reifes Buch alsbald beschert erhalten dürfen, das zweifellos der betreffenden Wissenschaft zu Gewinn und Zierde gereichen wird! *S.*

* * *

Annie Betzak.

Unter dem violinistischen Nachwuchs weiblichen Geschlechts verdient die jugendliche Geigerin *Annie Betzak* auch an dieser Stelle rühmend hervorgehoben zu werden. Die 1897 in Erfurt geborene Künstlerin zeigte schon im frühesten Lebensalter ihre hervorragende musikalische Begabung, die durch gute Hausmusik weiter angeregt wurde. Mit 8 Jahren begann sie ihre violinistische Ausbildung, trat auch bald schon mit Erfolg öffentlich auf, jedoch waren ihre Eltern vernünftig genug, sie nicht als Wunderkind zu dressieren, sondern ihr zunächst eine gediegene musikalische Ausbildung zu geben. In Frankfurt hatte sie Unterricht bei dem Ševčik-Schüler Hans Lange, und vom Jahre 1911 an begann sie sich auch in der größeren Oeffentlichkeit hören zu lassen. In Konzerten zu Homburg, Erfurt, Frankfurt usw. hatte sie ihre ersten künstlerischen Erfolge und wurde von der Kritik mit reichem Lobe bedacht. Für ihre künstlerische Bedeutung spricht auch, daß ein Pianist vom Range eines *Alfred Höhn* sich mit ihr konzertierend vereinigte, so in München, Mannheim, Straßburg usw., wo sie überall freundliche und anerkennende Aufnahme fand. Da ich die Dame hier in Straßburg selbst gehört habe, bin ich in der Lage, die günstigen Kritiken anderer Musikstädte zu bestätigen und den Eindruck ihres Spieles in eigenem Urteil zu würdigen. Die junge Künstlerin, nebenbei eine recht anmutige Erscheinung von bescheidenem und liebenswürdigem Auftreten, besitzt bereits eine recht vorgeschrittene Technik, die vielleicht noch weiterer Ausbildung fähig ist, ihr aber jetzt schon gestattet, sich an die schwierigsten violinistischen Aufgaben mit gutem Gelingen heranzuwagen. Ihr Ton ist im *forte* kraftvoll, doch stets edel, im *piano* von anmutiger Weichheit, und rühmenswert ist, daß sie nicht nach männlichen Kunstleistungen strebt, sondern in ihrem Spiel immer die weibliche Grazie in erste Linie rückt, wobei ihr eine leichte und elegante Bogenführung zugute kommt. Dabei geht sie nicht in spielerischem Virtuosentum auf, sondern zeigt durchweg eine ernste, gereifte und gesunde künstlerische Auffassung, eine Beseelung des Tones, die den echt musikalischen Grundzug ihrer Natur erkennen läßt. So ist es in der Tat ein Genuß, ihrem Spiele zu lauschen, und nachdem sie sich, wie erwähnt, in der Musikwelt bereits erfolgreich eingeführt hat, zweifle ich nicht daran, daß sie bald zu den bekannten und geschätzten Erscheinungen in unsern Konzertsälen wird rechnen können. Jedenfalls verdienen ihre künstlerischen Leistungen eine weitere Förderung durch die konzertgebenden Institute, wodurch der Name Annie Betzak beim musikalischen Publikum bald einen guten Klang gewinnen wird.

Straßburg. **Dr. G. Altmann.**

Tonbildsäulen.

An der Stätte, die sie geliebt hatte, als sie noch wandelte im Lichte des Tages, dort weilt auch die Seele des Abgeschiedenen. Sie hört es, wenn sie gekränkt oder geschmäht wird, und wer etwas Uebles von ihr redet, der fürchte ihren Zorn.

Tot ist Diogenes Laertius, der das Wort gesprochen, man solle von den Toten nur Gutes reden, und tot sind Hellas' Weise, denen er seine Warnung entlehnt hat. Der alte Köhlerglaube schwand, und es weiß heute der kleinste Philister, daß er das Andenken der Dahingeschiedenen beschimpfen darf, wo es auch immer sei, denn die Toten sind ja eingegangen in jenes unentdeckte Land, von dessen Mark kein Wanderer wiederkehrt. Verschlossen für immer ist ihr Ohr dem lästernden Worte: de mortuis bene aut male —, sie lohnen weder das eine, noch rächen sie das andere.

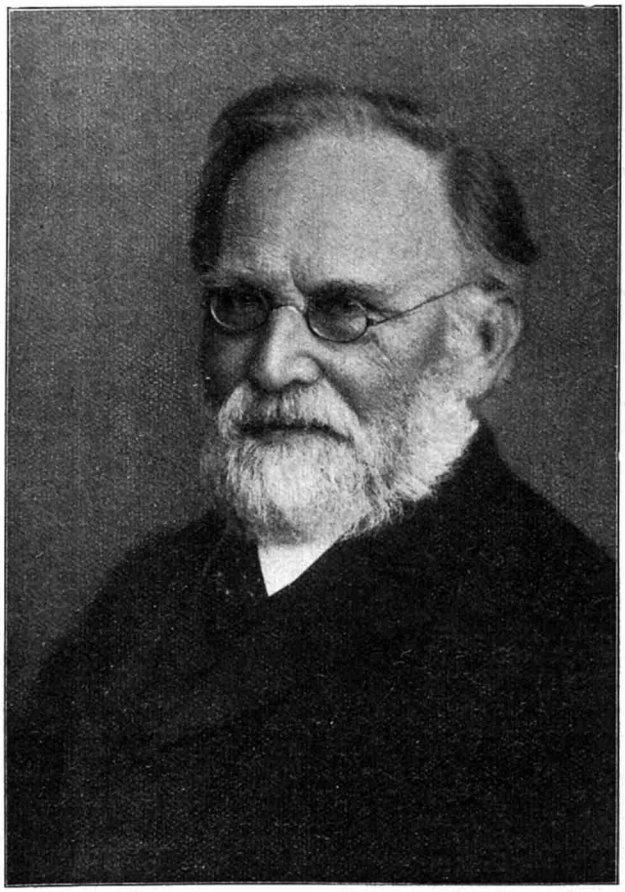
Nicht mehr ist Furcht die treibende Kraft, die heute dem Toten ein Denkmal errichtet. An die Stelle der Metus ist die Pietas getreten; die Ursache hat gewechselt, die Monumente sind geblieben. Was Jahrtausende Brauch war, das bricht eine neue Erkenntnis nicht. Millionen von Gedenksteinen, die den neuen und edleren Gefühlen der Dankbarkeit, der Ehrfurcht und der Liebe entsprossen sind, zuweilen freilich aber auch uralten Regungen niederer Art, lasten auf dem Rücken der Erde. Und die Sitte der Vorfahren ist allgemach den Nachgeborenen zum Gewohnheitsrecht geworden. Ein Namenstäfelein an dem Ort, da er begraben liegt, beansprucht auch der, „der keinen Namen sich erwarb". Wer aber Großes und Edles gewollt oder erreicht hat, der verlangt, daß ein Abbild seiner irdischen Gestalt der Nachwelt überliefert werde, in einem, in zwei, in einer Reihe von Monumenten, je nach dem Maße, mit dem er selbst sein Verdienst bemißt und je nach der Zahl und Zahlungskraft derer, die seinen Wert zu würdigen verstanden.

Aber noch immer schlummert eine Hekatombe von Helden und Heldinnen durch kein Bildnis geehrt in deutscher Erde. War es ihr eigener Wille, daß sie unserem Blick entschwunden sind gleich der Schneeflocke, die still im See zerfließt oder gleich der Purpurröte, die für flüchtige Stunden den Abendhimmel gefärbt? Ach, ein Mann, und sei er noch so groß, der sich mit der unpersönlichen Spur seiner Taten begnügt, er lebt wohl in Utopien der Uebermenschen, in dieser menschlich, allzu menschlichen Welt, ist er nicht zu finden. Nein, nicht individuelle Bescheidenheit, die jenseits unserer Empfindungssphäre gelegen wäre, sondern bittere Notwendigkeit ließ die Scharen jener wirklichen oder vermeintlichen Erdengrößen auf ein Fortleben im Bilde verzichten: ihre Verehrer waren unfähig oder nicht gewillt, die Kosten für das steinerne oder eherne Denkmal zu tragen! Die Preisfrage ist der Grund, warum noch kein Wald von Statuen das Land vom Fels zum Meere bedeckt, — und das wäre doch sicherlich ein Ziel, aufs innigste zu wünschen.

Ideale sind unerreichbar, und auch diesem wird die Menschheit sich nur ein wenig zu nähern vermögen. Ein Weg dahin aber sei hier gewiesen.

Von den dunklen Pforten der Geschichte an bis auf unsere Tage, sind Skulptur und Erzguß die gefälligen Vermittlerinnen menschlicher Unsterblichkeit gewesen. Der Stoff, aus dem sie ihre Gebilde schufen, entsprach den „denkbar höchsten Anforderungen", denn er gewährte dem Monumente die Dauer einiger Jahrtausende. Was Bildhauerkunst, Toreutik und später auch die Malerei für unsere Kulturgeschichte gewesen sind, das wiegt kein Papyrus, kein homerisches Heldengedicht, kein Livius und kein Ranke auf. Was sie der Aesthetik waren, dafür fehlt das Vergleichsobjekt, denn sie selber sind das Maß, mit dem wir die Schönheit messen. Doch alles wandelt sich im Strom der Zeiten, auch die Bewertung der Künste. Erst neben, dann vor ihren ältern Schwestern, ist allgemach Frau Musika getreten. Ueber Kontur und Farbe hat der Ton den Sieg davongetragen. In Apollons göttlicher Kunst glaubt unsere Zeit den innersten Kern aller Dinge zu erkennen, alles was ist und was sein wird, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, alles Hohe, alles Tiefe, jedes Gesetz und jedes Geheimnis der Natur, in ihr findet sie die Befriedigung ihres Bedürfnisses nach innerlicher Vertiefung und gleichzeitig die Erfüllung ihres heftigen Sehnens nach schrankenloser Freiheit, die ihr die Welt der Wirklichkeit versagt.

Diese offenkundige Wertverschiebung der Künste wird ohne



FRIEDRICH STADE.

Zweifel allmählich auch das Wesen der Monumente beeinflussen. Auch sie sollen, wie jedes Kunstwerk, ihre Ausdrucksmittel dem Empfinden der eigenen Zeit anpassen, nicht dem einer vergangenen, und die natürliche Folge wird sein, daß das Denkmal der Zukunft seinen Weg zu unserem Herzen nicht durch das archaische Erz- oder Steinbild, sondern durch den Wohlklang und den Rhythmus suchen wird. Mit dem Wechsel des Werkstoffes aber ist auch die Kostenfrage gelöst. Ein monumentales Bildwerk, für das Tausende aufgewandt werden mußten, es wird fürderhin für den Preis von zween Sperlingen zu haben sein!

Das Muster der Tonbildsäule hat Richard Wagner, präludierend schon Beethoven und Weber, in den Leitmotiven aufgestellt. Wie er durch sie die Handelnden seiner musikalischen Dramen nicht nur allgemein objektiviert, sondern in ihrer ganzen Persönlichkeit mit solcher Prägnanz vor uns hinstellt, daß man schon beim Anklingen der Note die leibliche Gestalt des Helden vor sich zu sehen und seine Art zu erkennen glaubt, so wird in Zukunft das Aeußere und Innere Sein des Denkmalanwärters durch das ihm entsprechende Tongebilde ausgedrückt und gewissermaßen als sein Leibmotiv für alle Ewigkeit erhalten werden.

Keine Entwicklung vollzieht sich ohne Kompromisse. Auch dem musikalischen Lebens- und Charakterbild müssen einige der altgewohnten Anforderungen an die „sprechende" Aehnlichkeit eines Konterfeis zum Opfer fallen. Daß es deshalb an Allgemeinverständlichkeit verlieren werde, das braucht man nicht zu besorgen, denn das Ohr der Menge ist feiner gebildet als sein Auge, und die Schönheit eines Musikstückes wird auch von dem Ungeschulten empfunden, während die eines Reliefs, einer Herme, eines Gemäldes zumeist träge auf der Netzhaut seines Auges schlummert.

