Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1915

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0036|LOG_0006

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1915 Heft 3

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. 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: Drei halbe Ehrenmänner. Erinnerungen und Glossen. — Ueber die Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung der Musik. (Schluß.) — Mozart über Kunst und Künstler in seinen Briefen. — Der Deutsche kennt die Melodien ... Eine vielleicht nicht unzeitgemäße Betrachtung. — Neuaufführungen und Notizen. — Kunst und Künstler. — Besprechungen: Pädagogische Werke. Für Klavier. Für Geige. Neue Klaviermusik. — Dur und Moll. — Musikbeilage.

Drei halbe Ehrenmänner.

Erinnerungen und Glossen.

I.

Zur Zeit der großen Wiener Musik- und Bühnenschau vom Jahre 1893. Im Ausstellungstheater probt eine italienische Truppe die „Pagliacci"; zum ersten Male ertönen die platten oder rührsamen Eingangsphrasen des Baritons auf einer deutschen Szene. Felix Mottl klopft mir auf die Schulter: „Wälscher Dunst und wälscher Tand! Ob Leoncavallo jemals einen Prolog Shakespeares gehört hat?" Zwischenakt: der Maestro begibt sich in den festlich erleuchteten Zuschauerraum. In seinem Gefolge befinden sich Hofrat Hanslick, vor ungeheucheltem Entzücken strahlend; dann Mascagni, gefällig tänzelnd, das noch rosig glatte Antlitz vom Abglanz der ersten Cavalleria-Triumphe verklärt, und der Verleger Edoardo Sonzogno: ein landläufiger Mailänder Kaffeehaustyp, mit der augenfälligen Eleganz des Provinz-Diplomaten gekleidet, von jeher in Frankreich geschäftlich stark „interessiert", Hauptbesitzer des seit seinem Bestehen hetzerischen, deutschfresserischen „Secolo" — dazumal eben daran, sich und Anderen darzutun, wie man die veristischen, auf Mord und Ehebruch gestimmten jungitalienischen Opernversuche recht einbringlich ausmünzen könne. In einem unglaublich miserablen Französisch drückt Leoncavallo seine Freude darüber aus, nunmehr auch bei den Deutschen, „dem höchstkultivierten, kunstverständigsten Volke der Welt," zu Gehör zu kommen. Die Wiener Kritik verbeugt sich geschmeichelt und drückt dem speckbeschwerten jungen Manne herzlich die Hand. Sonzogno verbeißt mit Mühe ein ironisches Lächeln. Felix Mottl sagt hörbar: „Zum Speien!"

In Oesterreich wie in Deutschland legten die „Pagliacci" einen beispiellosen Siegeslauf zurück. „Wir dürfen nicht engherzig sein, dem Genius Italiens unsere Verehrung nicht versagen," meinten auch überzeugungstreue Wagnerianer — und erwiesen sich dabei vollkommen unfähig, den Riesenunterschied zwischen einem Verdi, dem Meister hohen Ranges, und dem geschickten Bühnenhandwerker Leoncavallo zu empfinden. „Wenn ich ein volles Haus brauche und wenn selbst der ‚Lohengrin' nicht mehr zieht: auf die ‚Pagliacci' fällt unser Publikum immer herein," sagten die deutschen Theaterdirektoren. Auf die doch mit ein wenig mehr künstlerischem Ernst gearbeiteten „Medici" fiel dagegen fast allein die führende preußische Hofoper herein, die dann dem ob solcher Ehre ganz verblüfften Komponisten das Buch des „Roland von Berlin" in die Hände spielte. Was Leoncavallo im Auspinseln dieser Vorlage zusammenklitterte, war der größte Schund, der seit Erschaffung der Welt zu Papier gebracht wurde. Karl Muck, ein tapferer Mann, sprach sich rückhaltlos darüber aus und fiel deswegen an hohen Stellen in Ungnade. Der Tonsetzer aber wurde im vornehmsten Theater der Reichshauptstadt wie im Residenzschlosse mit Ehren überschüttet.

Danach trat er in ein engeres Verhältnis zu verschiedenen höher geschürzten Musen und hielt sich an Spieloper und Operette. Doch seine „Bohême" traf den der breiten Masse stets zu Herzen gehenden Ton abschmeckender Sentimentalität nicht so gut wie die seines Landsmannes Puccini. Und seine Operetten drangen nicht über die Alpen, weil sie nicht so eindeutig waren wie die der Herren Lehár, Fall und Eyßler. Ein Operettenschreiber, der auf keine Tantièmen zu hoffen hat, ist zu Allem fähig. Leoncavallo ging also nach London, quartierte sich im weiträumigsten Tingeltangel der Metropole ein und führte dort, eigenhändig dirigierend, die „Pagliacci" unzähligemal auf — in stark abgekürzter, beinahe unkenntlicher Form, damit die anderen Varieté-Nummern keine Beeinträchtigung erlitten. Dergestalt wurde ihm die delikate musikalische Empfänglichkeit der Engländer offenbar. Seine Kasse strömte von Hundertpfundnoten über.

Die Quittung dafür erteilte er, indem er eine ebenso dumme als unflätige gegen die Deutschen gerichtete Adresse mit seiner Unterschrift zierte. Die Gegenquittung stellte die Münchner Hoftheater-Intendanz aus, als sie, nachdem die Tathandlung des geschäftstüchtigen Neapolitaners aller Welt bekannt geworden war, am Tage der Einnahme von Antwerpen ihre getreuen Abonnenten wieder mit den seit ganzen drei Monaten schmerzlich entbehrten „Pagliacci" ergötzte.

II.

Unsereiner war auch einmal jung. Und beging ungefähr all' die Torheiten, für die man in reiferen Flegeljahren einen Freibrief hat. Als ich just die Universität Leipzig bezogen hatte, um mich dem Theater, der Musik, der Kunstgeschichte, der Jurisprudenz und etlichen anderen bis zur Stunde noch nicht ganz geklärten Materien zu widmen, klopfte der in der Lichtstadt Paris noch wenig anerkannte Saint-Saëns ganz schüchtern an die Pforte des verrunzelten alten Gewandhauses. Natürlich hatte er das von Johann Sebastian Bach, Felix Mendelssohn und Johann Baptist Cramer zu ungleichen Teilen beeinflußte Klavier-

konzert in g moll und die „Danse makabre“ in seiner Reisetasche mitgebracht. Unter uns Grünlingen wurde die Parole ausgegeben: „klatschen wir wütig, damit Carl Reinecke, der alte Zopf, sich gründlich ärgert! Saint-Saëns soll ein Fortschrittsmann sein!“ Die Jugend begnügt sich ja mit dem „soll“. Carl Reinecke jedoch war viel zu klug, um sich über jemanden, der nicht Richard Wagner, Liszt oder Berlioz hieß, länger als zehn Minuten zu ärgern.

Etwa zwei Dezennien später war es auf und in meinem Schädel doch schon etwas lichter geworden. Da schrieb ich denn: „Das ist alles Flitterputz und Theatergarderobe, oder ein Fliegenklappen mit feinen Kunstpausen, im besten Falle Oberflächen-Schmuck, in ziervoll-bizarrem Blätterwerk verschlungene Ornamente auf einem Luftkissen, das jedesmal vor dem Gebrauch erst aufgeblasen werden muß. Ich gestehe Ihnen, daß ich für die kontrapunktischen Witzeleien des seelenlosen Saint-Saëns herzlich wenig übrig habe. Kennen Sie seine Lebensgeschichte? Erstes Kapitel: er schreibt, abwechselnd über Bach und über Gounod „meditierend“, einige recht hübsch klingende Klavierstücke und etliche symphonische Dichtungen in Taschenformat, wird daraufhin von Konzertphilistern und Kritikern diesseit des Rheines angejubelt und gelangt mit Hilfe solchen auf deutschen Kunstreisen zusammengesparten Ruhmes in Frankreich zu Ansehen und Würden. Zweites Kapitel: nachdem er sein Schäfchen ins Trockene gebracht hat, verlästert er die deutsche Kunst aufs schnödeste. Drittes Kapitel: er erhält einen sehr hohen preußischen Orden. Viertes Kapitel: er schreibt die „Barbaren“, in welchem Werk er die Deutschen abermals seiner unbegrenzten Verachtung versichert. Und so fort in anmutigem Wechselspiel, mit Grazie und Charakterlosigkeit.

Vermutlich letztes Kapitel: an den ersten Vorsitzenden des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ geht folgender Brief ab:

München, 9. Oktober 1914.

Hochgeehrter Herr Doctor!

„Wohl mit allen Mitgliedern des ‚Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ befinde ich mich in Uebereinstimmung, wenn ich Ihnen hiermit die Anregung übermittele, durch den Namen des Ehrenmitgliedes Camille Saint-Saëns einen kräftigen Strich zu machen. Mußte man schon dem Komponisten der Oper ‚Les Barbares‘ mit sehr gemischten Gefühlen gegenüberstehen, bewegten sich bereits seine früheren Ausfälle gegen die deutsche Kunst hart an der Grenze des Zulässigen, so fallen seine letzten, jetzt bekannt gewordenen Schmähungen deutscher Art vollends unter den Begriff des ehrenrührigen Verhaltens. Wer von uns empfände nicht ein Gefühl des Ekels, wenn er sich dessen entsinnt, wie überreiche Ehren Saint-Saëns noch auf der Heidelberger Tonkünstlerversammlung des Jahres 1911 zu teil wurden, und wie er diese hochherzige Gastfreundschaft, die über einstige schwere Entgleisungen edelmütig hinwegsah, nunmehr mit wüsten Schimpfereien lohnt!

Vermutlich ist eine Maßregel, wie sie mit diesen Zeilen vorgeschlagen wird, vom Vorstand des ‚Allgemeinen Deutschen Musikvereins‘ bereits in Erwägung gezogen worden, wenn dieser Brief bei Ihnen eintrifft. Möge er Ihnen dann als Beweis dafür gelten, daß in einer Frage, die ebenso die Würde des Vereins als die Ehre des deutschen Namens angeht, zwischen dem Vorstand und den Vereinsmitgliedern die rechte Uebereinstimmung herrscht!“ —

III

Im Vorhof des Hellerauer Festbaus. Wonnig warmer, windstiller Sommerabend voll gleitender Träume. Dialog zwischen einer Vorzugsschülerin von Jaques-Dalcroze und einem älteren Kunstphilosophen.

„Nicht wahr, da muß man begeistert sein?“

„Es gab viel Schönes zu sehen! Das Schönste aber ist der Saal mit den von Außen her in allen Stärkegraden zu erhellenden, eine Idealwelt des Lichtes schaffenden Decken- und Wandbespannungen, mit dem unsichtbaren, in köstlicher Klangfülle sich auslebenden Orchester, mit dem amphitheatralisch ansteigenden Zuschauerraum. Da könnte schier auch ein mittelmäßiger Regisseur den ‚Orpheus‘ in einer Idealsphäre festhalten, geschweige denn ein vielgewandter wie Jaques.“

„Sie bringen es nie fertig, recht enthusiastisch zu sein!“

„O doch! Aber dann muß es mich innerlich packen. Dann muß die Seele des Kunstwerks zu mir reden. Reform hin, Reform her: die Seele der Oper Glucks liegt in ihrer Musik.“

„Sie wollen sagen, Jaques habe als Dirigent manche Zeitmaße vergriffen?“

„Das wär' das Wenigste. Aber er fühlt dieser Musik, so sorgfältig er sie ausmodelt, ihr eigentlich Wesenhaftes nicht an: das Deutsche, das doch selbst im Gewande des italienischen Barocks das Deutsche bleibt. Er ist ein glänzender romanischer Artist, mit einem Einschlag in das respektabel Schulmeisterische und einem anderen Einschlag in das flach kosmopolitisch Liebenswürdige. Zum Geheimschrein der deutschen Kunst vermag er nicht vorzudringen.“

„Was ist dieser Geheimschrein?“

„Die deutsche Sprache. Bekümmert es Sie nicht, wie sie im Munde dieser Orpheus-Choristen verstümmelt wird — nicht nur der in Rußland, in Holland, in Genf geborenen, sondern auch der deutschen? Das liegt nicht allein an der teils mangelhaften, teils erst aus dem Rohesten heraus geförderten Gesangstechnik. Es stand ja Jaques frei, den ‚Orpheus‘ in italienischer Sprache wiederzugeben. Führt er ihn jedoch in deutscher Sprache vor, so — — müßte er die deutschen Worte ihrem Gehalt nach ausschöpfen — wenn anders er ihre Vollbedeutung zu erfassen im Stande wäre.“

„Sie sind im Recht. Ich entsinne mich, Jaques einmal sagen gehört zu haben, daß er kein rechtes Verhältnis zur deutschen Sprache besäße.“

„Weshalb ließ er sich dann im Herzen Deutschlands, in Hellerau nieder?“

„Weil, weil — — Entschuldigen Sie, es wird spät: Madame Jaques erwartet mich am Teetisch! Auf morgen!“

Hurtig trippelte das Fräulein davon. —

Dies Gespräch kam mir in den Sinn, als Wolf Dohrn, der selbstlose Begründer der Hellerauer Anstalt, durch einen jähen Tod aus hundert eifervoll begonnenen Arbeiten gerissen wurde. Und heute lebte es wieder in meinem Gedächtnis auf, als ich vernahm, Jaques hätte den schöngeschlängelten Rhythmus seiner klug geführten Lebenslinie durch eine kindische Geste unterbrochen und uns Hunnen, den vermeintlichen Zerstörern und Schändern der Reimser Kathedrale, seine umfangreiche rückwärtige Ausladung gewiesen.

