Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1915

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0036|LOG_0024

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. Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark. | 1915 Heft 21

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: Gemeinsame Züge der „Antipoden" Beethoven und Schubert. — Hermann Kretzschmar, biographische Skizze. — Moderne Musik und Volksempfinden. — Wagners „Siegfried" im Harvard-Stadium. — Karl Thiessen, biographische Skizze. — Der Braut des Helden. — An das Vaterland. — Kritische Rundschau: Karlsruhe, Saarbrücken, Stockholm, Zürich. — Kunst und Künstler. — Zum Gedächtnisse an unsere Toten. — Erst- und Neuaufführungen. — Vermischte Nachrichten. — Besprechungen: Neue Klaviermusik. Lieder mit Klavierbegleitung. — Briefkasten. — Musikbeilage.

Gemeinsame Züge der „Antipoden" Beethoven und Schubert.

Von Dr. KONRAD HUSCHKE (Greiz).

Zwei Pole, die sich abstoßen, so hat man zuweilen die beiden Tongewaltigen genannt, die so lange Jahre gleichzeitig in derselben Stadt lebten und doch zu ihrem eigenen und der Welt Unglück sich fern blieben, Beethoven und Franz Schubert. Und in der Tat, überblickt man die Individualitäten der beiden Meister nur flüchtig, so scheint es, als ob sie die Natur so verschieden gebildet hätte, daß gemeinsame Züge, die eine Verbindung zwischen ihnen hätten schaffen können, nicht oder wenigstens nur in ganz geringem Maße vorhanden gewesen wären. Schon in ihrer äußeren Erscheinung und in ihrem Auftreten prägte sich ein auffallender Gegensatz aus. Wagner sagt von Beethoven mit Recht, der Krampf des Trotzes halte bei ihm Nase und Mund in jener Spannung, die nie zum Lächeln, sondern nur zum ungeheuren Lachen sich lösen könne. Beethovens massive, löwenmäßige, stolz-selbstbewußte Erscheinung mit ihren kantigen, scharfen Bewegungen, seine schroffe, ungezähmte, steifnackige Persönlichkeit, knorrig wie eine Eiche, imponierte, ja erschreckte. Um das mächtige Haupt wallte ungeordnet das dichte, früher tiefschwarze, aber bald infolge schwerer seelischer Kämpfe gebleichte und schließlich vorzeitig ganz weiße Haar und seine tiefliegenden, von starken Brauen beschatteten dunklen Augen, wohl das Schönste an ihm, die unter der machtvoll gewölbten Stirn sprühend und faszinierend, ja oft wie stechend den Besucher anblickten, hatten, besonders in Zeiten des Schaffens, einen ungemein bedeutenden Ausdruck. Es war etwas von dem Jupiterblick, der mit göttlicher Erhabenheit über alle räumlichen Grenzen in die ferne Unendlichkeit hinüberweist, bald drohend und wild, dann wieder verträumt, leidensvoll und wie erstarrt von der Größe der dahinter ruhenden Gedanken. Ein Dämon schien dieser Mann, wenn er in schöpferischer Erregung wie fern von der Welt mit seinem Genius Zwiesprache hielt. Und besonders in den Jahren, wo ihn seine Taubheit mehr und mehr vom Leben fernhielt, traten die Menschen scheu beiseite, wenn er laut brummend und finster vor sich hinblickend wie eine Wetterwolke dahinstürmte. Aber alle kannten ihn und staunten in Ehrfurcht vor dem gewaltigen Phänomen, das so ganz anders war wie sie selbst. Wie verschieden von ihm Franz Schubert! Mit einem stillen, gedämpften Lächeln, das, besonders in den letzten Jahren, leise von Schwermut beschattet war, schaute er aus dem runden, weichen Gesicht, in dem nur Kinn und Stirn stärker entwickelt waren, unter braunem Lockenhaar heiter in die Welt. Seine lichtbraunen Augen blickten mild und gütig. Nur wenn er komponierte oder über Musik sprach, bekamen sie einen ganz eigenen glitzernden Glanz. Beethovens herrisches, selbstsicheres Auftreten, rücksichtslos im Bekenntnis der eigenen Größe und im Durchsetzen des Willens, fehlte ihm gänzlich, ihm, von dem sein Intimus Josef von Spaun berichtete, daß er es nicht geliebt habe, seine Gefühle bloßzulegen, und der das Große, was in ihm war, scheu und mit fast pathologischer Bescheidenheit vor der Welt verbarg.

Er galt als ein treuherziger, liebenswürdiger, harmloser Mensch, nicht als einer von den lauten Fröhlichen, das Laute lag ihm nicht, wohl aber als ein Freund lachenden Humors, als der witzige, gesprächige, behagliche Oesterreicher, der „Schwammerl", vor dem man nicht nur nicht die geringste Scheu empfand, dessen Gesellschaft man vielmehr gern aufsuchte, um sich an seiner herzerquickenden Frische und Natürlichkeit zu freuen. Auch Beethoven war in jungen Jahren lustig und freudigem Lebensgenuß zugeneigt, er bezeichnete sich selbst im Heiligenstädter Testament als mit einem feurigen lebhaften Geiste ausgestattet und empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, aber seine Art hatte schon damals etwas Gewaltsames, Uebermenschliches, das sich dann später mehr und mehr zum Grandiosen, Monumentalen auswuchs. Sein Element war und wurde in immer höherem Maße das Heroische, tief Tragische, die zwingende, oft schauerliche Erhabenheit, die sich mit dem Heldentum in seiner höchsten Verinnerlichung verbindet. Und wollen wir ihm eine Muse geben, so wäre es, wenn sie auch sein Wesen nicht ausfüllt, doch am besten die hehre Gestalt der Leonore, das Heldenweib, das in tiefinnerlichem Drange aufopfernder Liebe unverzagt dem Tod ins Auge schaut. Die Muse Schuberts dagegen könnte man sich vielleicht als eine wunderliebliche Mädchenblüte vorstellen, deren Augen lachend und doch wehmütig in die Welt blicken, schalkhaft und doch schmerzensreich, Wiener Heiterkeit mit tiefer Melancholie wundersam verschmolzen.

Diese beiden grundverschiedenen Männer hatten aber doch so manche Züge, die sie eng miteinander verbanden und die, wenn das Schicksal sich nicht dagegen gestemmt hätte, sie trotz ihrer vielfachen Gegensätzlichkeit mit einem festen Bande schönster Harmonie hätten umschlingen können. Es waren dies ihre starke, innige, ja grenzenlose Liebe zur Natur, ihr stolzes Unabhängigkeitsgefühl, ihre ideale Stellung zur Kunst

und ihr unerschrockenes K ä m p f e n für die d e u t s c h e gegen die italienische Musik.

Beethovens Naturgefühl war ein elementares. Im „Tempel der Natur", besonders zur blühenden Jahreszeit auf grünenden Wiesen und im Schatten alter Bäume, schmiedete er am liebsten seine gewaltigen musikalischen Gedanken. Draußen im freien, herrlichen Glanze der Sonnenwelt, wohl auch bisweilen in Wind und Donnergebraus sind seine erhabensten Geistesprodukte konzipiert worden. Den Sommer verbrachte er, den in seiner Jugend schon die lieblichen Rhein- und Maingegenden bezaubert hatten, so oft und so lange er konnte, in der schönen, lachenden Umgebung Wiens, in Baden, Heiligenstadt, Döbling, Hetzendorf, Mödling und wie diese von Wald- und Wiesenduft umsonnten Orte alle hießen. Den Winter dagegen pflegte er, mehr an die Großstadt gebunden, zumeist nur zur Ausarbeitung seiner Entwürfe zu verwenden. Wie er in der Natur aufging, wie sie ihn mächtig zum Schaffen anregte, wie sie seinen Genius trieb, hinaufzusteigen zu den höchsten Höhen, das entnehmen wir so manchen aus seinem tiefsten Innern kommenden Aeußerungen in seinen Briefen. An Therese Malfatti schreibt er im Frühjahr 1810: „Wie glücklich sind Sie, daß Sie schon so früh aufs Land konnten! Erst am 8. kann ich diese Glückseligkeit genießen: kindlich freue ich mich darauf. Wie froh bin ich, einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können! Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich — geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht." Und an Frau Streicher bei ihrem Aufenthalt in Baden 1817: „Kommen Sie an die alten Ruinen, so denken Sie, daß dort Beethoven oft verweilt; durchirren Sie die heimlichen Tannenwälder, so denken Sie, daß da Beethoven oft gedichtet oder, wie man sagt, komponiert." Inmitten der Arbeiten an der Sonate op. 106 in Brühl bei Mödling entringt sich ihm der sehnsüchtige Wunsch: „ein kleines Haus allda, so klein, daß man allein nur ein wenig Raum hat — nur einige Tage in diesem göttlichen Brühl — Sehnsucht oder Verlangen, Befreiung oder Erfüllung." In solch „glücklichem Landwinkel" vergißt er sein Leiden, das ihn in Wien so oft aus der Gesellschaft der Menschen hinausgetrieben: „Mein unglückliches Gehör plagt mich hier nicht. Ist es doch, als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: heilig, heilig! Im Walde Entzücken, wer kann alles ausdrücken — süße Stille des Waldes." Dort schreibt er auch die Worte an die Gräfin Erdödy: „Denn obschon ich vieles erlitten, habe ich doch nicht die früheren Gefühle für Kindheit, für schöne Natur und Freundschaft verloren" und auf einem Notenblatt vom Kahlenberg findet sich jener bekannte andächtige und schwärmerische Hymnus an die Gottheit in der Natur: „Allmächtiger — im Walde — ich bin selig — glücklich im Wald — jeder Baum spricht — durch dich, o Gott, welche Herrlichkeit — in einer solchen Waldgegend — in den Höhen ist Ruhe — Ruhe Ihm zu dienen." Sturms „Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und Vorsehung" und seine Abhandlung „Die Natur als eine Schule fürs Herz" besaß er in verschiedenen Ausgaben und sie zeigen, mit welchem Fleiß er sie studiert hat. Die beschränkte theologische Auslegungsart dieses orthodoxen Hamburger Hauptpastors mochte er ablehnen, sie lag dem mehr pantheistischen religiösen Empfinden des Rousseaujüngers zu wenig, aber die sonderbaren Schriften Sturms enthalten doch auch Stellen echten religiösen Gefühls für die Herrlichkeiten der Natur und hier knüpfte Beethovens Begeisterung an. Der englische Pianist Neate, der um 1815 viel mit ihm zusammen war, erzählt, er sei niemals mit einem Menschen zusammengekommen, der eine so große Freude an der Natur, an Blumen, Wolken, kurz, an allem und jedem gehabt habe, wie Beethoven; „Natur war gleichsam seine Nahrung, er schien förmlich darin zu leben." Und Schindler, der Getreue, gibt weitere Auskunft über seines Meisters Naturgefühl. Man würde sich sehr irren, schreibt er in seinem Beethoven-Werk, wenn man aus Beethovens Drange, sich viel in freier Natur zu bewegen, schließen wolle, es sei dies bloß aus Vorliebe für schöne Landschaften geschehen oder geboten durch körperliches Bedürfnis; Beethoven habe sich frühzeitig schon die Kunst zu eigen gemacht, in dem großen Buche der Natur zu lesen und diese in jeder ihrer Erscheinungen verstehen zu können. Er, Schindler, habe das Glück gehabt, unzählige Male an der Seite des Meisters durch Feld und Flur über Berg und Tal zu wandern, und er dürfe bekennen, daß Beethoven ihm dort oft ein Lehrer und in diesem Unterrichte von größerer Lust und Ausdauer unterstützt gewesen sei wie bei dem musikalischen. Man habe sich in Beethoven einen Menschen vorzustellen, in dem sich die äußere Natur vollständig personifiziert gehabt hätte. Nicht ihre Gesetze, sondern die elementare Natur m a c h t hätte ihn bezaubert, und das einzige, was ihn in diesem wirksamen Genuß der Natur beschäftigt habe, seien seine Empfindungen gewesen. So zog seine Phantasie schöne Natureindrücke stürmisch an sich und ließ sie als Meisterwerke der Kunst in alle Welt hinausklingen. „Als er einst", erzählt Czerny, „an einem Frühlingsmorgen im Augarten spazierte und das Untereinanderzwitschern der Vögel hörte, fiel ihm das Thema zum Scherzo der Neunten ein; eine andere Ueberlieferung besagt allerdings, er habe mit fröhlichem Behagen in einem Bosquet in Schönbrunn gesessen, da sei es ihm in der Dämmerung gewesen, als seien überall Zwerge zum Vorschein gekommen und wieder verschwunden, so sei das Scherzo entstanden. Jedenfalls hat es seine Entstehung einem Natureindruck zu verdanken. Das Oratorium „Christus am Oelberg" und den Fidelio komponierte er im Dickicht des Waldes im Schönbrunner Hofgarten auf einer Anhöhe zwischen Eichstämmen sitzend, die sich ungefähr zwei Fuß von der Erde entfernt vom Hauptstamm trennten, und von dem wundersamen Thema zum zweiten Satz der vierten Symphonie hat man mit Recht gesagt, daß über ihm der mildklare, doppelt wärmende Sonnenschein eines glücklichen Septembertages liege. So könnte man noch vieles aus seinen Werken aufzählen, aus dem sich die innige Beziehung zwischen seiner Kunst und der Natur ergibt. Sein herrlichster Sang an die Natur aber ist die Pastoralsymphonie, ein Naturidyll genialster Intuition. Hören wir Schindler zur Komposition ihres zweiten Satzes: „In der zweiten Hälfte des April 1823, zur Zeit voller Mühsal und Widerwärtigkeiten, schlug Beethoven eines Tages zur Erholung einen Ausflug nach der Nordseite vor, dahin ihn sein Fuß seit einem Dezennium nicht mehr geführt hatte. Zunächst sollte Heiligenstadt und dessen reizend-schöne Umgebung besucht werden, wo er so viele Werke zu Papier gebracht, aber auch seine Naturstudien betrieben hatte. Die Sonne schien sommerlich und die Landschaft prangte bereits im schönsten Frühlingskleide. Nachdem das Badehaus zu Heiligenstadt mit dem anstoßenden Garten besehen und manch angenehme, auch auf seine Schöpfungen Bezug nehmende Erinnerung zum Ausdruck gekommen war, setzten wir die Wanderung nach dem Kahlenberg in der Richtung über Grinzing fort. Das anmutige Wiesental zwischen Heiligenstadt und letzterem Dorfe durchschreitend, das von einem vom nahen Gebirge rasch dahereilenden und sanft murmelnden Bache durchzogen und streckenweise mit hohen Ulmen besetzt war, blieb Beethoven wiederholt stehen und ließ seine Augen einen Augenblick voll von seligem Wonnegefühl in der herrlichen Landschaft umherschweifen. Sich dann auf den Wiesenboden setzend und an eine Ulme lehnend frug er mich, ob in den Wipfeln dieser Bäume keine Goldammer zu hören sei. Es war aber alles still. Darauf sagte er: ‚Hier habe ich die Szene am Bach geschrieben und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke haben mitkomponiert' . . ." Und nun Franz Schubert, der wundervolle musikalische Landschaftsmaler! Sein eindrucksvollstes Lied an die Natur hat er im Forellenquintett gesungen, aus dem eine solche