Aber auch Erwägungen anderer als finanzieller Art werden kommende Geschlechter veranlassen, mit der Sitte der ehernen oder steinernen Monumente zu brechen. Von den Stoffen, aus denen bisher die Denkmäler gebildet wurden, ist gerade der kostbarste, der Marmor, für uns so gut wie untauglich. Seine schwache Widerstandskraft gegenüber dem Wechsel der Wärmegrade und der Feuchtigkeit, verbunden mit den Verheerungen, die Rauch und Ruß der Stadt an ihm verübt, ist bekanntlich der Verwendung der ihm in manchem Betrachte nicht ganz ebenbürtigen Bronze zugute gekommen, sie hat aber auch dem ehrwürdigen Gedanken des bildlichen Monumentes überhaupt den ersten Stoß versetzt und eine Antistatuenbewegung eingeleitet, die das Andenken an große Männer durch gemeinnützige Stiftungen, vor allem durch die Anpflanzung von Wäldern und Hainen, ehren möchte. (Dankbar sei hier der baumfreundlichen, erfolgreichen Tätigkeit des verstorbenen Oberbürgermeisters Kuntze von Plauen im Vogtlande gedacht.) Aber so gemütvoll und gedankentief auch diese Anregung ist, und so segensreich ihre ästhetischen, sozialen und gesundheitlichen Nebenwirkungen sein würden, als persönliches Denkmal ist eine Baumpflanzung doch wohl nicht geeignet. Der Name, auf den man den Wald willkürlich tauft, gibt ihm noch kein charakteristisches Gepräge, und so fein gestimmt sind wir durch unsere jahrhundertelange Entfremdung von der Natur nicht mehr, daß wir im Rauschen der Buchen die Stimme einer andern Individualität vernehmen könnten, als in dem Geflüster der Pappeln, daß wir im Krachen und Donnern des sturmdurchfegten Eichenhaines etwa Otto von Bismarck zu uns reden hören und Hölderlin im sanften Gesäusel der Birken — das Tonbild aber wird uns sofort und ohne Inschrifttafel die Persönlichkeit erkennen lassen, die es mit seinen Akkorden vor unser inneres Auge führt, vorausgesetzt, daß dieses Bild uns einmal irgendwie in seiner gegenständlichen Bedeutung nahe gebracht und erläutert worden ist — Wotan, Siegfried, Alberich!

Zum andern: das sichtbar-figürliche Denkmal wirkt nur dort, wo man es errichtet hat, und kann daher, selbst auf den Eiffelturm gepflanzt, nur einem Bruchteil des Volkes ein Erinnerungszeichen sein, der großen Masse aber bleibt es, und wäre es größer und herrlicher als einst das Goldelfenbeinbild der Athena Parthenos, ein verlorenes Paradies — der Ton erklingt, wo Luft ist ihn zu tragen und ein Ohr ihn zu vernehmen.

Schließlich gedenke man der Schwierigkeiten, welche die Platzfrage bereitet, die Wahl der Haltung, Gebärde, Tracht und der Attribute des Dargestellten, der etwaigen Allegorien und der Inschrift; auch der Gefahr brutaler Zerstörungen, gelehrter Restaurierungen, ja sogar Fälschungen der Denkmäler! Um nur an das letztere Uebel zu erinnern: wie viele Machthaber von Rhamses II. an bis zu den römischen Imperatoren ließen, per invidiam, von den Standbildern ihrer Vorgänger einfach die Köpfe herunterschlagen und an ihrer Statt das Abbild des eigenen aufsetzen — die Tonbildsäule, allerorten in unzähligen Phonogrammen festgelegt, ist weder zu fälschen noch zu beschädigen.

Doch alle diese Argumente müssen vor dem letzten zurücktreten: die schöpferische Kraft unserer Monumentenkünstler beginnt zu versiegen. Das beweisen die hypokratischen Gesichter der Krieger- und Heroendenkmäler der letzten Jahrzehnte, das beweist die durch Multiplikation von Alltäglichkeiten aufgebaute Markgrafenallee, ferner das Riesenphrasenmonument vor dem Berliner Schloß, wo uralte Motive in Maßen und Massen, die Harmonie aller Einzelverhältnisse vernichtend, ins Ungeheuerliche gesteigert erscheinen, und als letzte Geschmacksverirrung: der marmorne Wolkenkratzer, aufgetürmt im heiligen Rom zu Ehren des Königs-Befreiers Victor Emanuel!

Wenn eine Kunst auf dem Standpunkt angelangt ist, wo sie etwas nicht mehr besser machen kann als früher, hat sie ihre Daseinsberechtigung verloren. Man vergönne der Monumentenmacherei die Ruhe einiger Jahre, und wenn es sein muß einiger Jahrzehnte, in der sich ihre verbrauchte Nervensubstanz ersetzen kann. Man versenke sie künstlich in einen erquickenden Schlaf, jener tiefen Ohnmacht ähnlich, die sie auf natürlichem Wege nach der Epoche Justinians befallen hat, und versuche es inzwischen einmal mit der Musik. Ihre Zeit ist da, und der ungläubige Thomas, den auch diese Betrachtungen nicht überzeugt haben, der wird es staunend erleben, daß die tönenden Denkmäler ganz von selbst aus der Gefühlswelt einer neuen Zeit hervorbrausen werden, mit derselben inneren Notwendigkeit, mit der einst die gotischen Dome aus der Erde emporgewachsen sind.

Im ruhigen Nacheinander freilich spielt sich keine Entwicklung ab. Auch die Tonmonumentenkunst wird die Zeit der Kinderkrankheiten zu bestehen haben. Berufs- und Neigungsvertoner werden in Scharen über den Leibmotivgedanken herfallen, und menschliche Eitelkeit wird die Zahl ihrer Opfer ins Unermeßliche steigern. Jede Stadt, jede Gemeinde, jeder Verein wird seinen Tagesgrößen schon bei Lebzeiten ein im wildesten Wettbewerbe immer billiger werdendes Tondenkmal stiften wollen. Jeder vermeintliche Held wird die ihm gewidmeten Tonzeichen auf sein Briefpapier drucken lassen, und schließlich werden auch Familienwappen, Ex libris, vielleicht sogar Geschäftsfirmen durch Notenverschlingungen verdrängt werden. Ueberproduktion, Verflachung, Entartung und Verkümmerung der neuen Kunst wird dann die Folge sein. Solch drohendem Unheil sollte daher gleich an allem Anfange vorgebeugt werden, indem das Recht auf Verleihung einer Tonbildsäule in eine einzige Hand gelegt wird. Wo diese zu finden ist, das mögen andere entscheiden, aber wer auch immer mit dem Amte vertraut wird, zunächst hätte er die Satzungen dieses modernen Jus imaginum sorgfältig auszuarbeiten. Hier wären alle nur irgend denkbaren Verleihungsmöglichkeiten zu berücksichtigen, auch die Fälle, wo das Motiv auf Lebenszeit, wo es auf eine Reihe von Jahren bewilligt wird, wo es in der Familie forterben soll und unter welchen Umständen etwa auf Verlust desselben gerichtlich erkannt werden darf. Vielleicht wäre auch ein Paragraph über Wandermotive aufzunehmen, nach dem Vorbilde der Wanderpreise bei Rennen, Wettrudern, Singen und anderem Sport, und schließlich müßte eine Bestimmung darüber getroffen werden, wann und an welchen Orten das Leibmotiv geblasen werden muß und wann es geblasen werden darf.

Mißgriffe und Ungerechtigkeiten werden auch bei der größten Umsicht und Voraussicht nicht immer zu vermeiden sein. Das ist nun einmal in der Unvollkommenheit aller menschlichen Einrichtungen begründet. Aber aufzuhalten ist der dröhnende Siegesmarsch der Tonbildsäulen nicht mehr, und daher sichere sich ein jeder beizeiten sein — Zukunftsdenkmal.

Dr. phil. Alfred Lehmann (Genf).

Zur Uraufführung von Jul. Zaiczeks „Ferdinand und Luise".

(Am 16. Januar im Stuttgarter Hoftheater.)

Der Wiener Komponist Julius Zaiczek hat einen „Einfall" gehabt. Er hat sich nämlich statt eines der mittelmäßigen Operntextbücher das Werk eines Dichters zur Vorlage genommen, ein Jugendwerk Schillers! „Kabale und Liebe" wurde zur Oper. Ich sage: wurde zur Oper, und will damit betonen, daß sie nun als solche für sich zu bewerten sei. Aber Zaiczek vergaß es, daß bei den „tiefgründigen" Deutschen solches mit großer Gefahr verbunden ist. Hat er sich nicht gesagt: Du wirst sofort als Tempelschänder gesteinigt, wenn du es wagst, deiner Oper von vornherein eine gute Basis zu geben? Man hätte darauf schwören können, daß sofort die Leute aufstehen würden, die wieder mal, als Schützer der „hehren" Kunst, sich vor den Genius stellen würden, mit viel Lärm protestierend. O, ihr lieben Getreuen, Schillers Genie schützt die „Kabale und Liebe" ebenso vor Verballhornung, wie Wagner seinen Parsifal vor tatsächlicher „Verunglimpfung". Geht nach Hause; es mögen „Ferdinand und Luise" in welcher Gestalt immer neu erstehen, das Original bleibt deshalb doch unangetastet. Gerade wie der Faust

als ursprünglich noch existiert, trotzdem Gounod seine als Oper vorzüglich wirksame „Margarethe“ geschrieben hat. Der kritische Zorn hat sich vor allem darauf gerichtet, daß Zaiczek und sein Texthelfer August Koppitz es gewagt hatten, der Lady Milford eine andere Richtung zu geben, als im Original. Wir wollen mal davon absehen, ob gerade diese Schillersche Frauenfigur das absolute Recht der Unantastbarkeit für sich in Anspruch nehmen darf. Tatsache ist, daß der Komponist, da er ein weibliches Gegenspiel für seine besonderen Zwecke brauchte — musikalisch auch die Primadonna gegenüber der Jugendlich-Dramatischen —, zur Transfusion berechtigt war. Aus der sentimentalen Lady, die edelmütig resigniert und ihre Schätze an die Dienerschaft verschenkt, ist eine eifersüchtige Frau geworden, die selber der Luise den verhängnisvollen (ach, so unmöglichen) Brief in die Feder diktiert. (Im übrigen bleibt diese Frau trotzdem noch „edel“ genug.) Wir haben also berechtigterweise bloß zu fragen: ist dem Bearbeiter seine dramaturgisch nicht ungeschickte Absicht so gelungen, daß wir überzeugt werden? Diese Frage kann man nicht unbedingt bejahen. Die Lady „interessiert“ nicht, sie fördert nicht, sondern hält das Stück nur auf. Und deshalb hätten wir diese Neuregelung der Dinge abzulehnen; nicht aber schon deshalb, weil überhaupt geändert wurde.

Wir stellen im Anschluß an die kritischen Erörterungen folgende Maximen auf:

1. Jeder Komponist hat das unzweifelhafte Recht, sich ein a priori wirksames, gutes Textbuch für die musikalischdramatische Gestaltung zu erwählen. Er ist nicht — wie das leider weitverbreitete Annahme zu sein scheint, — dazu verpflichtet, ein schlechtes, mittelmäßiges Buch zu wählen.

2. Jeder Komponist hat das Recht, sich einen dichterischen Vorwurf nach seinen besonderen Bedürfnissen umzuformen. Voraussetzung dabei ist, daß dadurch ein neues, durch sich selber gerechtfertigtes Kunstwerk entsteht.

Wie es Leute gibt, die, wenn sie Brahms hören, an Bruckner denken und aus dem Ergebnis dieses eigenen Denkprozesses urteilen, so hat es offenbar auch Leute gegeben, die während der absolut für sich bestehenden Oper „Ferdinand und Luise“ an das Drama „Kabale und Liebe“ gedacht haben. Zur Entwicklung des Geschmacks ist natürlich das „Vergleichen“ nötig. Aber wie man nicht Brahms und Bruckner gegeneinander ausspielen soll, sondern nur die Unterschiede feststellen soll, um daraus Vorteile zu ziehen, so wäre nicht Zaiczek und Schiller, sondern Zaiczek und die dramatische Produktion seiner Zeit als Vergleich am Platze. Im übrigen: die bürgerliche Tragödie eignet sich für die musikalisch-dramatische Behandlung durchaus. Die Handlung ist ja außergewöhnlich spannend, leicht verständlich und hat auch den Vorteil, daß sie jeder kennt. Nehmen wir das am Aeußeren haften bleibende Intrigenspiel mit der Lady an der Spitze fort, so ist auch die innere seelische Handlung der Aufnahme der Musik fähig. Ich will nicht sagen, daß sie damit „gesteigert“ würde, aber sie ist von einem neuen Zauber umwoben. Daß das Genie Schiller über dem Talent Zaiczek steht, diese Differenz ist, wie gesagt, nach meiner Ueberzeugung auszuschalten. Ich sehe ein neues Werk, mit neuen künstlerischen Mitteln vor mir. Ob Handlung und psychologische Entwicklung schon in einem Dichterwerk vorhanden waren oder dem Leben frisch entnommen wurden, ficht mich nicht an.