Ach nein: Jaques versteht uns Hunnen von Goethes Gnaden nicht, hat uns nie verstanden. Es war der tragische Irrtum, die tragische Schuld des versonnenen, treuen Idealisten Wolf Dohrn, daß er diesen Mann in Deutschland einzubürgern versuchte, ohne darüber Klarheit zu haben, daß ein Jaques unsere Kunst, unsere Sprache nur radebrecht, weil er sie allein mit dem äußeren Ohr und Auge aufzunehmen vermag.

Von unentwegten Dalcrozianern wurde es mir arg verübelt, als ich, ungeachtet aller Bewunderung für die ganz außerordentlichen improvisatorischen Fähigkeiten des „cher maître“, unbeschadet alles Behagens an seinen treffenden pädagogischen Einfällen, eben an dieser Stelle sagte: „Liegt nicht eine Gefahr darin, das, was an ihm und seiner Arbeit wälsch ist, naturgemäß sein muß, in den deutschen Erziehungsgarten zu verpflanzen?“

Weswegen aber beteiligten sich kerndeutsche Männer wie Hermann Kretzschmar und Friedrich Klose an den Schlußprüfungen der Hellerauer Anstalt? Weil es deutscher Anlage entspricht, was eine Fremdnatur nur immer an originalen geistigen Werten in sich trägt, heranzuziehen

und in der Durchdringung dieses aus anderen Kulturbreiten Herangeholten mit deutschem Edelmark ein starkes, schönes Neues zu schaffen.

Jaques gegenüber ist von uns das Eigenneue noch nicht geschaffen worden. Doch wir werden den Verschmelzungsprozeß lediglich aus individueller Kraft vornehmen und beenden. Ohne ein Zutun des wortreichen Genfer Künstlers. Wir möchten ihm sogar empfehlen, diesen Prozeß hinter einem geschützten Grenzwall zu verfolgen. Denn es dürfte — vorderhand haben wir unendlich Ernsteres zu erledigen! — nach dem Friedensschlusse bei uns zwecks Reinigung der deutschen Atmosphäre ein kleines teils methodisches, teils improvisatorisches Nachdreschen stattfinden, bei dem Leute von gewissen plastischen Formen leicht unsanft berührt werden könnten. Vielleicht findet dann Jaques darin Trost und weitere dankbare pädagogische Beschäftigung, mit seinen Lieblingsschülerinnen im blauen Lac de Genève rhythmische Schwimmgymnastik zu treiben.

Uebrigens mag dahingestellt bleiben, ob er die Reimser Kathedrale je gesehen hat — sei es auch nur in guten Photographien —, ob seine Allgemeinbildung es ihm erlaubt, sich in die architektonischen Schönheiten jenes Bauwunders zu vertiefen, und ob er je etwas davon läuten hörte, wie Goethe in seinen herrlichen Betrachtungen über das Straßburger Münster deutsche Art und Kunst kennzeichnete. —

* * *

Es kostet nicht viel Anstrengung, aus Undankbarkeit, Leichtfertigkeit oder Auffassungs-Beschränkungen hervorgegangene Dummheiten und Frechheiten mit ein paar derben Worten festzunageln. Weniger bequem ist es, die treibenden Motive einigermaßen klarzulegen. Doch indem man den Ursachen von Vergangenheits- und Gegenwartsverfehlungen nachgeht, gelangt man vielleicht dazu, einige Zukunftsünden im Keim zu ersticken. —

Paul Marsop.

Ueber die Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung der Musik.

Von Prof. Dr. WILIBALD NAGEL.

(Schluß.)

Renaissance und Humanismus: eine neue Weltanschauung zog mit ihnen herauf, neue Aufgaben erwuchsen der Menschheit, es begann eine Verschiebung der sozialen Schichten, die Priesterherrschaft büßte an Geltung ein, die Wissenschaft regte sich gewaltig; das Bürgertum fing auch in Deutschland an, künstlerisch zu empfinden und zu gestalten, die Persönlichkeitswerte steigerten sich mehr und mehr. Zur selben Zeit wurde der Geist der klassischen Vergangenheit lebendig, die Sehnsucht der Gelehrten und der führenden Künstler schweifte zurück zu den herrlichen Tagen griechischer Kunst und Literatur. Italien schritt da Deutschland mächtig voraus. Uebersieht man mit flüchtigem Blicke das deutsche geistige Leben vom 14. bis 16. Jahrhundert, so bemerkt man leicht, wie sehr es für die neuen Eindrücke und Lebenswerte aufnahmefähig war und immer aufnahmefähiger wurde. Denn in allen seinen kulturellen Aeußerungen dieser Zeit ist nichts zu bemerken, das man schlaff oder weichlich nennen könnte. Der Geist des ganzen Zeitraumes war volkstümlich, frisch und derb. Und darum blühte in ihm auch das Volkslied, das nichts von Gesuchtem und Geschraubtem enthält. Die Scholastik mit ihrer Empfindungsdürre hatte seine Keime nicht zu ersticken vermocht.

In derselben Zeit, in der die bürgerlichen Kulturäußerungen immer höhere Bahnen gewannen, um schließlich in der reichsten Kunstpflege, wenn auch nicht einer universalen und an allen Orten gleichmäßig geübten, auszumünden, erfuhr die katholische Kirchenmusik ihre höchstmögliche Steigerung. Jede subjektive Stellungnahme des Künstlers war ausgeschlossen; er hatte sein Werk dem Willen der Kirche unterzuordnen, dabei aber die Pflicht zu erfüllen, sich in seinem Schaffen nichts zu vergeben. Die Zeit des Experimentierens mit der Form war vorbei. Die Formen, die Lasso und Palestrina vorfanden, erwiesen sich als geeignet zur Aufnahme eines Gefühlsgehaltes, der sich in großen und breiten Tongängen und in reinen Harmonien aussprach. Nicht das transzendente und mystische Wesen der Religion, nur der noch von keinem Zweifel angekränkelte Glaube spricht sich in den Messen Palestrinas aus. Die Erweiterung des kirchlich-musikalischen Ausdruckes blieb der protestantischen Kirchenmusik vorbehalten, ihr Abschluß dem Meister, der der größte Führer in das Land der Zukunft der Kunst werden sollte, Johann Sebastian Bach. Jene Periode, in deren bewußtem künstlerischen Schaffen die Herrschaft der Kirchentöne und ihrer starren Diatonik eine unbedingte war, kannte noch keinen die Gegensätze fein abtönenden Empfindungsausdruck, d. h. das menschliche Empfinden, seine auf- und abwogenden Leidenschaften waren ihm noch fremd. In jene Zeit fallen in Deutschland mancherlei mehrstimmig bearbeitete Volkslieder, in denen von selbst die Richtung auf einfachste Formgebung und ungekünstelten Ausdruck, weiter aber auch die Richtung auf das Hervortreten einer Stimme und damit auf das Zurücktreten der anderen Stimmen gegeben war. Hielt das italienische Madrigal noch an der Polyphonie fest, ohne jedoch die Ausdrucksgrenzen der Gesellschaftskunst durch Ueberladung mit kontrapunktischen Künsteleien zu überschreiten, so zeigte sich in den volkstümlichen Formen der Vilanellen und Frotolle gleichfalls die Hinwendung zur Vorherrschaft einer führenden Stimme.

Mit dieser Bewegung traf die andere rein individualistische Strömung zusammen, die au der Nachrenaissance in Italien erblühte und in der Monodie und Oper ihren nächsten Ausdruck fand. Eine Zeit des Suchens und Wägens war voraufgegangen, Chromatik und Enharmonik waren zur musikalischen Ausstrahlung menschlicher Gefühle sozusagen neu entdeckt worden. Der Einzelne sollte nun sein Fühlen in eine Allen verständliche Tonsprache kleiden lernen, und es begann das Ringen um die Form, das logischerweise zunächst zur Ausbildung der Arie führte. Daneben laufen zwei andere Entwicklungsreihen: die der selbständigen Ausbildung der Instrumentalmusik, welche von da ab geistlichen und weltlichen Ausdruck scharf unterscheiden lernte, und die andere, welche das Verhältnis von Musik und Natur zwar noch nicht regelte, aber doch schon ahnend aufgriff. Damit waren die Anfänge der modernen Programmmusik gegeben. Sie ist damals in diesen Anfängen nichts absolut Neues gewesen, denn auch die Griechen kannten sie bereits, und auch in der Geschichte der christlichen Kunst stoßen wir auf gelegentliche Verwendung naturalistischer Motive. Bis freilich ein mit klarem Sinne und künstlerischer Kraft ergriffenes Auseinandersetzen des Musikers mit der Natur und den Formen ihrer Erscheinungen erfolgen konnte, mußten noch mancherlei formale Gesichtspunkte erledigt werden. Und daneben war noch ein anderes nötig: die Ausbildung der Harmonik, des Kontrapunkts der instrumentalen Kunst und dessen Ueberführung in einen der grammatischen Fesseln entkleideten freien Stil, der wohl die Beherrschung der kontrapunktischen Ausdrucksmittel zur Voraussetzung hatte, seine Richtschnur aber aus dem Seelenleben des Menschen zog. Damit sind die leitenden Gesichtspunkte der künstlerischen Entwicklung bis zu Beethoven hin bezeichnet. Im einzelnen ließe sich leicht nachweisen, wie diese ganze Entwicklung sich entsprechend der des Menschheitsgedankens selbst vollzog. Lassen wir diese Dinge beiseite, um uns einige Höhepunkte des gewaltigen Ganges der Kunst zu vergegenwärtigen.

In Italien erfolgte nach den geistvollen Versuchen *Claudio Monteverdis*, neue Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen, die Ausbildung einer sinnenfrohen Melodik, die in *Aless. Scarlattis* Opern einen ersten Höhepunkt erreichte und auch späterhin, nachdem die deutsche Oper der klassischen Zeit ihren Gipfelpunkt erreicht hatte, noch das wesentlichste Moment zur Bewertung einer Oper abgab. Jedermann weiß heute, daß in der Zeit der Vorherrschaft der Italiener das Drama zu kurz kam und weiß auch wohl, daß einzelne Italiener neben Gluck diesen Mangel empfanden. Das soll uns jetzt nicht beschäftigen, wir wollen aber fragen: ist die italienische Opernmelodik an sich eine solche, die Individualausdruck zeigt? Insofern sicherlich, als sie, aus mancherlei Quellen strömend, die Empfindungen des Einzelnen wiedergibt. Aber dies nur in großen und zugleich schönen Zügen, keineswegs scharf geschieden in ihren Stimmungsabtönungen. Sie ist nur Skizze über einer gewissen farbigen Schattierung des harmonischen Grundes, denn die feinen farbigen Kontraste, welche die Technik des ausgehenden polyphonen Zeitalters ermöglicht hätte, ließ sie außer acht. Es war eine Melodik, der der gestikulierende Sänger erst eine gewisse dramatische Wirkung zu verleihen hatte, eine Wirkung, die durch die Begleitmusik des Orchesters nur in verhältnismäßig seltenen Fällen unterstützt wurde. Auch nach dieser Richtung hin mußte sich die italienische Oper erst entwickeln. Sie tat dies erst, als deutsche Einflüsse auf sie trafen. Wie in Italien blieb auch die Oper in Frankreich zunächst Attribut der Höfe, jedoch erfuhr sie hier wesentliche Bereicherung nach der formalen Seite hin: Chor und Tanz wurden ihr zu festen Bestandteilen, und auch die musikalische Diktion hob sich, wurde rhythmisch schärfer, zugespitzter. In Deutschland erhob sich ein vergeblicher, weil lokal begrenzter Versuch, gegen die Italiener anzukämpfen. *R. Keiser* arbeitete mit den Mitteln einer reichsten natürlichen Begabung, gab keinem Ausländer in seinem vielseitigen Können etwas nach und gelangte in seiner Orchestration zu musikalisch-dichterischen Wirkungen die immer wieder die Bewunderung wachrufen. Allein er gelangte nicht dazu, dem Begriffe des Dramas gerecht zu werden. Das tat *Gluck*, dem als dem Ersten die Musik das wesentliche Mittel zur dramatischen Endabsicht wurde und der, unterstützt durch kluge und verständnisvolle Textdichter, zuerst ein vernünftiges Verhältnis zwischen den einzelnen Faktoren und Formen der Oper schuf. Jetzt war auch das Publikum ein anderes geworden, nachdem durch die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts allmählich erfolgende Begründung von Konzerten das Bürgertum gelernt hatte, an einer öffentlichen Kunstpflege Anteil zu nehmen.

Als Gluck mit seinen Reform-Opern erschien, hatte die deutsche Instrumentalmusik in *J. S. Bach* eine ganz gewaltige Höhe erstiegen. Und mit ihr die Vokalkunst, die jetzt freilich einen ganz anderen Geist ausstrahlte, als ehedem die niederländisch-italienische. In des Thomaners Kunst erscheint alles das, was die Musik bis dahin geleistet hatte, weniger zusammengefaßt als um- und ausgebildet. Nur die reine Vokalkomposition beschränkt sich auf relative Kleinigkeiten, zeigt aber in ihnen einen unendlich beweglichen harmonischen Geist. Die Formen stehen allesamt festgefügt da, der Ausdruck ist von großer Bestimmtheit, dem poetischen Ausdrucke wird Rechnung getragen, der Volksweise eine Einwirkung nicht verwehrt. Insofern ist Bachs Kunst eine universale und auch abschließende, weil sie die Ausdrucksmöglichkeiten und die Formen ihrer Zeit auf dem höchsten Gipfel zeigt. Ihr spezifisch deutsches Element ist ihr protestantisch-mystischer Zug, die tiefgründige Satzkunst. Aber Bachs starke Individualität als Deutscher zeigt sich auch darin, daß er seine kirchlichen Werke zum Teil weit über den gottesdienstlich zulässigen Rahmen dehnt. Das ist mehr in der h moll-Messe als in den Kantaten der Fall. Viel näher als Bach steht der Vokalmusik *Händel*, der, von der Oper ausgehend, Weltliches und Geistliches im Oratorium zusammenströmen ließ. Händels Kunstanschauung fehlt das Individuelle, sie ist sozusagen antiker und leitet nicht so bestimmt wie die Bachs in die spätere Entwicklung der Musik über. Bachs Instrumentalrezitativ zeigt schon eine Vorahnung des Beethovenschen Sprechtones, und auch manches seiner kleinen Stücke hat schon etwas von dem unmittelbar wirkenden persönlichen Tone, der zu den Mannheimern und den Wienern überleitet.

