## Werk

**Label:** Zeitschriftenheft

**Ort:** Stuttgart

**Jahr:** 1920

**PURL:** https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0041|LOG_0007

## Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

# Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920/Heft 4

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 3.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand Mk 17.60 jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.



**Inhalt:** Betrachtungen zum Wesen der Kunst. Von Dr. Ludwig Scriba. — Wie ich zum Klavier kam. Rück- und Ausblicke. Von Dr. Walter Niemann (Leipzig). — Wirtschaftliches von der jüngsten Wiener Strauß-Premiere. Von Emil Petschnig (Wien). — Von der Musik des Hahnenschreies. Eine Studie von Valentin Ludwig (Berlin). — Zur Hundertjahrfeier der Hamburger Singakademie. Von Bertha Witt. — Das Stiefkind der deutschen Hausmusik. Von Dr. Hans A. Martens. — E. d'Albert: „Revolutionshochzeit. Oper in 3 Akten nach S. Michaelis' Drama von F. Lion. — Fr. Delius: „Fennimore und Gerda". — Ture Rangström: „Die Kronbraut". — Musikbriefe: Blankenburg a. Harz, Halle a. S. — Motiv aus einem alten Gassenhauer. — Kunst und Künstler. — Zum Gedächtnis unserer Toten. — Erst- und Neuaufführungen. — Besprechungen: Neue Lieder, Neue Lyrik. — Briefkasten.


## Betrachtungen zum Wesen der Kunst.[1]

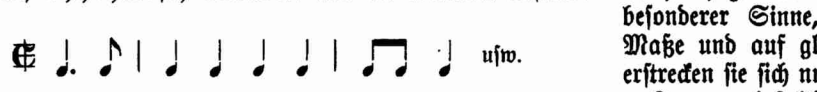
Von Dr. Ludwig Scriba.

Je größer jene die Kultur veredelnde und emportreibende Sehnsucht in den Menschen wirkt, desto größer ist das Bedürfnis nach der Kunst, die ein getreues Spiegelbild der Höhe der Kultur zu geben vermag. Das Kunstwerk versetzt mehr oder weniger in ideales, erträumtes, nur den Wünschen zugängliches Gefilde, und zwar in ein Land, in dem das sonst Allzumenschliche gewissermaßen in idealer Form geordnet erscheint, einerlei welchen Inhalts das Kunstwerk ist.

Die Fähigkeit, schon durch diese höhere Ordnung der Materie ein Glücksgefühl, ein Wohlbehagen zu empfinden, stellt die eigentliche Urzelle der Kunstempfindung dar.

Inwieweit und in welcher Richtung das Gemüt dabei ergriffen wird, mag freilich auch auf den Inhalt der zur Ordnung geschaffenen Materie ankommen. So ist verständlich, wenn Goethe[2] einmal sagt: „Alles Talent ist verschwendet, wenn der Gegenstand nichts taugt," oder „Was ist die ganze Kunstlehre ohne die Gegenstände?"

Bei der Musik bilden der Rhythmus und die formale Durchführung ähnlich wie bei der Dichtkunst jene Ordnung, nicht etwa die Melodie (Steigen oder Fallen der Töne) und die Harmonie. Wie sehr der Rhythmus, um mit Bülow zu reden, die „Seele" der Musik ist, wird man erkennen, wenn man eine bekannte Melodie, etwa das Thema „Gott erhalte ...." von Haydn, rhythmisch umändert und die Melodie anstatt:




folgendermaßen spielen wollte:

In manchen Beispielen tritt uns das Rhythmische besonders scharf und als das Wesentliche hervor, wie etwa in Brahms, H dur-Trio, Scherzo; Beethoven, Op. 10 Nr. 2, Finale; Mozart, g moll-Symphonie I. oder letzter Satz u. a.

Die Ordnung der Materie bei den bildenden Künsten nennen wir die Form (die Linie), dem Rhythmus wesensgleich, gleichsam ein erstarrter, graphisch oder architektonisch dargestellter Rhythmus.

Von dem Gedanken ausgehend, daß die Form das A und O der Kunst sei, gab uns Lessing im Laokon seine Aesthetik. Der heutigen Kunstanschauung wollen Lessings Regeln nicht mehr recht munden, sie passen auf die göttliche Zeit der hellenischen Kunst, da man ein reines Wohlgefallen an einem Gegenstand ohne Konkretisierung, bloß um der wohltuenden schönen Form willen empfand. Der modernen Kunst ist das Wohlgefallen an der absoluten Schönheit nicht selten verloren gegangen. Man hat oft die Form und die absolute Schönheit dem konkreten Gegenstand geopfert. Der dargestellte Gegenstand, die Begebenheit erwecken je nach den Gedanken, die sich der Beschauer dabei machen kann, ein größeres oder geringeres Wohlbehagen. Man will etwas Konkretes, Reales, etwas die übrigen Sinne außer den Augen Fesselndes vor sich sehen. Der heutige Kunstfreund kann daher beispielsweise kaum ein aufrichtiges Gefallen an Raffaels Madonnenbildern finden. Die Menschen, denen der Gefallen an der abstrakten Schönheit, der Form, abhanden gekommen ist, können jene Gemälde, die sich scheinbar immer wiederholen, nur langweilig finden, ihr begeisterter Lobspruch kann nicht dem dargestellten Gegenstand, der stets der gleiche ist, gelten, und vielfach muß er uns als ein solcher erscheinen, der zu dem guten Ton gehört.

Eine ähnliche Entwicklung hat die Musik genommen. Der reine Genuß an einem Thema, unter dem man sich nichts „denken" kann, am rein Rhythmischen, anstelle eines musikalisch dargestellten, mit Worten näher bezeichneten, auch äußeren Ereignisses oder Erlebnisses, und damit das Interesse an der formalen Durchführung sind verdrängt worden und haben auch hier der Freude am Gegenständlichen, der „Farbe" (wie z. B. bei der Programm-Musik) den Platz geräumt.

Das als Urzelle des künstlerischen Empfindens bezeichnete Wohlbehagen an der idealen Ordnung ist eine Funktion ganz besonderer Sinne, die nicht bei allen Menschen in gleichem Maße und auf gleichem Gebiete vorhanden sind. Bei diesem erstrecken sie sich nur auf die Form, bei jenem auf den Rhythmus.

In mannigfaltigen Richtungen hat sich jedoch die Urempfindung der Kunst rein erhalten. Wir empfinden z. B. Wohlgefallen an einer schöngeformten Vase, einem schönen Tapeten- oder Stickereimuster, wir geben unseren Möbeln, Häusern, Gartenanlagen, dem Hausrat usw. bestimmte schöne Formen und bringen reine Formenverzierungen an. Wir lieben die Symmetrie und Formen wie den Kreis, das Dreieck oder das Quadrat und ihre Kombinationen. Wir empfinden Wohlgefallen an einer schlichten Melodie oder einer Fuge um des Rhythmus oder der Durchführung willen, mögen wir auch das Motiv unseres Gefallens in ganz anderen Gebieten suchen.

Der tiefere Grund, weshalb jene ideale Ordnung des Stoffes als das Wesen jeder Kunst angesehen werden kann, liegt darin, daß durch die Ordnung, die Form, das Konkret-Menschliche ins Allgemein-Menschliche, ewig Gültige übertragen wird, und weil unsere Sehnsucht sich vom Konkreten, selbst Erlebten und Erduldeten unbewußt zu dem Allgemein-Menschlichen hinwendet.

Hieraus mögen wir ersehen, daß der Inhalt, das in dem Kunstwerk Dargestellte — wenn auch, wie erwähnt, nicht gleichgültig — doch nicht das Wesen der Kunst ausmacht und niemals allein das Kunstwerk zu einem solchen machen kann. Die meist beobachtete Beurteilung eines Kunstwerkes nach dem Inhalt beruht auf einer Täuschung, wonach scheinbar der Inhalt das Hervorstechendste am Kunstwerk ist.

Kommt es aber beispielsweise bei einer Tragödie wirklich

[1] Aus einem noch unveröffentlichten Werk: „Gedanken zur Natur und Kultur der Menschen." Die Abhandlung ist zugleich eine Erwiderung und Ergänzung zu den Aufsätzen von A. Jemnitz: „Aus einer Kompositionslehre" (40. Jahrgang Heft 22) und von Prof. Dr. W. Nagel: „Der Futurismus" (41. Jahrgang Heft 1).