Genie und Talent! Unsere Zeit treibt den Kultus des Genies, obgleich sie es gar nicht so nötig hat. Die Kritik ist außerordentlich streng, sieht Fehler über Fehler und so wenig oder gar nichts Gutes an neuen Werken; und dann wundert man sich, wenn die durch Lokalredakteure und junge Journalisten, die auch über Theater schreiben dürfen und von findigen Direktoren hofiert werden, großgepäppelte Operette das Szepter schwingt. Ist es denn wirklich Aufgabe der Kritik, alles vom erhabenen Standpunkte aus zu beurteilen? Und jedes Werk, mögen Liebe und Können noch so deutlich von ihm zeugen, zu verdammen, wenn es nicht den „Stempel der Ewigkeit“ an der Stirne trägt? Wir dürfen eine Zeit nicht bloß nach den paar genialischen Persönlichkeiten beurteilen. Das gäbe ein falsches Bild. Wie die Ausstrahlungen in die Breite wirken, ist durchaus nicht unwesentlich: die Resonanz! Und leider haben wir fast nur noch Richter, Verurteiler mit finsterer Faltenstirn, keine Anwälte mehr, die plaidieren. Und kein Publikum mehr, das auch eine ästhetische Freude daran hat, wie ein Künstler schaltet und waltet; das sich interessiert auch da, wo er etwa irrt, das eine ästhetische Freude rein am Gang der Dinge hätte. Unser Publikum will gepackt, mitgenommen, „erschüttert“ sein. Der hohe Stil imponiert ihm und ehe es nicht „zerknirscht“ den Tempel der Kunst verläßt, völlig aufgelöst, ist die „Erhebung“ nicht da!

Zurück zu „Ferdinand und Luise“. Der 3. Akt im Garten der Lady Milford ist zu lang. Die drei anderen zeichnen sich durch knappe Fassung aus, was dem Ganzen sehr zustatten kommt. Denn größere Ausdehnungen wären dem Komponisten gefährlich. Zaiczek verfügt über einen sicheren Theaterblick und hat die Fähigkeit, aus vorhandenen Quellen zur rechten Zeit das Rechte zu schöpfen und auf seine Art auszudrücken. Starke dramatische Phantasie besitzt er nicht, aber ein richtiges Gefühl für das Musikalisch-Bühnenwirksame. Nun wäre es aber ungerecht, ihm bloß äußerliche Nachahmung nachzusagen. Zaiczek besitzt doch mehr: ein warmes Herz, echtes Mitgefühl und einen Zug von jener wienerischen Lyrik, die das Theaterpublikum, in gutem Sinne, anspricht. Diese nicht gering zu schätzenden Eigenschaften, die für die in Frage kommenden Bühnenwerke von größerer Bedeutung sind als gelehrte Musik, machten die letzten Szenen auch ergreifend, sie entschieden den Erfolg. Dabei weiß Zaiczek seine Musik in Fluß zu halten, zu steigern, der Stimmung anzupassen. Er hat eine leichte Hand und das, wie manche der Konversationsszenen, scheinen mir für sein Talent auch für die komische Oper zu sprechen. Einzelne Szenen stehen scharf umrissen da, sind gestaltet, so der Schluß des ersten Aktes. Anderes ist dann wieder zu breit, und auch vor einigen gefährlichen Gefühlsaffekten wird nicht zurückgeschreckt. Das Orchester klingt (die große Trommel ist aber zu oft dramatisches Mittel) und deckt im allgemeinen die Stimmen nicht, bis auf einzelne Ausladungen Mascagnischen Stils. Die Singstimmen sind mit Liebe behandelt, melodisch in dem angedeuteten Sinne. Der Komponist bemüht sich auch mit Erfolg, sie und das Orchester in Einklang zu bringen. Das ist nicht unwichtig. Ueber einzelnen Szenen liegt etwas von eigenartigem Stimmungszauber, sie sind dramatisch geschaut und empfunden. Daß Zaiczek sein Handwerk versteht, geht aus dem Gesagten hervor. Denn sonst bliebe die Wirkung aus. Nach dem ersten Akt verhielt sich das Publikum noch zurückhaltend; der zweite schlug ein und brachte dem Komponisten mehrere Hervorrufe; der dritte, zu lange, fiel wieder ab, aber der vierte entschied dann entsprechend der ihm eigenartigen dramatischen Stimmung für den Erfolg. Die Aufführung unter Hofkapellmeister Bands Leitung war vorzüglich und trug nicht wenig zur Aufnahme bei. *Rudolf Ritter* gab den Ferdinand mit kräftigen Strichen, *Erna Elmenreich* eine beinahe überirdisch schöne Luise, *Scheidl* eine vorzügliche Charakterfigur mit dem Präsidenten, Frau *Palm-Cordes* die Lady, *Fritz* den Stadtmusikus Müller. Gerhäuser hatte die Spielleitung. — —

JULIUS ZAICZEK.

Innerhalb weniger Monate ist das nun die zweite Uraufführung an der Stuttgarter Oper. Das ist ehrenvoll für sie, und deshalb gilt es, trotz allem auf diesem Wege weiter zu schreiten, trotzdem wir auch kein von vornherein interessiertes Premierenpublikum haben! Es ist ein eigentümliches Verhältnis in Stuttgart: an der Spitze ein Musiker, *Max Schillings*, der energisch die Förderung jüngerer dramatischer Talente betreibt, und auf der anderen Seite ein etwas gar zu vorsichtiges Publikum ohne rechte Initiative. Premieren pflegen hier die leersten Häuser zu haben. Wenn aber gar, wie man mir jüngst aus Berlin privatim mitteilte, außerhalb die Meinung verbreitet ist, daß die hiesige Kritik zu lokalpatriotisch gefärbt sei — beinahe noch schlimmer als in München (!) — so muß dem widersprochen werden. Eher das Gegenteil ist der Fall!

Oswald Kühn.

Chansons und „sociétés chantantes“ im alten Frankreich.

Sans chanter, peut-on vivre un jour?
(Mélomanie.)
Tout finit par des chansons.
(Beaumarchais.)

In einer merkwürdigen Sammlung von feuilletonistischen Plaudereien (Le Livre des cent-et-un) aus Paris, im ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts, erzählt uns N. Brazier einiges über populäre französische Chansons, das vielleicht auch deutschen Lesern von heute nicht uninteressant erscheint.

In Frankreich hat man immer gesungen, wird man immer singen, weil der Hauptcharakterzug der Nation die Fröhlichkeit ist, die oft bis zur Sorglosigkeit geht. Gesang stimmt zu Güte und Nachsicht. Frédéric Bourguignon sagte:

„Le penchant
Du chant
Jamais du méchant
N'a calmé l'insomnie;
Avec nos accords
Le cri du remords
N'est pas en harmonie.“

Was wir Deutschen in den Worten „Böse Menschen haben keine Lieder“ ähnlich und einfacher ausdrücken. — Brazier spricht uns nicht von der Entstehung der Chansons; er erwähnt nur, daß von den aus ältester Zeit überkommenen Volksgesängen der bekannteste und lächerlichste derjenige des alljährlich begangenen Eselsfestes war.

Olivier Basselin wird der Vater des Vaudevilles genannt. Unvergessen ist auch in Frankreich ein Komödiant des dreizehnten Jahrhunderts, Guillaume Michel, der als singender Savoyarde umherzog. Der gleichen Zeit entstammen noch eine Menge von volkstümlich gewordenen Sängern. Mehr oder minder harmloser Spott bildete die Grundlage vieler Chansons, die sich vielfach auf politische Zustände bezogen. Nichts und niemand blieb verschont. Die Anzahl der Chansons auf Mazarin, der es verstand, sich in seiner hohen Stellung ein Vermögen von fünfzig Millionen Livres zu erarbeiten, würde Bände füllen. Man erfand für diese Gesänge den Namen „Mazarinades“.

Der Franzose singt bei Niederlagen und Erfolgen, im Ueberfluß wie im Elend, in Fesseln wie in Freiheit, selbst noch auf den Stufen des Schafotts. Ungefähr seit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts gab es in Frankreich Singgesellschaften. An der Spitze der „Chansonniers“, nämlich der Erfinder solcher Chansons, standen Könige, Prinzen und sonstige Würdenträger, selbst geistliche Herren und Damen. Heinrich IV. besang Gabrielle (seine Geliebte), Franz I. „La belle Féronniére“; der gute König René besang den Wein der Provence, Rabelais, der satirische Pfarrer, sang öfter bei Tisch als in seiner Kirche von Meudon usw. Auch Ludwig XVIII. versuchte sich in Versen und Chansons. Bonaparte selbst „l'homme de bronze, l'homme de fer, l'homme le moins chantant du monde“, wie sich Brazier ausdrückt, summte zur Schlacht reitend seinen Lieblingsrefrain: „Malborough s'en va-t-en guerre.“

Nicht einmal die Schrecken der großen Revolution vermochten die französische Sangesfreudigkeit zu ersticken. Viele der unglücklichen Opfer komponierten wenige Stunden vor ihrem Tode noch Chansons, von denen man geglaubt hätte, sie seien inmitten rauschender Festfreude entstanden. Montjourdain, zum Tode verurteilt, sandte seiner Frau die bekannte Romanze „L'heure avance où je vais mourir“ usw. Einer seiner Leidensgefährten komponierte das folgende Couplet, das die andern Gefangenen im Chor wiederholten:

„La guillotine est un bijou
Aujourd'hui des plus à la mode
J'en veux une en bois d'acajou
Que je mettrai sur ma commode
Je l'essaierai chaque matin,
Pour ne pas paraître novice
Si par malheur le lendemain
A mon tour je suis de service.“

Die Kerkermeister selbst zwangen die Verurteilten, mit ihnen schändliche Couplets zu singen mit dem Refrain:

„Mettons-nous en oraison
Maguingueringon
Devant sainte guillotinette
Maguingueringon
Maguingueringuette!“

Jede politische Richtung wurde in Frankreich singend zu Grabe getragen. Man sang: „O Richard, o mon roi!“ oder die Marseillaise; „Vive Henri quatre“ oder „Ça ira“.

Nach der Revolution kamen die „Dîners du Vaudeville“ auf, bei welchen die Gäste die Verpflichtung hatten, neue Chansons mitzubringen oder zu improvisieren. Die geistvollsten Köpfe wetteiferten bei solchen Veranstaltungen, die sogar ein Monatsheft zeitigten: „Journal des gourmands et des belles“, das einen Teil dieser Couplets veröffentlichte. Die Tischgesellschaft von damals, die allmonatlich bei einem bestimmten Gastwirt zusammenkam, ließ sich allerdings durch die erlesensten kulinarischen Genüsse inspirieren, die ihnen den Beinamen der „Epikuräer“ eintrugen. Einer ihrer beliebtesten „Chansonniers“, Laujon, wurde mit zweiundachtzig Jahren sogar noch zum Mitglied der Akademie ernannt. Im Jahre 1813 war Béranger der Gefeiertste der epikuräischen Tafelrunde, der vielleicht hier den Grund legte zu seiner großen Popularität. „Le roi d'Yvetôt“, eines seiner liebenswürdigsten und bekanntesten Chansons, entstand um diese Zeit. 1814 teilten sich die Chansonniers (man zählte mehr als sechzig) in zwei Lager; die einen schworen zur Fahne von Austerlitz, die andern zum Banner Heinrich IV. Im Jahre 1818 gab es schon unzählige „sociétés chantantes“, worunter aber, wie aus obigem hervorgeht, etwas g ä n z l i c h a n d e r e s zu verstehen ist als etwa unter deutschen „Singgesellschaften“ und „Singakademien“ aus der gleichen Zeitepoche. — Da gab es in Paris die „Société des Lapins“, die „Société des Gamins“, „Société des Joyeux“, „Société des bons enfants“, „Amis de la gloire“ usw. usw. Nun waren es nicht mehr die Vertreter der geistigen Aristokratie allein, die diese Gesellschaften zur Pflege der Chansons bildeten, sondern einige rekrutierten sich aus a l l e n Bevölkerungsklassen. Das Volk erfand sich seine Chansons selbst, wie das:

„Il reviendra le petit caporal,
Vive a jamais la redingote grise
Honneur, honneur, à not' grand empereur!“

Selbst Cholerazeiten veranlaßten neue Pariser Chansons, die man überall in den Straßen hörte. Schwerlich wird man sich in Deutschland bei solchen trüben Ereignissen noch gleichen Humors rühmen können — außer etwa in Berlin, wo übermütige Laune und Witz immer geblüht haben.