Aber das ureigenste technische Können, die nicht anders denn fabelhaft zu nennende Satzkunst Bachs, ging der Nachwelt nicht verloren. Daß sie eine Zeitlang in den Hintergrund gedrängt wurde und sogar verschwand, war in der Notwendigkeit der Umgestaltung des Musikstiles begründet, der zur schrankenlosen Betätigung der Persönlichkeitswerte und zum Abrücken von der Bach in seinen größten Werken bestimmenden kirchlichen Kunst hindrängte. Leicht ließen sich die Parallelen zu andern Aeußerungen des Kulturgeistes ziehen. Am raschesten findet man sie, wenn man die literarische Bewegung etwa über die Hainbund-Dichter, die Erotik und Ballade, die volkstümlichen Einschläge bis hinauf zu Lessing, Schiller und Goethe verfolgt: immer deutlicher tritt das Persönliche als ethischer Wertfaktor in den Vordergrund, schwindet und vergeht das Konventionelle, löst sich die Abhängigkeit von der Kirche. Der Dichter wird zum Sittengesetzgeber. Die deutsche Tonkunst schreitet in den gleichen Bahnen und in entsprechenden Formen, in *Mozart* lebt der Menschheitsgedanke wie in Beethoven, und so stehen neben Lessings „Nathan", Schillers „Tell" und Goethes „Faust" Mozarts „Zauberflöte" und Beethovens „Neunte Symphonie" als nie vergehende Denkmale deutscher Kulturarbeit. Prüft man die einzelnen Ausstrahlungen dieses hier gipfelnden Geistes, so wird man bald erkennen, wie sich alles, die kleinen und die großen Formen, immer mehr zu einem harmonischen Ganzen zusammenschließen. In der Musik wird die Abwendung von Bach als dem gewaltigen polyphonen Satzkünstler zunächst immer stärker; bei den führenden Künstlern ist sie aber doch nur eine scheinbare: je mehr Gewalt der Ausdruck des Individuellen bekommt, um so mehr wächst auch die Möglichkeit, die Polyphonie als die Sprache der Masse nach den Mitteln persönlicher Sprache aus- und umzugestalten. Den Abschluß dieser Richtung bedeutet *Beethovens* Instrumentalmusik sowohl wie sein Schaffen als geistlicher Tonsetzer.

War in *Glucks* Opern das den Gebildeten vertraute Griechentum zu Wort gekommen, jenes Griechentum, dessen künstlerisches Ideal sich der Zeit als edles Maßhalten in den Darstellungsmitteln offenbarte und dem Goethe menschlichfreie und tiefste sittliche Gedanken unterlegte, so war durch *Mozart* diese einfache Welt einer halb erforschten, halb erträumten Vergangenheit einer anderen gewichen, die die Gegenwart näher und näher rückte und in der aller Ausdruck in sinnlicher Lebensfreudigkeit blühte und auch das Leidvolle in milder Verklärung erschien. Die Kunst adelt, der Künstler selbst aber zieht noch einsame Pfade, steht noch nicht fest auf dem Boden der Wirklichkeit, die nur aus einer gewissen Form in sein Schaffen hineinstrahlt. Aus Beaumarchais' Lustspiel muß Mozart für seine Oper die politischen und sozialen Grundzüge nahezu ausschließen: nur das, was allgemein gefällt und Spaß macht, darf seinem heiteren Spiele dienen. Mitten in die Wirklichkeit hinein tritt dann *Beethoven*. Das Wetterleuchten der neuen Zeit, die alle Vorurteile, alles kastenmäßig Beschränkte und Eingeengte über den Haufen wirft, umloht sein Haupt, das er vor niemanden zu beugen vermag, vor den Menschen und dem Schicksale nicht. So ist er der Typus des um die höchsten Güter ringenden Menschen. Er erscheint als die Inkarnation der persönlichen Freiheit, seine Werke ruft einzig und allein die aller höfischen und konventionellen Fesseln entkleidete, sich selbst bestimmende Schaffenskraft hervor. Daher denn seine bis in die Gegenwart hinein immer mehr wachsende Popularität, trotzdem die Gewandung unserer modernen Orchestersprache eine

andere geworden ist, eine so andere, daß wir Heutigen vielfach fast nur nach ihr den Geist eines Tonwerkes bemessen. Daher aber auch die Unmöglichkeit, Beethoven, den ganz und gar subjektiven Künstler, nachzuahmen.

In Beethovens Musik laufen wiederum wie in der Bachs die Fäden der Entwicklung der Tonkunst zusammen. Abermals erscheint das rein Vokale ausgeschaltet. Selbstredend, denn mit ihm lassen sich nur beschränkte oder doch bedingte Wirkungen erzielen, Beethovens Kunst aber war die Darstellung des Unendlichen, des Menschen, der im Kampfe mit dem Leben und seinem Widerspruche steht. Rein formal ließ sich diese Kunst nicht mehr steigern; jeder weitere Schritt bedeutete zunächst eine Entfernung von der künstlerischen Ueberlieferung. So kam es zu einer immer fortschreitenden Dehnung, dann zu einer Zersetzung der großen Formen, die für einzelne Zweige der Kunsttätigkeit nach und nach immer bedeutungsloser wurden, bis das seine Ausgestaltung erfahren hatte, was der Musik Beethovens noch fehlte, der fein ziselierte Ausdruck des Einzelnen, die Klangfarbe und die Bewegungsform, die im Naturleben ihr Vorbild sieht.

Halten wir daran fest: wie im organischen Leben überhaupt gibt's auch in der Entwicklung der Kunst nichts Sprunghaftes und Willkürliches. Das, was wir bei der Betrachtung des Wirkens eines Künstlers als Fortschritt gegenüber der Vergangenheit empfinden, baut sich doch immer auf gewissen Voraussetzungen auf, die dieser entstammen. Wenn wir in der nachbeethovenschen Zeit, da es galt, dem Musikausdrucke unbekannte Gebiete zu erschließen, neben der Kunst *Rossinis*, die gegenüber Beethovens rein geistigem Wesen das sinnlich-musikalische Element als nationale Opposition in die Wagschale warf, die nationalen Schulen aufkommen sehen, so ist das keineswegs ein Zufall. Die Erkenntnis, daß hier noch nicht planmäßig ausgenutzte Verwendungsmöglichkeiten steckten, war schon seit langer Zeit erwacht, aber der Vergangenheit noch nicht zum vollen Bewußtsein gekommen. Volksmelodien hatten zwar schon Anwendung in der frühen Oper gefunden und waren in die Instrumentalmusik eingedrungen, die auch die Volkstänze bereits gepflegt und die verschiedenen Nationalcharaktere, wenn auch in primitiver und naiver Weise, tonfigürlich nachzuahmen versucht hatte. Diese Bewegung mußte sich verdichten, als im 18. Jahrhundert Volkslied und nationale Dichtung eine große Bedeutung für das dichterische Schaffen gewannen. Hier liegen die Anfänge der sogen. nationalen Schulen: die originäre Volksweise als tonale Verkörperung der Wesenheit eines Volkes verbindet sich nun mit der allgemein europäischen Musiksprache (d. h. der deutschen) und deren Formen, die sie freilich nach und nach umzugestalten strebt. Daneben baut sich eine zweite Richtung aus, die in der romantischen Periode ihren Höhepunkt erreicht: die Naturnachahmung. Gewisse Erscheinungsformen des Naturlebens werden in Tönen nachgebildet und die Gestalten des Märchens nehmen Besitz von der Oper. Das war nur dadurch möglich geworden, daß an die Stelle des überlieferten Orchesterkolorits die volle Absichtlichkeit, neue Klangkombinationen zu finden, getreten war, Kombinationen, die ermöglichten, dem geheimnisvollen Weben im Naturleben in seiner Nachahmung durch Töne den Schein ideeller Wahrheit zu geben. Jetzt wurde das, was anfänglich ein naiver Versuch gewesen (tonale Nachzeichnung der sogen. Blitzfigur und ähnliches) und später dazu geführt hatte, dem Wesen des Nationalen nachzugehen (der galante, komplimentierende Franzose etwa, durch eine entsprechende Figur ausgedrückt), Gegenstand der spekulativen Arbeit der Komponisten *(Weber, Mendelssohn, Berlioz)* und führte zu immer stärkerer Betonung der nationalen Idiome, dem Aufgreifen ihrer Tonalität und ihres Rhythmus. Noch immer hielten die alten Formen dem neuen Gehalte Stand, obwohl sie sich mehr und mehr streckten. Der neue Gehalt war die sich immer kräftiger andeutende Programmusik. Bis dahin war die Musik unbeschadet der vielen Versuche, in Tönen zu „malen" und darzustellen, doch Musik an sich gewesen, die keine Beziehung zu außerhalb ihrer Sphäre liegenden Darstellungsobjekten gehabt hatte. Von jetzt ab nahm sie absichtlichen Bezug auf solche; die breitgeschwungene Melodik schwand dabei und die an ihre Stelle tretende kurze und scharf gezeichnete, charakterisierende Phrase suchte bestimmte Vorstellungen im Hörer zu wecken. Die Musik wurde eine Kunst der Symbolik und griff damit auf das Gebiet der Poesie und der bildenden Kunst über. Sie begab sich also ihrer Fähigkeit, Empfindungen ungehemmt und unmittelbar in Tönen ausströmen zu lassen und suchte neue Formbegriffe dadurch zu erreichen, daß sie ihren Aufbau enge an Vorbilder der Dichtung, Malerei oder Plastik angliederte. In doppelter Weise: einmal, indem sie die latente Musik solcher Vorbilder in Töne umgoß, also die psychischen Momente der Dichtung, die ihr ohne weiteres zugängig waren, benutzte, das anderemal, indem sie konkrete Dinge und Erscheinungen nachzubilden trachtete. Dieser Dualismus läßt sich in der modernen Musik seit *Berlioz-Liszt-Strauß* verfolgen.

Es lag in der Natur der Sache begründet, daß die nationalen Schulen des 19. Jahrhunderts sich dieser neuen Ausdrucksmittel bemächtigten. Sie sind erwachsen aus den Bestrebungen von einigen bis dahin einer selbständigen Musikkultur nicht eingängig gewesenen Völkerschaften, neue Ausdrucksmittel gegenüber der Beethovenschen, der zentraleuropäischen Musik überhaupt, zu finden. Diese Bestrebungen wurden durch die ins 18. Jahrhundert zurückreichenden Forschungen über das Volkslied mächtig gestützt und erfuhren durch die wissenschaftliche Arbeit der romantischen Periode eine nachhaltige Vertiefung. Hier liegen also die unmittelbaren Quellen der nationalen Schulen, aber auch die einer großen Anzahl von Ansichten *Richard Wagners*, dessen Wirken in erster Linie nur aus dem Geiste der Romantik zu begreifen ist. In der Sage, im Mythus spricht sich ihm das innerste Leben des Volkes aus, das rein Geschichtliche hat für die dramatische Verwendung nur einen stark bedingten Wert.

Es war ein ganz natürlicher Prozeß, daß nach dem gewaltigen Ausbaue der Orchestertechnik und der Klangcharakteristik der Schwerpunkt der Oper in das Orchester hinein verlegt wurde und daß dementsprechend der Begriff des Melodischen zurücktreten respektive für das Drama nur bedingte Geltung erlangen mußte. Wie im Zeitalter des Anfanges der Oper und wie bei Gluck, verlangte jetzt die Dichtung, der Träger der Handlung, schärfer ins Gehör zu fallen. Und zwar ihrem inneren Zusammenhange nach. Die Wortwiederholungen, die Formen der alten Oper, wurden mehr und mehr hinfällig, weil das Gefühlsleben, das sie hervorrief, jetzt im Orchester seine Schilderung fand. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Gegenstande hatte aber auch das Sprachgefühl der Musiker geweckt, und so sehen wir *Wagner* tätig, dem natürlichen Tonfalle des Wortes eine eingehendere Beachtung zu schenken, als sie bis dahin im allgemeinen geübt worden war. Von seiner Musik aus griffen diese Bestrebungen auch auf das deutsche Lied *Hugo Wolfs* und anderer Meister über, wie andererseits die „psychologisch"-symphonische Orchestertechnik, die Wagner dem Drama mit seinem den Sinn unterstützenden Begleitworte vorbehalten wissen wollte, Besitz von der *Straußschen* symphonischen Dichtung ergriff.