[2] Vergl. Eckermanns Gespräche vom 3. 11. 1823.

so sehr darauf an, was die einzelnen Personen sagen, erleiden, welche Taten sie vor unseren Augen vollbringen, oder vielmehr darauf, wie die Handlungen aufeinander folgen, in welchen Zusammenhang sie zueinander gebracht werden, wie das im täglichen Leben sich ungeordnet Vollziehende durch die Hand des Dichters so aufgebaut und aneinandergereiht wird, daß wir die Handlung nicht mehr als eine Begebenheit aus der Zeitung oder der Geschichte[1], sondern als ein Stück des menschlichen Lebens überhaupt empfinden? Ergreifen uns die Gestalten in Shakespeares Königsdramen nicht trotz ihrer Bestialität[2]?

Nur in der wahrhaft genialen Form verstehen wir die Schönheit der hellenischen Kunst, die Schönheit des Raffaelschen Madonnenbildes. Wir fragen nicht, was stellt das Gemälde oder die Statue dar, sondern wir erblicken in der wunderbaren Ordnung, der edlen Gestaltung der Linien eine höhere Offenbarung, die uns in einem Madonnenbild nicht die so oft von den alten Meistern dargestellte religiöse Maria, sondern die in dem Weib als Mutter verkörperte, schmerzerfüllte höchste Liebe zeigt. Und aus demselben Grunde empfinden wir die Größe eines Beethoven und fühlen in seinen Meisterwerken eine Schöpferhand, die mit höchster Vollendung die Materie geordnet hat, gleichsam ein Abbild der wunderbaren Ordnung der Natur.

Die Originalität und die Größe des Künstlers besteht sonach nicht in der Originalität des dargestellten Gegenstandes, sondern in der Originalität der Gestaltung seines Kunstwerks[3]. Die Stoffe, die Gegenstände wiederholen sich, aber wie verschieden sind sie gestaltet!

In der Ordnung des Stoffes wird sich die eigentliche Schöpferkraft des Künstlers erweisen, denn hier zeigt sich die Größe seiner Phantasie, die vielleicht allein wahrhafte Originalität zu gebären vermag, wenn wir nicht glauben wollen, daß es etwas absolut Originelles im Sinne eines noch niemals, selbst unbewußt vorhandenen Ideenursprunges nirgends gibt. Scheinbar besitzt sicherlich die schöpferische Phantasie die Fähigkeit, über die materiellen Grenzen hinauszugehen, als eine selbstschöpferische Funktion, als eine Urkraft, und Folgerungen, die aus Tatsachen gezogen werden könnten, suchen wir vergeblich.

---

# Wie ich zum Klavier kam.

## Rück- und Ausblicke.

Von Dr. Walter Niemann (Leipzig).

Die freundliche Aufforderung der Schriftleitung der N. M.-Z., die oben angedeutete Lebensreise in den Klavierhafen zu beschreiben, setzt mich in einige Verlegenheit. Selbstanzeigen, Selbstbiographien, Selbstkritiken — auch die sollen vorkommen — tragen sämtliche das Kainszeichen der Reklame an der Stirn. Ein deutscher Klavierkomponist im besonderen wird aber auch durch Reklame nicht „heraufgelobt" werden, wenn nicht seine Musik in und durch sich selbst Reklame für ihn macht. Denn auf Reklame in der Kunst fällt heute niemand mehr hinein, seitdem der größte Schundus stets die größte Reklame macht; der deutsche Konzertpianist aber steht moderner, zeitgenössischer Klaviermusik, sofern sie nicht von Frankreich (Debussy, Ravel, d'Indy, Dukas), Rußland (Scriabin), England (Scott) oder Spanien (Albéniz, Granados) kommt, mit oder ohne Reklame in der Regel kühl, gleichgültig oder ablehnend gegenüber. Man darf heute das beschämende Paradoxon wagen: wie der deutsche Konzertpianist, soweit er überhaupt neue zeitgenössische Klaviermusik spielt, sich am liebsten dem Ausland verschreibt, wird der deutsche Klavierkomponist seine Interpreten in der Regel unter den Ausländern suchen müssen.

Vielleicht sieht man nun ein wenig wohlwollender ein, daß der deutsche Klavierkomponist leider ein gewisses Maß von Reklame braucht, um in seinem deutschen Vaterlande überhaupt beachtet zu werden. Die geschäftliche Grundlage des modernen deutschen Konzertlebens bildet gerade auch für ihn eine schwere Hemmung in der Verbreitung seines Schaffens. Alles „arbeitet", heute nach dem kaufmännischen Grundsatz: Interessenversicherung auf Gegenseitigkeit, G. m. b. H. Oder: „Tust du was für mich, so tu' ich was für dich." Oder: „Eine Hand wäscht die andere." Die selbstlos um der schönen Sache willen aus tiefster und eigenster Ueberzeugung ohne selbstische Nebenabsichten für einen Schaffenden eintretenden ausübenden Künstler sind auch im idealen Deutschland längst mit der Laterne des Diogenes zu suchen! Ja, noch mehr: es ist ein offenes Geheimnis, daß nicht nur Pianofortefabriken den Künstlern ansehnliche Honorare für die Benützung ihrer Instrumente im Konzertsaal zahlen, sondern daß sogar Aufführungen neuer Klavierwerke vielfach erst vom Verleger oder Komponisten vom Konzertpianisten mit Geld auf rein geschäftlicher Basis garantiert und erkauft werden müssen, da neue, unbekannte Musik bekanntlich nicht „zieht". Bei den Großen wie bei den Kleinen. Und je größer der deutsche Meister des Klaviers, desto schwerer hat es der deutsche Klavierkomponist, ihn für sein Schaffen zu interessieren.

Das sind bittere Wahrheiten. Daß sie leider Wahrheiten sind, und daß der deutsche Klavierkomponist es zehntausendmal schwerer hat, wie jeder andere Schaffende, vornehmlich der Komponist auf dem Gebiet der Oper, der Symphonie und des Oratoriums, um sich durchzusetzen, das haben in Deutschland auch nicht zuletzt alle die Vielzuvielen redlich mit verschuldet, die Jahr um Jahr ihre Warenballen mit dünnem Unterrichtsfutter nach Schema F auf den Markt werfen und dadurch das Interesse an höherer Klaviermusik „an sich", ohne instruktiven Selbstzweck, ersticken. Aber es ist nun einmal so, und wenn heute ein schöpferisches Klaviergenie wie Chopin plötzlich auftauchte, würde es sicherlich unendlich gesteigerten Schwierigkeiten begegnen, für seine ersten großen Sonaten und Konzertstücke nicht nur einen Schumann, sondern auch einen Verleger zu finden. Denn schwere Sachen sind keine marktgängigen Artikel, und nur auf Stufe 1—3 liegt alles Heil der Zukunft für Verleger und Autor. Ja, ich fasse die Absatzmöglichkeiten der einzelnen Gattungen der Klaviermusik in einen noch lapidareren Satz zusammen, der blitzartig die unendlichen Schwierigkeiten für den Verleger beleuchtet, seine gute Klaviermusik unter die Leute zu bringen: Leichte Unterrichtsmusik kauft oder leiht man; freie, mittelschwere leiht oder kauft man; schwere, konzertmäßige „schnorrt" man (ich erläutere naiven Gemütern diesen terminum technicum des deutschen Buch- und Musikalienhändlers: die läßt man sich schenken), vom Verleger oder Komponisten geschenkte unverlangte aber verlegt man in der Regel unausgepackt in die verborgensten Winkel.

Der freundliche Leser — die liebenswürdige Leserin braucht das nicht zu tun, da sie natürlich gar keine besitzt — glättet seine empörten Zornesfalten: mit Chopin, mit einem Großen habe ich mich wenigstens noch nicht verglichen! Aber — ich beanspruche mit ihm den Rang eines Klavierkomponisten. „Woso?" höre ich aus Berlin. Also muß ich mich näher erklären. Aber nur, wenn du, lieber Leser, mir versprichst, alles, was nun kommt, nicht für Reklame — die ich ebenso herzlich hasse wie du —, sondern für die notwendige Antwort auf deine Frage zu halten, will ich dir erzählen, „wie ich zum Klavier kam."

Ich konnte gar nicht anderswohin kommen, denn ich bin aufs schwerste erblich belastet. Mein Vater Rudolph Niemann (1838—1898) war einer der hervorragendsten Konzertpianisten seiner Zeit. Ein Spieler von äußerlich klassischer Ruhe, ver-

---

[1] Wie die Handlungen sich z. B. meistens auf dem Kinotheater abspielen, obwohl auch hier ein echtes Kunstwerk vorgeführt werden könnte. Ein wirklicher Kinodichter hat sich allerdings noch nicht gefunden.