Die Originalität der französischen Chansons, die ursprünglich lustig, neckend, schmeichelnd, kaustisch, traurig, atheistisch, bigott und was immer waren, ist verloren gegangen. Chansons haben gehuldigt und geschmäht. Man sang der liebreizenden Tochter Maria Theresias:

„La rose est la reine des fleurs,
Antoinette est la reine des coeurs,“

um sie wenige Jahre darauf auf dem Henkerskarren zu verspotten:

„Madam' Veto avait promis
De faire égorger tout Paris,
Mais son coup à manqué
Grâce à nos canoniers
Dansons la carmagnole
Au bruit du son
Du canon!“

Die Chansons verkündeten Napoleons Ruhm als „Alexandre, César, Auguste, Trajan“, sie folgten ihm nach Aegypten, Italien und noch nach Rußland, ja bis auf die Insel Elba. Ihn, den die Chansons vergöttert hatten, nannten sie später „L'ogre de la Corse!“ — Die Melodien der beliebtesten Chansons schlichen sich sogar in Kirchen ein, wo man ihnen nur geistliche Texte unterlegte. — Alles endigt in Frankreich mit Chansons.

Tony Canstatt (München).

Kritische Rundschau

Breslau. Auch unser Stadttheater hat Boieldieus komische Oper: „Das Loch in der Landstraße“ gegeben. Das ist ein anderer und netterer Titel als „Der Satansweg“, den die Berliner Hofoper den „voitures versées“ bereits gebahnt hat. — Ueber die größtenteils feine, anheimelnde, echt komische, von Zöpfchen nicht freie Musik, die oft an Mozart erinnert, ohne dessen Tiefe zu erreichen, braucht hier nichts mehr gesagt zu werden. Aber die Bearbeitung *Erich Freunds* bedingt einige Erörterungen. Sie ist ein merkwürdiges Beispiel für die oft beobachtete „Duplizität der Fälle“. Georg Dröscher in Berlin und Dr. Erich Freund in Breslau haben ganz unabhängig voneinander und gleichzeitig die Renovation der „umgeworfenen Wagen“ Boieldieus unternommen, eines Werkes, das ursprünglich ein Vaudeville gewesen ist und wenige Jahre darauf vom Komponisten der „Weißen Dame“ zu einer komischen Oper ausgebaut wurde. Freund aber kommt in mancher Hinsicht vom Vaudeville nicht recht los, so z. B. wenn er rings um das Loch in der Landstraße modernberlinische Redeblüten wuchern läßt („einfach totschick“ —

„wer tüchtig Draht besitzt“ u. a.) und sie gelegentlich durch etwas gewaltsame Wortspiele ergänzt, deren französische Benennung calembourg in den ersten drei Buchstaben mit einer deutschen Bezeichnung solcher Witze übereinstimmt. An manchen Stellen scheint eben Boieldieu mit Offenbach verwechselt zu sein. Freilich hat weder Boieldieu (dessen Namen man endlich einmal richtig aussprechen sollte) noch der Librettoschreiber Dupaty Herrn Dr. Freund seine Arbeit leicht gemacht. Worin die Schwierigkeit besteht, setzt der Bearbeiter im Vorwort sachkundig auseinander: „Dupaty führt eine ganze Reihe von Personen mit dem Versuche lustspielmäßiger Charakterisierung ein. Er gibt aber den Versuch bald wieder auf und steuert dann in einem sehr wortreichen, aber nichtssagenden Dialog auf das gewohnte Ziel einer Verlobung behaglich los, wobei er die Mehrzahl der komischen Nebenakteure mehr und mehr außer acht läßt. Ich habe vom Original Dupatys das Hauptmotiv (nämlich ‚das Loch in der Landstraße‘ mit seinen tragikomischen Folgeerscheinungen) und die äußere Linie der Handlung beibehalten, den Dialog aber neu gefaßt und zumal dem zweiten Akt eine völlig andere Gestalt gegeben, so daß der Hörer jetzt über das Schicksal aller von Dupaty erst zur Stelle bemühten, dann aber als quantité négligeable schnöde behandelten Mitspieler gebührend unterrichtet wird . . . In vielen Fällen mußte nicht nur der sprachliche Ausdruck, sondern auch der Gedankengang durchaus geändert werden, mußte eine Reihe neuer Motive gefunden und dem raschen Flusse der Musik angepaßt werden, eine Aufgabe, deren Schwierigkeit durch das Einsetzen der deutschen Sprache für das schmiegsame französische Idiom noch vervielfacht wurde. Auch hatte Boieldieu das von Grétry theoretisch bereits festgestellte Stilprinzip der Uebereinstimmung von Ton und Wort noch nicht entdeckt. Schon aus diesen paar Aeußerungen ergeben sich Erich Freunds Verdienste um die Reparatur der alten Opernkutsche; sie sind wertvoller als die Georg Dröschers. Der Berliner Regisseur ist dem Breslauer Kritiker nur darin überlegen, daß er den guten Gedanken hatte, den Gutsbesitzer Dormeuil selbst in die Grube fallen zu lassen, die manches Reisenden unfreiwilligen Aufenthalt in dem Landschlosse Dormeuils bedingte. Den Sängern von heute fehlt die Leichtigkeit und natürliche Eleganz und der freie, feine Gesprächston der Opera buffa. Man muß zufrieden sein, wenn sie, wie die Herren Wilhelmi (Dormeuil), Haas (Florville), Gläser (Tenorist), Capell (Le Rond) und die Damen Neisch (Aurora) und Bauer (Elise), gut singen und humoristisch charakterisieren. Frl. Hirschmann (Madame v. Melval) und Herr Baron (Armand) blieben ihren Rollen manches schuldig. Um die musikalische und szenische Leitung machten sich Herr *Prüwer* und Intendant *Runge* verdient. *Dr. Paul Riesenfeld.*

Freiburg i. Br. Auch diesen Winter stehen die von *E. Harms* veranstalteten Künstlerkonzerte wieder an der Spitze der musikalischen Darbietungen. Sie brachten im ersten Konzert das Auftreten von Paula Stebel und Karl Klingler mit Werken von Mozart, Brahms, Schubert und Beethoven, von denen besonders des letzteren Violinsonate op. 30 c moll eine tiefgründige Wiedergabe fand, ferner im dritten Konzert einen Klavierabend Max v. Pauers, der sich mit Bach, Beethoven und Brahms seiner begeisterten Gemeinde wiederum als der außerordentliche Klavierkünstler und feine Musiker zeigen konnte. Neu für hier waren das Ungarische Streichquartett, das sich im zweiten Konzert sehr günstig einführte mit Haydns op. 20 No. 2 und Schuberts op. 161, sowie Brahms' Quintett op. 34, wobei P. O. Möckel den Klavierpart trefflich vertrat, sodann die Altistin Ilona Durigo und die Violinistin Melanie Michaelis, deren bedeutende Künstlerschaft sich im vierten Konzerte unter der ausgezeichneten Begleitung von C. Beines an Werken von Tartini, Pugnani, Schubert, Spohr, Brahms, Haydn, Grieg, Kjerulf und Rachmaninoff aufs glänzendste zeigen konnte. *—l.*

Sondershausen. Von unsrer letzten Lohkonzertzeit gibt es diesmal kaum etwas Neues zu melden. Die bewährten klassischen und romantischen Symphonien, Suiten, Ouvertüren usw. wurden von unsrer leistungsfähigen Hofkapelle unter der kraftvollen, lebensprühenden Leitung Prof. *Corbachs* in 20 Symphoniekonzerten vorgeführt, neueste Musik kam fast gar nicht zum Wort. Nur wie ein Nachklang zum Stuttgarter „Schwedischen Musikfest“ ertönte die 2. Symphonie in F dur op. 6 von *Kurt Atterberg* hier in der Uraufführung. Eine gärende, überschäumende Kraftprobe des talentvollen Autodidakten. Reifer, abgeklärter erschienen uns die Werke des jungschwedischen Komponisten *Oskar Lindberg*, die symphonische Dichtung „In der Wildnis“ und eine Ouvertüre in h moll, zwei ideenreiche Tonbilder, die sich nur im Stil zu ähnlich waren. — In der herbstlichen Konzertzeit gab es nun eine Fülle von Novitäten. Die „Romantische Suite“ von *Reger* bot entzückende Programmusik, die Tondichtung „Zu einem Drama“ von *Gernsheim* erschöpfte ihren Vorwurf in sinnfälliger Weise, die Ouvertüre „Lebensfreude“ von *Georg Schumann* elektrisierte. Die Uraufführung einer feingearbeiteten „Lustspielouvertüre“, das Opus 10 von *Franz Ludwig*, dem 1. Klavierlehrer unsres Konservatoriums, fand günstigste Aufnahme. Wenig Beifall, in bezug auf die Komposition, erregte das Klavierquartett in G dur op. 50 von *Paul Juon*, dem nur im Scherzo die Programm-Ueberschrift „Zitternde Herzen“ zum Verständnis verhalf. Das Klaviertrio op. 28 in d moll von *H. G. Noren* dagegen löste wohltuenden Genuß aus. — Als Solisten hatten wir zwei Weltberühmtheiten zu verzeichnen: *Frederik Lamond* und *Wilhelm Backhaus*, die beide durch ihren vor einigen Jahren hier abgehaltenen Meisterkursus für höheres Klavierspiel zu unserm Musikleben in eine gewisse Beziehung getreten sind. Prof. *Issai Barmas*, hervorragender Berliner Geiger, bestätigte seinen Ruf als einer der pietätvollsten Interpreten altklassischer Werke. Frau *Ena Ludwig-Howorka*, die Gattin des obengenannten jungen Komponisten, eine tüchtige Pianistin, erzielte bei mehrfachem Auftreten guten künstlerischen Erfolg. *Marie Boltz.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Das „Deutsche Opernhaus“ in Charlottenburg hat eine neue Oper seines ersten Kapellmeisters zur Uraufführung gebracht: „Mandragola“, komische Oper in drei Akten. Dichtung nach einer alten Komödie des Macchiavelli von Paul Eger. Musik von *Ignatz Waghalter.*

— Die Dresdner Hofoper hat das Musikdrama „Sabina“ von *Artur Wulfius* zur Uraufführung angenommen.

— *Felix Weingartners* neue einaktige Oper „Kain und Abel“ soll bei den nächsten Maifestspielen in Darmstadt unter der Leitung des Komponisten ihre Uraufführung erleben.

— In der Dessauer Hofoper hat *Hector Berlioz'* „Benvenuto Cellini“ die hiesige Erstaufführung erlebt. Bei prächtiger äußerer Ausstattung in Dekorationen und Kostümen, in trefflicher Rollenbesetzung, mit Leonor Engelhard (Cellini) und Marcella Röseler (Teresa) in den Hauptpartien, bei künstlerischer Orchesterleistung — auch der Chöre sei lobend gedacht — erzielte das schöne, aber ungemein schwierige Werk unter Generalmusikdirektor *Franz Mikoreys* hingebender Führung einen großen Erfolg. *E. H.*

— Der altenburgische Hofkapellmeister *Rudolf Groß* hat Glucks „Orpheus“ in Konzertform aufgeführt.

— Im Posener Stadttheater ist eine komische Oper von *Stanislaw Letowsky* „Frau Anne, die Dame am Putztisch“ zur Uraufführung gekommen. Der Text stammt von Walter Ramdohr und behandelt eine Amsterdamer Liebesaffäre zur Zeit des großen Rembrandt.

— Ueber *Richard Straußens* neue Oper „La légende de Joseph“, die an der Pariser Oper erstmalig aufgeführt werden soll, weiß man, wie uns aus Paris geschrieben wird, bereits allerlei zu berichten. In dem von Hugo von Hofmannsthal verfaßten Libretto ist die biblische Episode von Joseph in ein italienisches Milieu des 16. Jahrhunderts verlegt. Man wird zwischen Säulengängen, wie sie die Gemälde eines Tintoretto und Veronese aufweisen, Madame Ida Rubinstein mit einer römischen Lampe in der Hand drei Galerien durcheilen sehen, um Joseph, alias *Léonide Miasine*, den neuen Tänzer des russischen Balletts, aufzuwecken. Man wird den Engel gewahren und Potiphar — in der Gestalt des Exsultans von Persien, Bulgakoff; man wird Tänze von Athleten, türkischen Kämpfern, bewundern. Und die Musik! Ein Freund unseres großen Meisters hält sie für einfach und großzügig zugleich: Sie spiegelt von Anfang an die Linienreinheit der Dekoration mit ihrem strengen Ebenmaß wider. Sie ist Stein und Marmor. Sie ist reich an Abwechslung. Während die „Salome“ dem französischen Publikum den außergewöhnlichen Reichtum der Orchestrierungskunst Straußens offenbarte, wird „La légende de Joseph“ es wegen der meisterlichen Verschwendung glänzender und unerwarteter Effekte fesseln. Strauß ist überglücklich, nach Paris kommen zu können. *Lvn.*

— Wie verlautet, haben *Claude Debussy* und *Charles Morice* dem neuen Direktor der Pariser Oper, *Jacques Rouché*, die Partitur eines den Poesien Verlaines entnommenen Opera-Balletts „Fête galante“ eingereicht. Das Werk soll zu Beginn der nächsten Spielzeit in Szene gehen. *Lvn.*

— Aus Amsterdam wird uns geschrieben: Trotzdem es hier schon seit vielen Jahren einen Verein zur Pflege und Förderung der nationalen Oper gibt, hat er bis jetzt noch nichts aus eigener Kraft hervorbringen können. Der Gedanke eines Preisausschreibens für Dichtung und Komposition scheint ihm aber seinem Ziele näher gebracht zu haben durch die vortrefflich gelungene Uraufführung eines dramatischen Gedichtes: Agnete von Frau van Uildriks, Musik von *Julius Röntgen* (unter Leitung des Komponisten). Röntgen, der feinsinnige Kammermusiker und Komponist, zeigte uns hierdurch eine neue Seite seines musikalischen Schaffens und seiner sehr großen musikalisch-dramatischen Kraft. Wenn auch das einaktige Werk nicht der ursprünglichen Idee hinsichtlich des nationalen Charakters entspricht, so ist es doch zur Bereicherung der Opernliteratur von sehr beachtenswerter Bedeutung und wird sicher auch seinen Weg auf deutsche Bühnen finden.