Fülle von Blüte und leuchtender Sonnenpracht, von Waldesrauschen und Wiesenduft, vom Plätschern der Bergwässer und dem Dahinschlängeln ihrer graziösesten Bewohner hervorleuchtet, daß dem Hörer, der gleichermaßen Freund von Natur und Kunst ist, sich ein Bild glücklichster Harmonie zwischen beiden enthüllt. Dieses fröhliche Quintett ist der erfolgreichste Konkurrent der Pastoralsymphonie zum Preise der Natur, so verschieden beide Werke sonst gestaltet sind. Mochte Schubert in Ungarn oder Steiermark umherstreifen, mochte er mit Vogl durch Oberösterreich wandern oder mit den Schubertianern in der näheren Umgebung Wiens in irgend einem lauschigen Winkel beim kühlen Weine sitzen, überall finden wir bei ihm wie bei Beethoven jenes dürstende Einsaugen all der unendlichen Eindrücke, die der Berufene aus dem Born der Natur schöpft. Aus so manchen Briefen und Reiseberichten an Verwandte und gute Freunde blickt uns diese tiefwurzelnde Naturschwärmerei Schuberts entgegen. Wie anschaulich schildert er z. B. seinem Bruder Ferdinand die Fahrt nach Salzburg: „Ungefähr eine Stunde von Neumarkt wird die Gegend wunderschön. Der Wallersee, welcher rechts von der Straße sein helles, blaugrünes Wasser ausbreitet, belebt diese anmutige Gegend auf das herrlichste. Die Lage ist sehr hoch und von nun an geht es immer abwärts bis nach Salzburg. Die Berge steigen in die Höhe, besonders ragt der fabelhafte Untersberg wie zauberhaft aus den übrigen hervor. Die Dörfer zeigen Spuren von ehemaligem Reichtum. An den gemeinsten Bauernhäusern findet man überall marmorne Fenster- und Thürstücke, auch sogar manchmal Stiegen von rotem Marmor. Die Sonne verdunkelt sich und die schweren Wolken ziehen über die schwarzen Berge wie Nebelgeister dahin; doch berühren sie den Scheitel des Untersbergs nicht, sie schleichen an ihm vorüber, als fürchteten sie seinen grauenvollen Inhalt. Das weite Thal, das mit einzelnen Schlössern, Kirchen und Bauernhöfen wie angesäet ist, wird dem entzückten Auge immer sichtbarer. Türme und Paläste zeigen sich nach und nach; man fährt endlich an dem Kapuzinerberg vorbei, dessen ungeheure Felswand hart an der Straße senkrecht in die Höhe ragt und fürchterlich auf den Wanderer herabblickt. Der Untersberg mit seinem Gefolge wird riesenhaft, ihre Größe will uns fast erdrücken. Und nun geht es durch einige herrliche Alleen in die Stadt selbst hinein. Festungswerke aus lauter Quadersteinen umgeben diesen so berühmten Sitz der ehemaligen Churfürsten. Die Thore der Stadt verkünden uns mit ihren Inschriften die verschwundene Macht des Pfaffentums. . . .“ Und dann die Stelle über das hintere Salzburger Tal: „Dir die Lieblichkeit dieses Thales zu beschreiben, ist beinahe unmöglich. Denke Dir einen Garten, der mehrere Meilen im Umfange hat, in diesem unzählige Schlösser und Güter, die aus den Bäumen heraus- oder durchschauen, denke Dir einen Fluß, der sich auf die mannigfachste Weise durchschlängelt, denke Dir Wiesen und Aecker, wie ebensoviele Teppiche von den schönsten Farben, dann die herrlichen Matten, die sich wie Bänder um sie herumschlingen, und endlich stundenlange Alleen von ungeheuren Bäumen, dieses alles von einer unabsehbaren Reihe von den höchsten Bergen umschlossen, als wären sie die Wächter dieses himmlischen Thales, denke Dir dieses, so hast Du einen schwachen Begriff von seiner unaussprechlichen Schönheit.“ An seine Eltern aber schreibt er, zugleich in Anspielung auf Ferdinands Hypochondrie: „Den Ferdinand und seine Frau samt Kindern lasse ich schönstens grüßen. Er kriecht vermutlich noch immer zum Kreuz und kann Donbach nicht los werden; auch wird er gewiß schon wieder 77 mal krank gewesen sein und 9 mal sterben zu müssen geglaubt haben, als wenn das Sterben das Schlimmste wäre, was uns Menschen begegnen könnte. Könnte er nur einmal diese göttlichen Berge und Seen schauen, deren Anblick uns zu erdrücken oder zu verschlingen droht, er würde das winzige Menschenleben nicht so sehr lieben, als daß er es nicht für ein großes Glück halten sollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden.“ Hier blitzt wie so oft bei Beethoven im Anschauen der Natur die religiöse Andacht durch. Schuberts Religion stand wie die Beethovens nahe dem Pantheismus; es war die Gottnatur Goethes, zu der auch das Denken und Fühlen dieser beiden großen Musiker neigte, die Naturreligion in reinster Innerlichkeit, frei von konfessioneller Dogmatik und fern von allem starren Kultus und jenem Formalismus, die so oft in unvernünftiger Weise die kirchliche Gewalt züchtet, wahrer Gottesdienst ohne Phrase, und Demut dem Unerkennbaren gegenüber ohne pfäffische Intoleranz und Selbstüberhebung, allerdings auch weit entfernt von der kindlichen Frömmigkeit des alten Haydn, der Beethoven so gerne einen Atheisten nannte. Etwas Besonderes aber war es noch, was beide, Beethoven wie Schubert, immer wieder draußen in der Natur so froh und glücklich machte; in ihr konnten sie sich zwanglos und ungebunden bewegen und sich erlöst von den Lügen der Gesellschaft und von Konvention und Schein auf sich selbst besinnen. „Lauter Kunst, zugestutzt wie die alten Reifröcke“, sagte Beethoven bei einem Spaziergange durch die nach französischem Geschmack zugeschnittenen Alleen des Schönbrunner Parks ungehalten zu Breuning, „mir geschieht nur dann wohl, wenn ich in der freien Natur bin.“ Dieser Beethoven ist der ganze Schubert, beseelt im Leben wie in der Kunst von einem nicht zu bändigenden Sehnen nach U n a b h ä n g i g k e i t. Hier liegt also ihre zweite Wesenseinheit. Frei und ohne Beschränkung durch ein Amt oder andere lästige Beschwerungen wollten beide ihrem künstlerischen Schaffen leben. Bach, Mozart und Haydn haben im Banne zeitraubender dienstlicher Tätigkeit viel kostbare Zeit verbraucht. Beethoven bekam schon vom Stundengeben so manches Mal seinen „Raptus“ und schränkte es immer mehr ein, zumal er von den Verlegern gutes Honorar erhielt und einige hohe Adelige, an der Spitze der Erzherzog Rudolf, ihm ohne bindende Gegenverpflichtungen (nur in Wien oder wenigstens in einer anderen Stadt der österreichischen Erbländer sollte er bleiben) ein namhaftes Jahresgehalt bewilligten, so daß er das Glück hatte, auch ohne Amt sich eine sorgenfreie Existenz zu sichern. Das blieb nun freilich für Schubert ein unerreichtes Ideal. Er hatte in seinem kurzen Leben fast dauernd mit Nahrungssorgen zu kämpfen. Und doch blieb er seinem Grundsatz der Unabhängigkeit treu, ja er ging einflußreichen Gönnern sogar oft geflissentlich aus dem Wege, nur um sich nicht binden zu müssen, und verkehrte lieber mit Musikern, Malern, Dichtern und Schriftstellern, die mit ihm teilten, was sie hatten, aber von denen keiner ihm wirklich dauernd helfen konnte. „Im Sommer zog es ihn ins Freie“, berichtet Spaun, „und da geschah es zuweilen, daß er über einem schönen Abend oder über einer lieben Gesellschaft auf eine Einladung selbst in vornehmen Kreisen vergaß, und da gab es dann Verdruß, der ihn aber wenig kümmerte.“ Die Freiheit der Bewegung war ihm eben Bedürfnis wie dem Fisch im Wasser, um Erteilung von Unterrichtsstunden mühte er sich nie und um musikalische Aemter bewarb er sich zwar einigemale, aber sein Herz war nicht dabei. Gegen Hüttenbrenner tat er den an so manche Aeußerung Richard Wagners erinnernden Ausspruch: „Mich muß der Staat unterhalten, ich bin für nichts als das Komponieren auf die Welt gekommen.“ Die drückende Lehrerbürde warf er ab, sobald es anging. Die Stelle eines Hoforganisten, die er durch den Grafen Dietrichstein 1821 zur großen Freude seiner Familie angeboten erhielt, schlug er aus, wie Hüttenbrenner versichert, ganz einfach mit dem Bemerken, daß er unabhängig bleiben wolle. Dasselbe geschah mit einem Korrepetitorposten an der Hofoper, und die Stelle eines Kapellmeisters am Kärntnertheater verscherzte er sich, wenn Schindler recht hat, durch prononcierten Starrsinn bei einer Probe. Zu seiner Bewerbung um die Stelle eines Vizehofkapellmeisters am Hoftheater aber schreibt Spaun:

„Später hätte er sollen Kapellmeister am Hoftheater werden, allein auch dazu hatte er keine Lust und ganz richtig sagte er, er passe nicht dazu. Den Vormittag drängte es ihn zu komponieren und nachmittags wollte er ruhen oder ins Freie gehen." So blieb er ungebunden, aber seine Sehnsucht nach einer gesicherten Existenz bei freiem Schaffen, wie sie Beethoven beschieden war, wurde nicht erfüllt. Lediglich „auf Bestellung" zu arbeiten, Pflichtkompositionen zu schaffen, wie das vor allem Bach, dessen schöpferische Tätigkeit völlig in seinen jeweiligen Dienstverhältnissen wurzelte, aber auch Haydn und Mozart noch vielfach getan hatten, war ihm wie seinem Meister nicht möglich. Sie konnten beide nicht „die Musik kommandieren", denn die Freiheit von außerkünstlerischen Rücksichten war für sie Grundbedingung ihres Schaffens und ihre K u n s t stand ihnen zu h o c h, als daß sie vermocht hätten, sie zur Dienerin anderer Interessen herabzuwürdigen. Hingen doch diese beiden „subjektivsten" Künstler m i t i h r e r g a n z e n S e e l e a n i h r e r K u n s t, die ihnen erhaben schien wie eine Gottheit. Dieser gemeinsame Zug schafft zwischen ihnen das dritte Bindeglied. Beethoven hat so manches herzerquickende Wort über die Kunst gesprochen: „Mir ist gar nicht bange um die Musik, die kann kein bös' Schicksal haben. Wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elende, womit sich andere schleppen. — Wie tausende sich um der Liebe willen vermählen und die Liebe in diesen Tausenden sich nicht e i n m a l offenbart, obschon sie alle das Handwerk der Liebe treiben, so treiben Tausende einen Verkehr mit der Musik und haben doch ihre Offenbarung nicht. Auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zu grund wie jeder Kunst, alle echte Erfindung ist ein menschlicher Fortschritt. . . . So vertritt die Kunst allemal die Gottheit und das menschliche Verhältnis zu ihr ist Religion. — Jede echte Erzeugung der Kunst ist mächtiger als der Künstler selbst und kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück. — Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie!" Wer so von der Kunst denkt, muß sie vom Staube des Materiellen freihalten. Das tat Beethoven und ebenso fühlte Schubert. Sind auch von ihm Worte von solcher Größe nicht bekannt, so zeigt doch sein Leben, daß er selbst in herbster Not das Heiligtum seiner Kunst auch heilig hielt. Und diejenigen, die glauben, er sei so ein fideler Kumpan gewesen, der in guter Laune Gelegenheitskompositionen hätte fabrizieren können, tun ihm bitter unrecht. Eine leichtsinnige Nutzung seiner genialen Beanlagung lag ihm nicht, ebenso wie er für eine oberflächliche Kunst kein Verständnis hatte. Typisch ist dafür, was Bauernfeld in seinem Tagebuche bemerkt: „Dessauer erzählte mir heute, daß Schubert eines seiner Lieder gelobt. Dessauer meinte, es sei nur zu traurig. — Schubert erwiderte: ‚Kennen Sie eine lustige Musik? Ich nicht!'" — Deshalb wird auch die Erzählung, er habe das Ständchen „Horch, horch" im Gasthause zum Biersack in fideler Stimmung auf die Rückseite einer Speisekarte geschrieben, eine Anekdote ohne wahren Hintergrund bleiben. Ebenso unrecht tut man ihm, wenn man meint, daß er überhaupt materiellen Genüssen, besonders dem Alkohol, im Uebermaß ergeben gewesen sei. Zur Charakteristik dieses Irrtums genüge ein Wort von Spaun, der doch Schubert von Grund aus kannte. Spaun schreibt in unzweideutiger Verurteilung solch törichter Behauptungen: „Mißgünstige Stimmen bezeichneten ihn, weil er gerne auf das Land ging und dort in guter Gesellschaft ein Glas Wein trank, als einen Schwelger und Trinker, allein nichts ist unwahrer, als dieses erbärmliche Geschwätz; er war vielmehr sehr mäßig, und auch bei großer Heiterkeit überschritt er nie ein vernünftiges Maß." Danach hat wohl auch Bartsch, der phantasiereiche Schubert-Dichter, der lange traditioneller Auffassung bis zu einem gewissen Grade folgend, die Charakteristik seines „Schwammerl" in diesem Punkte nicht ganz richtig getroffen, wenngleich der Schubert seines Romans selbstverständlich nichts von dem Schwelger und Trunkenbold hat, als den ihn die Philister hinzustellen beliebten, die jene Mär verbreiteten. Solch ein Philister war auch der gute Schindler, als er in der Zeit, wo Beethoven viel mit dem Leichtfuße Holz verkehrte, ihn der Trunksucht verdächtigte. Wenn auch anzuerkennen ist, daß Beethoven damals weniger trübe gestimmt war und ein etwas frohgemuteres Dasein führte als die Jahre vorher, so kann man Schindlers Behauptung doch mit vollem Recht als zum mindesten stark übertrieben bezeichnen. Seine Philisterei und seine Eifersucht auf Holz haben ihm einen üblen Streich gespielt, durch den er jahrelang dem Andenken seines Meisters geschadet hat. Beethoven und Schubert hafteten als Menschen auch am Irdischen und waren vor allem keine Anhänger eines naturwidrigen Asketentums, aber ebenso wie sie sich beide durch eine hohe, allem theatralischen Flitter und aller Phrasenhaftigkeit abholde Wahrheitsliebe auszeichneten, standen sie erhaben über der Gemeinheit im Leben wie in der Kunst. Und auch darin sehen wir beide, die schon in ihrem starken Naturgefühl, ihrem Unabhängigkeitsdrang und der tiefen Ehrfurcht vor der Kunst gleiche Wege wandelten, einig, daß es die d e u t s c h e Kunst war, der ihre Liebe galt. Schon Bach hatte eine echte deutsche Kunst geschaffen, aber wer kannte damals den gewaltigen Thomaskantor in seiner ganzen Größe und deutschen Art! Haydn und Mozart waren zwar vom Italienischen vielfach beeinflußt, aber doch von deutschem Fühlen und Denken. Und Mozart sprach es einmal deutlich aus: „Ich halte es mit den Teutschen" und nahm in der Entführung und in der Zauberflöte den Kampf mit dem übermächtigen und übermütigen Welschentum offen auf. Ein Ringen nach Befreiung der deutschen Muse vom italienischen Joch ging durch die Zeit. Aber wie es in Beethovens und Schuberts Tagen trotz Haydn und Mozart nach einem vorübergehenden Umschwung zugunsten der deutschen Musik wieder in Wien aussah, nachdem es vom Rossini-Taumel ergriffen worden war, kann man aus dem Berichte eines Zeitgenossen entnehmen, in dem es sarkastisch heißt: „In der Kunst ist man hier hochketzerisch. Mozart und Beethoven sind die alten Generalbassisten, die die Dummheit der vorigen Zeit hübsch fand; erst seit Rossini weiß man, was Melodie ist. Fidelio ist ein Quark, von dem man nicht begreifen kann, wie sich jemand die Mühe geben mag, sich damit zu langweilen", und Beethoven charakterisiert die Zeit selbst mit den bitteren Worten: „Für das Gute, Kräftige, kurz für die wahre Musik hat man keinen Sinn mehr! Ja ja, so ist's, Ihr Wiener. Rossini und Genossen, das sind Eure Helden. . . . Seit die Italiener hier so festen Fuß gefaßt haben, ist das Beste verdrängt, dem Adel ist das Ballett die Hauptsache, er hat nur Sinn für Pferde und Tänzerinnen." Zu diesen Aeußerungen Beethovens, der mit seinem Spott über das „wälsche Modegeklingel" und über den Tiefstand der Wiener künstlerischen Interessen auch sonst nicht zurückhielt, paßt denn auch vortrefflich der ergötzliche Ausspruch eines hochgestellten Wieners, den Schindler nach Beethovens Tod um eine Anstellung anging: „Da werden S' kan andere Musik mögen als von Ihrem Beethoven. Es war ein unausstehlicher Mensch!" Das Gesuch wurde natürlich abgelehnt. Und noch 1838 muß Schumann über Wien schreiben, es gäbe wohl keinen Ort auf der Welt, wo so wenig von Beethoven gespielt und gesprochen werde wie in Wien; dort fürchte man sich vor allem, was über den alten Schlendrian hinausgehe. Wie hatte schon der alte Salieri, das Haupt der italienischen Musikerpartei in Wien und der rücksichtslose Bekämpfer alles Deutschen und besonders Mozarts, der ihn verdunkelte, Mozart verfolgt und verketzert, dieser „größte musikalische Diplomat, der Talleyrand der Musik, der nur eine einzige Aufführung des Don Juan versäumte, der aber, wo er auch nur eine schwache Seite von Mozart zu erspähen glaubte, seine Schüler darauf aufmerksam machte", so zeichnete ihn Anselm Hüttenbrenner, der zugleich mit Schubert sein Schüler war.

Eine Zeitlang war er auch Beethovens Lehrer gewesen. Aber an dessen trotzigem Germanentum war sein Versuch, ihn für das Italienische zu gewinnen, von vornherein gescheitert. Nun suchte er Schubert in ihm genehme Bahnen zu lenken. „Bei Gluck hätte die Musikwelt stehen bleiben sollen", pflegte er im Hinblick auf Mozart und Beethoven zu sagen, und seinen ganzen beißenden Spott ergoß er über die „barbarische" deutsche Sprache, weshalb er auch die deutschen Lieder Schuberts verwarf und ihn zur Komposition italienischer Stanzen drängte. Und es scheint fast, als hätte er in jener Zeit, wo ihm Schubert als Schüler verpflichtet war, wenigstens eine gewisse Verstimmung Schuberts gegen Beethoven durchgesetzt. In Schuberts Tagebuch findet sich am 16. Juni 1816 aus Anlaß der Feier des 50jährigen Aufenthalts Salieris in Wien folgende überschwenglich für dessen Kunst eintretende, einem deutschen Künstler schlecht anstehende Niederschrift: „Schön und erquickend muß es dem Künstler seyn, seine Schüler alle um sich versammelt zu sehen, wie jeder sich strebt, zu seiner Jubelfeyer das Beste zu liefern, in allen diesen Compositionen bloße Natur mit ihrem Ausdruck, frei aller Bizarrerie zu hören, welche bei den meisten Tonsetzern jetzt zu herrschen pflegt und einem unserer größten deutschen Künstler beynahe alleyn zu verdanken ist, von dieser Bizarrerie, welche das Tragische mit dem Komischen, das Angenehme mit dem Widrigen, das Heroische mit Heulerey, das Heiligste mit dem Harlequin vereint, verwechselt, nicht unterscheidet, die Menschen in Raserey versetzt, anstatt in Liebe auflöst, zum Lachen reizt, anstatt zu Gott erhebt; diese Bizarrerie aus dem Cirkel seiner Schüler verbannt, und dafür die reine, heilige Natur zu blicken, muß das höchste Vergnügen dem Künstler seyn, der von einem Gluck geleitet, die Natur kennen lernt, und sie trotz der unnatürlichsten Umgebungen unserer Zeit erhalten hat. . . ." Richard Heuberger, der verdiente Schubert-Biograph, meint zu diesem wunderlichen Elaborat, im Salierischen Kreise möchte man Beethovens, der sich der Feier fernhielt, immerhin mit solch spitzen Wendungen gedacht, Schubert aber könne mit diesem unliebsamen, „bizarren" deutschen Meister Beethoven nicht gemeint haben, da Beethoven schon damals sein musikalischer Gott gewesen sei. Andererseits kann man sich aber nicht vorstellen, gegen was für einen Künstler sonst die Polemik in dem Tagebuch gerichtet sein könnte. Es bleibt keiner als Beethoven und man wird daher einen vorübergehenden Abfall des 19jährigen Schubert von seinem Ideal und von der deutschen Kunst kaum in Abrede stellen können. Schubert, dessen große Herzensgüte auch eine starke Dosis Dankbarkeitsgefühl in sich schloß, hat sich in jener Zeit, wo er Salieris dankbar ergebener Schüler war, eben doch wohl ein wenig in das Labyrinth Salierischer Gedankengänge hineintreiben lassen. Daß er sich bald reuevoll zu Beethoven und zur deutschen Kunst zurückgefunden hat, beweisen seine Kompositionen und so manche kräftige Aeußerung, die das Gepräge echten deutschen Künstlertums trägt. Der Gegensatz zum Welschentum, zu der „italienischen Dudelei", verschärfte sich bei ihm zuzeiten sogar bis zum offenen Bruch, gerade wie bei Beethoven, der mit den Welschen, über die er sich mehr und mehr in verächtlichster Weise aussprach, ebenfalls in einen immer stärkeren Konflikt geraten war. Man denke nur an seine Worte zum Erfolg von Webers Euryanthe: „Das freut mich, das freut mich, so muß der Deutsche über den Singsang zu Recht kommen", und an seine scharfen, bissigen Auslassungen bei den Tonkünstlerversammlungen in der Steinerschen Buchhandlung, denen Schubert augenscheinlich mit größtem Behagen gelauscht hat. So hat Franz Schubert trotz Salieri den Deutschen die „eigene Weis", das deutsche Lied geschenkt, ein echt deutsches Sondergebiet der Musik und den Stolz und das Glück jedes musikfrohen Deutschen, Beethoven aber war es, der die symphonische Kunst, ebenfalls ein deutsches Spezialgebiet der Musik, zur höchsten, unerreichten Blüte brachte. Beide haben also, einig in echt deutscher Gesinnung, im schönsten Sinne für deutsche Kunst gewirkt und ihr wie sich selbst ein monumentum geschaffen aere perennius.

HERMANN KRETZSCHMAR.

Und wenn man dazu noch der Tatsache gedenkt, daß unsere beiden Meister in edler Harmonie für zwei der größten deutschen Künstler, für Händel und Goethe, gleichermaßen hingebendste Verehrung und aus tiefstem Innern getriebene Bewunderung empfanden, so wird man das alte Schlagwort von dem Gegensatz zwischen ihrem Denken und Fühlen, von den „Antipoden" Beethoven und Schubert, zum alten Eisen werfen und dann um so trauriger sich der herben Wahrheit erinnern, daß kein Freundschaftsbund zwischen ihnen in den Sternen geschrieben stand, und daß sie beide, die einzigen wirklich schöpferischen Geister der damaligen musikalischen Welt, allein auf einsamer Straße ihren Leidensweg vollenden mußten.

Hermann Kretzschmar.[1]

August Ferdinand Hermann Kretzschmar ist am 19. Januar 1848 zu Olbernhau im sächsischen Erzgebirge geboren und wurde, nachdem ihn sein als Kantor und Organist dort tätiger Vater in die Musik eingeführt hatte, auf der altberühmten Kreuz-Schule in Dresden erzogen. Der junge Philologe erwarb sich 1871 in Leipzig den philosophischen Doktorgrad mit einer Abhandlung über die Notenschrift vor Guido von Arezzo und wurde am Leipziger Konservatorium, an dem ihn vorher O. Paul, E. F. Richter, Karl Reinecke und andere zu ihren Schülern gezählt hatten, ein geschätzter Lehrer. Auch als Leiter der Singakademie, des Bach-Ver-

[1] Wir werden in Zukunft unseren Lesern auch die führenden Musikwissenschaftler der Gegenwart in Bildern und kurzen begleitenden Worten vorstellen. Wie vielfach noch immer die praktischen Musiker sind auch die Musikliebhaber geneigt, die Bedeutung der Wissenschaft für das Kunstleben zu unterschätzen. Aber was wäre ohne die kunstwissenschaftliche Arbeit etwa aus Schützens und Bachs, was aus Händels Werken, um nur diese zu nennen, in der Oeffentlichkeit geworden! Aufgeführt hätte man sie vielleicht ebenso oft, was aber die nicht wissenschaftlich begründete Erkenntnis vom Wesen der Meister und ihrem Stile aus ihren Werken gemacht hat, das hat uns die Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte nicht selten gelehrt. An die Stelle eines zugesagten, aber nicht eingetroffenen längeren Aufsatzes über H. Kretzschmar mußte in letzter Stunde die obige rasche Skizze treten.