[2] Die Formlosigkeit in dem angedeuteten Sinne wird den Kunstwert mancher Dramen fraglich erscheinen lassen. Dies gilt nicht nur von den alten „Kraftgenies" (wie z. B. M. Klinger in seinem Drama „Das leidende Weib"), sondern auch von vielen der allerneuesten, sich genial gebärdenden Dramatikern.

[3] Diesen Gedanken hat Beethoven einmal in andere Form gekleidet. Daß hier ein Gegensatz etwa zu Pfitzners Auffassung besteht, braucht dem Kundigen nicht gesagt zu werden. Die Schriftltg.

einigte er die tiefe norddeutsche Gefühlsnatur des Schleswig-Holsteiners — er stammte aus Hebbels dithmarsischem Geburtsort Wesselburen, nahe der Nordsee — mit einem Stil und einer Technik des Spiels, an denen Bülows klarer analytischer Geist, Leipzigs Romantik und der glänzende Schliff und die perlende Eleganz des von ihm mit dem Großen Diplom unter Marmontels Leitung absolvierten Pariser Conservatoire gleichen Anteil hatten. Er war, der Mitwelt hauptsächlich durch jahrzehntelange treue Kunstbrüderschaft mit dem großen Geiger August Wilhelmj in ganz Europa bekannt geworden, im besonderen ein hervorragender Beethoven-, Schumann-, Mendelssohn-, Liszt-, Grieg- und Brahms-Spieler. Er war aber nicht nur ein großer, nur viel zu bescheidener und vornehm sich zurückhaltender Künstler und ein eminenter Klavierpädagoge, wie ihn z. B. Hamburg seit den siebziger und achtziger Jahren nie wieder besessen hat, sondern auch ein herzensgütiger, reiner und idealer Mensch.

In dieser idealen norddeutschen Häuslichkeit — auch die an Herzensgüte, feinem Musikempfinden und stiller Tapferkeit im späteren Unglück dem Vater gleiche und gleich unvergeßliche Mutter stammte aus Schleswig-Holstein, aus Töming an der Eidermündung in Timm Krögers Landschaft Eiderstedt — wuchs ich, erst mit Vorliebe unter, dann neben und am Flügel mit meinem treuen Schwesterlein auf. Zuerst in Hamburg, dann vom achten Jahre ab am schönen Rhein in Biebrich und Wiesbaden. Von Kind auf lebte ich täglich in Beethovens, Schumanns, Chopins, Liszts, Brahms', Griegs, Scharwenkas u. a. Klaviermusik; als Vierzehnjähriger legte ich dem Vater die erste Klaviersonate unter den Weihnachtsbaum. Zweifelt nun noch jemand daran, daß ich zum Klavier kommen mußte?

Von Abstammung Schleswig-Holsteiner, von Geburt Hamburger, bin ich, sofern man mit Recht die Eindrücke der Kindheit und Jugend als die entscheidenden für die ganze spätere menschliche und künstlerische Entwicklung ansieht, von Natur, Charakter und Wesensart ein Norddeutscher, von Erziehung und Neigung ein Rheinländer, und als solcher ein Romantiker. Damit ist auch die Art meiner Klaviermusik gekennzeichnet, denn die Kunst ist der Mensch: sie ist eine Mischung von Nord und Süd; „nordisch" in Gefühl, Empfindung und Stimmung, „südländisch" in Farbe und Klang. Ich danke es heute aus tiefem Herzen meinen Eltern, daß sie nie vergaßen, daß Kunst ohne Natur verkümmern und verdorren muß. Ich habe mit meinen Eltern, im besonderen mit meinem Vater, der, wie jeder echte Künstler ein begeisterter Naturfreund und unermüdlicher Tourist war, ein gut Teil Deutschlands gesehen: die Rheinlande, den Taunus, den Schwarzwald, den Bodensee, den Harz, Thüringen, Schleswig-Holstein, Mecklenburg, Pommern. Ich war in der Heimat meines Geschlechts, im teils lieblich-idyllischen, teils ernst-heroischen Schleswig-Holstein zu Hause, wie im Süden. Diese mannigfaltigen, herrlichen Natureindrücke haften mir fürs Leben in Herz und Seele. Wenn man mir heute sagt, daß ich in „Wassermusiken" vielleicht meine kleine romantische Spezialität habe: sucht ihre silbernen Quelladern im Schwarzwald, im Taunus, im Harz. Wenn mir einer sagt, daß ich unwillkürlich „nordisch" schreibe, wenn sich meine Klaviermusik an Hebbel, Storm, Jacobsen, Timm Kröger, Frenssen, Fahrs inspiriert: sucht ihre Stimmungen am grauen Watt der graugrünen Nordsee, in den hellgrünen Buchendomen und den lichtblauen Seen Ost-Holsteins, an der Kieler Föhrde, sucht sie in der nordischen Poesie und Landschaft von Ossian zu Strindberg, von Preller zu Zorn. Und wenn man mir sagt, daß ich vielleicht gerade auch der deutschen Hausmusik für Klavier manch bescheidene Gabe geschenkt: sucht sie im glücklichsten aller Elternhäuser. Wenn man aber gar schmunzelnd darauf aufmerksam macht, daß ich immer wieder mit Vorliebe mal so eine kleine Phantasiereise in romanische Länder, besonders nach Spanien und Italien, unternehme, so muß ich errötend gestehen, daß ich das teils meinem unüberwindlichen Hange zur Romantik, teils wohl nicht ganz sagenhaften romanisch-hugenottischen Ahnen verdanke.

Alle treue Anhänglichkeit schulde ich meiner nordischen Vaterstadt, in der ich natürlich Schiffskapitän oder Makler oder Dampfwagenschaffner oder Omnibuskutscher werden wollte. Diese Liebe zu See und Schiffahrt hat mich nie verlassen; darin wenigstens bin ich Hamburger geblieben. Im übrigen sind die ersten Hamburger Kindheitserinnerungen sehr verblaßt. Die Musik war der erste bleibende Eindruck: sowohl das herrliche Klavierspiel meines Vaters, wie die brüderliche Freude, wenn die vortreffliche, aber gar strenge Klavierlehrerin meiner Schwester, Fräulein E., zur festgesetzten Stunde nicht kam, wie endlich die köstlichen Winterabende, wenn die Schwester ihren kleinen Bruder auf den Schoß nahm und mit den Brüdern Grimm oder Käte Greenaway mit ihm ins Märchen- und Kinderland reiste.

Alle Liebe Wiesbaden und dem Rhein! Das ist wohl natürlich. Aber nicht jeder bleibt sich dessen bewußt, daß Kindheit und Jugendzeit nicht nur den Menschen, sondern auch den Künstler machen. Ich grüße die schöne heiße Weltkurstadt, ich grüße das alte liebe Gymnasium am lindenumsäumten Luisenplatz mit der anmutigen katholischen Bonifaziuskirche, ich grüße die alten Schulfreunde nicht nur, sondern auch dankbar die ausgezeichneten Lehrer, die teilweise an meinem Unverstand für Mathematik — ich konnte da nie Gleichungen zur Klaviermusik entdecken — ein schweres Kreuz am „Niemännchen" zu tragen hatten! Ich grüße die weiche, warme Schönheit der Landschaft von Rheingau und Taunus. So zart das „Niemännchen" schon damals war: was ist es mit dem Vater da überall herumgewandert! Ich grüße aber auch das trauliche Boppard am Rhein und den gütigen, stillen und feinen Meister von „Hänsel und Gretel", Engelbert Humperdinck. Der spähte dann mit seinem Tubus von seinem Sitze hoch über dem altertümlichen Tusculum zum Bahnhof herunter, wenn der Herr Abiturient mit einem mangelhaften Orchesterstück mit Herzklopfen zu ihm hinaufstieg. Ich habe ihn später arg enttäuscht, denn vom Klavier wollte er als echter Jünger Wagners nicht viel wissen. Wer aber vermag etwas gegen seine erste und älteste Liebe?