— Die zweite Aufführung von *Richard Straußens* zwanzigstimmigem a cappella-Chorwerk „Deutsche Motette“ wird am 24. Februar durch den Michaelis-Kirchenchor in Hamburg unter Leitung von Alfred Sittard in der Michaeliskirche stattfinden.

— Paul Scheinpflug, der bekannte Königsberger Dirigent und Komponist, hat in Berlin mit dem verstärkten Blüthner-Orchester einen *Beethoven-Abend* veranstaltet. Mitwirkende waren: Prof. Karl Klingler (Viol.), Prof. Hugo Becker (Cello) und Prof. Robert Kahn (Klavier), die das selten gehörte Tripelkonzert des Meisters spielten. Scheinpflug dirigierte die Fünfte und Achte Symphonie.

— In München hat ein Trio „Arabesken“ zu einem russischen Tanz für Geige, Cello und Klavier (op. 36) von *Clemens von Franckenstein* die Uraufführung erlebt.

— Der „*Verein Schülerspeisung München*“ teilt uns mit, daß nicht, wie in Heft 8 (S. 160) angegeben, die Festvorstellung im Gärtnertheater 1500 M., sondern 16 000 M. gebracht hat. Indem wir nun statt unserer Verwunderung unsere Freude über dies Ergebnis ausdrücken, möchten wir bemerken, daß die falsche Zahl in einem uns direkt übermittelten Bericht stand.

— In Köln hat im siebenten Gürzenich-Konzert *Enrico Bossis* Mysterium „Johanna d'Arc“ die Uraufführung erlebt, bevor es noch in der Heimat des Komponisten gehört wurde.

— Prof. W. v. Baußnern hat mit dem Post-Quartett ein Klavierquintett in Es dur („Dem Andenken eines Freundes“) in Frankfurt a. M. zur Uraufführung gebracht.

— In Duisburg hat in einem Konzert des Städtischen Gesangvereins unter Leitung des Musikdirektors Walter Josephson die Uraufführung des Psalms 137 von *Arnold Mendelssohn* stattgefunden.

— Nicht alle Werke Richard Wagners sind am 1. Januar frei geworden. Nicht uninteressant wird es sein, auf drei französische Lieder Wagners hinzuweisen, die auch heute noch gesetzlichen Schutz genießen. Es sind dies „Attente“, „Dors mon enfant“ und „Mignonne“. Diese Lieder waren erstmals im Jahre 1870 bei A. Durand & Cie. in Paris erschienen und sind als französische Originalschöpfungen bis 50 Jahre nach dem Tode des Komponisten geschützt. Die Lieder hat die Ortsgruppe Darmstadt des Richard-Wagner-Vereins deutscher Frauen aufgeführt, dazu noch „Die beiden Grenadiere“, den „Tannenbaum“ und „Les adieux de Maria Stuart“. (Danach ist unsere neuliche Notiz zu berichtigen.)

— In Dortmund hat im 45. Orgelkonzert *C. Holtschneider* unter Mitwirkung von Maria Lydia Günther, Hannover, und W. Nagel, Eßlingen (Orgel), ein großes Programm aufgeführt: Werke von Bach, F. Liszt, M. Reger, Sologesänge mit Orgelbegleitung von Wolf, M. Stange, P. Vretblad, E. Sjögren, E. Gigout, A. Guilmant, sowie die Arie aus der Kantate „Lazarus“ von Franz Schubert und eine chromatische Fantasie von L. Thiele.

— *Heinz Tiessen* wird, einer Einladung des Allensteiner Konzertvereins folgend, seine Erste Symphonie C dur (mit einem Leitspruch von Rainer Maria Rilke) persönlich dirigieren. Als Solist des Konzertes wird Konrad Ansorge mitwirken.

— In Pforzheim hat im Evang. Kirchenchor Musikdirektor *Albert Fauth* das Chorwerk „Die Kindheit Christi“ von Berlioz aufgeführt und eine Kantate eigener Komposition „Die Geburt Christi“, die Erfolg hatten.

— *Paul Gerhardt* hat am Hohneujahrstage in der Zwickauer Marienkirche sein dortiges 50. Orgelkonzert mit Werken von J. S. Bach, Rod. v. Mojsisovics, Br. Weigl und eigenen Kompositionen (darunter Uraufführung von vier neuen Choralvorspielen op. 13) gegeben. Man schreibt uns dazu: Das Jubiläumsprogramm enthält eine Zusammenstellung sämtlicher von P. Gerhardt in Zwickau meist erstmalig aufgeführter Werke, und verzeichnet 90 Komponisten aller Zeiten und Länder mit über 300 Tonstücken (meist Orgelwerke), 8 historische Abende, 3 Bach-Abende, je 2 Buxtehude-, Reger-, Liszt- und moderne französische Abende, je 1 Rheinberger-, Lud. Neuhoff-, Friedemann Bach- und Rob. Schumann-Abend. Diese Orgelkonzerte sind Unternehmungen großen Stils mit wertvollen, nach künstlerischen Gesichtspunkten zusammengestellten Programmen (meist Orgel allein) und haben in der musikalischen Welt einen Ruf erlangt.

— Kgl. Musikdirektor *Hermann Thielscher* hat in Treptow a. R. wieder einen großen Wagner-Abend veranstaltet. Es wurden aufgeführt: Parsifal (erster Teil) vom Gesangverein für gemischten Chor und Gymnasial-Männerchor unter Mitwirkung der Solisten: Frau v. Blanckenburg, Walter Schenck, Walter Belian, Dr. Ulrich, alle aus Berlin. Der zweite Teil brachte den Karfreitagszauber aus „Parsifal“ und Vorspiel zu „Tristan und Isolde“. Das Orchester stellten die vereinigten Kapellen des Kolberger Infanterieregiments No. 54 und der Kgl. Unteroffizierschule. Das ist in Anbetracht der kleinen Stadt eine sehr beachtenswerte Leistung.

— In *Tilsit* hat der Königl. Musikdirektor *Wolff* nach 38jähriger erfolgreicher Tätigkeit die Direktion des „Sängervereins Tilsit“ niedergelegt. Die Leitung des „Oratorienvereins“ und des „Kirchenchors“ behält Herr Wolff dagegen bei, ebenso die des Konservatoriums, das er gegründet hat, und des Seminars für Musiklehrer und -Lehrerinnen, nach den Bestimmungen des „Verbands der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare“. Der Oratorienverein steht vor einem Konzert mit Alexander Heinemann, in dem der schöne Chor von *Rich. Wetz*, „Hyperion“, aufgeführt wird.

— *Emanuel v. Hegyi*, Professor an der Königl. ungarischen Landesmusikakademie in Budapest, hat in Wien mit großem Erfolge gespielt, u. a. mit Bachs Dorischer Toccata und Fuge in der meisterhaften Bearbeitung von *August Stradal*, die er auf seiner ganzen Tournee spielen wird.

— In Prag haben drei Orchesterlieder *A. Schoenbergs* (op. 8) im letzten Philharmonischen Konzert des Neuen deutschen Theaters ihre Uraufführung erlebt. Trotz ihrer mittelmäßigen Faktur hatten sie Beifall. *St.*

— *Claude Debussy*, den man seit langem nicht mehr in der Oeffentlichkeit zu sehen bekam, wird am 28. Februar ein Mengelberg-Konzert im *Haag* dirigieren. Der originale Verfasser von „Pelléas et Mélisande“ hat sich auf die inständigen Bitten des Genfer Orchesterchefs Doret, der das Konzert organisiert, zu diesem ungewohnten Schritte bewegen lassen.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Denkmalpflege.* Einem Standbilde *Mozarts* hat die *Prager* Stadtverwaltung den Platz verweigert! Die Nachricht klingt unglaublich, aber sie ist nach unwiderrufenen Zeitungsmeldungen wahr. Vor Jahren bildete sich ein Verein, diesem Großen hier ein Denkmal zu setzen. Anfangs gehörten Vertreter beider Völker diesem Zweckvereine an; später mußten sich die Tschechen zurückziehen, sonst wären sie als Verräter gebrandmarkt worden. Die Deutschen sammelten weiter; endlich war das Geld beisammen und beim Stadtrat gebeten, am Kohlmarkt, wo Mozart gewohnt hatte, die Aufstellung des Monuments zu gestatten. Rundweg wurde das Gesuch abgewiesen, und auch im Instanzenzuge konnte kein günstiger Erfolg erzielt werden. Nun sollte das Denkmal vor das Deutsche Landestheater hinkommen. Ein Meter Straßengrund war nötig, um *Franz Metzners* Entwurf zur Ausführung zu bringen. Aber auch dieses seinerzeit durch den böhmischen Landesausschuß als Eigentümer des Deutschen Landestheaters eingebrachte Gesuch wies der Stadtrat ab, weil das Denkmal angeblich „verkehrsstörend“ gewesen wäre. Die Denkmalsgesellschaft wird nun den Entwurf so ändern lassen, daß er am Theater selbst aufgestellt werden kann. Bemerkenswert ist, daß der Führer der Jungtschechen Dr. Kramarsch für die Errichtung des Denkmals öffentlich mit Wärme eingetreten ist. Das Verhalten des Prager Magistrats ist derart unverständlich, daß eine Erklärung von ihm dringend zu wünschen wäre.

— *Von den Theatern.* Die Hiobsbotschaften über die mißlichen Theaterzustände mehren sich. Wir wollen von jenen kleinen Unternehmungen, über die der Pleitegeier immer engere Kreise zieht, nicht sprechen: In *Halberstadt* mußte kürzlich eine Vorstellung ausfallen, da vier (!) Eintrittskarten verkauft waren. Daraufhin hat die Stadt den Direktor von der Verpflichtung, Opern aufzuführen, entbunden. Auch der Fall des nicht subventionierten Nürnberger Stadttheaters hat weitere Einblicke gestattet. Nun aber kommt auch aus München folgende offizielle Nachricht: „Infolge durchgreifender Aenderungen, die durch bauliche und feuerpolizeiliche Vorschriften bedingt werden und die im heurigen Frühjahr zur Durchführung gelangen sollen, werden im *Münchner Künstlertheater* in dieser Saison keine Vorstellungen stattfinden. Es hat sich aus diesem Grunde der Verein Ausstellungspark veranlaßt gesehen, den Pächter des Hauses von seiner Spielverpflichtung zu entbinden.“ Das klingt sehr pessimistisch. — Gleichzeitig meldet *Hamburg* eine „Opernkrise“. Der Korrespondent der Frkf. Ztg. beginnt seinen Bericht: „Unsere Neue Oper steht dem Ruin gegenüber und hat durch eine verzweifelte Flucht in die Oeffentlichkeit: die Billigung eines Aufrufes zu ihren Gunsten, diese Tatsache nicht nur zugestanden, sondern zugleich einen letzten energischen und hoffentlich glückbegünstigten Versuch gemacht, sich in die zweite Spielzeit hinüberzuretten.“ Diese Zustände müssen in ihrer Konsequenz schließlich zur Verstaatlichung der Bühne führen, also zu einem antiken Ideal. Dann wäre aber volle Freiheit der Kunst erste Bedingung. Der Weg ist also noch etwas weit.