Die Schriftleitung der „N. M.-Z."

eines usw. entfaltete Kretzschmar eine rege Tätigkeit. Ueberanstrengung ließ ihn diese Aemter nach wenigen Jahren aufgeben. Kurze Zeit wirkte er als Theater-Kapellmeister in Metz (1876) und siedelte dann nach Rostock über, wo er 1877 Universitäts- und 1880 städtischer Kapellmeister wurde und das Musikleben der Stadt auf eine bemerkenswerte Höhe brachte. 1887 ging Kretzschmar als Nachfolger Hermann Langers als Universitäts-Musikdirektor und Leiter des Pauliner-Chores nach Leipzig, begann an der Universität vielbeachtete Vorlesungen zu halten und übernahm daneben noch eine Reihe anderer leitender Stellungen, die im Laufe der Jahre teilweise wieder aufzugeben ihn seine schwankende Gesundheit nötigte. 1890 wurde der unermüdlich Arbeitende außerordentlicher, 14 Jahre darauf ordentlicher Professor der Musikwissenschaft an der Universität. 1903 raubte ihm der Tod die treue Gefährtin seines Lebens, die treffliche Pianistin Klara geb. Meller, und Kretzschmar litt es nun nicht länger mehr in Leipzig. Er folgte einem Rufe an die Berliner Universität und wurde 1907 auch zum Direktor des Königl. Institutes für Kirchenmusik, etwas später zum Geheimen Regierungsrate und 1909 zum Direktor der Königl. Hochschule für Musik ernannt.

Kretzschmar, der als Komponist nur einigemal an die Oeffentlichkeit getreten ist, muß als einer der führenden Musikhistoriker der Gegenwart bezeichnet werden, wenn auch seine schriftstellerische Tätigkeit sich in seinem umfangreichsten Werke nicht in erster Linie an die Fachgenossen, sondern an den größeren Kreis der allgemein Gebildeten wendet. Aber in einer Reihe von höchst wertvollen Aufsätzen im „Musikalischen Wochenblatt", den „Grenz-Boten", der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", dem „Jahrbuche der Musikbibliothek Peters", Aufsätzen, die teilweise auch in Buchform erschienen sind, hat er bedeutsame Forschungsergebnisse seines tief schürfenden Geistes in musterhaft klarer Darstellung gegeben und Anregungen mannigfacher Art niedergelegt. Weite Verbreitung fand sein 1913 in 4. Auflage erschienener „Führer durch den Konzertsaal". 1912 gab er den ersten Band seines grundlegenden Werkes „Geschichte des neuen deutschen Liedes" heraus. Auch um die Herausgabe älterer Werke hat der Gelehrte sich hohe Verdienste erworben. Kretzschmar ist der erste gewesen, der den Begriff der Hermeneutik in die Musikästhetik einführte. Die Hermeneutik sucht den Ausdruckswert der Motive zu bestimmen, eine Aufgabe, die freilich in völlig einwandfreier Weise noch keineswegs als gelöst angesehen werden kann.

W. Nagel.

Moderne Musik und Volksempfinden.

Von Dr. EDGAR ISTEL.

Oft genug habe ich schon die Klage hören müssen, und sie kam meist aus dem Munde von Leuten, die sich im übrigen zu den „gebildeten Kreisen" rechnen durften: „Wie gerne möchte ich nach des Tages Mühen ein gutes Konzert oder eine moderne Oper besuchen, aber es geht nicht. Ich merke, daß ich da nicht mitkann, und darum bleib' ich lieber zu Hause." Wer also spricht, ist wenigstens ehrlich und macht sich oder anderen keine Kunstbegeisterung vor an Stätten, die ihm nur Langeweile statt Anregung und Erholung spenden. Denn wieviele Tausende von denen, die unsere Theater und Konzerte bevölkern, denken im Herzen ebenso, wagen aber nicht, es sich selbst und ihren Freunden einzugestehen. Und so vermehren sie die Schar jener angeblichen Kunstfreunde, deren einziges Ziel darin besteht, bei Erstaufführungen gesehen zu werden und in Gesellschaften über das neueste „Ereignis" mitreden zu können. Daß sie dabei nur die Künste ihrer Schneider und die Weisheit der Kritiker ihres Leibblattes zur Schau stellen, fällt diesen Leuten nicht ein, für die der größte englische Humorist Thackeray die unsterbliche Bezeichnung „Snob" erfunden hat. Jahr für Jahr bevölkern jene elegant angezogenen und „gescheit" redenden Menschen die Stätten des Kunstgenusses, und in mancher Beziehung ist's vielleicht ganz gut so: sie lassen sich ihren gutmarkierten Enthusiasmus ein ordentliches Stück Geld kosten und tragen so dazu bei, daß unsere nicht auf Rosen gebetteten ernsten künstlerischen Unternehmungen ihre teuersten Plätze gegen wirkliche Barzahlung los werden. Darum sei mit ihnen nicht gehadert; sie haben, was sie wollen und verdienen, und niemand nimmt sie ernst. Vorsichtigerweise pflegen sie auch mit Aeußerungen ihres Beifalls so lange zurückzuhalten, bis sie sich darüber vergewissert haben, welches Urteil „man" haben darf, soll und muß. Denn darauf kommt's an: das Normalschema eines wohlunterrichteten Tee-Mitbürgers gewissenhaft einzuhalten. Die „Meinung" muß genau so „korrekt" sein wie der Anzug — sonst fällt man in diesen Kreisen unangenehm auf. Aber die anderen, die Ehrlichen, die lieber fortbleiben als heucheln, sind sie wirklich so unmusikalisch, daß ihnen das Verständnis moderner Kunstwerke auf immer verschlossen sein sollte? Sehen wir einmal zu.

Die Musik der Neuzeit, also etwa von der Zeit der Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven an gerechnet, hat sich aus vielfach volkstümlichen Bahnen, in denen die Tanztypen des 18. Jahrhunderts noch deutlich erkennbar waren, allmählich zu immer größerer Kompliziertheit entwickelt. Die Musik hat so eine Entwicklung durchgemacht, deren technische Großartigkeit zu hoher Bewunderung nötigt und nur noch in den naturwissenschaftlichen Fortschritten ihre Parallele findet. Andererseits hat sie sich aber vom Boden des volkstümlichen Liedes und Tanzes weg, den noch die sogenannten romantischen Komponisten (z. B. Schubert, Schumann) pflegten, immer weiter entwickelt nach einer Seite hin, die das geistige Element und somit auch die Volkstümlichkeit zu Gunsten des technisch-komplizierten vernachlässigt. Ein zuerst von französischen Malern und dann von Literaten ausgegebenes Schlagwort „L'art pour l'art" — d. h. die Kunst ist sich Selbstzweck — hat aufs verhängnisvollste auch in das Leben der Musik eingegriffen. Seien wir uns darüber klar, daß dieses üble Schlagwort, dessen Vaterschaft dem Philosophen Victor Cousin zugeschrieben wird, unsinnig ist: es gibt weder eine Kunst noch — obwohl auf den Universitäten das Gegenteil gelehrt wird — eine Wissenschaft, die Selbstzweck ist. Was der Menschheit keine neue Schönheit und keine neue Erkenntnis zuführt, was ihr nicht in höchstem Sinne, der nichts mit Geld und Geldwert zu tun hat, nützt, das hat seinen Zweck verfehlt und verdient in die große Rumpelkammer der Weltgeschichte geworfen zu werden. Nur das Lebendige bleibt bestehen, und Leben hat wieder nur das, was eben unmittelbares Interesse bei anderen Menschen zu erwecken vermag. Studierstubenfrüchte und Atelierkunststücke sind zwar mitunter recht anregend für Fachgenossen, haben aber in der Oeffentlichkeit nichts zu suchen. Heutzutage besteht jedoch der weitaus größte Teil dessen, was unsere komponierende Jugend und leider auch vielfach das Mannesalter der Oeffentlichkeit vorführt, in einer Musik, die man nicht anders als mit Ateliermusik bezeichnen kann: rein artistisch betrachtet, immer meisterhaft gemacht, gibt diese Musik dem naiv aufhorchenden Menschen nicht nur meist kein neues Stück Schönheit, sondern mißhandelt ihn oft mit den ausgesuchtesten Mißklängen, so daß statt einer Erquickung und Erhebung nur ein nervöser Kopfschmerz als Ergebnis des Abends übrig bleibt. Nun soll hier durchaus nicht nur der Kunst das Wort geredet werden, die sich willig und gefällig gleich beim ersten Male den Hörern erschließt. Wirklich edle und tiefe Kunstwerke verlangen eine eingehende und liebevolle Beschäftigung, ein öfteres Hören, das nicht mit technischem Studium gleichbedeutend zu sein braucht. Aber es ist doch ein großer Unterschied, ob wir aus einem Werk nach Hause kommen mit dem Gefühl: du hast zwar erst weniges verstanden, das aber war herrlich, und gewiß wirst du das nächste Mal mehr mit nach Hause bringen, — oder ob man mit dem biederen Bäcker Kothner in Wagners „Meistersingern" ausrufen muß: „Ja, ich verstand gar nichts davon!" Der deutsche Humorist Lichtenberg, einer der feinsten Geister des 18. Jahrhunderts, meinte einmal: „Wenn ein Kopf und ein Buch zusammenstoßen und es gibt einen hohlen Klang, so muß nicht immer das Buch daran schuld sein." Natürlich — auch der Kopf konnte ein Hohlkopf sein, der das Werk nicht verstand. Umgekehrt haben weitere Kreise des noch gesund empfindenden Volkes eine Art Mißtrauen gegen sich gefaßt, so daß man nach allerlei vergeblichen Versuchen, der Sache beizukommen, schließlich sich selbst alle Schuld beimißt. Aber man darf beruhigt sein: moderner Musik gegenüber ist meist der Kopf der Hörer recht gesund, und nur das Werk ist hohl in dem Sinne, daß es dem Herzen und dem Gemüt nichts bietet und nur eine Belustigung des Verstandes darstellt. Da „staunt der Fachmann und der Laie wundert sich", aber das Resultat des Bombastes ist doch nur eine Unsumme spitzfindig ersonnener knifflichster technischer Probleme, gelöst von ausgezeichneten musikalischen Rechenmeistern. In dieser Hinsicht bieten dagegen die Wagnerschen Werke auch nach der musikalischen Seite hin dem naiven Volksempfinden ungleich viel mehr, obwohl auch sie oft nicht leicht zu genießen sind. Lasse man sich aber den Wald der Wagnerschen Melodien nicht von den Bäumen der sogenannten „Leitmotive" verdecken und wage man es, mutig, nur ausgerüstet mit der Kenntnis der Dichtung, einmal ein Wagnersches Werk, etwa zunächst den „Lohengrin" oder die „Meistersinger" zu besuchen. Je weniger man diese unglückseligen, von Wagners gutmeinenden, aber unfähigen Interpreten erfundenen „Leitmotive" kennt, je mehr man Herz und Sinne dem Vorgang selbst weiht, um so besser ist es. „Durch Einpauken von Kunstintelligenz können wir das Publikum nur vollends stupid machen," schrieb einmal Wagner, der nur „unverbildete Herzen" bei seinen Zuhörern voraussetzt. „Unverbildete Herzen" — darauf kommt's an. Wer noch ungeheuchelte Freude an der freien Natur findet, wem ein gutes altes Volkslied noch etwas sagt, wer in stiller Klause mit Freuden noch ein schönes

Stück der Klassiker oder Romantiker zu spielen oder zu hören vermag, der ist musikalisch, mag er auch von all dem modischen Klimbim unserer „jetztzeitlichen“ Musik nichts verstehen. Nun ist die Zeit erschienen, da dieser Koloß mit tönernen Füßen, genannt modernes Musikleben, in sich zusammenstürzt. Dann kommt wieder jene Musik zu Ehren, die William Shakespeare in seinem „Kaufmann von Venedig“ als die höchste preist: die Musik, die wir in uns selber tragen.

Wagners „Siegfried“ im Harvard-Stadium.

Es ließ sich erwarten, daß bescheidene Aufführungen kleiner Werke im Freien, wie sie u. a. in Deutschland und der Schweiz geschehen sind, in Amerika „on the biggest possible scale“ nachgeahmt und selbstverständlich übertrumpft werden würden. Am 4. Juni ist unter tosendem Beifalle Wagners „Wald-Oper“, wie der „Musical Courier“ meldet, im Harvard-Stadium in Cambridge, Mass, gegeben worden. Es wäre ganz lustig, wörtlich zu übersetzen, was die genannte große Musikzeitung über dies Ereignis schreibt. Allein unser Raum ist in diesen Kriegszeiten beschränkt, und auch eine Zusammenfassung wird wohl ein genügend klares Bild von dem geben, was die Zeitung meldet und was sie in den Vordergrund stellt.