Man glaube ja nicht, daß in der damals internationalen Genießerstadt und Pensionopolis Wiesbaden das elterliche Haus der einzige Nährboden für den angehenden Klavierkomponisten war. In den großen Zykluskonzerten im klassischen Empiresaal des wundervollen alten Kurhauses, unter Leitung des ausgezeichneten Kurkapellmeisters Louis Lüstner und später in den großen Symphoniekonzerten im prunkvollen neuen ehemaligen Kgl. Theater unter Leitung des auch pianistisch ausgezeichneten K. Kapellmeisters Prof. Mannstädt hörte ich alle großen Meisterinnen und Meister des Klaviers von der Kleeberg und der Marx-Goldschmidt zur Menter und Carreño, von Dreyschock d. Jg. zu d'Albert, Risler und Busoni. Im Verein der Künstler und Kunstfreunde (Viktoriahotel), im kleinen Casino- oder Loge Plato-Saal, gab es vorzügliche Kammermusiken mit Klavier des ausgezeichneten Oscar Brückner-Quartetts und Klavierabende aller Art. Mein Vater wirkte überall, im Kurhaus zuletzt mit Webers Konzertstück, mit und stand in freundschaftlichem und kollegialem Verkehr mit Wiesbadens ersten Künstlerinnen und Künstlern, unter denen ich keinesfalls den herrlichen Sopran von Frau Dr. Maria Wilhelmj, der Schwägerin des großen Geigers, den eminenten Cellisten Prof. Oscar Brückner, Kurkapellmeister Irmer, die Konzertmeister Franz Nowak und Eduard Kühns, den feinsinnigen Komponisten und Musikschriftsteller Prof. Otto Dorn, den geistreichen Musikreferenten des Wiesbadener Tageblattes, Edmund Uhl, den des damaligen Rheinischen Kuriers, Albert Fuchs, den damaligen Direktor des Fuchsschen Konservatoriums, an dem mein Vater die Ausbildungsklassen unterrichtete, u. a., vergessen möchte.

Draußen aber an der Biebricher Chaussee oberhalb Mosbach lag die schloßartige Villa Wilhelmj. Hier wohnten „Onkel August" und „Tante Sophie", seine edle, feingeistige Gattin, geb. Freiin von Liphart (Dorpat) und „Vetter Adolph", sein lustiger Sohn und späterer vortrefflicher Geigenprofessor an der Dubliner Akademie, hierhin ging es mit „Großmutter",

des Geigerkönigs lieber alter Mutter; hier lag das eigentliche Kindheits- und Jugendparadies mit herrlichem, aussichtsreichem Park, Bernhardinern, Neufundländern, Papageien, mit Musiksälen und — wie man's damals liebte — altdeutschen Zimmern. Hier konnte ich die Geige in allen Tonarten und Strichen von einem großen Meister üben hören, dessen mächtiger, fülliger Ton nie wieder erreicht oder übertroffen wurde. Hier zündete der erste Blitz der Kunst: Schumanns Klavierquintett mit Wilhelmj an der Primgeige und dem Vater am Flügel. Er hatte die erste schlaflose Nacht und den unerschütterlichen Entschluß, Musiker zu werden, zur Folge. Noch sehe ich die große, wuchtige Gestalt des Geigerkönigs mit dem mächtigen Beethoven-Kopf vor mir, wie er mit energischem Ruck sein königliches Instrument ansetzte und während des Spiels unbewußt mit dem rechten Fuße den Takt markierte; noch höre ich ihn, seinen kleinen Paten, den „lieben Karl", mit tausend Späßen am großen Tor bewillkommen, noch höre ich der gütigen unvergeßlichen Tante Sophie mahnendes „Aber August", wenn's gar zu schlimm wurde, und noch denke ich ohne bewußteren Schrecken der Lebensgefahr, in die ich geriet, als Box, der Boxer und Trosast, der weiße Pudel, sich ausgerechnet auf meinem Schoß halbtot bissen. Es gab immer neue Hunde, und war's auch nur der Spitz, der die unangenehme Angewohnheit hatte, die Besucher unter dem Tisch in ihre verehrlichen Waden zu beißen. — Weiter unten aber, in der Biebricher Rathausstraße, wohnten die uns eng befreundeten „Schäfers", Schuldirektor Schäfer und Familie. Hier, bei der guten lieben „Tante Sidonie", ihren anmutigen Töchtern Lilly und Dony und deren Bruder Willy, heute einem ausgezeichneten Arzt, lag das zweite Wiesbadener Kindheits- und Jugendparadies. Nur zeigte sich's hier in anderer Art: im Garten mit köstlichen Obststräuchern, im interessanten Hühnerstall, in einer schönen Bibliothek und traulichen deutschen Häuslichkeit.

Durch Wiesbaden kam ich zum Klavier, und was Wiesbaden beim viel zu frühen Tode des Vaters erst offen und in der Entwicklung ließ, hat Leipzig vollendet: den Klavierkomponisten. Auf langen, schweren, steinigen und oft über zehn Jahre lange Umwege des Musikwissenschaftlers und Musikreferenten führenden Wegen; wie jeder sie gehen muß, der letzten Endes ganz allein auf sich angewiesen ist. Ich begann verhältnismäßig spät und gewissermaßen „nebenher" mit den „Pastellbildern" Op. 5 (1907), und schreibe nun bald Op. 70. Du rümpfest die Nase: „Vielschreiber!" Bedenk' aber einmal, wieviel dem Schaffen verlorene Jahre ich *nachzuholen* habe!

Mein Stil? Wie er ist, ob er irgendwie ein neuer oder persönlicher ist, darüber mögen Berufenere, wie ich es bin, entscheiden. Nur von seinen Elementen muß ich noch kurz einiges sagen. Ich kam nach Leipzig als Verehrer von Schumann, Henselt, Jensen, Heller, Kirchner, Brahms und Grieg, und meine mit herzlicher Dankbarkeit genannten Meister an beiden Leipziger Akademien: Reinecke, von Bose (Konservatorium), Kretzschmar, Riemann (Universität), führten mich in der Hauptsache auf diesem Wege des Klassizismus und der älteren Romantik weiter. Durch Kretzschmar und Prüfer an der Universität kam ich dann immer mehr zu Wagner und Liszt. Daneben aber nutzte ich die gewaltigen Vorteile, die eine Musikreferentenstellung an einer großen Tageszeitung zum Lernen und Weiterbilden durch tägliches Hören der verschiedenartigsten Dinge bietet, nach Kräften aus und lebte mich in Konzertsaal und Haus tiefer und tiefer in die eigentliche *moderne* Klaviermusik ein. Das heißt freilich zugleich in der Hauptsache: in die ausländische Klaviermusik. Ich mache gar kein Hehl daraus, daß ich die Franzosen Debussy, Ravel, den Engländer Scott, den Amerikaner Mac Dowell, die Nordländer, Russen (Scriabin), Polen (Friedman), die modernen Italiener (Sgambati, Bossi) und Spanier (Albéniz, Granados, Turina, de Fella) aufs gründlichste studiert habe und noch studiere. Ich mache ebensowenig ein Hehl aus der leider nicht hinwegzudisputierenden Ueberzeugung, daß uns in der Klaviermusik heute das Ausland nach Phantasie, Modernität, Klangsinn, Konzertwirkung, Klaviermäßigkeit, interessanter Gestaltung weit überlegen ist. Und ich behaupte endlich kühnlich, daß die Weiterentwicklung des Schumannschen oder Brahmsschen Klavierstils *nicht* zu einer fruchtbaren und selbständigen Moderne der deutschen Klaviermusik führt! Die Rettung, aus der Sackgasse der heutigen, zum viel zu großen Teil instruktiv verflachten oder neutönerisch experimentierenden deutschen Klaviermusik herauszukommen, liegt darin, daß der deutsche Klavierkomponist es lernt, das was er — selbstverständlich nur Deutsches! — zu sagen hat, nicht nur mit der Harmonik, sondern auch mit dem echt klaviermäßigen Satz und der Technik der Moderne zu sagen, deren Weg im Auslande auch in der Klaviermusik längst von der Romantik zum Impressionismus und Expressionismus führte. Wir sollen in der Klaviermusik ganz gewiß nicht wie Debussy, Ravel, Scott, Scriabin, Rachmaninoff, Busoni, Albéniz, Turina u. a. fühlen, denken und schreiben. Aber wir sollen das, was wir schreiben, mit einem „Klavierohr", einer Klaviermäßigkeit, einer Klaviertechnik, einem Klaviersatz tun, der jenen Meistern einer modernen Klaviermusik nichts mehr nachgibt. Und dazu rufe ich alle deutschen Klavierkomponisten auf!

## Wirtschaftliches von der jüngsten Wiener Strauß-Premiere.

Von Emil Petschnig (Wien).