— *Ein Prozeß um Dvořáks Violoncellkonzert.* Aus *Paris* wird uns geschrieben: *Pablo Casals*, der berühmte Cellovirtuose, hat den Prozeß, den ihm *Gabriel Pierné*, der Dirigent der „Colonne-Konzerte“, wegen Kontraktbruches machte, verloren. Casals, der Dvořáks Violoncellkonzert, Bachs Präludium der Suite in C und Florent Schmitts „Chant élégiaque“ im

Konzert vom 25. Januar ds. Js. gegen ein Honorar von 1500 Franken hätte vortragen sollen, weigerte sich auf eine abfällige Bemerkung Piernés über den musikalischen Wert des Dvořákschen Opus hin, weder in der Generalprobe noch im Konzerte am folgenden Tage spielen zu wollen. Da Piernés wiederholte Vorstellungen bei dem grundlos Beleidigten fruchtlos blieben, sah er sich gezwungen, das Programm zu ändern und, abgesehen von denen, die aus diesem Grunde dem Konzert überhaupt verloren gingen, andern die Eintrittskarten zurückzukaufen. In der Urteilsbegründung heißt es u. a.: es genügte nicht, zu behaupten, Pierné verstünde das Werk nicht und das Orchester hätte ihn daher nicht genügend unterstützt; Casals hätte wenigstens einen Versuch machen müssen, da es sich ja um eine Probe gehandelt habe; es wäre, wenn Casals sich zum Spielen der Komposition verstanden hätte, sicherlich am folgenden Tage alles glatt von statten gegangen und man hätte den Zwischenfall des Vortages, der nun ein gerichtliches Nachspiel gehabt, schnell vergessen. Kurz, der den Colonne-Konzerten zugefügte Schaden ist erwiesen und Casals zu 3000 Franken Schadenersatz verurteilt worden. *Lvn.*

— *Von den Tonkünstlervereinen.* In der 27. ordentlichen Generalversammlung des Wiener Tonkünstlervereins in *Wien* sind in den Vorstand wieder resp. neu gewählt: Hofrat Eugen d'Albert (Präsident), Direktor Emil Hertzka (I. Vizepräsident), Prof. Rudolf Dittrich (II. Vizepräsident), Hugo Winkelmann (Kassier), Dr. Hugo Robert Fleischmann (Schriftführer), Julius Bittner, Prof. Vinzenz Goller, Kais. Rat Fritz Karbach, Chormeister Viktor Keldorfer, Chormeister Adolf Kirchl, Kapellmeister Toni Konrath, Prof. Richard Robert, Prof. Dr. Richard Stöhr, Prof. Julius Stwertka, Dozent Dr. Egon Willesz, Joseph V. v. Wöß und Alexander Wunderer.

— *Städtische Musikpflege.* In *Stettin* ist durch einen Beschluß der Stadtverordneten die Errichtung einer städtischen Musikhalle nunmehr gesichert. Sie erfolgt im Anschluß an das seit etwa 30 Jahren bestehende, längst unzureichende Konzerthaus. Der Bau ist mit einer Million veranschlagt.

— *Gehaltsaufbesserung.* In *Braunschweig* hat der neue Herzog die Gehälter der Kapelle und des Chorpersonals bis zu 20 Prozent aufgebessert.

— *Vom Schulgesang.* Zwei Kurse für Lehrer und Lehrerinnen zur Ausbildung im Gesangunterricht hat die Schuldeputation in *Berlin* unter der Leitung des Rektors Joseph Hoffmann und der Gesanglehrerin Frl. Krause eingerichtet.

— *Kirchenmusik.* Ein Institut der Kirchenmusik für Theologiestudenten hat Prof. Dr. X. Mathias an der *Straßburger* Universität gegründet. Zweck des Instituts ist: Schulung der Stimme, Einführung in die Kirchenmusik, Befähigung zur Leitung von kirchlichen Vereinen.

— *Von den Konservatorien.* Seinen Jahresbericht 1913 (drittes Schuljahr) sendet uns das *Bochumer* Konservatorium; Direktion *Arno Schütze* und *G. Hüttner.*

— *Vom Geigenhandel.* Aus *Köln* berichtet man der Frkf. Ztg.: Vor einem Jahre hat ein bekannter hiesiger Geigenbauer den Auftrag zum Verkauf einer alten Stradivarius-Geige erhalten, die unter dem Namen „Donaueschingen-Stradivari" bekannt war; sie stammte aus dem Besitz eines süddeutschen Fürsten und war einem Kölner Bürger geschenkt worden. Das Instrument ist damals für 22 500 Mk. an einen englischen Händler übergegangen. Nunmehr ist die Geige nach Edinburgh zu dem außerordentlich hohen Preis von 171 000 Mk. verkauft worden.

— *Die Moral der amerikanischen Musikstudentin.* In den Zeitungen hat man sich unlängst aufgeregt wegen der Moral der amerikanischen Musikstudentin. Es hieß da, die nach Deutschland zum Musikstudium geschickten Damen würden hier verdorben und führen gebrochen an Leib und Seele übers große Wasser zurück. Es ist unglaublich, daß derartiger generalisierter Unsinn in den Zeitungen zu Worte kommen kann. Die „B. Z. am Mittag" (Berlin) hatte dazu mitgeteilt, daß der Kapellmeister an der New Yorker Metropolitan-Oper, *Walter Damrosch*, diese Meinung ausgesprochen hätte, daß er in dem Musikstudium von Amerikanerinnen in Europa die schwersten Gefahren sehe. Wie zu erwarten war, hat nun, dem „Berliner Tageblatt" zufolge, Damrosch selbst in einem Telegramm an einen Freund in Berlin diese Unterstellung energisch dementiert. Die ganze Geschichte wird als Bluff einer amerikanischen Musikzeitung nachgewiesen. — Wir glauben es gern, daß Herr Damrosch nicht der Urheber solch albernen Klatsches ist. Aber er darf sich nicht so sehr wundern, daß gerade er vorgeschoben wurde, nachdem er seine höchst abfälligen Urteile über deutsche Kunst, Münchner Wagner-Aufführungen etc., im „Musical American" veröffentlicht hat, die in einen ebenso auffälligen Lobeshymnus auf die Kunst in Amerika einmündeten!

— *Preisverteilung.* In St. Petersburg sind die *Glinka*-Preise aus der Stiftung Belajews folgenden Werken zuerkannt worden: 1. Symphonische Dichtung „Hyrcus nocturnus" von *Wassilenko;* 2. Symphonischer Dithyrambus „Wrubel" (mit Solostimme) von *Gnessin;* 3. Sechs musikalische Illustrationen zum Märchen „Vom Fischer und dem Fischlein" für Klavier von *Tcheressnin.* Die Preise betragen 750, 600 und 300 Rubel.

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Generalmusikdirektor *Max von Schillings* ist vom Großherzog von Oldenburg durch Verleihung des Komturkreuzes des oldenburgischen Haus- und Verdienstkreuzes ausgezeichnet worden. — Hofkapellmeister *Ferdinand Meister*, der Vorsitzende des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter, ist vom Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe zum Hofrat ernannt worden. — Der Großherzog von Sachsen-Weimar hat dem Musikschriftsteller *Otto Leßmann* zu seinem 70. Geburtstag das Ritterkreuz des Ordens vom weißen Falken verliehen.

— Durch die Zeitungen ist kürzlich die Notiz gegangen, daß *Max Reger* von der Leitung der Meininger Hofkapelle zurückgetreten sei. Der Meldung folgte das Dementi auf dem Fuße. Es wäre auch absolut unverständlich gewesen, wenn aus geringen persönlichen Unstimmigkeiten, die wegen höfischer Etikettenfragen tatsächlich bestanden zu haben scheinen, eine für die Kunst so bedeutsame Verbindung wie Reger und die Meininger Hofkapelle so bald wieder getrennt worden wäre.

— Aus *Straßburg* wird berichtet: Mit Ablauf der Spielzeit wird Operndirektor Dr. *Hans Pfitzner* einen einjährigen Urlaub antreten, um die Oper „Palestrina", die er bereits begonnen hat, in aller Ruhe vollenden zu können. An seiner Stelle wird voraussichtlich Kapellmeister Dr. Otto Klemperer aus Barmen die Hauptleitung an der Oper für diese Zeit übernehmen. Es wird ausdrücklich betont, daß der Urlaub Pfitzners mit den in der letzten Zeit verbreiteten Krisengerüchten nichts zu tun hat. — Dieser im deutschen Musikleben ganz außergewöhnliche Fall einer Beurlaubung ehrt die Stadt Straßburg. Für Pfitzner wird sie von hoher Bedeutung sein. Auch seine absoluten Anhänger werden sich sagen, daß Pfitzners Zeit nun gekommen ist. Der Palestrina wird ein entscheidendes Wort über die Bedeutung des Komponisten sprechen, nachdem die Jugendwerke trotz einer Propaganda, wie sie bei uns leider zu den Seltenheiten gehört, die Welt bisher nicht ganz zu überzeugen vermochten.

— Zum Dirigenten des Lehrergesangvereins in *Nürnberg* ist der frühere zweite Kapellmeister des Kaim-Orchesters *August Scharrer*, zuletzt in Baden-Baden, gewählt worden. Der seitherige Leiter, Heinrich Laber, siedelt als Hofkapellmeister nach Gera über. Dem Verein, bekanntlich seit der kurzen Epoche unter Karl Hirsch der künstlerisch führende Gesangkörper der Stadt, wären nun wieder stabilere Verhältnisse zu wünschen. *D.*

— Kapellmeister *Adolf Göttmann*, der Vorsitzende des Berliner Tonkünstlervereins, ist zum königl. preußischen Musikdirektor ernannt worden.

— Die Witwe Felix Mottls, Frau *Henriette Mottl-Standhartner*, hat sich in Wien als Gesanglehrerin niedergelassen. Die Künstlerin war früher an der Wiener Hofoper engagiert.

— Dr. *Lothar Kempter* in Zürich hat am 5. Februar seinen 70. Geburtstag in voller Rüstigkeit und Schaffensfreude gefeiert.

— In Berlin ist am 12. Januar der Literarhistoriker *Rudolf Genée* im 90. Lebensjahre an Altersschwäche sanft gestorben. Er war 1824 in Berlin geboren und ein Bruder des begabten Komponisten Richard Genée, der auch für Strauß, Millöcker, Suppé Bühnentexte geschrieben. Rudolf Genée hat in seinem langen Leben eine vielseitige, erfolgreiche Tätigkeit ausgeübt. Er war neben dem Literarhistoriker auch Dramendichter, Redakteur, Herausgeber; aber er war auch mal Opernsänger. Der junge Genée sang große Baßpartien, wie den Sarastro, unter der Direktion seines Vaters in Danzig. Erwähnt sei auch, daß er die Illustrationen zu seiner Hans-Sachs-Biographie selbst in Holz geschnitten hat. (Hans Sachs und seine Zeit, ein Buch auch über Musik wie das mit dem Titel „Zeiten und Menschen".) Von seinen übrigen literarhistorischen und dramaturgischen Arbeiten seien „Das deutsche Theater und die Reformfrage" (1877) und namentlich seine „Entwicklung des szenischen Theaters" (1889) hervorgehoben. In die Jahre 1865—1887 fallen seine Shakespeare-Vorlesungen. Seinen Wohnsitz hatte Genée 1867—1879 in Dresden, seitdem in Berlin. Dort wirkte er seit 1895 besonders verdienstlich als Leiter der von ihm begründeten *Mozart-Gemeinde*, für deren „Mitteilungen" er viele Aufsätze schrieb.

— In Dresden ist die einst gefeierte Wagner-Sängerin *Emmy Lübbert* gestorben. Sie war unter ihrem Mädchennamen „Zimmermann" von 1871—76 Mitglied der Dresdener, später auch der Hamburger und Hannoveraner Oper.

— In *Lübeck* ist am 2. Januar Prof. *Karl Häßler* gestorben, der sich besondere Verdienste namentlich um die Pflege des Männergesanges erworben hat. Einige seiner Männerchöre haben eine weite Verbreitung gefunden, auch über Deutschlands Grenzen hinaus. Häßler war am 14. Juni 1849 zu Sondershausen geboren und war Schüler von Ehrlich, Bendel, Kiel und Marxsen. *J. H.*

Klaviermusik.

Max Gulbins: *Geistliche Lieder* für Gesang und Orgel à 1 M. bis 80 Pf. Verlag *J. Hainauer, Breslau.* Von den als op. 78 zusammengenommenen vier Liedern, die uns vorliegen, gefällt No. 2 („Er hat's gehört") mit dem wirkungsvollen Satzschluß am besten. Auch die anderen Lieder sind voll Empfindung und geben durch die reich gehaltene Begleitung auch dem Orgelspieler Gelegenheit zu Feinheiten in der Registrierung. No. 1 („Seid eingedenk") ist für unseren Geschmack etwas zu sentimental, auch wirkt die wörtliche Wiederholung der drei Verse des Gerokschen Gedichtes eintönig. *F.*

Frontini: 1. Vox animae („Die Stimme der Seele"), Meditation; 2. Raccontino („Die kleine Erzählung") à 1.30 M. (l.—m.); 3. Impression musicale 75 Pf.; 4. Air ancien 1.30 M.; 5. Mazurka douloureuse (m.). Verlag *Carisch & Jänichen.* Die beiden ersten Stücke sind von eindringlicher Melodik und bequemster Spielbarkeit, das dritte ist eine von echt italienischem Pathos erfüllte, trauermarschartige Improvisation, dem Andenken des Komponisten Rapisardi geweiht. No. 4 ahmt den alten Stil nach, ist aber modern empfunden. Die Mazurka ist melancholisch, rassig und wirksam.