Ueberblicken wir die Instrumentalmusik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in raschen Zügen, so werden wir immer wieder auf den Dualismus ihrer Erscheinungsformen stoßen: hier wirkt die alte, geschlossene Musikform, dort der die Form bestimmende poetische Gehalt ein. Auch der Versuch, beides zu vereinen, wird immer wieder gemacht. Jene, die absolute, sich selbst bestimmende Musik, erreichte in *Joh. Brahms* einen neuen, gewaltigen Höhepunkt. Um *Schumann* und ihn gruppieren sich viele Musiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die zum Teil auch Anschluß an ihre Antagonisten gesucht haben. Man wird auch darin einen ganz natürlichen Vorgang finden können; er

läßt sich wie in Deutschland und den übrigen Ländern der alten Musikkultur auch in Rußland, bei den Tschechen usw. leicht verfolgen können. Daß auch *Reger* ins Lager der Programmatiker übergegangen sei (Orchesterwerke nach Böcklin), kann nicht behauptet werden. Auch die Frage soll uns hier nicht beschäftigen, ob nicht etwa die soeben berührte Erscheinung, daß Reger, der schärfste Gegner von Straußens Kunstschaffen, seine ursprünglichen Kreise flüchtig verlassen hat, symptomatisch zu fassen sei? Nicht nur numerisch betrachtet ist allerdings die Hauptform der älteren Musik, die der Sonate mit allen ihren Modifikationen, stark im Schwinden begriffen. Allein da ist wohl zu sagen, daß der tiefere Grund der Erscheinung doch wohl darin liegen dürfte, daß die herrschende Richtung auf klanglich-psychologische Vertiefung des Einzelmomentes die Beschäftigung mit dieser Form, die große Linien und breite Entfaltung der Gedanken verlangt, mehr und mehr unmöglich gemacht hat.

Wenden wir unsere Blicke rasch auf Frankreich und Italien. Dort, in der Romantik, liegen die Wurzeln des Verismus. Die Bewegung in der Literatur ging der in der Musik voraus. *Victor Hugo* veröffentlichte die programmatische Vorrede zu seinem „Cromwell" mit diesem im Jahre 1827; sie enthielt das Programm der französischen Romantik und bestimmte das Wirkliche als aus der Vereinigung von zwei Typen, die sich im Leben wie in der Schöpfung durchdringen, hervorgehend, des Erhabenen und des Grotesken. Selbstredend ergab diese tendenziöse Feststellung nur ein Zerrbild des Wirklichen, und des Dichters Gestalten selbst entbehren, der These entsprechend, aller inneren Wahrscheinlichkeit. Aber eine brauchbare Formel war gefunden und mit ihr wie ein Teil der Kunst von *Berlioz* so der Begriff des Wirklichkeitsdramas, dem auf musikalischem Gebiete *Bizets* „Carmen", der denkbar vollendetste Gegensatz zu Wagners Werk, und, in Italien, die Oper *Verdis* erwuchs. War Wagners Schaffen als Opernkomponist die notwendige Ergänzung zu seiner Tätigkeit als Aesthetiker, die den Ausgang seiner gesamten Reformarbeit bedeutet, so war sowohl Bizets wie Verdis Kompositionsweise trotz ihrer sorgfältigen technischen Schulung eine naturalistische insofern, als in ihr das ursprüngliche, durch keinerlei erarbeitete Theoreme bestimmte Musikempfinden ausschlaggebend war. In Bizets Oper stoßen wir zwar nicht auf den Gegensatz von Erhaben und Grotesk, wohl aber auf den zwischen dem Pathos der tragischen Oper und der prickelnden Leichtflüssigkeit der Operette. Zu Recht besteht der Gegensatz jedoch in einem Teile von Verdis Oper mit ihrer Mischung sentimental-unwahrer Erhabenheit des Empfindens und brutaler, fratziger Verzerrung des Wirklichen. Wird diese absonderliche Mischung uns Verdis Opern, soweit sie hier in Betracht kommen, eine Mischung, die den Dichtungen zuerst zur Last fällt, immer mit gemischten Gefühlen anhören lassen, so wird darunter die Bewunderung für Verdis Musik selbst nicht leiden. Als Melodiker muß er immer wieder unter die ersten Komponisten der Welt gerechnet werden. Aber über die süß-sinnliche Melodik der Periode Rossini-Donizetti-Bellini ist Verdi mehr und mehr hinausgewachsen. Nicht durch die Mittel spekulativer Kunstbetrachtung, vielmehr durch die einer einzigartigen musikalischen Begabung und eines sich stetig läuternden Geschmacks, einer intuitiven Kunsteinsicht, die ihn, der sich schon in der „Aida" von der geschlossenen zur durchkomponierten Form wandte, von selbst den Anschluß an Wagner und damit den musikdramatischen Ausdruck finden ließ. Hatte einst der Geist der italienischen Kunst den Geist der deutschen des großen *H. Schütz* wirksam befruchtet, waren *Händel* und *Gluck*, war *Mozart* aus der italienischen Oper herausgewachsen: im 19. Jahrhundert schlug die deutsche Musik mit ihren großen Erscheinungen auf italischem Boden Wurzel. Und dieser Verschmelzungsprozeß von Stilprinzipien, die sich von Haus aus gegensätzlich gegenüberstehen, verdarb den Italienern das Konzept nicht mehr wie in den Tagen *Jomellis*, dem seine Landsleute die in Stuttgart erfahrene Germanisierung seiner Kunstarbeit vorwerfen durften: aus ihr ist Verdis Höchstes erblüht, die beiden gewaltigen Gegenbilder „Otello" und „Falstaff". Auch über Verdi hinaus hat die deutsche Musik sich dem italienischen Musikempfinden verbunden, wie die Schöpfungen des Livornesen *Abramo Basevi*, des Cremoners *Giov. Bottessini*, des Römers *Giov. Sgambati* u. a. zur Genüge dartun. Alle die Wechselwirkungen der Kunst der einzelnen Länder — der Verismus wirkte auf Deutschland zurück usw. — hier auch nur andeutend darzulegen, ist unmöglich. Daß auch sie ein natürlicher Vorgang sind, ein Resultat des Kulturgeistes, der die Menschheit trotz allen Kriegen immer mehr einen wird, bedarf keiner breiten Darlegung.

Einer letzten Richtung ist hier noch zu gedenken, als deren tonale Inkarnation der Franzose *Debussy* gelten darf, der Begründer des musikalischen Impressionismus. Man kann diesen definieren als den Gegensatz zu jeder Wirklichkeitsschilderung, und als solcher bedingt er die Auflösung von Zeichnung und Rhythmus im alten Sinne, ihre Ueberführung in die einseitige Herrschaft von Klangfarbe und phantastischer Stimmung. Nicht um eine „Kritik" und die Bestimmung des eigenen ästhetischen Standpunktes handelt es sich hier. Wir haben einfach festzustellen, daß im musikalischen Pointillismus Debussys und seiner Nachfahren eine Sondererscheinung der klanglichen Spekulation liegt, wie sie sich — als planmäßige Arbeit — seit den Tagen *C. M. v. Webers* anbahnte. Wir haben auf diesem Wege in den letzten Zeiten allerhand auf den ersten Blick sonderbar Anmutendes erlebt, das uns nahezu berechtigt, den Satz auszusprechen: die harmonischen Verhältnisse der Musik haben sich seit den Tagen der Anfänge der Polyphonie geradezu umgekehrt, und die Dissonanz ist das Normale, die Konsonanz das Abnorme geworden. Aber auch dies lag im natürlichen Entwicklungsgange der Tonkunst begründet und hat sich langsam angebahnt und stetig entwickelt, seitdem die Musik über den Begriff des vorwiegend Formalen hinausgewachsen und dem vokalen Gängelbande entwachsen war. Im 19. Jahrhundert stoßen wir, wenn wir die Kette der Einzelerscheinungen betrachten, auf die der Verwendung musikgeographischer Begriffe für die Komposition entsprungene Exotik: sie, ein rechtes und echtes Kind der Romantik, zeigt sich in der Andeutung schon früher und führte weiterhin, wie schon betont, zur Uebernahme nationaler Motive scharfer Prägung (Weber, F. David, Reyer, Glinka, die nationalen Schulen). Der Begriff der Exotik weitete sich dann aber mehr und mehr und das Verlangen, neue tonale Ausdruckskreise zu erschließen, griff mit der wissenschaftlichen Forschung auch die Musik primitiver Volkskunstzustände auf. Schwerlich mit dauerndem Erfolge: das japanische Musikempfinden z. B. als ursprünglicher Gefühlsausdruck ist von dem unsern so verschieden, daß eine Verschmelzung beider kaum zu erwarten ist. Für die national gefärbte Oper und Programmusik behalten derartige Versuche freilich ihren Wert, obwohl ja eine Komposition wie Puccinis „Madame Butterfly" noch durchaus nicht echt japanisch ist. Zu diesem scharfen Betonen des National-Beschränkten wie zu der das rein Menschliche suchenden Kunst Wagners und zu dem Verismus tritt nun in der Gegenwart die Kunst der Impressionisten in den schroffsten Gegensatz, die, rein technisch betrachtet, zum Teil auf der sogen. Ganztonleiter aber auch auf pentatonischen Reihen und auf dem Ausschlusse jeglicher herkömmlichen Harmonisierung und Kadenzbildung beruht. Inwieweit *Arnold Schönberg* da über Debussy hinausgegangen ist, hat H. Riemann im „Handbuche der Musikgeschichte" (1913, II. 3) hübsch nachgewiesen. Er nennt die Manier, den modernsten Musikausdruck auf die Sechsganztonskala zu begründen, eine Monomanie, ein Verbeißen auf eine harmonische Einzelwirkung und etwas, aus dem die Kunstpraxis auf die Dauer keinen Gewinn ziehen werde. Das mag sein.

Aber man soll nicht vergessen, daß auch diese Dinge,

so häßlich sie erscheinen mögen, doch sich in der künstlerischen Entwicklung vorbereitet haben. Die ästhetische Wertung mag sie als belanglos, armselig oder barbarisch ablehnen, sie sind an sich nicht weniger gesetzmäßige Erscheinungen wie tonal und formal fest umgrenzte Gebilde, da ja auch ihre formale Fessellosigkeit nur wieder als konsequente Weiterbildung des Gedankens, über die alten Kreise hinausgehendes Neues zu gewinnen, zu betrachten ist. Mögen derlei Versuche von Erfolg gekrönt sein oder nicht. Sie müssen gemacht werden, soll die Kunst nicht zum bloßen Formalismus, zu bloßer Manier erstarren. Ein anderes ist eben die historische Entwickelung, die langsam, Schritt für Schritt, die Einzelerscheinungen zu einer großen Kette ordnet, etwas anderes deren ästhetische Wertung, die ihrerseits aus Gesichtspunkten erfolgt, welche dem historischen Gange nur in bedingter Weise Rechnung tragen und aus kunstphilosophischen Erwägungen, d. h. vielfach nichts als Abstraktionen aus der Kunst der Vergangenheit, und aus augenblicklichen Geschmacksrichtungen, also aus einem Resultate des Herkömmlichen und Gewohnten heraus erfolgen, das schon die nächste Zukunft über den Haufen fegen kann. Auf den musikalischen Futurismus, der 1912 durch *Fr. Balilla Pratella* sein sonderbares „Programm" in die Welt geschickt hat, über das ich gelegentlich zu sprechen denke, sei hier nicht näher eingegangen: nicht nur die Hörer der „Musica Futuristica" (op. 30) des Maëstro Pratella, auch die Leser seiner „Manifesti", die dem in Bologna erschienenen Orchesterwerke voraufgeschickt sind, werden von offener Anarchie und hellem Wahnsinn gesprochen haben. In der Tat sind ja Schlußsätze wie diese: „Erst wenn die jungen Tonsetzer nicht mehr auf den Konservatorien, sondern nur durch sich im freien Studium selbst erzogen werden, kann sich die Erneuerung der Kunst vollziehen. Das musikalische Empfinden muß von jeder Erinnerung an die Vergangenheit frei gemacht werden" nichts weiter als eine Absage an alles Akademische und zugleich an alles Gesetzmäßige. Allein derlei revolutionäre Gedanken sind schon oft ausgesprochen, nach ihnen ist schon oft wenigstens zu handeln versucht worden. Man braucht nur an H. Wolf zu denken. Und es gibt immer wieder bestimmte Grenzen, über die hinaus auch der tollste menschliche Wagemut nicht gelangt. Pratella glaubt sicherlich aller Ketten los und ledig zu sein und doch segelt sein Opus 30 weniger munter und frisch als kantig und klobig unter der Flagge einer sich zu einer die übermäßige Oktave zum Ausgangspunkte erreichenden Ganztonskala hinaus, bindet sie allerlei ihres harmonischen Durcheinander, knotet sie der Rhythmus an die Kunst der Vergangenheit, womit freilich noch nicht gesagt ist, daß das Werk selbst auch nur das mindeste mit Kunst zu tun hat.

Wer alles das scheinbar Neue, das uns die Moderne in ihren verschiedenen Ausstrahlungen (vom ästhetischen Standpunkte aus wäre das Wort „Ausdünstungen" vielleicht angezeigter) gebracht hat, vorurteilsfrei prüft, wird erkennen, daß es sich um eine Manieriertheit des Stiles handelt, die um nichts besser ist als das von den Modernisten viel Verspottete, das in den Schulen der Vergangenheit das Werk der führenden Meister selbst breitschlug. Das ist der Humor der Sache.

Mozart über Kunst und Künstler in seinen Briefen.

Von BRUNO STÜRMER.