Ueber das künstlerische Moment der neuen Straußischen Oper „Die Frau ohne Schatten" hat sich gelegentlich der hiesigen Uraufführung die zuständige Kritik bereits geäußert, wenn auch zum Teil mit einer gewissen Behutsamkeit, welche die vielen Wenn und Aber, so dieses Werk auslöst, nur versteckt mit wenigen Worten oder Zeilen in die mehr oder minder überzeugt angestimmten Lobeshymnen einflocht. Nicht durchwegs wurde mit genügender Schärfe betont, daß Hofmannsthals Opernbuch, das aus allen möglichen Literaturen zusammengelesene Märchenmotive zu einer mit Goethisch sein wollendem Tiefsinn angerührten und mit Sprachflittertand versetzten unverdaulichen **olla potrida** vermengt, der altbewährten grundlegenden Forderung eines Librettos: Klarheit und Uebersichtlichkeit, die es gestattet, schon aus der bloß pantomimisch dargestellten Handlung deren Sinn der Hauptsache nach zu entnehmen, auf jede Weise ins Gesicht schlägt. Diese vielrednerische, mit zahlreichen Verwandlungen beschwerte, philosophisch sich gebärdende Dichtung war ein von Haus aus zur Komposition untaugliches Objekt und trug den Keim des Mißerfolges in sich, über den der obligate Rummel der Strauß-Premieren nicht hinwegtäuschen konnte (siehe die seinerzeitige Stuttgarter „Ariadne"-Aufführung!), ehe noch mit den Proben begonnen wurde. Schon in der zweiten und dritten Wiederholung der „Frau ohne Schatten" verhielt man sich ihr gegenüber merklich kühl und je später, desto unbestechlicher wird sich ihr Fiasko herausstellen.

Daß Strauß diesen Text vertonen konnte, müßte schließlich allen, die es bisher noch nicht gewußt haben sollten, die Augen darüber öffnen, daß er kein Dramatiker ist. Ueber den tausend verlockenden Einzelheiten desselben, die sein orchestral-illustratives Genie reizten und seiner durchaus symphonischen Wesensart dank zahlreicher, den Zusammenhang des Dramas in einzelne, jedesmal mit Ungeduld erwartete, Bilder auflösender Zwischenspiele in weitestem Maße entgegenkamen, verlor er die höhere Einheit, den Nerv des Ganzen aus den Augen und so entstand eine gewiß mit vielem Geistreichen und Berauschenden bedachte Schöpfung, der leider infolge eines ermüdenden Zuviel an Text, absoluter Musik und Maschinerie nur eben das Wesentliche einer Oper abgeht: der dramatische Zug. Hofmannsthal und Strauß sind zweifellos einander sehr verwandte Naturen, deren Fehler sich bei ihrer Zusammenarbeit noch summieren, anstatt daß sie einander zum Vorteil der Produktion

gegenseitig aufhöben. Im Artistischen treffen sich ihre Neigungen: hie Wort-, dort Tonprunk, beides aber im Aeußerlichen befangen bleibend, ohne tiefere Beseelung, die allein auf die Dauer zu fesseln vermag.

Und diesem Werke, dem das Versagen für jeden unbefangenen, nur einigermaßen mit den unerschütterlich feststehenden musikdramatischen Gesetzen vertrauten Blick beim ersten Hinsehen schon an der Stirne geschrieben stand, hat man Monate angestrengtesten Studiums gewidmet, hat man für eine anspruchsvollste Ausstattung Unsummen ausgegeben, eigens eine Glasharmonika um 12000 Kronen gebaut, die sich schließlich als unspielbar erwies und nun in der Rumpelkammer verstaubt, indes ihre winzige Rolle jetzt ein ganz gewöhnliches Harmonium wahrscheinlich mit ebensoguter Zweckerfüllung ausführt; und was dergleichen kostspielige Reklamemittel, darüber buchstabengläubige Anhänger des Komponisten schon lange vorher in Tagesblättern ein Langes und Breites schrieben, mehr sind.

All dies, wo man schon jetzt mit einem Defizit der Staatstheater von mindestens 5 Millionen rechnet, für die der Bürger aufzukommen hat, der bei den ohne Beispiel trostlosen österreichischen Wirtschaftsverhältnissen, angesichts der herrschenden Teuerung aller Lebensmittel, der immer noch steigenden Tendenz aller Gebühren und Steuern ohnehin schon kaum mehr weiß, wo er die Mittel zum allernotwendigsten Unterhalt für sich und die Seinen hernehmen soll! So wird mit öffentlichen Geldern in unverantwortlicher Weise zugunsten von zwei, drei Autoren gewirtschaftet, die infolge einflußreicher Verbindungen, infolge Gedankenlosigkeit und leerer Sensationssucht der Menge auf einem Kunstgebiete Hahn im Korbe sind, dazu ihnen, wie oben kurz gezeigt, jegliche Eignung abgeht — womit ihren in anderen Belangen erworbenen wohlberechtigten Verdiensten in keiner Weise nahegetreten werden soll. Niemand kann alles können, und so vindiziere man auch Strauß und Hofmannsthal nicht das Recht, auf Kosten anderer Autoren, die vielleicht mehr dramatisches Blut in ihren Adern rinnen fühlen und daher fähiger erscheinen, der an tragfähigen modernen Opern ohnehin so armen deutschen Bühne Werke zu schenken, die auch den — heute ach so dringend nötigen! — materiellen Gewinn an den künstlerischen zu heften vermögen, was man mit Ausnahme etwa des „Rosenkavalier" von allen bisherigen Straußischen wahrscheinlich nicht wird behaupten können.

Und auch davon rede man nicht, daß die Kunstpflege in allen Kulturstaaten materielle Opfer erheische. Gewiß hat der Staat die Pflicht, das Wachstum, die Verbreitung, das Verständnis des Schönen in jeder Form zu fördern und seinen Genuß der Allgemeinheit möglichst leicht zugänglich zu machen; es wäre sogar zu wünschen, daß hierin künftig noch weit mehr als bisher geschehe. Trifft dies aber auf unseren Fall zu? Besitzt das Strauß-Hofmannsthalsche Schaffen die Elemente, zu einem Bildungsfaktor für weitere Volkskreise zu werden? Ist es nicht vielmehr bloß auf eine kleine Zahl von Fachleuten und Feinschmeckern eingestellt, denen nur noch die sich immer wieder rasch verlaufende snobistische Schar derer, die auch dabei gewesen sein müssen, von Zeit zu Zeit gesellt ist? Die Schar jener, die als Kriegsgewinner und Schieber heute allein imstande sind, die enormen Eintrittspreise zu bezahlen, indes das zusehends verproletarisierende wirklich kunstverständige Publikum immer mehr auf Theaterbesuch verzichten muß. Die an sich schon hohen Auslagen für Gagen, Löhne, Materialien werden durch Anforderungen von der in der „Frau ohne Schatten" gestellten Art künstlich noch weiter gesteigert, welche halbwegs zu decken, stets nur zu dem nicht viel Hirn erfordernden Auskunftsmittel der Sitzverteuerung geschritten wird, hingegen den noch verbleibenden keineswegs unbeträchtlichen Fehlbetrag (siehe vorhin!) der Steuerträger dann auf seinen geduldigen Rücken nehmen soll ohne Aussicht, je einen ideellen Gewinn daraus zu ziehen.

Dieser sowohl unwirtschaftliche als unkünstlerische circulus vitiosus kann unmöglich noch lange fortgesetzt werden. Beim endlich einmal eintreten müssenden Abflauen der Kriegskonjunktur und ihrer jetzt noch immer spürbaren Nachwehen muß dieses System zum finanziellen Zusammenbruche der Kunstinstitute führen, wenn nicht baldigst an einen künstlerischen Sanierungsplan geschritten wird, der auch in wirtschaftlicher Hinsicht namhafte Ersparungen ermöglicht, in denen einzig und allein das Heil zu erblicken ist.

Vor allem muß da mit dem Götzendienste vor Namen aufgeräumt werden, auf deren bloßen Klang hin alles, was gut und teuer ist, bewilligt wird ohne Ansehen, ob es notwendig, nützlich oder wertvoll ist. So soll R. Strauß für seine Direktionstätigkeit, die erst Mitte Dezember, d. i. nachdem die Hauptsaison bereits zur Hälfte vorüber ist, beginnt, 80000 Kronen beziehen, bloß weil die naiven Wiener glauben, damit schon alles getan zu haben, um die ehemalige Hofoper aus dem tiefen Abgrund der Aera Gregor herauszuziehen, wenn sie an ihre Spitze einen berühmten Tonsetzer berufen, der sich noch nie in diesem Amte versuchte, ja bisher trotz jahrelangen Aufenthaltes in Berlin überhaupt wenig Interesse dafür bekundet zu haben scheint. Begreiflich, denn der Drang, sich möglichst ungehindert der kompositorischen Tätigkeit hingeben, seine Werke da und dort einstudieren und die damit verbundenen Huldigungen entgegennehmen zu können, beherrscht naturgemäß sein Empfinden.