Tarenghi, op. 60: *Pages intimes,* II. Serie. Reponses d'amour 2 M., Souvenir lointain, Rêve, Joie intime, Noces du chasseur à 1.30 M. (m.). Verlag *Carisch & Jänichen.* Wo Frontini ist, wird auch Tarenghi nicht weit sein. Seine Stücke sind nicht so einfach und bequemen Genuß bietend, wie die seines Kollegen Frontini, übertreffen sie aber an Gedanken-, Spielfiguren- und Modulationsreichtum, sie sind zum Teil innerlicher, klanglich reicher und anspruchsvoller, motivisch origineller, geben aber auch keine Rätsel auf. Ich möchte Joie intime als ein hinreißend schönes Klangstück mit weitgeschwungenen Melodielinien und edlem Pathos hervorheben. Es schadet nichts, daß es ein wenig an Brahms erinnert. Noces du chasseur ist eine sehr dankbare, romantische, von Hörnerklängen durchzogene Improvisation.

Aegide Tedoldi: *Serenata alla luna,* 1 M. Verlag *Carisch & Jänichen.* Wohlklingende und innige Daumenmelodie.

Rossi: *Composizioni per pianoforte* à 1—1.30 M. Verlag *Carisch & Jänichen.* 1. Dolce sopore, schwelgerische Träumerei mit problematischen, neutönerischen Klängen. 2. Notturnino, offenbar wie auch die fortfolgenden in der Rhythmik und der freien Harmonik von Debussy beeinflußt. 3. Campane di Pasqua, eine Improvisation über ein Glockenmotiv mit choralartigem, aber recht modern klingendem Mittelsatz. 4. Danza alpina m.—(s.), in lydischer Tonart (F dur mit Quarte *h*), ziemlich barock und gesucht originell, aber wirkungsvoll. 5. Piccola danza l.—(m.), ein hübsches, durchaus natürlich erfundenes, leicht verständliches und leicht spielbares Tarantellchen, für die Jugend geeignet.

Tarenghi, op. 47: *Impressions et sentiments,* 2 Hefte à 2.50 M. (m.). Verlag *Carisch & Jänichen.* Offenbar haben diese reizvollen Stücke, die wir früher einzeln gewürdigt und warm empfohlen haben, so starken Anklang gefunden, daß sie jetzt in billigeren Albums den Freunden guter mittelschwerer Musik zugänglich gemacht werden. Frische der Erfindung, Melodiosität, lebendiger Rhythmus, dankbarer Satz zeichnen die mittelschweren, nobelgehaltenen, gut befingerten Stücke alle aus. *C. Kn.*

Enrico Bossi: „*Juvenilia*", 10 Stücke für Klavier à 1 M. bis 1.30 M. Verlag *Carisch & Jänichen, Milano.* Man kann Bossi diese „Jugendsünden" wohl verzeihen, obwohl in der uns vorliegenden Auswahl nur No. 6 („Schlafende Prinzessin") ganz befriedigt; dieses Stück läßt allerdings schon den kommenden Meister ahnen. Die andern sind zum Teil mehr charakteristisch als schön, so „Holzhauer" und „Blindekuh", teils zeigen sie sonderbaren Rhythmus, wie „Gebet des Einsiedlers" oder böse Dissonanzen, wie das (im großen ganzen allerliebste) „Marionettenspiel"; immerhin ist es interessant, sie kennen zu lernen.

Cecil F. G. Coles: 5 *Skizzen,* 1.80 M. Verlag *Heinrichshofen, Magdeburg.* Wir würden diese hübschen Stückchen an musikalischem Inhalt und nach dem Grad der Schwierigkeit den bekannten Aquarellen von Niels W. Gade an die Seite stellen.

Bleyle: „*Tausendundeine Nacht*", 2 Hefte à 1.50 M. Verlag *Breitkopf & Härtel,* Volksausgabe. Leichte Stückchen, die sich, teilweise mit Erfolg, orientalisches Kolorit zu geben suchen. Die Titel sind nicht immer bezeichnend. Das „Ständchen" ist eine Barcarole; das „verlassene Prinzeßchen" ist zu plump. Der „Einzug des Sultans" ist ein arger Radaumarsch; der „König der Geister" würde durch Weglassen des Schlusses gewinnen; sonst ist manche hübsche Melodie darin.

Eduard Schütt: *Improvisationen* über Melodien aus Richard Wagners Opern für Pianoforte à 1.60 M. Verlag *Fürstner, Berlin.* Diese drei Fantasien („Holländer": Ballade und Matrosenchor; „Tannhäuser": Abendstern, Pilgerchor) bringen etwas ganz Eigenartiges. Ohne dem Charakter Wagnerscher Harmonisierung je wesensfremd zu werden, hat der Komponist seinen Improvisationen eine durchaus persönliche Note aufgedrückt. Wer leicht eingehende, gefällige Potpourris sucht, der lasse die Finger davon; Schwierigkeit mittel bis groß.

Alfred Bortz: 4 Klavierstücke, I. 1 M., sonst 1.50 M. Verlag *Simrock.* „Erinnerung" ist wohl gelungen. Die „Etüde" mit ihrem vagen Takt spielt man am besten quasi recitativo; ihre Querstände gefallen mir nicht. Schade, daß das tüchtige „Notturno" sich nicht mehr an seine Tonart (as moll) hält, sondern so viel in anderen Tonarten herum irrlichtert. Die „Waldszene" ist sehr schön. *F.*

* * *

Prof. Dr. Ernst Röthlisberger: Urheberrechtsgesetze und -Verträge in allen Ländern nebst den Bestimmungen über das Verlagsrecht. 3. Auflage M. 15.—. *G. Hedeler, Verlag, Leipzig.* Der als Autorität auf dem Gebiete des Urheberrechts rühmlichst bekannte Verfasser hat die 3. Auflage dieses Werkes einer völligen Umarbeitung unterzogen und durch wichtige Ergänzungen erweitert, so daß der behandelte Stoff nicht weniger als 561 Seiten füllt. Der erste umfangreichere Teil enthält die Gesetze, der zweite Teil die Verträge der einzelnen Länder in alphabetischer Anordnung. Die Brauchbarkeit des Buches wird erhöht durch die beiden übersichtlich angelegten Register, deren eines nach Ländern so angeordnet ist, daß mit einem Blick die gesamten gegenwärtig geltenden gesetzlichen Bestimmungen überschaut werden können, während das andere (Sachregister) eine Uebersicht und Verweisungen bietet, dazu bestimmt, zum Zweck rascher Orientierung den Rohstoff in gedrängten Zügen zu zergliedern und hauptsächlich auch der Rechtsvergleichung zu dienen. Das Buch gewinnt besondere Bedeutung durch den Umstand, daß zurzeit für kein anderes Sprachgebiet eine derartige Zusammenstellung besteht. Als zuverlässiger Wegweiser auf dem Gebiet des nationalen und internationalen Urheberrechts muß sein Erscheinen daher als hochwillkommen bezeichnet werden und es wird sich nicht allein für Verleger, Rechtsanwälte und Gerichte als unentbehrlich erweisen, sondern auch Schriftstellern, Komponisten, bildenden Künstlern, Bibliotheken, Konsulaten usw., wertvolle Dienste leisten. *R. K.*

Wagner-Literatur. Die Kollektion *Litolff* hat in ihrem neuesten Musikalienverzeichnis ihre Wagner-Ausgaben zusammengestellt. Dem heutigen Hefte liegt das Verzeichnis als Prospekt bei, worauf wir noch besonders hinweisen.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 10 bringt in Bearbeitung für Violine und Klavier den Mittelsatz aus der A dur-Klaviersonate von Philipp Emanuel Bach, die im Jahr 1765 komponiert, im Jahr 1779 als Sonate IV der ersten Sammlung für Kenner und Liebhaber erschienen ist. Ph. Em. Bach, ein Sohn Johann Sebastians, war von seinem Vater zum Juristen bestimmt und wurde deshalb mehr zum freien Phantasieren als zu kontrapunktischen Künsten angehalten. Als er sich ganz der Musik zuwandte, fand er in einem freien, überwiegend homophonen Klavierstil das Ausdrucksmittel für seine gemäßigte Gefühlswelt. In unablässiger Arbeit prägte er die grundlegenden Formen der Klaviersonate immer reiner aus. So wurde er der wichtigste Vorgänger des Dreigestirns Haydn, Mozart, Beethoven auf dem Gebiet der Klaviermusik. „Er ist der Vater, wir sind die Buben", sagte Mozart. Unsere Beilage bringt eine ausnehmend schöne Kantilene des Meisters, die in der Uebertragung für Violine vielleicht erst ihren vollen Reiz entfaltet. Besonders fein ist die Bereicherung des melodischen Gehalts im Wiederholungsteil. Die Violinstimme entspricht bis auf wenige Transpositionen durchaus der Oberstimme des Klavierstücks. Der Baß ist beibehalten und nur in einfachen, aber für die Grundstimmung charakteristischen Akkorden ausgedeutet. Der Bearbeitung liegt die kritische Ausgabe der Universal-Edition zugrunde. Die selteneren Verzierungen sind ausgeschrieben. Der Bearbeiter *Armin Knab* ist als Komponist moderner Lyrik und Musikästhetiker hervorgetreten.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 7. Februar, Ausgabe dieses Heftes am 19. Februar, des nächsten Heftes am 5. März.

Briefkasten

K. M—es, O—atz. Näheres über jene italienische Firma wissen wir auch nicht. Sie müssen sich eben noch einige Zeit gedulden. Bei einem solchen Wettbewerb sind die Einläufe kaum zu zählen.

J. Br., Straßburg. Solche Stellung ist uns bisher nicht bekannt geworden. Aber die Idee scheint uns nicht so übel; wenn Sie als Geigerin, als Frau in einer Kurkapelle auch keinen so leichten Stand haben werden. Wenden Sie sich wegen des Weiteren, bitte, mit Berufung auf uns, an den Allg. Deutschen Musiker-Verband, Berlin SW., Bernburgerstr. 31.

Melodram-Freiburg. Wir nennen Ihnen die von Schillings (Verlag Bote & Bock in Berlin). Dann die Kollektionen bei Fr. Kistner in Leipzig und bei Schlesinger in Berlin. Näheres erfahren Sie am besten bei Ihrem Musikalienhändler.

Straßburg. Natürlich werden wir über das Werk berichten. Und zwar in ausführlicher Weise. Es sind der Dinge nur zu viele! Wir danken Ihnen für Ihr freundliches Anerbieten, da wir in Straßburg einen eigenen Referenten haben.

Schneidemühl. Nein, ein Instrument, wie stets für die vierhändige Klaviermusik. Sonst heißt es „für 2 Klaviere". — Die von Kullak und Löschhorn.

A. M., Kassel. Sie finden darüber in den Beethoven-Biographien, z. B. Marx. Dann neuerdings in der von Paul Bekker (Schuster & Löffler in Berlin). Lassen Sie sich Professor Nagels Buch über Beethovens Sonaten zur Ansicht kommen. Das wird Ihren Wünschen auch entsprechen.

A. Z. in P. Also Harmonielehre zunächst! Die von Louis-Thuille, Grundriß (Kleine Ausgabe). Dazu gibt es Aufgabenbuch und Schlüssel. Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.

W. G. in D. Wir werden Ihnen das nächstemal antworten.

Kompositionen

(Redaktionsschluß am 5. Februar.)

J. Kr—er, P—dorf. Ihr Sonatensatz wirkt weniger erquicklich als Ihr Bekenntnis, daß Sie verliebt seien. Bei Erstlingswerken muß man freilich Nachsicht üben. Es ist aber immer bedauerlich, wenn man sieht, wie Anfänger sich an Aufgaben wagen, an denen oft Vorgerücktere erliegen. Lassen Sie von Ihrer Begeisterung und Ihrem Frühlingsdrang im Herzen auch ein Teil dem trockenen Studium zugut kommen.

F. St., M. Ein Versuch, der Ihrem Unterricht, von dem Sie sagen, daß er nicht gerade großartig gewesen sei, entsprechen dürfte. Immerhin verrät Ihr Ave Maria ein feineres Empfinden.

M. F—scher, W—n. Ihre mangelhaften Skizzen erwecken kein tieferes Interesse. Es fehlt Ihnen die Beweglichkeit, die man nur durchs Studium erlangt.