Aeußerungen eines großen Meisters über Kunst und Künstler haben stets doppelten Wert: einmal nach der rein menschlichen, dann aber auch nach der künstlerischen Seite hin. In beiden Fällen wird das Bild, das wir von seinem Leben und Schaffen haben, an Deutlichkeit gewinnen. Wenn nun auch einer Zusammenstellung der brieflichen Urteile Mozarts über die zeitgenössische Kunstübung diese Aufgabe obliegt, so besteht doch ein großer Unterschied zwischen ihm und sagen wir Rich. Wagner. Während Wagners Werk jetzt doch vom größten Teile des Publikums wirklich verstanden wird, war dies bei Mozart noch nie der Fall. Ich bin weit entfernt vom Standpunkte derer, die da meinen, den Ruhm und die Größe „ihres" Meisters erhöhen zu können, wenn sie ihm die Märtyrerkrone des „Nieverstandenen" aufsetzen und sein Werk zum Mysterium stempeln, welches nur Eingeweihten zugänglich ist. Wir brauchen nur Mozarts Geschichte zu verfolgen, so sehen wir, daß seine Zeitgenossen eben das bejubelten, was wir als Konzession an den Zeitgeschmack empfinden, und ihm eben da „ausschweifende Phantasie" vorwarfen, wo wir sein Genie erkennen. Später kam Beethoven, und über die irreführende Vergleichung der beiden so verschiedenen Geister, die stets eine falsche Einschätzung Mozarts zur Folge hat, sind wir heute weniger denn je hinausgekommen. Wenn etwas Wahres an dem Wort von der „Mozart-Renaissance" ist, mögen auch diese Zeilen dazu beitragen, dies zu beschleunigen. Und manchmal werden wir auch bei denen, die die Gegenwart kennen, ein verstehendes Lächeln aufblitzen sehen, wenn wir ein Wort hören, das nicht nur den Künstler vor 150 Jahren trifft.

Nissen sagt in seiner Mozart-Biographie von ihm: „Nie verrieth er einen gewissen Kunst-Pedantismus oder Caprice, der an manchen Jüngern Apollos so widerlich ist. Er sprach selten und wenig von seiner Kunst und immer mit einer liebenswürdigen Bescheidenheit . . . Hochschätzung des wahren Verdienstes und Achtung für die Person leiteten seine Urtheile in Kunstsachen." Dies stimmt sehr wohl mit den Worten überein, mit denen er sich bei seinem Vater dagegen verteidigt, daß er „durch sein Großsprechen, Kritisieren die Professori von der Musik und auch andere Leute zu Feinden habe", indem er sagt: „wer hier (d. h. in Wien) ist, wird genug das Gegentheil davon sehen und hören." Andererseits muß er wohl auch scharfe Aeußerungen gegen den damals überaus beliebten Mode- und Massenkomponisten Abt Vogler in seiner Ehrlichkeit herausgesprudelt haben. Sonst wären die gehässigen Verleumdungen, die ein Schüler Voglers, Peter Winter, über ihn und seine Konstanze beim Vater vorbringt, nicht zu erklären. Schon im Jahre 1777 hört er Vogler als Orgel- und Klavierspieler und schreibt seinem Vater darüber in heller künstlerischer Entrüstung. Eine Orgelfuge seines Lieblings nennt er „unverständliches Gewäsch" und sein Primavistaspiel ein „Herabhudeln". Bei dieser Gelegenheit spricht Mozart sich auch über das Vomblattspielen in einer Weise aus, die mich veranlaßt, die Stelle zu zitieren: „Uebrigens ist es auch viel leichter, eine Sache geschwind als langsam zu spielen; man kann in Passagen etliche Noten im Stich lassen, ohne daß es Jemand merkt. Ist es aber schön? — Und in was besteht die Kunst prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo wie es sein soll zu spielen, alle Noten, Vorschläge etc. mit der gehörigen Expression und Gusto wie es steht auszudrücken, so daß man glaubt, derjenige hätte es selbst componiert, der es spielt." Eben das zu rasche Spielen tadelt Mozart häufig, so auch bei dem berühmten Muzio Clementi, den er einen „Mechanicus" und „Ciarlattano wie alle Welschen" nennt. „Er schreibt auf eine Sonate Presto, auch wohl Prestissimo und alla breve und spielt sie Allegro im $^4/_4$-Tact." Heutzutage macht man so etwas natürlich nicht mehr; man begnügt sich damit, den Fall umzukehren. Am schlechtesten kommen wohl Karl und Anton Stamitz weg, zwei damals sehr beliebte Mannheimer Komponisten, die er „elende Notenschmierer" nennt. Die beiden erregten auch in menschlicher und moralischer Beziehung seinen Abscheu geradezu: Mozart trennte eben noch nicht Mensch und Künstler (er spricht sich sogar darüber aus), wie man es in späterer Zeit für nötig fand, um manches Kunstwerk rein zu genießen.

Mit welch köstlichem Humor Mozart oft sein Mißfallen ausdrückt, mögen zwei Beispiele zeigen, die wohl erkennen lassen, daß er wie seine ganze Familie nicht grundlos wegen seiner scharfen Zunge verschrien war. Ein damals sehr bekannter Komponist, Graf in Augsburg, spielte ihm einmal ein Konzert für sein Lieblingsinstrument, die Flöte, vor, welches ihm durchaus nicht gefällt. Trotzdem schreibt er seinem Vater: „Wie es vorbey war, so lobte ich ihn recht sehr; denn er verdient es auch. Der arme Mann wird Mühe genug gehabt haben; er wird genug studieret haben." Noch drastischer drückt er sich bei seiner Kritik über „Die Bergknappen", eine Oper des seinerzeit hochberühmten Umlauf, aus, zu der dieser ein ganzes Jahr gebraucht hatte: „Diese Oper hätte ich immer für eine Arbeit von 14—15 Tagen gehalten, besonders da der Mann so viele Opern muß auswendig gelernt haben."

Ich habe nur wenig Beispiele gegeben von Mozarts Kritik an seinen Zeitgenossen, habe aber mit Absicht nur damals berühmte Namen herangezogen, um zu zeigen, wie vorurteilslos er war. Er lobte auch, wo ihm etwas gefiel, und kann z. B. nicht begeistert genug über Bendas Melodramen, insbesondere dessen „Ariadne auf Naxos", schreiben, die

ihn sogar zu eigenen Arbeiten auf diesem Gebiete anregen. Und gerade der Umstand, daß unser musikalischster Musiker das Melodram nicht als stil- und kunstwidrig empfand, sollte uns etwas stutzig machen denen gegenüber, die diese Kunstform so sehr verdammen.

Am meisten müssen wohl bei Mozart seine Aussprüche über die Oper und die dramatische Musik speziell interessieren. Und in der Tat finden wir in seinen Briefen eine solche Menge goldener Worte, die noch nichts von ihrem Glanz und Wert eingebüßt haben, daß es schwer ist, eine Auswahl zu treffen. Es ist bekannt, wie eminent Mozarts dramatisches Empfinden war; aber weniger klar ist es vielen, daß dies nicht bloßer künstlerischer Instinkt, sondern von ihm durchdacht und deutlich ausgesprochen war. Schon bei der Korrespondenz mit dem Vater während der Komposition des Idomeneo 1780 macht er dem Textdichter, Abbate Varesco, Vorschläge zu Aenderungen, d. h. dramaturgischen Verbesserungen. In seinen Briefen über die „Entführung aus dem Serail" steht neben manch treffendem Wort auch jener berühmt gewordene Satz: „Und ich weiß nicht, bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein." Wenig bekannt wird sein, was Mozart 1781 über die Opera seria und buffa sagt: „So wenig Tändelndes in einer Opera seria sein soll und so viel Gelehrtes und Vernünftiges, so wenig Gelehrtes muß in einer Opera buffa sein und um desto mehr Tändelndes und Lustiges. Daß man in einer Opera seria auch komische Musik haben will, dafür kann ich nicht; hier (d. h. in Paris) unterscheidet man aber in dieser Sache sehr gut. Ich finde halt, daß in der Musik der Hanswurst noch nicht ausgerottet ist, und in diesem Falle haben die Franzosen Recht."

Auch was seinen literarischen Geschmack betrifft, finden wir häufig Bemerkungen, die das übliche Gerede von Mozarts literarischer Urteilslosigkeit von vornherein Lügen strafen. Er weist eine ganze Anzahl ihm zur Komposition angebotener Libretti zurück, weil sie ihm zu undramatisch oder zu wertlos sind. Er macht in seinen Texten selbst Verbesserungen, wo ihn die Verse nicht befriedigen. Und diejenigen, die ihm aus der Wahl des Buches zur „Zauberflöte" einen Vorwurf machen wollen, kennen ihn und seine Geschichte nicht. Ganz abgesehen davon, daß er mehr hineinempfand in die Geschichte des durch schwere Prüfungen geläuterten Paares, als vielleicht auf den ersten Blick herauszulesen war, so dürfen wir nicht vergessen, daß es eben wieder einmal eine deutsche Oper war, die er da zu schreiben bekam. Denn Mozart war durch und durch ein Deutscher, er fühlte und dachte durchaus deutsch, sonst hätte er nicht im Jahre 1785, als das neugegründete deutsche Nationaltheater mit schlechten Kräften besetzt wurde, jene berühmten Worte gefunden, die nur ein im innersten Herzen deutscher Mann schreiben konnte: „Das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen deutsch zu denken — deutsch zu handeln — deutsch zu reden und gar deutsch — zu singen!!!"

Und um Mozart wirklich zu verstehen, dürfen wir dies ebensowenig vergessen, wie wir daran denken müssen, daß wir bei ihm keine naive, sondern eine geistig geläuterte Kunst vor uns haben. Und den einen Weg von den vielen, die sich endlich vereinigen, nämlich den des Durchdenkens der Probleme und Werte seiner Kunst, aufgezeigt und bei Mozart verfolgt zu haben. das war der Zweck dieser Zeilen. Mögen sie ihn erfüllen und damit dazu beitragen, daß wir endlich soweit kommen, Einfachheit nicht mehr mit Naivität, Fröhlichkeit nicht mehr mit Leichtsinn und Oberflächlichkeit zu verwechseln!

Der Deutsche kennt die Melodien...

Eine vielleicht nicht unzeitgemäße Betrachtung.

Von TH. EBNER (Ulm).

Es ist eine kurze Geschichte, an die ich meine Betrachtungen anknüpfen möchte. Das Ereignis eines Dämmerschoppens, bei dem die Rede auch auf die deutschen Lieder kam. Und da hab' ich im Uebermut gewettet, daß der Apotheker, der noch in unserer Tafelrunde fehlte, und doch ein akademisch gebildeter Mann war, nicht wissen werde, von wem das gewiß nicht ganz unbekannte Lied: „Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein" sei. Ich habe die Wette so glänzend und so „sekthaft" gewonnen, daß ich zwei Tage lang nicht dazu kam, mir ernsthafte Gedanken über ihren idealen Inhalt zu machen.

Dann aber, als ich über den Tatbestand wieder in normaler Verfassung nachzudenken vermochte, überkam mich doch so eine Art tiefer Scham. — Also so weit sind wir gekommen, daß wir alle nur möglichen Lieder hinausschmettern in die Welt — über das „Wie" sage ich nichts weiter — aber wenn man uns fragt, wer uns dies Lied gereimt, wenn wir gar einmal ohne die nötige Buch- oder Heftunterlage seinen Text wiedergeben sollen — ich bin bereit, noch einmal eine ganz waghalsige Wette einzugehen, daß unter Fünfzig nicht einer dazu imstande wäre. Ob ich beginne mit „Deutschland, Deutschland über alles", und endige mit der „Wacht am Rhein", ob ich anfange mit der „Loreley" und schließe mit der „Lore am Tore", mag's eines jener bekannten Lieder sein, welches es wolle, über den ersten oder höchstens zweiten Vers kommt keiner hinaus. Der volle Chor wird immer dünner und schwächer — dann und wann noch ein schüchterner Versuch zur Gemeinsamkeit — „ja, ja der Deutsche kennt die Melodien, jedoch den Text, den kennt er nicht."

So steht's als „Symbolum" über diesen Zeilen, und so wird's auch weiterhin heißen, so lange in dem deutschen Dichterwalde singt, wem Gesang gegeben. Das hören wir, wo Bruder Studio die Stimme erhebt und wo ein deutscher Männerchor seine Weisen erschallen lassen soll, ohne das nötige Textbuch dazu in der Seitentasche zu tragen. Das erfahren wir beim Festkommers und der Königshymne, und bei einer Schülerwanderung durch Wald und Feld, und es ist zwar betrüblich, aber Tatsache; der Lehrer ist da nicht besser dran als der Schüler.

Es ist ja ein schönes Zeugnis für unsere lieben Deutschen, daß sie ein so gutes Gedächtnis für die Vertonung ihrer Lieder haben. Daß die kleinsten Kinder abends vor der Haustüre schon das „O Susanna" zwitschern und ihre größeren Geschwister mit allerlei modernem Singsang nur dann verstummen, wenn auch ihnen eben nach berühmtem Muster der Text ausgegangen ist, so daß auch sie sich mit einer Kunstpause behelfen müssen, in der ihnen freilich nicht nur dieser Text, sondern auch der Gedanke daran entfallen ist, wie schön doch gerade aus Kindermund und zwischen Abend und Nacht eines jener schlichten deutschen Volkslieder erklänge, auf die wir uns doch sonst als unser ureigenstes Eigentum so viel zugute tun.

Ja freilich: das Volkslied und die Gegenwart. Das ist ein Thema über das so mancherlei gesagt werden könnte und müßte. Es gibt ja Schwärmer und Idealisten, auch heute noch, die meinen, man könne ihm wieder neues Blühen und Gedeihen schaffen. Nicht als ob unser deutsches Volk selbst noch die Kraft gestaltender und schaffender Poesie besäße, die es dereinst singen und sagen ließ von dem, was seine Freude und sein Leid waren in großen und kleinen Dingen. Ich glaube, dafür brauchen wir uns keinen großen Hoffnungen hinzugeben. Dichten kann und will unser deutsches Volk nicht mehr. Dazu ist sein Leben ein zu hastendes, dazu ist sein Kultur- und Bildungsstreben zu sehr verzerrt in allerlei soziale und politische Theoreme. Und dazu fehlt ihm vor allen Dingen auch jenes naive Empfinden, das nicht frei von sinnlichen Elementen, doch immer wieder und wieder sich zurechtfindet mit dem tiefen und echt religiösen Sehnen und Hoffen in der Volksseele. Mögen die Gründe dafür liegen, wo sie wollen, — wir müssen für die Gegenwart und Zukunft die Hoffnung aus unserem Kulturdasein ausschalten, daß wir wieder einmal neuen Sang und Klang in den deutschen Landen hören werden, den das Volk als solches sein Eigentum nennt.