20 000 Personen und mehr bildeten das Auditorium, das aus allen Gegenden der Vereinigten Staaten durch kräftige Reklame herbeigezogen war. *Samuel Kronberg* war der Impresario; ihm zur Seite stand *Alex. Steinert*, Chef der Bostoner Klavier-Firma; die Harvard University hatte das Stadium kostenlos zur Verfügung gestellt. 50 000 Dollars gingen ein, denen Unkosten in der Höhe von 30 000 Dollars gegenüber standen. Die improvisierte Bühne war am offenen Ende des Stadiums errichtet; die Szenerien kamen von der Metropolitan- und der Bostoner Oper. Als Garderoben dienten Zelte. Eine große elektrische Anlage ermöglichte, den Riesenraum taghell zu erleuchten. Gerade gegenüber der Bühne waren die Logen angebracht. Fünf Minuten vor halb 8 Uhr mahnte ein Signal zur Ruhe. *Alfred Hertz*, der Kapellmeister, begann das Vorspiel. In den ersten Minuten war nichts zu hören! Dann aber legten sich die Wogen und Wagners Musik zog die Tausende in ihren Bann. Frau *Schumann-Heink* war gewaltig als Erda. *Johannes Sembach*, der Siegfried des Abends, verspricht nach Temperament und Können ein großer Künstler zu werden. Ihm eignet Jugend, Kraft, Zartheit und Leidenschaft. *Albert Reiß* war als Mime unübertrefflich. *Clarence Whitehill* zeigte als Wotan stimmliche Kraft, Intelligenz und Darstellungsvermögen. *Johanna Gadski* sang die Brünnhilde mit hoher Künstlerschaft, *Alma Glucks* liebliche Stimme des Waldvogels wurde allgemein bewundert, *Basil Ruysdael* als Fafner packte durch die riesige Größe seines Organs. „Die Vorstellung als ein Ganzes übertraf alle ihre Vorgängerinnen als ein künstlerischer Erfolg.“

All das ist schön und gut. Aber sieht man die beigegebenen Bilder in ihrer nüchternen Alltäglichkeit, das ad hoc-Aufschlagen der Bühne, über die riesige Schornsteine hinaus ragen, denkt man an allen Luxus, den die „upper ten“ und andere entfaltet haben werden, so kommt man doch dazu, zu sagen, daß solche Aufführungen nicht das richtige sind und mit Kunstpflege nicht nur in Wagners Sinne nichts zu tun haben. Es war eine Sensation neben andern, mehr nicht, und gerne schweifen die Gedanken von diesem künstlerischen Ereignisse, für das die amerikanische Plutokratie deutsche Kunst und Künstler gewann, zu den einfachen Vorstellungen im stillen *Lauchstädt* im Thüringerlande, über denen der Geist klassischer deutscher Kunst segnend schwebt, oder nach *Altdorf*, wo aus dem Herzen eines wackeren Volkes heraus Schillers Gestalten so oft zum Leben kamen. Dort wurde das erreicht, was die öffentliche amerikanische Kunstpflege nicht kennt und wohl nie kennen lernen wird: der Alltag und mit ihm das, was den Menschen bändigt, war vergessen und vergangen vor der Herrlichkeit der Kunst. **W. Nagel.**

Karl Thiessen.

Von OTTO URBACH (Dresden).

Wir Großstädter wissen natürlich ganz genau, daß wahre Musik nur dort gedeihen kann, wo sie breitspurig einhergeht und viel Druckerschwärze dem geduldigen Papiere zuführt. Welcher Glanz muß nicht diesen großstädtischen Kirchenkonzerten innewohnen, wenn in ihnen immer die Größen vom Theater mitwirken, von denen jede mit einem oder zween Kapellmeistern Note für Note studiert! Was muß man in einer Stadt lernen können, in der es 300 Konservatorien gibt! Wie muß das überwältigende Getriebe der Großstadt Stimmung zur Komposition machen! Welch befruchtender Gedankenaustausch muß zwischen den doch gewiß allen befreundeten, gleichstrebenden, neidlosen und vertrauensvollen Priestern der Kunst stattfinden! — Es müßte uns ja zu denken geben, daß unsere Berliner Freunde uns zurufen: „Ja, ihr in Dresden!“ unsere Dresdner: „ja, ihr in Pirna! oder Bautzen! ihr habt's gut! ihr kommt doch mal dazu, ein Buch zu lesen! ihr könnt euch doch mal zu einem Quartette zusammensetzen! uns ist das seit unserer Schulzeit auf dem kleinen ‚Hefte‘ nicht mehr möglich gewesen, so sind wir in die Tretmühle kärglichen Verdienstes und großer Ausgaben eingespannt worden; zu regelmäßigen Kammermusikabenden sind unsere Kammermusiker meist zu abgespannt und Aufführungen möchten sie womöglich mit einer Probe machen. Und glaubt nur nicht, daß die Großstadt für ‚Zukunftsmusik‘ empfänglicher ist als die Kleinstadt — davon können die Konzertierenden erzählen —, gerade die kleinen Städte wollen Bach, Brahms, Strauß und Gefährlichere hören und sind gewöhnlich vertraut damit.“ Gerade herausgesagt wird's, der Musikbetrieb einer Großstadt habe manchmal verzweifelt viel Aehnlichkeit mit dem in der Unterstadt zu Amwald, den uns *Rochus v. Liliencron* mit so geistreichem Humore geschildert, und auch *Ernst v. Wildenbruch* sei der Meinung gewesen, eine Vertiefung unseres Lebens könne nur von der Kleinstadt, von einem hochgesehenen „Weimar“ ausgehen. Letzten Endes käme es eben überall auf die Persönlichkeit an und da sei es schließlich ganz gleichgültig, ob in der Menschenanhäufung ringsum ein oder zwei Nullen mehr dabei wären. In der glorreichsten Zeit der deutschen Musik, als sie ohne Geschrei darum, in völliger Absichtslosigkeit, nur durch ihre ungeheure Genialität die Weltherrschaft errang, habe es überhaupt keine deutsche Hauptstadt gegeben, die deutsche Musik habe äußerlich ein Leben gar verachtet und sehr gering geführt in kleinen thüringischen Städten und Dörfern, aber ihre Töne waren unmittelbar vom lieben Herrgott eingegeben und weisen uns noch jetzt den Weg zum Himmel.

Auch wer nicht an den Zauber von Städten glaubt und die Frage, ob Großstadt, ob Kleinstadt, überhaupt nicht gattungsweise entschieden sehen möchte, wird mit tiefer Freude die Bemerkung machen, daß neben dem durch die glänzenden Vorzüge der Masse der guten Kräfte, der steten Vergleichungsmöglichkeit hervorragender Leistungen, der riesigen Bildungsmöglichkeiten durch Büchereien, Opern- und Schauspielhäuser, Kirchen- und Konzertaufführungen sich so leicht aufdrängenden Musikleben der Großstadt das Stillere, Beschaulichere, aber darum nicht minder Wertvollere der Kleinstadt sich abspielt. (Unsere kleinen Fürstensitze müssen übrigens in so ziemlich jeder Hinsicht vom Musiker ebenso hoch oder noch höher eingeschätzt werden als viele, gar viele Großstädte.) Freilich hat es in den Zeitungen nicht den Widerhall wie jenes, wenigstens nicht in den Tageszeitungen, und der Musiker in der Kleinstadt muß von vornherein auf die Tagesberühmtheit verzichten, die die großstädtische Presse auszuteilen vermag, wenn ihn eben nicht sein Ruf über die Mauern seiner Wirkungsstätte hinaus bekannt macht. Unsere Fachpresse, die in den Weltstädten erscheinende nicht ausgenommen, hält sich anerkennenswerterweise von aller Dünkelhaftigkeit frei und betraut z. B. die besondere Urteilsfähigkeit und unausgesetzte tätige Mitarbeit voraussetzende Besprechung neuer Bücher und Musikalien gar häufig — Musikern aus der Kleinstadt.

In der kleinen, aber durch ihre mächtige Industrie Weltbedeutung beanspruchenden sächsischen Fabrik- und Handelsstadt Zittau lebt ein trefflicher Künstler, der den Lesern der „N. M.-Z.“ schon lange als ein hochgebildeter, charaktervoller, mit allem Wissen und Können eines modernen Musikers ausgerüsteter Mitarbeiter bekannt ist: *Karl Thiessen*. Die meisten Dresdener Instrumental- und Gesangsvirtuosen haben in dem entzückenden hochgelegenen Häuschen, das dem Künstler und seiner Familie als Heim dient, Rast gemacht zu freundschaftlicher Aussprache und zu einer Probe auf das abendliche Konzert und sich auch an der eigenartigen Aussicht aus den südlichen Fenstern erfreut: Das blanke Städtchen mit seinem Essenwalde zu Füßen und dahinter die malerischen schöngeformten Gipfel des Lausitzer Gebirges, tief verschneit, da ja Konzerte zu den Mißvergnügen des Winters gehören. Gern kommen die Dresdener, unter ihnen die Zierden der Königl. Kapelle und Gesangskünstler mit klangvollen Namen, wenn Thiessen sie zur Mitwirkung in seinen Kammermusikabenden ruft. Ihm fällt dann die Klavierstimme eines Trios oder Klavierquartettes, oder einer Violin- oder Cellosonate, oder klassischer und moderner Lieder zu, gern pflegt er auch Werke für zwei Klaviere, gern auch überläßt er einem Bruder in Apoll zum Wettkampfe der Gesänge und Saitenspiele sämtliche Instrumente und den Ruhm des Abends. Trotz seiner schroffen norddeutschen Eigenart, die zur weichen meißnischen sich noch weniger fügt als zur Oberlausitzer, ist er gut Freund mit den meisten, und daß er ein

herzensguter aufrechter Mensch von erfrischender Kraft und Offenheit ist, wissen und schätzen alle. Freilich ist er viel beschäftigt; das Klavier läßt ihn, wie alle, die mit ihm Brot und Ehre verdienen, nicht aus den elfenbeinernen Klauen, der Jugend Zittaus und auch manchem Gereiften ist er Führer und Erzieher im Klavierspiel, Gesang und den theoretischen Wissenschaften, und wenn die volle Stunde schlägt und die Schüler wechseln, da wird es manchmal eng im Musikzimmer — mit Instrumenten, Büchern, Musikalien, Zeitschriften und Selbstschriften, ist jedes belegbare Plätzchen, das einst eine Sitzgelegenheit war, zum Quell steter Staub-Wisch-Sorge für Frau Thiessen seiner ursprünglichen Bestimmung entzogen. Mit einer ganzen Reihe von Musikzeitschriften steht Thiessen in Verbindung und ist wegen seines klugen Urteiles, seines fesselnden Stiles und seiner Vielseitigkeit als Mitarbeiter geschätzt und gesucht. Jene Stöße beschriebenen Notenpapieres aber werden von der sorglichen Hausfrau ganz besonders behutsam emporgehoben: es sind Thiessensche Kompositionen; trotz der Ueberlastung mit Klavierstunden, trotz der Vorbereitung für seine Kammermusiken und anderen Konzerte und trotz seiner Schriftstellertätigkeit findet er Muße, auf die innere Stimme zu hören und rüstig Werk auf Werk zu schaffen, Orchester-, Chor- und Kammer-Musikwerke, Klavierstücke und Lieder, und in der Artwahl spiegelt er zugleich Wichtiges aus seinem Lebensgange wider.

KARL THIESSEN.

Karl Thiessen ist, obwohl geboren in Kiel am 5. Mai 1867, ein Sohn Süderdithmarschens, da er seine Kinder- und Jünglingsjahre in dem freundlichen Kreisstädtchen Meldorf verlebt hat. Von seiner schleswig-holsteinischen Heimat hat er das scharfe getrennte „ss" und das blonde Haar erbeigentümlich überkommen, aber auch die urwüchsige Kraft, den beharrlichen Willen, ein Eigener zu sein. Blühende Heide und das unendliche Meer waren wohl die ersten starken Eindrücke des Knaben. Ihm wurde eine sorgfältige Erziehung auf dem Gymnasium zu Meldorf zuteil und der früh begonnene Musikunterricht ließ eine so starke Begabung zutage treten, daß der junge Mann sich die Musik als Lebensberuf wählen durfte und, von einem glücklichen Sterne geleitet, 1888 in die Großherzogliche Musik- und Orchesterschule zu Weimar als Schüler eintrat.

Ich habe mich bereits im Jahre 1908 (Heft 19 der „N. M.-Z.") anläßlich des Todes des Begründers dieser Anstalt, Müller-Hartungs, über die vorbildliche Einrichtung dieser Schule ausgelassen, die meines Wissens nur noch von der Würzburger, dem jetzigen Königl. Konservatorium in Würzburg, aufgenommen und weitergebaut worden ist. Sie gipfelt in der so selbstverständlichen Forderung, daß jeder Schüler pflichtmäßig außer Klavier und den theoretischen Fächern Orgel, ein Streich- und ein Blasinstrument zu erlernen und am Orchester- und Kammermusikspiel teilzunehmen hat. Welchen natürlichen Vorsprung in bezug auf Gehörbildung, Phrasierung, Rhythmus, den gebundenen Stil, Instrumentation, Dirigieren u. a. ein so vielseitig Herangebildeter hat, ahnt der Nur-Klavierspieler oft gar nicht. Nun bieten zwar unsere großen Konservatorien alle die Möglichkeit, sämtliche Instrumente zu erlernen, aber der springende Punkt ist, daß jedes Fach von neuem bezahlt werden muß, während Weimar und Würzburg die Erlernung sämtlicher Instrumente in den mäßigen Gesamtpreis einschließen, dafür eben auch vier Pflichtinstrumente in den Unterrichtsplan aufnehmen. Wie leicht könnte der Bläsernot abgeholfen werden, wenn die so vernünftige Weimar-Würzburger Einrichtung überall eingeführt werden würde; wie mancher armselige Klavierlehrer könnte ein sicheres Einkommen in einem Orchester haben, wenn er z. B. auch des Kontrabasses Grundgewalt meisterte!