C. R — B R. Hübsch nach Form und Ausdruck. Wenn Ihnen noch mehr solche Sächelchen einfallen, dann festhalten mit der Feder.

Fr. L. in Tr. Die wenigen Takte, die Sie uns mitteilen, nehmen sich wie eine Introduktion aus. Von Bedeutung sind sie nicht. Sie müßten uns schon mehr mitteilen, wenn wir dem Stück, nach dem Sie fragen, auf die Spur kommen sollen. Abonnent?

Böhmflöten

J. Mollenhauer & Söhne, FULDA

Hoflieferanten Gegr. 1822

Wagner-Ausgaben der Edition Breitkopf

Copyright 1914, by Breitkopf & Härtel, New York

Siegfried. Zeichnung von F. Stassen

Für Violine und Klavier

Album (14) ausgewählter Stücke

aus seinen Musikdramen . . . **2** M.
biegsam geb. **3** M.

Album I: . . . . . **1.50** M.
9 Stücke aus Rienzi, Holländer, Tannhäuser

Album II: . . . . . **1.50** M.
8 Stücke aus Lohengrin

Album III: . . . . . **1.50** M.
7 Stücke aus Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung

Album IV: . . . . . **1.50** M.
8 Stücke aus Meistersinger, Tristan, Parsifal

Fantasien aus Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Meistersinger, Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung, Parsifal je **75** Pfennig

Ouvertüren-Album

2.50 M., biegsam geb. **3.50** M.
Enthält 7 Vorspiele

Faust-Ouvertüre . . . . . **1.50** M.

Potpourri aus Lohengrin . . **1.—** M.

Die Wagner-Ausgabe der Edition Breitkopf umfaßt über 300 Bände. Näheres hierüber ist aus dem 32 Seiten umfassenden Wagner-Katalog ersichtlich, der von der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel kostenlos übersandt wird. Siehe auch unsere Anzeigen in Heft 7 und 9 der „Neuen Musik-Zeitung" vom 2. und 29. Januar 1914.

Soeben erschien die **8. vermehrte und verbesserte Auflage** von

Ad. Ruthardts Wegweiser durch die Klavierliteratur

462 Seiten. Preis broschiert Mk. **3.20** no.
Elegant gebunden in biegsamem Einband Mk. **4.20** no.

Ad. Ruthardts Wegweiser durch die Klavierliteratur
(Gegründet 1871 von J. C. Eschmann)

nimmt unter allen Veröffentlichungen dieser Art unbestritten den ersten Rang ein. Diese erste Stellung und die mehr und mehr sich steigernde Wertschätzung, welche dem, eine **erstaunliche Fülle von Wissen, Erfahrung, geistreichen, scharfsinnigen und belehrenden Beobachtungen** in sich bergenden Buche von der musikalischen, insonderheit der klavierspielenden Welt rückhaltlos zugesprochen wird, hat es allerdings der Neugestaltung und den Bereicherungen, die es seit 26 Jahren durch **Adolf Ruthardt** erfahren hat, zu verdanken. Die achte, auf das **gewissenhafteste und gründlichste durchgearbeitete und bedeutend erweiterte** Auflage gibt sich durch die **Stellungnahme des Autors zur „Moderne"** und durch die geistvolle Art, wie er gegen die Auswüchse der sogenannten „Neutöner" Front macht, als ein fast neues Buch. Erfüllt von Leben und Frische, wohlangebrachter Satire, getragen von mutiger und ehrlichster Ueberzeugung stellt sich das ebenso ergötzliche als lehrreiche Schlußkapitel „Kurze Betrachtungen über die neue Anschlagslehre" dar.

Gebrüder Hug & Co., Leipzig

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.

Fritz Volbach

op. 30

Der Troubadour, **Ballade f. Männerchor, Bariton- (oder Tenor)solo und Orchester (oder Klavier). Partitur M. 7.—, Orchesterstimmen M. 10.—, Chorstimmen M. —.30, Klavierauszug (vom Komponisten)** . . . . . **M. 2.40.**

Verlag Carl Grüninger, Stuttgart.

Die beste quintenreine Saite der Gegenwart

A. SPRENGER
STUTTGART

Gesammelte musikästhetische Aufsätze.

Von **William Wolf.** — Preis brosch. M. 1.20.

INHALT: I. Ueber Tonmalerei. — II. Musikalische Darstellung von Schlaf und Tod. — III. Unhörbares in der Musik. — IV. Musikhören und -sehen.

Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.

Sächs. Musikinstr.-Manufaktur

Schuster & Co.

Markneukirchen No. 846
(Deutsch-Cremona)

Erstklass. Violinen, Bratschen und Violoncelli in Meisterausführung aus altem naturgetrockneten Tonholze gearbeitet, frei von künstlichen Einwirkungen. Echt alte Streichinstrumente laut **Sonderpreisliste**, darunter **4 echt ital. Instrum.** zu M. 1150.—, 1900.—, 2200.— u. 3000.— **Reparaturen von Meisterhand. Keine Luxuspreise. Reklamefreie, gediegene Leistungen. — Preis-Liste frei.**

Alph. N., M. Mit Ihrer Gefühlsweise vermag man sich nicht leicht zu befreunden. Wozu die gehäuften chromatischen Fortschreitungen, die in Ihren Arbeiten oft sinnlos und häßlich wirken? Um originell zu erscheinen und über den Durchschnitt hinauszukommen, ist es mit Absonderlichkeiten und Gesuchtheiten allein nicht getan. Ihnen fehlt die Praxis. Sie sollten Ihre Objekte einüben müssen, sollten hören, wie sie von anderen gespielt und gesungen, klingen. Ebenso vermißt man den geregelten Unterricht, sonst hätten Sie z. B. den „Aufzug der Zwerge" nicht verbrochen.

Jos. H—dl, Br. Die schwermütige „Liebesklage" kann auch als selbständiges Klavierstück gelten. Das Stück ist wirksam. In dem andern Lied machten Sie von zwei bekannten Weisen Gebrauch. Lobenswert ist wieder die satztechnische Darstellung.

E. R., W—ld. Ihre „Nachtreise" hält sich im ganzen an die textliche Stimmung. Als erster Versuch ist der Chorsatz bemerkenswert. Vielleicht zeigen Sie gelegentlich, was Sie leisten, wenn es gilt, freundlichere Lichter aufzustecken.

E. H., Str. Wenn sich Ihre methodische Veranlagung, die sich in der Herstellung instruktiven Materials für den Studiengebrauch wie in Ihren Violinetüden zu erkennen gibt, so weiter entwickelt, dann versprechen Sie ein tüchtiger Musikpädagoge zu werden. Die Reife für den Eintritt in die Kompositionsklasse scheinen Sie zu haben. Später werden Sie Ihre einstimmige Sequenzenmusik zu verbessern, da wo sie es nötig hat, sich nicht entgehen lassen. Den besten Prüfstein haben Sie in der akkordischen Begleitung, die erst dazu geschrieben werden müßte.

J. B., R. Ihr Komponieren ist noch rein vom Zufall abhängig. Ueber den formalen Aufbau eines Stücks sind Sie noch völlig im unklaren. Ersuchen Sie Ihren Musiklehrer um Einführung in die Liedformen.

J. Th. A., L—berg. Ihre musikalische Interpretation zu „Geheimnis" zeichnet sich durch ein ruhiges Gleichmaß entsprechend gewählter Gedanken aus. Das Gefühl ordnet sich dem Verstand unter. Der Ausdruck des Stücks ist nicht gewöhnlich.

G—ger, Riga. Daß das Walzerspiel zu Ihrem Metier gehört, ist nicht zu verkennen. In puncto Korrektheit bleibt manches zu wünschen übrig. Sie sollten sich einen Lehrmeister suchen.

Stille Nacht — W. Daß Sie sich an der Blüte aller Weihnachtsblüten haben dermaßen vergreifen können, das, bester Herr Kollege, würde Ihnen der selige Franz Gruber nie verziehen haben. Seinen schönsten Schmuck besitzt das Lied in seinen einfachen diatonischen Verhältnissen. Ihr harmonisches Stilisieren ist vom Uebel.

O. C., Olesen. Ihr galanter Salonwalzer verdient empfohlen zu werden.

(Fortsetzung siehe 3. Umschlagseite.)

(Besprechung in dieser Nummer)

Neue italienische Klaviermusik.

Frontini, F. P.,
Morceaux choisis

No. 1. Air ancien	M. 1.30
„ 2. Raccontino	„ 1.30
„ 3. Mazurka douloureuse	„ 1.30
„ 4. Impression musicale	„ —.75
„ 5. Vox animae, Méditation	„ 1.30
„ 6. Dolce sogno	„ 1.30
„ 7. Babillage	„ 1.30
„ 8. Scherzando	„ 1.30

Tarenghi, M.,
Op. 60. **Pages intimes. II. Série**

No. 6. Réponses d'amour	M. 2.—
„ 7. Souvenir laintain	„ 1.30
„ 8. Rêve	„ 1.30
„ 9. Joie intime	„ 1.30
„ 10. Noces du Chasseur	„ 1.30

Tedoldi, A.,
Serenata alla luna . . . M. 1.—

Verlag von Carisch & Jänichen
Mailand u. Leipzig, Egelstr. 3.

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.

Dr. Hoch's Konservatorium
für alle Zweige der Tonkunst
Die Administration: Emil Sulzbach. **Frankfurt a. M.** Die Direktion: Prof. Iwan Knorr.
Eschersheimer Landstraße 4.
Prospekte gratis und franko. Prospekte gratis und franko.

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

Fürstliches Konservatorium in Sondershausen
Dirigenten-, Gesang-, Klavier-, Kompositions-, Orchesterhochschule.
Orgel, Harfe, Kammermusik usw. Großes Schülerorchester und Opernaufführungen, dirigiert durch Schüler. Mitwirkung in der Hofkapelle. Vollständige Ausbildung für Oper und Konzert. Reife-Prüfungen und Zeugnisse. Freistellen für Bläser und Bassisten. Aufnahme Ostern, Oktober und jederzeit. Prospekt kostenlos. Gegr. 1883.
Hofkapellmeister Prof. Corbach.

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.

Kgl. Konservatorium f. Musik in Stuttgart
Direktor: Professor MAX PAUER.
Vollständige Ausbildung in allen Fächern der Tonkunst. Eintritt Mitte März, Mitte September. Ausführlichen Prospekt durch das Sekretariat.

Franz Schubert, Elf unbekannte Ländler, Für Klavier bearbeitet von Karl Wendl M. 1.—. Für Violine und Klavier bearb. von Hans Schmidt M. 1.20. **Carl Grüninger, Verlag, Stuttgart.**

Crème Simon
verleiht
jugendfrischen Teint,
zarte, weisse Haut!

Valesca Burgstaller
Klaviervirtuosin
PILSEN, Jungmannstrasse 14.

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

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

Anna Cäcilia Ott
Mezzosopran und Alt. Lied und Oratorium.
Landau (Pfalz), Teichstraße 15.

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

Jeanne Vogelsang
Geigerin
Utrecht. Holland.

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

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

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

Eugen Gärtner, Stuttgart W.
Kgl. Hof-Geigenbaumeister. Fürstl. Hohenz Hofl.
Inh. d. gold. Med. f. Kunst u. Wissensch
Anerkannt grösstes Lager in ausgesucht schönen, gut erhaltenen

alten Geigen.
Hervorragende *italien., französ.* u. *deutsch.* Meister. Weitgehende Garantie. — Für absol. Reellität bürg. feinste Refer. Berühmt. Repar.-Atelier. Selbstgefertigte Meistergeigen. — Glänzende Anerkennungen.

Patent
Künstler-Bogen
mit H. R. Pfretzschner's „Monopol"
Haarbezug zum **Selbst**behaaren.
Deutsches Reichs-Patent Nr. 270 288.
Diese Erfindung übertrifft Alles bisher Dagewesene u. ist das vollkommenste.

Das seelen- u. gemütvollste aller Hausinstrum.
Harmoniums
Spez.: Von jedermann ohne Notenkenntnis sof. 4stimm. zu spielende Instrum. Katalog gratis. **Aloys Maier,** Kgl. Hofl., Fulda.

7000 Harmoniums in allen Teilen der Welt singen ihr eigenes Lob.
Pianos: besonders billige Haus-Instrumente zu 435 u. 515 M.

Pianos, Harmoniums.

Verlangen-Sie Pracht-Katalog Frei. 1913 Verkauf: 3116 Instrum.
Grösstes Harmonium-Haus Deutschlands.
Erstklassige Pianos, hervorrag. in Ton u. Ausführ. Casse m. Rabatt-Teilzahl. gest.
Brüning & Bongardt, Barmen.

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