Dafür aber, so meint man da und dort, sollte man sich um so mehr bemühen, die vorhandenen Schätze des deutschen Volksliedes zu wahren gegen alle Unbill der Zeit, ihm eine sichere Stätte und sorgende Pflege zu schaffen, und damit wenigstens der Vergangenheit zu ihrem Recht zu verhelfen. Der Gedanke und dieser Vorsatz sind schön und löblich, und man weiß, daß da und dort immer wieder der Versuch gemacht wird, sie in die Tat umzusetzen. So hat neuerdings in dem sangesfrohen Württemberg der Verein für ländliche Wohlfahrtspflege beschlossen, durchs ganze Land eine Jahre in Anspruch nehmende Sammlung des Volksliedes von Ort zu Ort vorzunehmen, und hofft dabei auf ein reiches Erträgnis, ohne daß man an ihm etwas ändert oder „verschlimmbessert". Aber es ist zu fürchten, daß auch hier die Enttäuschungen leicht und schwer nicht ausbleiben werden. Man hat — das muß doch einmal gerade herausgesagt werden — just an unserer ländlichen Bevölkerung in den letzten Jahren viel zu viel herumgeschulmeistert, als daß wir ihm die Freude am Liede frisch und harmlos, auch in seiner urwüchsigen Derbheit, die man nun eben mit in den Kauf nehmen muß, erhalten können. Man hat, gewiß in den besten Absichten, auch sein Leben auf erzieherische und sittliche. oder gar auf politische und soziale Formeln gebracht, für deren praktische Nützlichkeit das Volk mit seinem instinktiven Widerwillen gegen jede „wohlwollende" Bevormundung ein ganz besonders feines Empfinden hat. So hat man in ihm eine Zwiespältigkeit geweckt, die ihm jeden sicheren Halt auf heimatlichem Boden nimmt. Das wäre also die sogen. „Landflucht" einmal unter einem anderen Gesichtswinkel gesehen, als dem gewöhnlichen und man täte vielleicht doch gut daran, auch daraus die nötigen Lehren zu ziehen. Gerade auch für die Pflege und Unterhaltung des Volksliedes

in Gegenwart und Zukunft. Man darf an sie eben nicht mit dem Kleinkram pedantischen Wissens und Reformens herantreten. Man soll selbst so ein bißchen ein Dichter sein, wäre es auch nur, damit man nicht alles, was man zu hören und zu lesen bekommt, nach den Regeln der Schulgrammatik oder gar nach einem Katechismus des guten Tons in allen Lebenslagen bewertet. Denn damit käme man auf diesem Wege nicht vorwärts, sondern zurück. Käme, statt in die Stube und unter die Linde des Dorfs, auf das Katheder und in die drückende Schulluft. Dabei gäbe es kein fröhliches Zusammenarbeiten, sondern ein ermüdendes Belehren, das alle Lebenskeime erstickte und auch das frische Volkslied in eine Schablone preßte, in der es verkümmert und vermürbt zu einer jener vielen „Raritäten", die man nur hinter Glas und Rahmen zeigt. Wie sollten da Wort und Melodie zu ihrem Recht kommen? Wie sollte da das Lied uns in Fleisch und Blut übergehen, sollte nicht festgehalten sein in toten Buchstaben und in der steifen Note, sondern flattern und jauchzen in der freien Luft, wie die Lerche im Sonnenschein.

Dann möchte es ja vielleicht auch geschehen, daß der Deutsche wieder die Texte zu seinen Melodien fände. Texte, die er freilich nicht mühsam aus irgend einem Liederbüchlein zusammenlernen müßte, um sie bald wieder zu vergessen. Die ihm lieb und wert wären, wie das tägliche Brot und unentbehrlich wie das Feuer im Herde. Lieder, die ihn geleiten, wo er geht und steht, die wie ein froher Gruß von dem einen zum andern klingen und die Heimatliebe stark und frei erhalten auch in fernen Landen. Aber, meine lieben Deutschen, damit solches geschehen könne, müßt ihr Achtung haben vor dem deutschen Liede. Müßt euch nicht schämen an seinen schlichten Melodien und seinem naturwüchsigen Empfinden. — Nicht es genug sein lassen an einem oberflächlichen Eindrillen modernen Singsangs, sondern selbst so recht im tiefen Herzen fühlen, daß das, was das Volk gedichtet hat, ein Stück von euch selbst ist. Und daß eure Dichter nicht Strophe an Strophe und Vers an Vers gereiht haben, damit ihr sie und ihre Lieder vergesset. Sondern daß sie euch Künder sein wollten von dem, was in uns allen lebt an Freude und Glauben, an Hoffen und Lieben.

FRITZ KREISLER
als österreichischer Zugführer mit seiner Frau, einer geb. Amerikanerin. (Die „N. M.-Z." hat in Heft 2 über die Verwundung des berühmten Geigers im Felde berichtet.)

Neuaufführungen und Notizen.

— In Berlin gedenkt *Max Fiedler* in diesem Winter in der Philharmonie wieder vier Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester zu geben und zwar am 2. November, 7. Dezember, 15. Februar und 8. März.

— In München haben bereits zwei Volkssymphoniekonzerte unter Leitung von *Richard Strauss* zum Besten notleidender Orchestermusiker stattgefunden und reichen Ertrag gebracht.

— Die Kgl. Generaldirektion der Kgl. Kapelle in Dresden gibt bekannt, daß auch in dieser Konzertzeit die üblichen 14 Symphoniekonzerte (einschließl. Aschermittwoch- und Palmsonntag-Konzert) im Opernhaus stattfinden werden. Das erste, am 18. Oktober, brachte zur Erinnerung an den Jahrestag der Leipziger Völkerschlacht Beethovens Eroica und das „Heldenleben" von Strauß. Im übrigen weist die Vortragsfolge der einzelnen Konzerte diesmal nur deutsche und österreichische Komponistennamen auf.

— Die K. Hofkapelle in Stuttgart plant, mit dankenswerter Unterstützung der Intendanz, die hiefür das Große Haus des Hoftheaters zur Verfügung stellt (die Liederhalle ist Lazarett), unter Leitung von Hofkapellmeister *Erich Band* Orchesterkonzerte, die durch die Gestaltung der Programme, sowie durch außerordentlich niedrige Eintrittspreise im besten Sinn sich volkstümlich sollen nennen dürfen. Die Meisterwerke unserer Klassiker sollen in vorderster Linie stehen. Ein Beethoven-Abend mit Max Pauer findet zunächst statt. In drei weiteren Konzerten, deren Stattfinden von der Beteiligung des Publikums abhängen wird, sollen symphonische Werke von Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Liszt, Hugo Wolf, Rich. Wagner, Rich. Strauß aufgeführt werden.

— Ueber die *Konzertlage* in den *Rheinlanden* lesen wir in der Rhein. Musik- und Theaterzeitung: Hier im Westen, wo man freilich den Druck der kriegerischen Ereignisse auch mehr spürt, scheint sich der sehr berechtigte Ernst in Beurteilung der Lage vorläufig noch in allzu pessimistischer Stimmung fühlbar zu machen. An Wohltätigkeitskonzerten berufener wie unberufener Kräfte war kein Mangel und wird wohl auch in Znkunft keiner sein. Es sollte freilich dagegen Front gemacht werden, daß mittelmäßige Kräfte Reklame für sich selbst machen unter dem Deckmantel patriotischer Absichten. In Barmen sollen, da Musikdirektor *H. Inderau* selbst im Felde ist, Volkschorkonzerte in diesem Winter nicht stattfinden. — In Bielefeld sollen Freitags und Sonntags im Stadttheater symphonische Volkskonzerte zu ganz geringen Preisen, mit würdigen aber leichtverständlichen Programmen veranstaltet werden. Leitung: Kapellmeister *Cahnbley*. — Die Dortmunder Musikalische Gesellschaft hat das eigene Programm aufgegeben, der Chor wird sich aber an verschiedenen Wohltätigkeitskonzerten beteiligen. — In Düsseldorf können in der geplanten Weise die Konzerte des Musikvereins nicht stattfinden, doch werden einzelne Konzerte von Fall zu Fall gegeben. — In Köln will die Konzertgesellschaft an Stelle der 12 Gürzenichkonzerte, für die bereits mit namhaften Gastdirigenten verhandelt war, sechs Abende unter den Dirigenten *Abendroth* und *Brecher* veranstalten. Vier Kammermusikabende des Gürzenichquartetts werden auch stattfinden, und die Vereinigung Kölner Kammermusikfreunde will ebenfalls versuchen, ihr Programm mit einigen notwendigen Aenderungen durchzuführen. — „Liedertafel und Damengesangverein" in Mainz wollen ihre Konzerte nach Möglichkeit durchführen. Da der eigene Saal des Vereins zu Lazarettzwecken zur Verfügung gestellt wurde, finden die Konzerte im Theater statt. Die bereits verpflichteten Künstler sollen jedenfalls beschäftigt werden (!). — In München-Gladbach, dessen Konservatorium der Musik sein 10jähriges Bestehen feierte, hat die Cäcilia (Md. Gelbke) ihren Winterplan umstoßen müssen, doch hat der Chor seine Proben wieder aufgenommen und wird zunächst zu wohltätigem Zweck ein Konzert mit Brahms' Requiem und Bach-Kantaten geben. — In Münster fallen in der ersten Hälfte der Saison die Konzerte des Musikvereins und das Cäcilienfest aus, doch sollen an Stelle dessen verschiedene Wohltätigkeitskonzerte stattfinden.

— Die Robert-Franz-Singakademie in Halle a. S. (Leitung: Universitätsmusikdirektor *Alfred Rahlwes*) will ihr Winterprogramm nach Möglichkeit durchführen; zunächst steht zum Gedächtnis der gefallenen Krieger eine Aufführung von Mozarts „Requiem" bevor.

— Von Richard Strauß ist das „Soldatenlied", für Männerchor in berechtigter erleichterter Ausgabe von *Richard Trunk* bearbeitet, erschienen.

— In Frankfurt a. M. wird der Bardengesang in Kleists Hermannschlacht unter Mitwirkung des Opernchors in einer Vertonung *Hans Pfitzners* zur Aufführung kommen.

— In der ev. Garnisonkirche in Ulm hat Garnisonorganist *Karl Beringer*, dessen Zyklus von 10 historischen Orgelkonzerten im Sommer vorigen Jahrs noch in bester Erinnerung ist, zwei Wohltätigkeitskonzerte veranstaltet. Das erste führte die Idee „Durch Nacht zum Licht" durch, beginnend mit Liszts groß angelegtem Variationenwerk „Weinen, Klagen" und machtvoll ausklingend mit Regers genialer Phantasie über „Ein' feste Burg". Das zweite Konzert, dessen Pro-

gramm ebenso wie das des ersten der Stimmung gegenwärtiger Zeit feinsinnig angepaßt war, wurde ausschließlich von J. S. Bach bestritten. Die Konzerte erfreuten sich außerordentlich starken Besuchs.

— *Leo Fall* hat eine patriotische Volksoper: „Heimkehr" geschrieben, die nach dem zweiten Pariser Frieden spielt. — Man wird diese „Oper" scharf unter die Lupe nehmen. Es scheint, unsere Operettenfabrikanten wittern Morgenluft!

— Dr. *Karl Muck* wird in dieser Spielzeit in Boston fünf große Orchesternovitäten aufführen, nämlich: *Korngolds* „Sinfonietta", *Schönbergs* fünf Orchesterstücke op. 16, *Stravinskys* „Feuerwerk", *Stillman Kelleys* „New England Symphony" und *Volbachs* h moll-Symphonie.

— In London ist man, wie die Blätter melden, sehr schnell wieder zur Vernunft gekommen. Wagner, Mendelssohn, Strauß, Beethoven, Liszt, Brahms, kurz, alle vollwertige deutsche Musik sollen wieder in die Konzertprogramme aufgenommen werden. Während des Boykotts waren die Konzerte leer. Es geht eben nicht ohne die Deutschen. Unsere lieben Vettern werden das auch an anderer Stelle noch kräftig spüren!

KUNST UND KÜNSTLER

— *Kriegsunterstützungskasse.* Der Allgem. Deutsche Musikerverband erläßt einen Aufruf, worin es heißt: „Kollegen! Dem Beispiel anderer großer Verbände folgend, haben wir eine ‚Kriegsunterstützungskasse' gegründet, deren Gelder den Familien derjenigen Kollegen zugute kommen sollen, deren Ernährer unter den Fahnen für Deutschlands Ehre kämpfen, sowie solchen Kollegen, die durch den Krieg in Not geraten sind. Wir richten vorzugsweise an alle Kollegen, die durch ihre Stellung oder durch noch bestehende Tätigkeit in der Lage sind, helfend einzugreifen, die Bitte, dieser Kasse durch Beiträge beizusteuern. Um einer Zersplitterung durch Errichtung ähnlicher Sammelstellen in Untergruppen vorzubeugen, ist es dringend notwendig, diese Hilfstätigkeit zu zentralisieren. Beiträge erbitten wir unter der Aufschrift: ‚An die Rendantur des Allg. Deutschen Musiker-Verbandes, Berlin SW., Bernburger Str. 31. Für die Kriegsunterstützungskasse.' Desgleichen richten wir diese Bitte an alle diejenigen, die in unserer Kunst als Komponisten, Dirigenten und Lehrer an hervorragender Stelle wirken. Heute ist der Zeitpunkt gekommen, zu beweisen, daß sie sich eins mit ihren darbenden Kollegen wissen. Wir hoffen, daß dieser Aufruf auf fruchtbaren Boden fallen möge. Damit erfüllen wir in dieser ernsten Zeit nicht nur ein Gebot der Not, sondern den für uns kämpfenden Kollegen gegenüber unsere heiligste Pflicht.