In meiner Abhandlung über die musikalische „Staatsprüfung" (1913, Heft 17 der „N. M.-Z.") bin ich auf Weimar-Würzburg abermals zu sprechen gekommen und habe damit genau so in den Wind gesprochen wie mit der doch eigentlich einleuchtenden Bemerkung, daß alle Staatsprüfungen nur dann einen Zweck haben, wenn unsere Musikschulen gezwungen werden, ihre Schlußprüfungen in Einklang zu bringen mit deren Anforderungen.

Karl Thiessen wurde mit Violine und Flöte bald ein brauchbares Mitglied der beiden Orchester der Musikschule und wurde zu den Konzerten der Großherzogl. Hofkapelle zugezogen. In Klavier und Kontrapunkt war er Schüler Müller-Hartungs, dessen starkbetontes Streben vor allem dahin ging, vornehme Musiker aus den jungen Leuten zu bilden. 1891 (mit Einrechnung des Einjährigen-Dienstjahres) vertauschte Thiessen die Weimarer Musikschule mit der Königl. Musikschule in Würzburg und genoß den Unterricht in Partiturspiel und Direktion Karl Klieberts, des damaligen Direktors, in Theorie Meyer-Olberslebens und in Klavier des einstigen Lisztianers van Zeyl. Nach dem Abgange von der Musikschule zimmerte sich Thiessen sein Leben selber, übernahm 1895 die Leitung gemischter und Männerchöre in Emden und gleichzeitig in Aurich und siedelte 1897 nach Zittau über, zunächst als Liedermeister der Liedertafel. Eine große und ehrenvolle Aufgabe stellte er sich selbst, indem er mit Hinzuziehung Dresdener und anderer Künstler Kammermusikabende einrichtete und mit mannigfaltig und abwechselungsreich gewählten Programmen ein musikalischer Wohltäter und Erzieher der ganzen Oberlausitz wurde.

Es ist nicht leicht zu sagen, wer Thiessen in seinen Kompositionen beeinflußt hat. Man möchte auf Brahms raten und wieder auf den jungen Schumann. Eine eigentümliche Keckheit und Frische der Gedanken ist ihnen eigen; einer, der sich den Teufel drum schert, was andere machen und der auch vor Klanghärten nicht zurückschreckt, schaut aus ihnen heraus, und doch auch wieder so viel Zartgefühl, inniges Empfinden, Wärme, Leidenschaft. Dabei fällt die sichere Bemeisterung aller Formen auf, sowohl der geschlossenen wie der launig durchbrochenen („Humbug"), in den kleinen wie den großen ein bemerkenswerter Sinn für praktisches Haushalten, Vermeiden anfängerhafter Wiederholungen (die sich z. B. die modernen Franzosen nie abgewöhnen konnten), großzügige Fortführungen der Gedanken; überall zeigt sich Thiessen als ein Künstler, der viel gelernt und die Meisterschaft errungen hat. Warum singt man nicht die *Männerchöre* Thiessens? Ja warum! man singt ja auch nicht die von Heinrich Marschner und Franz Liszt.

Eine Zierde der ganzen Männerchorliteratur ist op. 17: „*Morgen*" (T. Resa) voll dramatischer Gegensätze, vornehm und doch wildleidenschaftlich. Und mit wie gutem Gewissen kann man empfehlen: op. 21 No. 1: „*In der Fremde*" (Roquette) mit seiner lieblichen warmempfundenen Melodie und Harmonie, No. 2: „*Das ist wohl eine alte Lehr*" (Karl Stieler) mit seinem köstlichen Humore, No. 3: „*Ungeduld*", wo dem schönen Gedichte von Rodenberg ein gleicher schwungvoller Ausdruck gegeben ist. Dem Volkstümlichen nähert sich op. 19: „*Dort unten im Tale*" mit trefflicher Nachahmung des Mühlengeklappers.

Unter den *Gemischten Chören* fällt vor allem der melodisch und harmonisch eigenartige und anziehende „*Wegwart*" (Jul. Wolff) mit Frauen-Soloterzett op. 27 auf, auch durch die geschickte und poetische Ausnützung der Klangmöglichkeiten. Auch die „*Waldeinsamkeit*" zeigt trotz der frühen Opuszahl 8 deutliches Streben nach Persönlichkeit. Außer diesen Werken sind noch zu nennen: op. 23 „*Neuer Frühling*" (Kalbeck), op. 19 (! kein Schreibfehler): „*Lockung*" (Eichendorff) für vierstimmigen *Frauenchor*, wirkungsvoll von glänzender Klavierbegleitung umrankt.

Unter den *Liedern* zeigen die als erstes Werk in die Oeffentlichkeit gegangenen, 1895 entstandenen bereits auffallende Reife. No. 1: „*Beim Wandern*" ist eine humorvolle Vertonung eines reizenden Gedichtes von Max Haushofer. No. 2: „*Nun geht der Mond*" (Th. Storm) ist ergreifend und zeigt verständige angemessene Tonmalerei; No. 3: „*Wie die jungen Blüten leise träumen*" (Hoffmann v. Fallersleben) und No. 5: „*Kein Lüftchen regt sich in den Zweigen*" (Jul. Sturm) zeichnen sich durch schöne Wärme aus, während ich mich mit der Auffassung der bekannten „*Nachtigall*" von Th. Storm (No. 4) nicht zu befreunden vermag. *Zwei Lurleilieder* nach Jul. Wolff mit Klavier oder Orchester oder in anderen Bearbeitungen sind schwungvoll melodisch, das „*Heidekind*" mit Klavier ist anscheinend ein frühes Werk. — Eine *Tarantella* op. 16 für *Violine* und *Klavier*, dem Konzertmeister Cornelius

Franke in Chemnitz gewidmet, ist ein fesselndes feuriges Werk, die *Drei Stimmungen* op. 22 für *Violoncell* und *Klavier*, unserem Dresdener Kammervirtuosen Hofrat Prof. Ferdinand Böckmann zugeeignet, *Melodie*, *Romanze* und *Scherzo* sind von großem melodischem Zuge, das Scherzo auch von wirklicher Heiterkeit erfüllt.

Für *Orchester* liegt ein *Festmarsch* und symphonische Schilderungen *König Fjalar*, außerdem für *Streichorchester* eine *Suite* op. 9 vor, die auch für Klavier zu haben sind und sich als echte Thiessen erweisen voll blühender Phantasie und edler Harmonie.

Außerordentlich fesselnd und genußreich ist seine *Klaviermusik*. Alle Vorzüge seines regen Geistes und lebendigen Temperamentes treten oft überraschend hervor. Ein kecker Wurf sind gleich die drei „*Humbug*“ betitelten Stücke op. 2 „nach Vacanos Historien“, die mit ihrer Farbenpracht und ihrem Erfindungsreichtum wahrhaftig mehr Aufmerksamkeit von seiten jener Konzertpianisten, die „das Fett abschöpfen“, verdient hätten. Welch prächtige Vortragsstücke sind auch die *Vier Skizzen* op. 20, namentlich *Improvisation* und *Mazurka*! Auch 25 *Reigen* und *Barcarole* sind reich an feinen Zügen, namentlich ist die *Barcarole* ein entzückendes Stück. Die *Sieben Mazurkas* op. 28 sind kräftige Stücke mit verblüffend polnischem Ausdrucke. Melodisch und harmonisch ihnen nahestehend, aber mit ganz anderem metrischem Baue sind die *Sechs vierhändigen Walzer* op. 5, die dem Komponisten schon viele Freunde geworben haben, wie eine Aufführung vor einigen Jahren in einem Konzerte der Lehrerschaft des Königl. Konservatoriums zu Dresden (durch die Lehrerinnen Frl. H. Zimmermann und W. Roever) erwies. Noch zu nennen sind die verhältnismäßig einfachen *Drei melodischen Klavierstücke* op. 30 und das durch Philipp Scharwenka preisgekrönte *Impromptu* op. 13 a, auf das 'mal das bekannte Wort Hellmesbergers (oder wessen?) nicht zutrifft.

Karl Thiessen steht im rüstigen Alter von 48 Jahren. Noch viel haben wir von ihm zu erwarten. Möge ein gütiges Geschick ihm seine herrliche Frische bewahren, möge es ihm aber auch die Anerkennung zuteil werden lassen, die seine Persönlichkeit und sein Schaffen verdienen. Von „uns Großstädtern“ dürfte er sie schon erwarten.

Der Braut des Helden.

Du gabst ihm, Schönste, alle Süße.
Du warst sein Traum bei Tag und Nacht.
Er fühlte Deines Herzens Grüße.
Du warst sein Frieden in der Schlacht.

O klage nicht um seine Wunde!
O weine nicht um seinen Tod!
Denn Deinen Kuß auf seinem Munde
Schied selig er ins Morgenrot.

Otto Michaeli.

An das Vaterland.

In des Sommers Sonnengluten,
Uebersät mit Saatengold,
In des Frühlings Blütenfluten,
Immer strahlst du licht und hold.
Heimgekehrt von fremden Fernen
Knüpf' ich neu der Kindheit Band.
Treu den trauten, alten Sternen
Grüß' ich dich, mein Vaterland.

Muß ich wandern, muß ich scheiden,
Trennt mich nichts doch je von dir.
Ich bin dein in Lust und Leiden,
Und mein höchster Hort ist hier.
Segnend ziehen die Gedanken
Träum'risch über Meer und Land.
Unbeengt von Erdeschranken
Lieb' ich dich, mein Vaterland.

Otto Michaeli.

Kritische Rundschau

Karlsruhe. Im Hoftheater zu Karlsruhe ging kurz vor den Ferien „*Das Hexlein*“, komische Oper in drei Bildern von Richard Batka mit Musik von Julius Wachsmann, zum ersten Male über eine reichsdeutsche Bühne. Die beiden Wiener Autoren haben mit dem „Hexlein“ ein Werk geschaffen, das vielleicht nicht jeden unmittelbar packt, weil es nicht auf schlagkräftige, derbdrastische Wirkungen ausgeht, das aber bei allen denen, die für einen durch feine und echte Kunstmittel erzeugten Humor empfänglich sind, der Wertschätzung sicher sein wird. Sind es auch keine starken, so doch eigene Quellen, die in der natürlich fließenden Musik aufsprudeln. Mit sicher gestaltender Hand und wohlabwägendem Geiste finden wir nicht alltägliche Gedanken zu einem reizvollen Ganzen verbunden. Die mit Geschick in den Zusammenhang verflochtenen Volksweisen geben dem oft kunstvoll entworfenen und feingeschlungenen Tongewebe die erforderliche volkstümliche Färbung. Rhythmisches Leben durchpulst die knapp gefaßte, von gesunder Harmonik getragene und klingend instrumentierte Oper. Von den musikalisch treffend charakterisierten Personen der Handlung fand die „Schmidhuberlois“ in Frau Müller-Reichel eine ausgezeichnete Vertreterin der Titelpartie. Dieser künstlerisch ebenbürtig erwies sich ihr Partner Herr Siewert als „Kandidat der Philosophie Leopold Wölfinger“. Unter der Leitung von Hofkapellmeister Lorentz trat das neue Bühnenwerk wirkungsvoll in die Erscheinung. *Sch.*

Saarbrücken. Das Konservatorium der Musik konnte sein zehnjähriges Bestehen durch zwei gut besuchte Konzerte feiern. Ein Kirchenkonzert unter Leitung des Direktors Dr. Krome bot selten gehörte Chorsätze von Schütz, Palestrina und Lassus, die Bachsche Kantate „Sehet wir gehen hinauf gen Jerusalem“, den 23. Psalm von Schubert für Frauenchor, Orchester und Orgel und Sologesänge. Außer dem vortrefflichen Baritonisten Rehfuß aus Frankfurt a. M. waren die Solopartien durch Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums besetzt. Das zweite Konzert brachte zumeist Sololeistungen von Schülern. Wenn auch die Zeitverhältnisse dem Besuche des Konservatoriums Abbruch taten, so erfreut sich die Anstalt doch noch eines augenblicklichen Besuches von ca. 200 Schülern. Mit dem Konservatorium ist ein nach den Vorschriften des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtetes Seminar verbunden. Eine ganze Anzahl von ehemaligen Schülerinnen unterzog sich der Diplomprüfung mit Erfolg. —*k.*