Treten muß anstelle des gegenwärtigen Eunuchentums, das — zuweilen unter Verleugnung der eigenen besseren Einsicht — blindlings seine Stimme mit jener der eben gang und gäben, von allen möglichen Einflüssen gefärbten sog. öffentlichen Meinung vereinigt, sachliche Kritik, die nur im Auge hat, ob ein Werk auch tatsächlich bühnenwirksam ist, ob sein Text große, leichtfaßliche Linien aufweist, ob der Stoff zu erwärmen vermag, ob die Wortgebung knapp, nur das Gerüst ist, darum die Musik ihr klingendes Gewand in reiche Falten lege, doch auch in nicht reichere, als es sich mit dem Tempo der dargestellten Affekte, mit dem unaufhaltsamen dramatischen Zug der Handlung verträgt usw. usw. Nicht die Mängel des mit epischen und metaphysischen Bestandteilen allzusehr beschwerten „Ring"-, „Tristan"- und „Parsifal"-Stiles immer noch breiter zu treten gilt es, vielmehr in der — ehrfurchtsvollen! — Ueberwindung Wagners und seiner schwerflüssigen Pathetik, im Begreifen, daß Ausnahmswerke wie die genannten nicht Maßstab für den Repertoirebedarf sein können, ja dürfen, daß auch hier das lateinische Quod licet Jovi, non licet bovi Geltung besitzt, liegt der erste Schritt zur Besserung des chronischen deutschen ideellen und materiellen Opernjammers.

Nächst dem stilistischen Faktor sehe man darauf, daß neue Werke sich einer vernünftigen Mäßigung in der Orchesterbesetzung befleißigen, denn die im umgekehrten Verhältnisse zur Menge oder Beschaffenheit der musikalischen Einfälle stehende immer massigere moderne Instrumentation ist nicht nur der anmutigen Entfaltung der Singstimmen und der Verständlichkeit des gesungenen Wortes — also der Essenz dieses Genres — abträglich, sondern kostet auch durch das Engagement einer stets größeren Zahl von Musikern heidenmäßige Beträge, daran unter anderen Umständen wohl ein erkleckliches Sümmchen zu erübrigen wäre. Bekehrt man sich schließlich zu der probaten H. Laubeschen Maxime, daß das Ausstattungswesen erst in letzter Linie zu stehen kommt, daß das Hauptgewicht auf eine tadellose, den Gehalt des Stückes voll erfassende und ausschöpfende Darstellung zu legen sei, welche die ohnedies nur in der ersten Minute nach Oeffnen des Vorhanges wirkenden Künste des Dekorationsmalers und Beleuchters leicht entbehren lassen, wodurch abermals der ständige Kassenabgang eine sogar sehr bedeutende Einschränkung erführe, so sind hiemit die drei allerwichtigsten Momente gekennzeichnet, die geeignet wären, wieder eine ästhetisch einwandfreie und geldlich gesichertere Entwicklung unserer musikalischen Bühnen in die Wege zu leiten.

Wenn die „Frau ohne Schatten" in letzter Stunde zum Nachdenken über diese Fragen anregte, wäre dies unbestreitbar ihr größter Erfolg.

* * *

Nachschrift der Schriftleitung. Wir geben den Aeußerungen unseres verehrten Mitarbeiters um so lieber eine Stelle, als sie sich mit unseren eigenen vielfach decken. Ein

Zusatz sei gestattet: wir haben selbst mehrmals darauf hingewiesen, wie die Riesensummen, die Strauß bezieht, Summen, die in gar keinem Verhältnisse zur künstlerisch-kulturellen Bedeutung seines Wirkens stehen, andere ernst strebende Künstler auf das empfindlichste materiell schädigen, weil eben Strauß' Verleger sich an ihm verausgaben und weil große Bühnen für die Gegenwartskunst genug getan zu haben glauben, wenn sie Strauß' Opernwerke, so jetzt „Die Frau ohne Schatten", nur weil sie eine Sensation sind, geben, andere, ringende Künstler aber endlos antichambrieren lassen, bis sie verhungert oder nahe daran sind, zu verhungern. Auch das gehört zum Thema „Freie Bahn dem Tüchtigen", einem der größten Schwindelworte, die philosophierender Unverstand je ersonnen hat.

# Von der Musik des Hahnenschreies.

Eine Studie von Valentin Ludwig (Berlin).

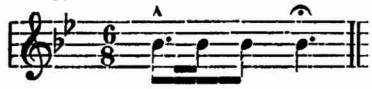
Schon die schaffenden Musiker früherer Zeiten haben sich mit der Musikalität des Hahnenschreies befaßt, sind den Ausrufen des stolzen Hausvogels mit Liebe nachgegangen und wußten das Abgelauschte in ihre Werke an geeigneter Stelle hineinzuverweben. Selbst Meister Johann Sebastian Bach hat des Hahnes Schrei zu realisieren unternommen, für die damalige formenstrenge Zeit ein äußerst gewagtes Unterfangen. Heute halten wir es für selbstverständlich, daß die schaffenden Tonmeister, seien es Symphoniker oder Schaffer sonstiger großer gründlicher Werke, die musikalischen Aeußerungen des Naturlebens nicht übersehen noch übergehen, sondern das Erforderliche in ihre Kunstgewebe sinnvoll verquicken. Die Werke der Klassiker, der Romantiker wie der Modernen, Symphoniker wie Oratorien- und Theaterkomponisten, wären armselige Werke, wenn die wundersame Musik der Natursprache in ihnen nicht zu lebendem Ausdrucke käme.

Es verlohnte sich, der Musik des Hahnenschreies einmal etwas näher betrachtend nachzugehen; und ich habe beim Suchen unter den gefiederschönen Tieren manch freudige Stunde erlebt. Vor allem konnte ich zu meiner Freude feststellen, daß der Hahn ein weit musikalischerer Vogel ist, als ich es je zu denken gewagt hätte. Viel schöne, wenn auch kurze Motive hatte ich da nachzuschreiben. Das sinnige Betrachten brachte mich auch der Psyche des männlichen Hühnervogels beträchtlich nahe, und ich vermochte zu entdecken, daß die Sangeslust oder -unlust des Hahnes von gar mancherlei äußeren Umständen abhängig zu sein scheint; konnte beobachten, wie sich das Junghahnvolk in seiner musikalischen Kunst gebärdet, wie es allmählich durch Nachahmung der Alten, der stolzen Großen, zur gewandteren Krähfertigkeit kam, und ich mußte mich, nachdem ich Genügendes aus der Musik des Hahnenschreies gefunden hatte, befremdend befragen, warum man das melodisch Folgegerechte der Hahnreie eigentlich ein Krähen nennen kann. Freilich begegnete ich auf meinen Studiengängen manchem Gockelhahn, dessen musikalische Visitenkarte kein merklich nettes, anlockendes Antlitz zur Schau getragen; es fiel mir vor allem an den Hühnervölkern englischer Abstammung, wie etwa Plymouth usw., auf. Die Hähne aus Völkern italienischer, deutscher oder hinterindischer Rasse hatten meist einen tonhellen, melodisch kräftigen Schlag.

Dem Hahn widerfährt ein großes Unrecht, wenn man seinem Gesange keine Beachtung schenkt. Jedenfalls ist er ein Musiker eigener Art und hat einen motivisch wie melodisch folgerichtigen Gesang, im Gegenteil zum Schwan, von dessen „Gesang" man oft mit geheimnisvollen Dichter- und Deuterworten spricht, aber um so weniger Schönes und den Ohren Angenehmes von ihm zu kosten bekommt. (Man denke an die Glorifizierung des Schwans in den Versen des nordischen Dichters, die Edward Grieg so herrlich vertonte.) Und was der sogen. Schwanengesang des vielgerühmten weißen, stillen Seglers auf der verträumten Wasserflut ist, werden die meisten, die auch einmal von dem „Zauber" des Singschwans ergriffen sein wollten, deutlich genug besagen können.