Das Präsidium. Der Gesamtvorstand des D. O.-B."

— *Beamte als Musiker.* Des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes Agitation für eine Verfügung, die den Beamten aller möglichen Reichsämter das gewerbsmäßige Musizieren im Nebenamt verbietet, hat nun endlich beim Reichskanzler Erfolg gehabt. Wenigstens für die Kriegsdauer ist es den Beamten untersagt worden, den Berufsmusikern auch noch die kärglichen Gelegenheiten zum Brotverdienen zu nehmen.

— *Von den „Internationalen".* Wie aus Leipzig mitgeteilt wird, steht die Internationale Musikgesellschaft im Begriff, sich des Krieges wegen aufzulösen, nachdem sie erst vor wenigen Monaten ein Friedensfest in Paris gefeiert hatte. Eine Berliner Zeitung behauptet auch noch, die deutsche Abteilung solle von den übrigen Nationen kurzerhand ausgeschlossen werden. — Auch dies könnten wir Deutschen ertragen! Die Nachricht ist im übrigen zurzeit auf ihre Richtigkeit hin nicht zu prüfen.

— *Kriegsunterstützung.* Kammersänger Prof. Dr. *Felix von Kraus* hat verfügt, daß für die Dauer des Krieges der ihm als Vortragsmeister der Kgl. Hofoper zu München zufließende Gehalt zur Hälfte der Münchner Hilfsstelle für Berufsmusiker, zur anderen Hälfte dem Deutschen Chorsängerverband (Sitz Mannheim) ausgezahlt werde. Ein gutes Beispiel!

— *Wiener Tonkünstler-Verein.* In der am 4. Oktober d. J. stattgehabten 28. ordentlichen Generalversammlung des Wiener Tonkünstler-Vereines wurden in den Vereinsvorstand wiedergewählt: *Eugen d'Albert* (Präs.), Dir. *Emil Hertzka* (I. Vize-Präs.), Prof, *Richard Robert* (II. Vize-Präs.), Dr. H. R. Fleischmann (Schriftführer), Hugo Winkelmann (Kassier) und die Herren Dr. Jul. Bittner, Chormeister Viktor Keldorfer, Ehrenchormeister Adolf Kirchl, Kapellmeister Toni Konrath, Prof. Dr. Richard Stöhr, Prof. Jul. Stwertka, Doz. Dr. Egon Wellesz und J. V. v. Wöß. In der Generalversammlung kam der Antrag zur Beschlußfassung: An den Wiener Konzertverein ein offenes Schreiben zu richten, worin der Verwunderung Ausdruck verliehen wird, daß im heurigen Konzertprogramm wieder kein lebender österreichischer Komponist mit einem seiner neuen oder neueren Werke Platz gefunden hat, den namhaften Tages- und Fachblättern dieses Schreiben mit der Bitte um Veröffentlichung einzusenden und an das k. k. Unterrichtsministerium eine Eingabe zu richten, es möge allen staatlich subventionierten Konzertinstituten nahelegen, in Hinkunft die lebenden österreichischen Komponisten in den Konzertprogrammen ausreichender zu berücksichtigen. — Gegenstand der Generalversammlung bildete ferner die vom Wiener Tonkünstlerverein mittlerweile eingeleitete großzügige Hilfsaktion zugunsten der durch den Krieg in Not geratenen Tonkünstler und deren Angehörigen, der durch freiwillige Spenden, Sammlungen mittels Blocks usw. die notwendigen Mittel zugeführt werden sollen. Der Wiener Tonkünstlerverein selbst stellte sich mit einer Spende von 10 000 K an die Spitze dieser Aktion.

— *Von den Konservatorien.* Das *Heidelberger* städt. subv. Konservatorium der Musik hat die Feier seines 20jährigen Bestehens begangen.

— *Brahmsiana.* Frau Marie von Bülow erhebt Einspruch gegen die Darstellung in Kalbecks Brahms-Biographie über das Verhältnis Hans von Bülows zu Brahms.

— *Musikhören bei Tieren.* Aus Kassel wird uns geschrieben: Der Artikel: „Ueber Musikhören" bei Tieren ruft mir Beobachtungen ins Gedächtnis, die ich kurz mitteilen will, da sie vielleicht nicht ohne Interesse sind. Ein Amtsbruder liebte Musik, konnte aber selbst wenig auf dem Klavier spielen. Er freute sich jedesmal, wenn ihm Amtsgenossen, die ihn auf seinem Dörfchen besuchten, etwas Hausmusik bieten konnten. Ein eigentümliches Verhalten zeigte sein prächtiger schottischer Schäferhund. Dieses Tier ließ sich keineswegs durch das Klavierspielen stören. Sobald aber Kirchenmusik oder Musik ähnlichen Stils, namentlich aber Stücke in Moll vorgetragen wurden, brach er in klägliches Geheul aus. Ich habe diese Beobachtung an dem Hunde in vier Jahren öfters machen können. Jedesmal zeigte der Hund dasselbe Verhalten. Er beruhigte sich sofort, wenn in Dur übergeleitet wurde. Ein ähnliches Verhalten konnte ich bis jetzt an anderen Hunden nicht beobachten. H. M., Lehrer.

— *Vom Völkerschlachtdenkmal.* Im März d. J. erließ der Deutsche Patriotenbund an alle Tondichter Deutscher Zunge ein Preisausschreiben zur Gewinnung von Tondichtungen, die sich zum Vortrag im Dom des Völkerschlachtdenkmals eignen. An diesem Preisausschreiben haben sich 237 Bewerber mit 304 Werken beteiligt. Das Preisgericht, bestehend aus den Herren Prof. H. Jüngst, Dresden, Dr. Walter Niemann, Sigfrid Karg-Elert, Königl. Musikdirektor Wohlgemuth und Geheimrat Thieme in Leipzig, wird nunmehr über die 6 Preise zu entscheiden haben, in Anbetracht der zahlreichen Einsendungen ist die Beurteilung gewiß eine schwierige Aufgabe.

— *Preiserteilung.* Der Kölner Geiger *Rothschild* hat das diesjährige Mendelssohn-Stipendium für ausübende Künstler erhalten; eine lobende Erwähnung wurde bei der Konkurrenz dem Pianisten F. Malata-Köln zuteil. Stipendien erhielten ferner Pianist E. Zuckmayer, der Komponist E. Schulhoff und der Klarinettist Völker.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Den Musikverlegern Kgl. Württemberg. Hofmusikverleger *Ernst Eulenburg, Max Robert Forberg* und Herzogl. Sächs. Hofmusikalienhändler *Karl Reinecke,* sämtlich in Leipzig, ist, wie die „Signale" melden, der preußische Rote Adlerorden 4. Klasse verliehen worden. Man wird nicht fehlgehen, diese Auszeichnung als eine Anerkennung der Verdienste zu betrachten, die sich die genannten Herren um die Deutsche Musiksammlung bei der Kgl. Bibliothek in Berlin erworben haben.

— Die Leitung des Braunschweiger Hoftheaters hat Hofrat *Franz.* früher Schauspieler am Dresdner Hoftheater, dann Direktor des Theaters in Plauen, übernommen.

— Es bestätigt sich, daß die Pianisten Prof. *Karl Friedberg* und Prof. *Leopold Godowsky* als Kriegsgefangene in England festgehalten werden.

— Der Komponist und Dirigent *Paul Scheinpflug* ist in Rußland als Kriegsgefangener zurückbehalten und nach Wolodga (bei Archangelsk) transportiert worden.

— Der amerikanische Gesangslehrer *Frank King Clark,* ist in Berlin, erst 43 Jahre alt, gestorben.

— Im Alter von nur 36 Jahren ist die frühere Karlsruher Kammersängerin *Ada von Westhoven-Robinson* in Baden-Baden gestorben.

— Der in Wien bekannte Gesangspädagoge *Albert Ernst* ist im 41. Lebensjahre auf den russischen Schlachtfeldern als Landsturm-Leutnant in der Front gefallen. Ernst war eine Zeitlang Musikreferent des „Fremdenblatt" und bis zu seinem Tode musikalischer Korrespondent der „Münchener Neuesten Nachrichten". Er gehörte zum Freundeskreise Wolfs und Bruckners und war mit dem berühmten Violinvirtuosen H. W. Ernst verwandt.

Pädagogische Werke. — Für Klavier.

J. Jiránek: *Neue Schule der Technik und des musikalischen Vortrags.* 9 Bände. *Universal-Edition*, Aktiengesellschaft, *Wien* und *Leipzig*. Ein wirklich wertvolles und für den Klavierpädagogen, ja auch zum Selbstunterricht, da es sich nicht um die Anfangsgründe des Klavierspiels handelt, sondern ein gewisses Maß von Technik voraussetzt, sehr geeignetes und lusterweckendes Studienwerk. Weil dem Verfasser nicht die technische Fertigkeit an und für sich, sondern die Erreichung eines schönen und tadellosen Vortrags und Bildung des musikalischen Geschmacks als das zu erstrebende Ziel erscheint, so hat er unter die Uebungsstücke, wobei jedes stets einen bestimmten Zweck verfolgt, und alle möglichen Formen der Technik berücksichtigt sind (sie sind in der Hauptsache den Etüdenwerken von Bertini, Berens, Czerny, Cramer, Clementi, Moscheles, Kalkbrenner u. a. entnommen), immer wieder entsprechende und gediegene Vortragsstücke von bedeutenden vorklassischen, klassischen und nachklassischen Komponisten gemischt, und den ganzen Stoff progressiv geordnet, phrasiert, mit Fingersatz und zum Teil mit ausführlichen Erläuterungen versehen. Viele Etüden sind vom Verfasser auch in verschiedener Bearbeitung gegeben, um eine möglichst vollständige, den modernen Anforderungen entsprechende Schule der Technik zu gewinnen. Das ganze Werk verfolgt das Ziel, den Klavierschüler in seiner technischen und musikalischen Ausbildung so weit zu bringen, daß er die Staatsprüfung im Klavierspiel mit gutem Erfolg bestehen kann. Das umfangreiche Werk (leider fehlt die Preisangabe) kann dem Klavierlehrer wie dem Schüler wirklich ebensoviel Freude als Nutzen bereiten und deshalb auch bestens empfohlen werden.

Algernon Asthon: *Sechs kleine und nicht schwere Etüden.* op. 142 (2.50 M.). Verlag von *F. E. C. Leuckart* in *Leipzig*. Diese melodischen Etüden machen die Arbeit des Schülers zur Lust, da sie ebenso fließend, wohl- und vollklingend geschrieben, wie instruktiv und die technische Ausbildung fördernd sind. *Sch.*

Für Geige.

Issay Barmas: *Die Lösung des geigentechnischen Problems.* Mit 27 Abbildungen und mehreren Uebungen. 4 M. *(Bote & Bock.)* Es ist erstaunlich, was in jüngster Zeit von denkenden Geigern über Violintechnik Gutes geschrieben worden ist. Junge Geiger können heutzutage viel Zeit und Mühe beim Studium sparen, wenn sie nicht nur „darauf los üben", sondern auch Werke durchstudieren, die wie das Barmassche zum Heile der geigenden Mitmenschen veröffentlicht sind. Der Verfasser sagt unter anderem: „Zur Erlangung einer mühelosen Violintechnik ist absolute Lockerheit der Arme, Finger und Gelenke nötig, sowohl für die Bogentechnik (rechte Hand, rechter Arm) als auch für Fingertechnik (linke Hand, linker Arm)." Zu loben ist die kurze, faßliche und sachliche Art, in der Prof. Barmas besonders zu werdenden Geigern redet. Auch die Uebungen zeichnen sich durch große Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit aus. „Jede überflüssige oder übermäßige Muskelanspannung schadet der Technik und somit auch dem Vortrage." Wenn vieles auch den Geigern bekannt ist über Haltung und Führung des Bogens, Aufsetzen der Finger der linken Hand etc., so ist nicht zu vergessen, daß die Barmasschen Lehren an junge Geiger gerichtet sind, bei denen nach gegebener Anweisung noch Rückfälle in alte Fehler zu gewärtigen sind; aber gerade für solche Geiger ist die knappe aber präzise Unterweisung von großem Nutzen. Oft werden dickleibige Etüdenwerke unter heißem Bemühen durchstudiert, ohne sonderliche Fortschritte zu bemerken, und mancher junge Geiger täte gut, im Studium zu verpusten und Kontrolle über Muskeltätigkeit zu halten. „Blinder Eifer schadet nur." „Nur so viel darf aus dem Fingergelenk auf die Saite gedrückt werden, daß die Saite in Berührung mit dem Griffbrett kommt", jedes krampfhafte Anspannen der Fingermuskeln ist vom Uebel, ein Zuhochheben der Finger hemmt die glatte Spielweise. Es kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, „daß die Geige ohne die geringste Unterstützung der Schulter und des Armes gehalten werden muß." Die zahlreichen Abbildungen veranschaulichen in vorzüglicher Weise des Verfassers Ansicht über Geigen- und Bogenhaltung, Arm- und Fingerfunktionen. In dem Barmasschen Werke ist in gedrängter Form alles für einen Geiger Wissenswerte, soweit es die Technik betrifft, zusammengefaßt und es dürfte besonders jungen Geigern, die mitten im Studium stehen, ein wertvoller Ratgeber sein. Der Verlag Bote & Bock hat das Werk in einem schlichten, aber vornehmen Gewande erscheinen lassen.