Stockholm. Der Krieg vermochte das hiesige Musikleben nicht sonderlich zu beeinflussen. Gewiß: so mancher gute Namen von „draußen“, den man auf den Programmen dieses Winters zu sehen gehofft hatte, fehlte hinterher. Weiß der Himmel, wo sie alle sind! Wo stecken die „Brüsseler“, wo das Capet-Quartett? Nach dem Kriege wird man Antwort erhalten. Nun hat sich ja, wie ich bereits früher erwähnte, das Stockholmer öffentliche Musikleben in den letzten Jahren immer mehr in einer selbständigen Richtung entwickelt, so daß es der fremden Gäste nicht mehr in dem Maße bedarf wie früher. An erster Stelle nenne ich hier wieder den *Konzertverein*. Der lebt jetzt in seiner zweiten Saison, zieht nach wie vor sein Publikum und wird von der Stadt durch einen Jahresbeitrag von 15 000 Kronen unterstützt. Geringer war die Unterstützung, die das segensreiche Unternehmen bisher von einem Teile der Stockholmer Tagespresse hatte. Dieser gefällt sich nach wie vor darin, alles N e u e mal erst mit der gehörigen Portion Geifer zu bewerfen. Setzt es sich trotzdem durch, so macht man hernach gute Miene zum — guten Spiele: das Publikum vergißt hoffentlich die früheren Sünden. Diesmal ging die Hetze so weit, daß sich ein Vorstandsmitglied des Konzertvereins, der Rechtsanwalt Erik Lidforß, veranlaßt sah, in einer Flugschrift dagegen Front zu machen. Ich habe das äußerst schneidig geschriebene Heftchen mit viel Vergnügen gelesen. Der Verfasser behandelt allerhand das Verhältnis zwischen Künstler und Kritiker betreffende Fragen und geht mit seinen Gegnern scharf ins Gericht. Das Ganze mutet an wie die gerechte Empörung eines edlen Kunstenthusiasten, dem sein Heiligstes von einer gewissenlosen Meute mit kaltem Hohn in den Kot gezerrt worden ist. Solche Proteste gegen eine sich allmächtig dünkende Tagespresse sind prinzipiell nicht ohne Bedeutung und bei der Krähwinkelei, die hier in Stockholm auf diesem Gebiete herrscht, durchaus notwendig. Daß bei einem Unternehmen, wie dem Konzertvereine, namentlich im Anfange, auch Mißgriffe vorkommen können, wer wollte es leugnen? Besonders die Besetzung eines Dirigentenpostens wird hier in Stockholm noch auf lange Zeit hinaus jedesmal ihre Schwierigkeiten haben. Es muß auffallen, daß an den hervorragenden Pflegestätten der Musik in der schwedischen Hauptstadt

die künstlerischen Leiter überwiegend Ausländer sind. Wie ist das zu erklären? Einmal aus dem Umstande, daß gerade der Beruf des Dirigenten eine Feuerseele verlangt, die dazu die eigene Glut auf andere übertragen soll; und solche Feuerseelen sind unter den kühler veranlagten Schweden selten anzutreffen. (Vielleicht ist so etwas auch nicht richtig „fein"; wenigstens setzt sich hier ein temperamentvoller Künstler der Gefahr aus, mit keckem, jugendlichem Drauflosstürmen bei den Herren von der öffentlichen Meinung anzustoßen und darob verhöhnt zu werden.) Sodann aber muß nach meiner Meinung der Dirigent in erster Reihe jenem Musikertyp angehören, der in den letzten Jahrzehnten gerade in Deutschland immer häufiger anzutreffen ist, dessen Vertreter hier in Schweden dagegen sich noch an den Fingern (e i n e r Hand) herzählen lassen: ich meine den Typus des „gebildeten Musikers". Hier Wandel zu schaffen, wäre vor allem Aufgabe des staatlichen Konservatoriums. Wie weit man aber da noch von dem Ziele, das mir vorschwebt, entfernt ist, mag die Tatsache zeigen, daß für die Aufnahmeprüfung auf dem Gebiete der allgemeinen Bildung nichts gefordert wird als „Lesen und Schreiben in der Muttersprache". Solange ein derartig unwürdiger Zustand anhält, wird man bei der Besetzung von Dirigentenstellen auf die Einfuhr vom Auslande angewiesen sein. Was nun den Konzertverein angeht, so wollte die Dirigenten-Frage nicht zur Ruhe kommen. *Erich Ochs* täuschte die Hoffnungen, die man auf ihn gesetzt hatte. Kurz vor Weihnachten verschwand er dann „zur Ordnung persönlicher Angelegenheiten" nach Deutschland. Das Orchester wurde nun von dem zweiten Dirigenten, dem jungen Stockholmer *Nils Grevillius*, geleitet, der alle Augenblick von Gastdirigenten abgelöst wurde. Daß dieser beständige Wechsel in der künstlerischen Leitung nicht zum Besten des Orchesters ist, liegt auf der Hand. In den letzten Wochen gingen Gerüchte um, daß man einen jener Gastdirigenten, *Georg Schnéevoigt*, bisher in Helsingfors, vom nächsten Herbst ab als ständigen ersten Dirigenten gewonnen habe. Das wäre allerdings eine über Erwarten günstige Lösung der Frage. Schnéevoigt ist ein Dirigent, bei dem sich ein feuriges Temperament mit einer ungewöhnlich hohen musikalischen Kultur paart. Wie dieser Mann die Absichten des Komponisten bis zum letzten erkennt und in die Tat umzusetzen weiß, das machen ihm nur wenige nach; er ist wirklich ein Neuschöpfer. Ob es ihm — falls das Gerücht sich bestätigen sollte — gelingen wird, sich einen entsprechenden Zuhörerkreis zu erziehen, muß die Zukunft lehren. Vorläufig ist das Material noch sehr unbehauen. Wer mal ein paar Stockholmer Symphoniekonzerte besucht hat, gewinnt den Eindruck, daß in unserer guten Stadt ein Hustklub besteht, dessen Mitglieder die Verabredung getroffen haben, dem Orchester da oben ihre vereinte Kraft entgegenzusetzen und mit ihrer rustiken Musik besonders an solchen Stellen einzufallen, wo der deutsche Mensch nicht einmal zu atmen wagt. Dieselbe hohe Kultur zeigt sich in den wilden Beifallsausbrüchen nach einzelnen Symphoniesätzen, wie dem Trauermarsch der Eroica usw. usw. Schnéevoigt wäre aber der Mann, hier hebend zu wirken, wobei es freilich ohne kleine Gewaltmaßregeln kaum abgehen dürfte. Von größeren Werken, die man im Konzertvereine in der ersten Hälfte der Saison hörte, seien genannt: Alfvéns klangschöne E dur-Symphonie (1913 auf dem Schwedischen Musikfeste zu Stuttgart aufgeführt), Brahms' F dur- und e moll-Symphonie, von R. Strauß „Tod und Verklärung", „Till Eulenspiegel", Mozarts Es dur-Symphonie, Beethovens Pastorale und Achte, Goldmarks „Ländliche Hochzeit", Berlioz' Fantastische Symphonie, Dvoráks „Aus der neuen Welt", Bachs Suite No. 3 in D dur, Griegs Klavierkonzert a moll (Fridtjof Backer-Gröndahl), Smetanas Moldau. Ueber Kammermusik, Solistenkonzerte und Oper ein andermal. *Felix Saul.*

WALTER ASCH †.

Zürich. (Lothar-Kempter-Abend.) Mit einem Konzert eigener Kompositionen verabschiedete sich nach 40jähriger Dirigententätigkeit der Kapellmeister des Zürcher Stadttheaters. Sein Wirken fällt zusammen mit dem Vordringen des Wagnerschen Musikdramas; diesem galt von je Kempters eifrigstes Streben und in seinem unermüdlichen Eintreten für die Wagnersche Muse wurzelt Kempters bleibende Bedeutung für das Zürcher Musikleben. Hinter den Kulissen war der immer gleichmäßige, zuverlässige Führer am Dirigentenpult sehr beliebt und Mancher, der als unsicherer Kunstnovize die ersten Lehrjahre unter seiner Leitung abmachte, denkt seiner mit Dankbarkeit. Als Komponist ist Kempter wenig in die Oeffentlichkeit getreten. Es war seine Art nicht, seine Stellung zu persönlichen Erfolgen auszunutzen. Sein kompositorisches Schaffen weist eher in die Zeit vor Wagners Reifestil; doch findet sich unter den Liedern manches, was durch Liebenswürdigkeit und warme Empfindung einnimmt. Der bisherige zweite Kapellmeister *Konrad* und der neuverpflichtete junge Zürcher *Denzler*, welcher sich seine dramatischen Sporen noch zu erwerben hat, werden sich in Kempters Stellung am Zürcher Stadttheater teilen. *A. R.*

Kunst und Künstler.

— Von *Max Reger* erscheinen demnächst ein *Streichtrio* und eine *Suite* für kleines Orchester. Der Meister arbeitet an einem „Liebeshymnus" (nach Jakobowsky) und einer Hymne „Der Einsiedler" (nach Eichendorff) und plant eine Bearbeitung der Bachschen Klavierwerke, ein Unternehmen, dessen Vollendung man mit der größten Spannung entgegensehen darf.

— Unser geschätzter Mitarbeiter Prof. *Heinrich Schwartz* in München hat sich mit der Pianistin *Paula Fischer* verheiratet.

— Dr. *A. Schering* in Leipzig ist zum Professor e.o. an der Universität ernannt worden.

— Prof. *M. Schneider* vom Charlottenburger Akademischen Institute für Kirchenmusik hat einen Ruf als außerordentlicher Professor an die Universität Breslau angenommen.

— *Karl Hagemann* soll, wie berichtet wird, die Absicht haben, wiederum nach Mannheim an die Stätte seiner früheren Wirksamkeit als Intendant zurückzukehren.

— Der in Südamerika konzertierende ungarische Klaviervirtuose *Kada Jenö* hat als Ertrag aus seinen Konzerten bisher etwa 30 000 M. an die Sammelstellen des deutschen und des österreichisch-ungarischen Roten Kreuzes abgeliefert. *Slezak* hat gar 75 000 M. zum gleichen Zwecke aufgebracht!

— Der schwedische Meistersänger *John Fornsell*, der sich als treuer Freund Deutschlands bewährt und deshalb die in solchen Fällen üblichen Liebenswürdigkeiten des Vierer(rück)zuges erfahren hat, wird im Herbst eine große Kunstreise durch Deutschland beginnen.

— *Kloses* Oper „Ilsebill" ist in Karlsruhe, München, Leipzig und Stuttgart zur Aufführung angenommen worden.

— *K. Ramrath* hat einen größeren Chor „Wir wandern doch" geschrieben, den der Kölner Männer-Gesangverein zur Uraufführung bringen wird.

Zum Gedächtnisse an unsere Toten.

— *Walter Asch* (s. das vorstehende Bild des früh Vollendeten), geb. am 15. Okt. 1893 in Berlin, war Schüler des Kgl. Wilhelms-Gymnasiums, das er nach bestandener Reifeprüfung im Oktober 1911 verließ. Dann studierte er zwei Jahre in München an der Kgl. Akademie der Tonkunst; hier waren seine Lehrer Friedrich Klose (Komposition), Prof. Becht (Orgel) und Dr. Meyer-Gschrey (Klavier). Außerdem studierte er privatim bei Gottfried Rüdiger und Dr. Scholz Komposition. Dann ging er nach Straßburg, wo er am städtischen Konservatorium bei Dr. Grabener und Prof. Pfitzner (Komposition und Kapellmeisterklasse), bei Prof. Münch (Orgel) und Prof. v. Besele (Klavier) arbeitete. Bei Ausbruch des Krieges stellte er sich als Kriegsfreiwilliger beim Königin-Elisabeth-Gardegrenadierregiment, zog Anfang Dezember ins Feld, stand zunächst in Frankreich, kam Ende April nach Galizien und fiel am 2. Mai in der großen Durchbruchsschlacht bei Tarnow-Gorlice. Neben einer großen Menge von Entwürfen und Skizzen sind vollendet: Eine Motette für Solostimmen, Chor und Orgel, Phantasiestücke für Klavier, Geige und Bratsche, eine Reihe von Orgelstücken, Klavierstücken und Liedern, eine Suite und ein Adagio für Violine und Klavier. Oeffentlich aufgeführt wurden die

Motette (in einem Prüfungsabend der Akademie), die Phantasiestücke, einige Lieder und — nach seinem Tode — Orgelkompositionen (Fantasie d moll, 2 Choralvorspiele) durch *Walter Fischer* in zweien seiner Orgelkonzerte in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin. Auf den Wunsch des Verstorbenen wird von seinen Kompositionen nichts gedruckt werden.

— Dr. *Robert Staiger*, Vorsteher des Göttinger Collegium musicum, ist in Frankreich gefallen. Seine vor kurzem erschienene Habilitationsschrift behandelt „Benedikt von Watt" als Beitrag zur Kenntnis des bürgerlichen Meistergesanges um die Wende des 16. Jahrhunderts.

— Der unermüdlich fleißige *Wenzel Abert*, ehemaliger Kammermusiker in Stuttgart, dem die Leser unseres Blattes manche hübsche Arbeit verdanken, ist im Alter von 73 Jahren gestorben. Er war Bruder des ehemaligen Stuttgarter Hofkapellmeisters und hat sich durch tüchtige Leistungen auch als Lehrer um die Musikpflege in der schwäbischen Hauptstadt verdient gemacht.

— *Rafael Joseffy* ist am 25. Juni in New York gestorben. Der heutigen Generation ist sein Name fast unbekannt gewesen, und doch hat ihn einst die Welt zu den bedeutendsten aller Klavierspieler gezählt. Er wurde am 3. Juli 1853 zu Hunfalu bei Preßburg i. U. geboren, studierte in Leipzig unter Wenzel und Moscheles am Konservatorium und vollendete seine Ausbildung 1868 bei Karl Tausig. In den folgenden Jahren gehörte er zu dem Kreise junger Musiker, der sich um Liszt in Weimar gesammelt hatte. Berlin und Wien waren die Stätten seiner ersten Triumphe. 1879 trat er unter Damroschs Orchesterleitung in Amerika auf und begab sich später mit dem Thomas-Orchester auf Reisen, überall mit hoher Auszeichnung empfangen. Die amerikanische Kritik rühmte stets das sichere Stilgefühl und die Schönheit und Größe seines Vortrages. Von seinen Werken sind noch einige Klavierkompositionen und eine in englischer (1892) und deutscher (1902) Ausgabe erschienene „Meisterschule des Klavierspiels" bekannt. *W. N.*

— Die auch in Deutschland bekannten Brüder *Marcel* und *Henri Casadesus* sind gefallen. Marcel war Violoncellist und Henri Bratscher.

— *Ricardo Sonzogno*, der „Entdecker" Mascagnis und Leoncavallos, ist in Mailand gestorben.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— „Fräulein Dudelsack" von *Rud. Nelson*, eine neue Operette, gefiel im Frankfurter Neuen Theater. Eine in Amerika spielende Testamentsgeschichte. Die Musik soll einiges an wertvolleren Stücken enthalten.