In den kleinen, motivisch interessanten Rufen unseres Hühnerhahns steckt tatsächlich Musik, der ein gewisser Rhythmus nicht fehlt. Meine Notierungen der vielgehörten Hahnreie werden es beweisen. Freilich begegnete ich an fast jeder Stelle auf dem Lande, wo ich die Tiere in ungehinderter Freiheit belauschen konnte, einer gewissen Aehnlichkeit der Rufmotive. Aber es mangelte auch nicht an vielseitiger Abwandlung in Tonart und Intervallführung. Als die taktliche Einheit der meistgehörten Kräher kann ich den $^6/_8$-Takt voranstellen; nicht selten beobachtete ich den $^2/_4$-, am wenigsten den ganzen Takt und in nur seltenen Fällen den $^3/_4$-Takt. Das punktierte Achtel mit darauffolgendem Sechzehntel ist sehr häufig; auch die Triole, die glatte wie die punktierte, liebt der Herr Kickerie, das ruhige Achtelbewegen dagegen nicht so sehr. Er beginnt seinen Sang mit einem Dreiklangstone (wie z. B. jedes Volkslied zu beginnen pflegt), macht sich aber nichts daraus, wenn es mal mit einer Auflösung oder einem tonartfremden Tone anzufangen hat. Aber niemals vergißt er die Fermate; die muß immer dabei sein und hat seinen melodischen Hinwurf gewissermaßen zu krönen. An letzteren hängt er manchmal einen abwärtsgehenden Schleifer an, so daß also das Ende seines Sanges keinen Ruhepunkt zu haben scheint, also eine Art Vorankündigung des nächsten Rufes bedeutet. Soweit ich mich auf mein absolutes Tonbewußtsein verlassen konnte, dessen Feststellungen ich nach Abhören mit der auf Kammerton gestimmten Gabel kontrollierte, hat der Hahnruf nur enggezogene Grenzen. Selten, daß er einmal die Septime erreicht. Terz, Quart und Quinte sind eigentlich das Bereich der motivischen Abwandlungen. Auch die Eintonphrase beliebt der Hahn zu gestalten. An jungen Hähnen, die sich erst an dem Schlage der „älteren Herren" zu schulen pflegen und sich dabei manchmal bis zur schleierhaften Heiserkeit unsäglich abquälen, konnte ich diese Tonenge bemerken. Aber auch mit ganz taktwidrigen Verschiebungen und Betonungen versteht der Hahn von seiner interessanten Kleinkunst Zeugnis zu geben. Der Ruf geht nur selten über eine Taktlänge hinaus. Scheinbar ist er länger, was aber durch die Fermate allein bewirkt wird.

1.



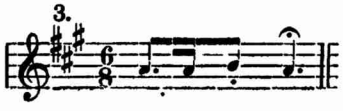
Vorstehende Figur stellte ich als die einfachste Tonphrase fest. Junge, anfangende Hähnchen machten sich an ihr das Vergnügen, die erste Kunst des Ausrufs zu lernen. Wenn sie auch nicht gleich den straffen Rhythmus des punktierten Halbtaktes herausbekamen und nicht die gleichbleibende reine Tonhöhe, wie bei den Lehrmeistern auf dem Hühnerhofe, aber mit den Tagen waren sie bald damit in Ordnung. Bald stellte sich die abwärtsgesetzte Terz ein, wie nachstehendes Bild zeigt:

2.

Die Anfänger dieses Singsangwesens scheinen noch keine Ahnung von Takt, Betonung, Fermate usw. zu haben. Sie nehmen Abstand davon; aber an Stelle des Halters am Ende beobachtete ich ein Stakkato, was dem kleinen Singversuche etwas Keckes, burschikos Dreistes gibt. Ein niedlich lustiger Sängerwettstreit, der hier manchmal geführt wird.

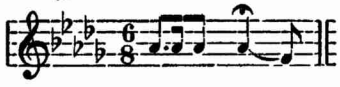
Wie sich zu dem Grundton allmählich mehr herfindet und in das Ganze ein buntes Beleben bringt, mögen einige Stücklein erweisen:

3.



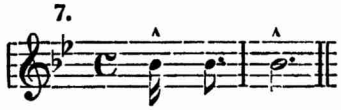
4.

5.

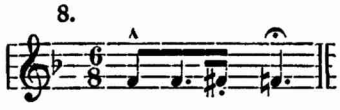


6.

7.

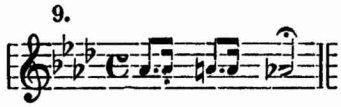


8.

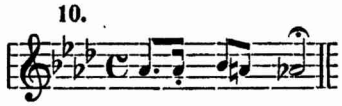


Das Dur herrscht vor, doch auch mal ein wenig Moll kann man zu hören bekommen, wie Aufzeichnung Nr. 4 beweist. Der normalen Tonartreihe tritt auch die chromatische entgegen, und das nicht etwa in geschmackloser Folge. Nachfolgende Notierungen mögen es zeigen.

9.

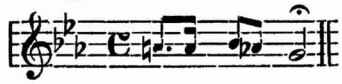


10.



11.

12.



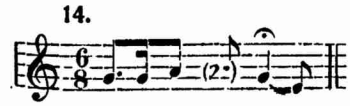
13.

Der Hahn ist ein Kerl, der auch andere seiner Singkollegen abzuhören verstehen muß. Sobald zwei oder mehrere Hähne die Nachbarschaft untereinander teilen, wird es nicht lange dauern, daß sie sich im Singschrei ähnlich werden. Doch das nur auf eine gewisse Dauer. Immer wieder versuchen sie, Neues zu bieten. Am besten beobachten kann man die Nachahmungs- und Wettstreitlust, wenn der Rivale nicht sichtbar in noch wahrnehmbarer Ferne verweilt und seine Rufe in unregelmäßiger Folge erscheinen läßt. Wie der Aufnehmende da lauscht und äugt. Nicht gleich beim ersten Vorgesang wird er es nachzuahmen versuchen. Sein Nachschrei nimmt erst allmählich das Tonliche, Rhythmische und Motivische des andern Hahnes an. Und so verhält es sich umgekehrt. Gerade diese Erfahrung habe ich genau gebucht; sie läßt lehrreiche Schlüsse über die Psychologie des Hühnervolkes zu wie über den musikalischen Sinn des Hahnes.

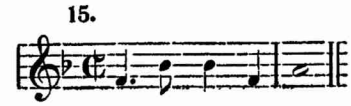
Eine gleich rege Sangeslust bemerkte ich an Zwerghähnen; der Schrei klang da auch in höheren Tonlagen als bei den Hähnen großer Rassen. Lustig machte es sich aus, wenn Zwerg- und Großhahn in musikalische Beziehungen traten. Mit einer gewissen neckischen Komik quälte sich der kleine Kerl ab, dem manch verkorkster Kratzer entwischte, ohne etwa den großen, siegesbewußten Kollegen des öfteren zu erreichen. Daß die kleinen Hähnchen, wenn sie anfangen zu krähen, viel Anstrengungen überwinden müssen, läßt sich auch gut wahrnehmen. Gar mancher verkräht und verkreischt sich, und sein ganzes Leben hindurch (wenn ihm die Hausfrau aus Aerger über seinen kratzigen, häßlichen Schrei nicht schon vorzeitig ein Ende in der Bratpfanne bereitet) muß er den stimmlichen Mangel an sich tragen. Ueberhaupt haben die jungen Hähne, bis sie zum klaren, tonbesseren Schlage kommen, eine Zeit unbestimmter, wenig schöner Stimmlichkeit durchzumachen. Ob es nicht etwa ein ähnlicher Zustand sein kann, wie bei den männlich werdenden Knaben die Stimmbruchperiode? Der Wandel in der Pupertät könnte es wohl beweisen lassen. Deswegen ist es sehr schwer, gerade in der Stimmbruchzeit des Hahnes genaue Notierungen vorzunehmen.

Um zu zeigen, wie erfinderisch der Hahn sein kann, will ich einige nachnotierte Hahnschreie angeben. Bei deren Ansicht kommt man unwillkürlich auf den Gedanken, einiges davon schon mal als Motiv in irgendwelchem Tonstück vernommen zu haben. Man wird auch staunen über den mannigfachen Tonartwechsel.

14.

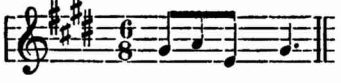


15.

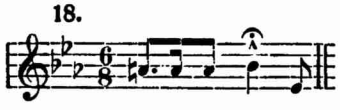


16.

17.



18.



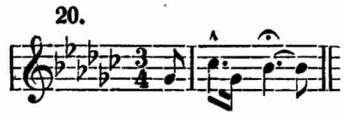
19.