Hans Schmidt, Konzertm. u. Domkantor zu Halle a. S.

Neue Klaviermusik.

Artur Holde: *Suite* 2 M. Verlag *Pabst, Leipzig.* Wir vermissen einen natürlichen Fluß der Melodie, deren Klarheit durch leiterfremde Töne und hastende Figuren im Baß beeinträchtigt wird. An Druckfehlern ist außerdem ein reicher Segen, namentlich in der Passacaglia.

Roberto Rossi: *Composizioni* à 1.30 M. Verlag *Carisch & Jänichen, Milano.* Die beiden uns vorliegenden Stücke, Serenata und Rivo di monte sind mit wirklicher Empfindung komponiert; störend wirken rhythmische Stockungen, die zu sehr den Eindruck des Reflektierten machen.

Renato Brogi: 3 *morceaux* à 1.30 M. Verlag *Carisch & Jänichen.* Drei sehr empfehlenswerte Stücke, die durch ihren geschickten Klaviersatz ein angenehmes Studieren ermöglichen, namentlich das hübsche „La Fileuse"; schwieriger, doch nur wegen des Tempos, ist „Saltarello". Die vornehme „Etude de Concert" ist ihrer Wirkung sicher.

Emil Söchting: *Zwei Klavierstücke,* op. 122 (Verlag *Heinrichshofen, Magdeburg*). Lied ohne Worte, 1 M., ausdrucksvoll und von reichem Klang, Moment de Valse, 1.20 M., von graziösem Fluß, wenn das Ineinanderspielen der beiden Hände richtig gemacht wird. Vom gleichen Verfasser und Verlag: Drei instruktive und leichte Rondinos à 1 M. Diese hübschen, leichtgeschürzten Rondinos bieten keine größeren Schwierigkeiten und sind bei flottem Spiel ihrer Wirkung sicher.

Eduard Walter: *Zwei Melodramen* à 1.50 (Verlag *F. E. C. Leuckart, Leipzig*). „Der lustige Trompeter", für Deklamation, Pianoforte und Trompete; „Ein Musikant", für Dekl., Pianoforte und Violine. In beiden Stücken ist eine dem Charakter des beigefügten Blas- bezw. Streich-Instruments besonders angepaßte Begleitmelodie zu vermissen.

Care Hirn: *Kompositionen für Klavier,* op. 1, 3 M.; op. 2, 2.50 M.; op. 3, 2 M. (Verlag von *Simrock, Berlin.*) Der Komponist ist sich noch nicht klar darüber, was er eigentlich will; es „brahmselt" (op. 1, No. 5), „regert" (op. 2, No. 3) und „griegt" (op. 3, No. 2), aber ohne den entsprechenden geistigen Inhalt. Wenn die Erfindung versagt, setzt Chromatik und Modulation ein, aber ohne Plan und Ziel, wenigstens in op. 1. Valse mignonne in op. 2 hat einen hübschen Mittelsatz, auch „Am Spinnrocken" (op. 3, No. 1) ist in seiner ungesuchten Art ganz gut gelungen. Es wäre dem Komponisten zu empfehlen, sich eher Mozart zum Vorbild zu nehmen und einfachere Pfade zu wandeln.

Alfred Rothberger: *Humoreske,* 1.50 M. *(J. H. Zimmermann, Leipzig).* In bombastischem Einherschreiten ist hier ein falsches Pathos ganz gelungen nachgemacht. Bei richtiger Auffassung des humoristischen Inhalts wird das mittelschwere Stück Eindruck machen.

Otto Rippl: *Valses poétiques,* op. 21 (Verlag von *Gebr. Hug & Co., Leipzig*) 2.50 M. Freunden eines vornehmen Walzers sei dieses Heft empfohlen. Die Melodie ist einfach und ungesucht und zeichnet sich durch eleganten Fluß aus. Nur in No. 3 wirkt das Herumläuten auf *e—f* eintönig. Eine geschickte Hand zeigt der Komponist im Klaviersatz, wo die Melodie sich meist auf beide Hände in zwanglosem Ineinanderspielen verteilt. Sehr wirkungsvoll ist das Schlußstück mit der feinen Reminiszenz an den Anfang. Die Schwierigkeiten sind unbedeutend, der Verlauf der Melodie ist durch den Druck für das Auge deutlich gemacht. *F.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 3 bringt an erster Stelle ein Lied: Der sterbende Soldat von *Christian Knayer* in Stuttgart. Wir hatten kürzlich unseren Lesern auch Kompositionen zugesagt, die sich auf die große Zeit, in der wir leben, beziehen. Hier ist ein Lied, das textlich zwar nicht aus dem Augenblick heraus erstand, aber keinen Geringeren als Liliencron zum Dichter hat. Sein ergreifendes Gedicht ist gültig für alle Zeiten. Das Erschütternde des Krieges ist befreit vom Entsetzlichen durch die Kraft des echten Dichters. Knayer hat ein Wagnis unternommen, diese Worte in Musik zu setzen; aber jeder wird es fühlen, daß der Wurf ihm gelungen ist. Keiner wird ohne Ergriffenheit dies Lied singen und hören. — An zweiter Stelle steht ein kleines, feines Stimmungsbild für Klavier von *M. J. Erb* in Straßburg. Das Albumblatt darf auch ein Blatt aus dem Zeitbuche genannt werden.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.
Schluß der Redaktion am 17. Oktober, Ausgabe dieses Heftes am 29. Oktober, des nächsten Heftes am 12. November.

Dur und Moll

— *Unbekannte Kompositionen Rossinis.* Wir lesen: Es gibt nicht weniger als 150 Werke des Meisters, die bisher unbekannt geblieben sind. Als der Schöpfer des „Barbier von Sevilla“ im Jahre 1868 gestorben war, hatte seine Witwe zwar die Absicht, die hinterlassenen Kompositionen sofort zu veräußern, aber sie stellte derartig hohe Ansprüche, daß kein Verleger sich imstande sah, die Werke zu kaufen. Erst im Jahre 1873 erschien ein Käufer. Allein er veröffentlichte dann nur vier Stücke von den 154 unbekannten Kompositionen des Nachlasses; alle Reklamationen der Witwe Rossinis blieben erfolglos. Dabei sind die hinterlassenen Arbeiten für das Wesen und das Temperament des Meisters höchst bezeichnend; sie zeigen, daß Rossinis unerschöpfliche Phantasie auch die heiteren und ironischen Intermezzi liebte. Schon die Titel der Kompositionen lassen das spüren. Sie spiegeln den von Rossini beliebten Wechsel der Stilarten, bei dem auch musikalische Ironie und Satire mitzuklingen scheinen. Unter den Walzern finden wir beispielsweise einen „Boudoir-Walzer“, einen „Antitanz-Walzer“, einen Trauerwalzer, einen „Valse torturée“, einen „hinkenden Walzer“, während unter den „Präludien“ Titel wie „Präludium des ancien régime“, „Präludium meiner Zeit“, „Anspruchsvolles Präludium“, „Hygienisches Präludium“, ferner ein „ländliches“, ein „krampfhaftes“, ein „ungefährliches“ und ein „Zukunftspräludium“ zu finden sind. Der ganze Handschriftschatz gliedert die 154 Kompositionen in 16 Bände, darunter vier mit 74 Gesangsstücken, ein „Album der Nichtigkeiten“ für Klavier, eine Hymne an Napoleon III., eine Fanfare „Die Krone Italiens“, einen Band mit 12 Klavierkompositionen für „jugendliche Kinder“, ein gleicher Band für „aufgeweckte Kinder“, vier „hors-d'oeuvre“ (Radieschen, Anchovis, Gurken, Butter), sodann die „vier Bettler“ (Feigen, Nüsse, Mandeln, Rosinen) und noch eine große Reihe von Klavierstücken.

*

Das europäische Konzert.

England, das ränkereiche,
Das spielt die erste Geige.
Frankreich, gebläht vom Deutschenhaß,
Begleitet's auf dem Kontrabaß.
Der Zar pfeift auf dem letzten Loch,
Mitspielen tut er aber doch.
Belgien in seinen Nöten
Geht flöten.
Der deutsche Michel, forsch und barsch,
Bläst allen vieren nun den Marsch.
Der Marsch heißt jetzt wie allezeit:
„Üb' immer Treu und Redlichkeit.“

(Deutsche Sängerbundesztg.)

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.

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

Annie Betzak
Violinvirtuosin
Frankfurt a. M.-Offenbach. Telef. 162.

Else Müller-Hasselbach
Mezzo u. Alt, Schülerin v. Mme. Charles Cahier
Hornberg, bad. Schwarzwaldbahn
Telegr.-Adr.: Müllerhasselbach Hornbergschwarzwaldb. Fernspr.-Amt Hornberg Nr. 4.

Kammersänger E. Rob. Weiß
Belcanto-Schule
Essen-Ruhr, Semperstr. 14. Telef. 2696.

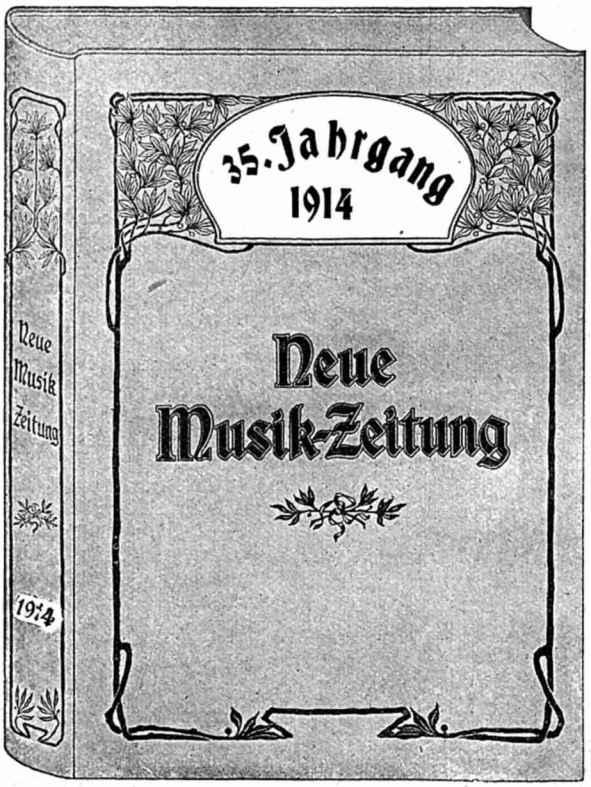
Valesca Burgstaller
Klaviervirtuosin
PILSEN, Jungmannstrasse 14.

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

Musik. Kunstausdrücke
Von **Fr. Litterscheid.**
Origin. broschiert 30 Pf.
Verlag Carl Grüninger, Stuttgart

Josef Ruzek
Drei ungarische Tänze
für Violine und Klavier M. 2.—
Verlag Carl Grüninger, Stuttgart.

Einbanddecken u. Sammelmappen
zum Jahrgang **1914** der **„Neuen Musik-Zeitung“.**
(Zu sämtlichen früheren Jahrgängen ebenfalls vorrätig.)



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

Kleiner Anzeiger

Kompositionen werden druckreif gemacht und instrumentiert. Offert. an „Herbst Tür 20.“ Wien 6. Bürgerspitalgasse 29./II.

Musiklehrerin gesucht
für Klavier, Violine evtl. auch Gesang, mit Staatsprüfung od. Konservatoriumsbildg., repräsentable Erscheinung, von 36jährigem charaktervollem, gesundem, ledigem, besteingeführtem, vermögendem, staatl. gepr. kons. geb. Musikinstituts-Inhab. in schöner, großer Provinzstadt. Ausführl. Off. mit Bild unter „Erforderl. Kapital 20 000 K.“ hauptpostlagernd **Teplitz-Schönau, Böhmen.**

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

Max Reger
erschienen:

Acht Klavierstücke zu zwei Händen. Preis M. 1.80.
Acht Lieder für eine Singstimme. Preis M. 1.80.
Romanze für Violine mit Klavierbegleitung. Preis 30 Pf.
Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder auch direkt vom Verlag der „Neuen Musik-Zeitung“
Carl Grüninger in Stuttgart.

Straussiana und Andres.
Ein Büchlein musikalischen Humors
meist **mit** und selten **ohne,**
ernsthaft **für**
und scherzhaft **gegen**
Dr. Richard Strauß
von
Dr. Max Steinitzer.
176 Seiten oktav. Preis in hübschem Umschlag brosch.
M. 1.60.

Das Buch richtet sich an den großen Kreis aller jener Musiker und Musikliebhaber, die für diese Art von Humor auf ernster Basis Sinn haben. An Drastik der Darstellung sind darin die bekannten „Musikalischen Strafpredigten“ des Verfassers noch weit überboten. Eine schärfere Antikritik im Gewande des Humors als der Artikel „Positive und negative Elektrizität“, eine Rede für und wider Strauß' „Elektra“, ist wohl kaum geschrieben worden. Das Buch ist von überwältigender Komik und fast jeder Satz ein satirisch beißender Witz; eine reiche Anzahl heiterer Momente aus Begegnungen mit berühmten Leuten geben demselben eine besondere Würze.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung, sowie auch direkt (zuzüglich 20 Pf. Porto) vom Verlag
Carl Grüninger, Stuttgart.

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