— In *Dresden* wird das *Weiße-Hiller*sche Singspiel „Die Jagd" in einer neuen Bearbeitung von Dr. *Eckert*, dem Dramaturgen des Hoftheaters, und Hofkapellmeister Kutzschbach demnächst gegeben werden. Hillers (1728 bis 1804) Singspiele bilden den Anfang der deutschen Spieloper. Blieb die Tragödie des 18. Jahrhunderts den „hohen" Herrschaften vorbehalten, so stellte Hiller die Forderung auf, daß Leute aus dem Volke nur schlicht und einfach singen dürften. Ein Abkömmling Hillers ist z. B. Papageno. Noch etwas anderes erwuchs aus Hillers Kunst: das deutsche Lied in seiner herrlichsten Blüte. Goethe ist durch Hiller vielfach angeregt worden. „Die Jagd" wurde 1771 geschrieben und erfuhr 1830 schon einmal eine Bearbeitung durch Lortzing. Man darf dem Wiederbelebungsversuche des frischen Werkes mit Spannung entgegensehen. Der rechte Ort für derlei Aufführungen wären aber kleine Theaterräume. *W. N.*

— „*Modellzauber*", eine neue Operette von *Ernst Waldeck*, wurde zur Uraufführung für das Leipziger Kristallpalast-Theater erworben.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Die *städtischen Orchester* in *Düsseldorf* und *Duisburg* sollen für die kommende Spielzeit zu einem einheitlichen Tonkörper verschmolzen werden. Die Maßnahme ist durch militärische Einberufungen notwendig geworden. Auch soll die Zahl der zu gebenden Opern und die der großen Orchesterkonzerte sowie der vom Städtischen Musikverein veranstalteten Konzerte eingeschränkt werden. Dazu sei eine weitere Bemerkung gemacht: Jedermann kennt die Schwierigkeiten (die übrigens längst vor dem Kriege bestanden), große Werke für gemischten Chor in genügender Besetzung der Männerstimmen herauszubringen. Möge doch in Städten, die diese Erscheinung unliebsam kennen gelernt haben, eine Verschmelzung einzelner Vereine eintreten! Gewiß, die Sache hat ihre Schwierigkeiten und sieht, da der eine oder andere Dirigent seine Stelle verlieren würde, auch unsozial aus. Aber zum Teil sind die Honorare für die Dirigenten so wie so kaum der Rede wert und außerdem sind viele Vereine doch auf fremde Hilfe angewiesen. Kapitalkräftige Vereine könnten den zu entlassenden Dirigenten auch eine Entschädigung zubilligen und Form und Bedingung der Entlassung so wählen, daß der Schaden für den betroffenen Teil kein allzu empfindlicher wäre. Auch die sonstigen Vermögensverhältnisse der Dirigenten wären bei einer praktischen Lösung der Frage zu erwägen und was dergleichen mehr ist. Vielleicht nimmt einer unserer Leser Veranlassung, sich zu der Angelegenheit zu äußern. Im Interesse der Kunst scheint mir das wünschenswert zu sein. *W. Nagel.*

— In München hat sich ein Verband *Süddeutscher Bühnenleiter* gebildet. An der Spitze stehen die Münchener und Stuttgarter Intendanten *von Frankenstein* und *zu Putlitz*.

— Der *Verein akademisch gebildeter Musiklehrer und -lehrerinnen in Essen* ist in eine *Ortsgruppe des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes* umgewandelt worden.

— Nachahmenswerte Einrichtungen sind in der *Schweiz* getroffen worden. Den Bemühungen der Tonkünstler-Gesellschaft ist die Begründung einer *Nationalausgabe* wertvoller Musikwerke zu verdanken und durch den Luzerner „*Cäcilienverein*" ist ein kirchliches Musikalienlager errichtet worden, das insbesondere ländlichen Kirchenchören bei der Auswahl passender Tonwerke dienen soll.

— *Geraldine Farrar*, die vortreffliche Sängerin, ist wegen eines begeisterten Trinkspruches auf Deutschland von der Chicagoer Plutokratie in Acht und Bann erklärt worden. An die Ideale der Schweinefleischmagnaten und Munitionslieferanten rührt eben niemand ungestraft.

— In *Frankfurt a. M* hat sich ein neues Operetten-(Albert Schumann)Theater aufgetan. Da sage noch einer, daß die Kunst nicht mehr blühe ... Aber ist's im Grunde genommen nicht etwas Ekelhaftes um diese Sorte von Unterhaltungsbedürfnis in unserer Zeit?

— Der 41. Jahresbericht der *Königl. Akademie der Tonkunst in München* widmet seinen gefallenen Schülern eine Ehrentafel und bringt neben den üblichen statistischen Nachrichten und Programmen Angaben über Veränderungen usw. im Lehrkörper, Stipendien, Prüfungen. Das neue Schuljahr beginnt am 16. September d. J.

— Die 1810 begründete *Städtische Musikschule zu Aschaffenburg* versendet ihren jüngsten Bericht. Er beklagt einige Opfer des Krieges. Ein Festakt galt der Einweihung der vom Kommerzienrat *Stadelmann* der Schule geschenkten Walkerschen Orgel. Der Kriegsfürsorge wurden namhafte Mittel zugeführt. Die Schule entwickelt sich in erfreulicher Weise.

— Das *Bruno-Heydrich-Konservatorium in Halle* gibt in seinem 13.—15. Jahresberichte fesselnde Aufschlüsse über das Leben in der Anstalt aus der Zeit von 1911—14. Direktor Heydrich, der verdienstvolle Leiter des Konservatoriums, ist 50 Jahre alt geworden. Eine Schulfeier brachte Werke des Jubilars zur Aufführung. Der Lehrplan hat einige Erweiterungen erfahren, auch sind einige neue Stiftungen zu erwähnen. Auch auf diese Anstalt ist der Krieg nicht ohne Einfluß geblieben.

— Die diesjährigen Schlußprüfungen am *Pariser Konservatorium* nahmen im Gegensatze zu den Vorjahren einen äußerst stillen Verlauf. *Gabriel Fauré* hatte sich veranlaßt gesehen, das lärmende Cliquen-Publikum von seinem Institute fernzuhalten. Nur die Kritik hatte Zutritt. Erwähnt sei, daß nach vielem Hin und Her das unsinnige „Vomblattspielen" — zur großen Freude der Bewerber! — abgeschafft wurde. *F. Lvn.*

* * *

Musikbeilage zu Heft 21. Die Elegie, die uns *Joseph Haas* in Stuttgart zum ersten Abdrucke überlassen hat, entstammt einem demnächst im Wunderhorn-Verlage erscheinenden Werke „Alte unnennbare Tage. Elegien für Klavier. Dem Andenken meines Freundes *Ludwig Schittler* gewidmet." Schittler ist für Deutschland den Heldentod gestorben. Das schöne Mörike-Wort ist vier in der Stimmung von einander abweichenden Elegien als gemeinsamer Titel beigegeben worden, deren jede einzelne ein Kunstwerk von dauerndem Werte darstellt. Haas hat jetzt, wie es scheint, seinen eigenen Stil gefunden. Nichts gemahnt mehr an den Reger-Schüler von einst, und fühlt sich der Hörer auch an manche Stimmungskreise aus der Zeit des letzten Brahms erinnert, so bewirken das nur übereinstimmende Züge der künstlerischen Anschauung beider Männer, nicht bewußte oder unbewußte „Aehnlichkeiten". Es ist keine Kunst für die Menge, aber die Besten werden gerne nach der Gabe des jungen Meisters greifen. — Das kleine, frische Lied *W. Drwenskis* will nicht mehr als eine Gelegenheitsarbeit sein und wird als solche ohne Zweifel gefallen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 24. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 5. August, des nächsten Heftes am 19. August.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Aus dem Felde gehen der Schriftleitung unausgesetzt Nachrichten über Musikaufführungen zu. Wir müssen es uns versagen, sie im einzelnen hier abzudrucken. Aber danken wollen wir allen, die in den furchtbaren Nöten dieses Krieges der Musik nicht vergessen, weil sie ihre tröstende und segnende Kraft an sich erfahren haben und sie ihren kämpfenden Brüdern nicht vorenthalten wollen. Auch das wird für alle Zeiten im glorreichen Buche der Geschichte des Weltkrieges verzeichnet stehen.

W. M. in E. Blaserna, Die Theorie des Schalles in Beziehung zur Musik. 1876. H. Starke, Physikalische Musiklehre. 1908 usw. Vergl. Sie H. Riemann, Grundriß der Musikwissenschaft, wo die Literatur angegeben ist. Helmholtz usw. brauchen wir Ihnen nicht zu nennen. Mahillon, Les instruments à vent 1907. Vielleicht gibt Ihnen eine der behördlich unterstützten Instrumentenbauschulen, z. B. die in Markneukirchen (Sächs. Vogtland) am ehesten die gewünschte Auskunft. Für den 22. Juli kam Ihr Brief zu spät.

Prof. Dr. S. in F. Wir danken herzlichst für die freundliche Anerkennung. 1. Kr. ist seit längerer Zeit leidend, so daß man bereits von seiner Pensionierung spricht. 2. A.'s Werk gehört zu den wenigen wissenschaftlich begründeten Arbeiten über W. Jawohl, er ist Jude und genießt die Verehrung aller, die mit ihm je in Berührung kamen. 3. Das können wir leider nicht vermitteln.

P. B. in D. Auch ein Unterrichtskursus bei Frau Lenormand würde den Schriftleiter noch nicht in den Stand setzen, Ihre Frage zu beantworten. Daß der Tod viele Lücken gerissen hat, ist ja unzweifelhaft wahr. Ob aber die wirtschaftliche Lage nach dem Kriege einen solchen allgemeinen Aufschwung gestatten wird, ist doch sehr zweifelhaft. Talent, Fleiß und Ausdauer sind freilich unumgängliche Voraussetzungen für den künstlerischen Beruf, aber ohne jeden nennenswerten materiellen Hinterhalt sich auf das stürmische Meer der künstlerischen Arbeit zu wagen, ist gefährlich. Auch Schumann hat sich in der Beurteilung seines Kreises oft geirrt. Auf alle Fälle raten wir zu äußerster Vorsicht. Und dann: geben Sie dem Jungen eine für alle Wechselfälle des Lebens genügende Schulbildung. Ob Gymnasium oder Realgymnasium, das gilt heute fast gleich.

K. B. in C. 1. Ohne Lehrer können Sie die Louis-Thuillesche Harmonielehre nicht mit Erfolg durcharbeiten. Wollen Sie etwa Ihre Arbeiten selbst beurteilen? Das kann oft genug der nicht einmal, den man euphemistisch „Meister" nennt. 2. Der Verfasser wird Ihnen wohl selbst schon geschrieben haben.

Gesammelte

Musikästhet. Aufsätze

von

William Wolf.

= Preis broschiert M. 1.20. =

Verlag Carl Grüninger, Stuttgart.

Unsere Feldgrauen!

Marsch-, Lager- und Vaterlandslieder

Für Klavier mit übergelegtem Text, Gesang nach Belieben
E. B. 4780. 1 Mark

Ausgabe für Gitarre mit Gesang (oder auch Mandoline) E. B. 4830
gebunden 1 Mark

Soldatenliederbuch (ohne Noten) 10 Pfennig

Das was unsere Soldaten auf dem Marsche und im Lager singen, nicht was sie nach dem Wunsche einzelner singen sollten, Soldatenlieder, die sowohl am Rhein, wie an der Weichsel, im Bayernlande und Sachsen, wie bei den Niederdeutschen bekannt und beliebt sind, die es aber auch wert sind in unserem Volke weiterzuleben, zu einem Bande zusammenzufügen, war der leitende Gedanke bei Herausgabe der Sammlung. Daß damit das Richtige getroffen wurde, hat der Erfolg gezeigt, der bald eine neue Auflage der Klavierausgabe nötig machte und nicht minder des Soldatenliederbuches, das schon in einer Auflage von über **180000** Stück gedruckt werden konnte. Ersatzregimenter, Höhere Schulen, Jugendkompagnien, Jugendwehrgruppen haben es zu ihrem Liederbuche gemacht und mit unseren Truppen ist es ins Feld gewandert, in die Erholungsheime hinter der Front, in die Genesungsheime und auch in die Lazarette. **60** Lieder enthält die neue Ausgabe — gegenüber 59 der alten —, da noch die neue Hymne „Heil, Kaiser, Dir!" von **Fritz Lubrich d. Ä.** aufgenommen wurde, die sich schnell in Hunderten von Schulen eingebürgert hat. ::

Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig

Josef Ruzek, Drei ungarische Tänze

= Für Violine und Klavier M. 2.— = Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.

In meinem Verlage erschien in

vierter durchgesehener Auflage

Harmonielehre

von

Dr. Rudolf Louis und Prof. Ludwig Thuille

27 3/4 Bogen. Groß Oktav.

Preis brosch. M. 6.50, in Leinwand gebunden M. 7.50.

Drei große Auflagen innerhalb weniger Jahre verkauft!

Dies ist wohl der beste Beweis für die Vorzüglichkeit dieses bahnbrechenden, großangelegten, modernen Lehrbuchs. Die ersten Autoritäten haben dem Werke ihre rückhaltlose Anerkennung gezollt. Prospekte mit glänzenden Gutachten, auch der Presse, stehen zu Diensten.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder, zuzüglich 30 Pf. für Porto, vom

Verlag Carl Grüninger in Stuttgart.

Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. *Wilibald Nagel* in Stuttgart. — Druck u. Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar*).