Nicht immer bleibt der einmal ausgeführte Hahnschrei in der gleichen Tonlage. Das gleiche Motiv legt der Kräher in eine um eine Sekunde oder Terz oder noch höhere oder auch tiefere Tonart. Ja, er wandelt seinen Schrei, wie ich das bei Beispiel Nr. 11 und 14 andeutete, auch ins Moll hinüber, was jedesmal einen interessanten Gegensang gibt. Die rhythmische Form ändert er in solchen Fällen so gut wie gar nicht ab.

Die Sangesfreude des Hahns ist vom Wetter mehr abhängig, als man glauben möchte. So leiht ihm der sonnige Morgen hellere, schönere, leichtere Töne, als wenn des Nebels und des Regens Grau lastend auf dem Tage brütet. Da schweigt er auch, schmollend dem launigen Wettergotte, auf dem Gestänge in düsterer Ecke hockend. Und der Volksmund hat nicht unrecht, wenn er sagt, daß mit dem Hahnei sich auch das Wetter ändert.

Den Schluß meiner kleinen Studie mögen noch eine Reihe von Hahnschlägen bilden, die zugunsten der Musikalität des uns so vertrauten gefiederten Morgenkünders, dessen Bild so oft die in die Lüfte ragenden Wetterfahnen ziert, reden mögen.

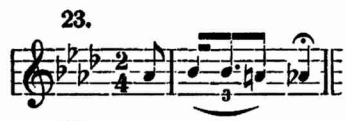
20.



21.

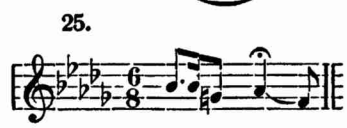
22.

23.

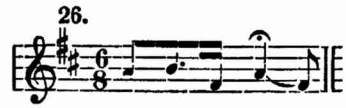


24.

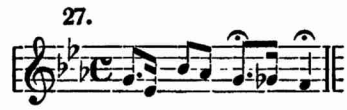
25.



26.



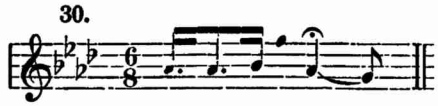
27.



28.

29.

30.



So gäb es noch viele, viele lehrreiche Beispiele anzuführen, die meine gemachten Beobachtungen und Erfahrungen nur bekräftigen würden. Aus diesen allen ersehen wir, daß Meister Kikeriki, dessen melodische Kleinkunst man noch vielfach verächtlich beäugt, ja sie geschmacklos zu parodieren sich geneigt fühlt, ein ganz musikalischer Kerl ist, geschmackvoll in der Phrase, im tonlichen als auch im rhythmischen Bilden seiner kurzen Gesänge. Denjenigen aber, die auch für die musikalische Sprache der Natur, die wir beim nachgestaltenden Komponisten als Naturmalerei zu benennen pflegen, den liebevollen, suchenden Sinn haben, wollte ich mit meinen Andeutungen nur ein schlichter Weiser in das musikpsychologische Problem der noch lange, lange nicht ausgedeuteten Vogelwelt gewesen sein, der Wesen, deren Weisheit und Tiefe einst Friedrich Rückert ahnend verwob in seinem goldigen Liede von den Schwalben des Dorfes unserer Jugendzeit.

# Zur Hundertjahrfeier der Hamburger Singakademie.

Von Bertha Witt.

Am 28. November d. J. kann die Hamburger Singakademie auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken. Die Geschichte dieses Vereins ist vielseitig, wenn auch die Richtlinie — die Zeltersche Singakademie in Berlin war ungefähres Vorbild — unverkennbar blieb. Trotz aller im Laufe eines Jahrhunderts nicht ausbleibenden Stürme und Einflüsse ist der Verein seinem eigentlichen Ziel treu geblieben und steht heute im Musikleben Hamburgs blühender und gefestigter denn je da. Der Verein konstituierte sich bald nach den Stürmen der Franzosenzeit aus dem allgemeinen Bedürfnis heraus, der Kirchenmusik in der Stadt eine würdige Pflegestätte zu errichten. Dazu war der Boden seit einigen Jahren auf das günstigste vorbereitet worden durch den Hamburger Tonkünstler Clasing und die als Sängerin und Gesanglehrerin hochbegabte Louise Reichardt, Tochter des Goethe-Komponisten und Hofkapellmeisters Friedrich des Großen, Johann Friedrich Reichardt, nach dessen Tod sie sich, selbst eine geborene Hamburgerin, in Hamburg niedergelassen hatte. Ihrer Unermüdlichkeit und künstlerischen Initiative war es mit Clasings Hilfe im Laufe der Jahre gelungen, einen Chor von künstlerischer Bedeutung heranzubilden, mit dem beide Führer, durch das Beispiel ähnlicher Vereinigungen in andern norddeutschen Städten angeregt, wie jene gemeinsam in der Lübecker Marienkirche, den Versuch wagen konnten, auch ihrerseits in der Michaeliskirche in Hamburg Händels Messias aufzuführen. Mit Hilfe Wilhelm Grunds, später Mitbegründer der Philharmonischen Gesellschaft und bis 1863 Dirigent des Vereins, gelang es ihnen, 500 Mitwirkende aus Hamburg und Umgebung zusammenzubringen und am 7. und 9. September 1818 den Messias und Mozarts Requiem zur Aufführung zu bringen. Das Konzert hatte mehr als 5000 Besucher aufzuweisen.

Aus diesem Musikfest ging die Singakademie hervor; ungerechterweise mit Umgehung Frl. Reichardts und Clasings, deren grundlegenden Bemühungen man die gebührende Anerkennung keineswegs zuteil werden ließ; im Gegenteil enthielt das Gründungsprotokoll vom 25. November 1819 die entstellende Bemerkung, daß den Musikfreunden der Stadt bisher keine ihren Absichten entsprechende Gelegenheit zur Uebung ihres Talents geboten gewesen sei, denn diese Gelegenheit war in Frl. Reichardts trefflichem Verein so günstig gewesen, daß sie sozusagen den Grundstein für die Singakademie bildete. Nur Clasing finden wir gelegentlich einmal als Dirigenten des Vereins wieder. Zunächst bestand der Verein aus 71 ausübenden Mitgliedern, aber die stetig wachsenden Erfolge führten ihm bald neue zahllose Anhänger zu. Infolgedessen gestalten sich seine finanziellen Verhältnisse günstiger — bis zum Jahre 1870 konnten rund 100 000 Mark Banco wohltätigen Zwecken zugeführt werden —, aber auch seine Aufgaben wachsen; nur gegen das Jahr 1830, als man zu privaten Opernaufführungen übergegangen war, drohte der Verfall, doch wurde diese Klippe überwunden, als man zu der ursprünglichen eigentlichen Tendenz zurückkehrte. Mit dem Jahre 1835 wurden dann die regelmäßigen Konzerte in der Karwoche eingeführt, die in letzter Zeit häufig Brahms' deutsches Requiem berücksichtigt haben, das zuerst 1869 und 1872 hier aufgeführt wurde. Eine Zeitlang drohte infolge des großen Hamburger Brandes von 1842 das Interesse des Publikums zu erlahmen, aber auch das wurde überwunden, wenn auch die Privatkonzerte vorübergehend ausfielen. Das ganze Notenmaterial wurde damals ein Opfer der Flammen; auch begann seitdem für den Verein ein unstetes Wanderleben durch alle möglichen Hamburger Lokale, um seine Uebungen abzuhalten. Seine Aufführungen wechselten endlich aus dem alten Apollo-Saal in den Wörmerschen (heute Conventgarten-) Saal über und wurden später in den großen Saal der neuen Musikhalle verlegt. Nur die Karfreitagskonzerte blieben bis auf die Unterbrechung durch den Neubau der Kirche in der Michaeliskirche.

Seitdem Wilhelm Grund 1863 die Direktion niederlegte, leitete Stockhausen den Verein, der seinem Wirken einen neuen ungeahnten Aufschwung verdankte. Allein Stockhausen fühlte sich auf die Dauer durch diese Aufgabe zu gebunden, und so folgte ihm 1868 Julius von Bernuth. Nach Professor Richard Barths Abgang leitet seit einem Jahr Dr Gerhard von Keußler den Verein, und auch bei ihm liegt die Sache des Vereins wiederum in Händen, die auf lange hinaus ein segensreiches Weiterbestehen gewährleisten.

Den eigentlichen Namen Singakademie trägt der Verein übrigens erst seit 1868. Vor Gründung der Philharmonischen Gesellschaft ins Leben gerufen, ist er, abgesehen von der Oper, das älteste Musikinstitut unserer Stadt. Was er im Laufe eines Jahrhunderts an den bedeutendsten Chorwerken zur Aufführung gebracht hat, und was er für das Musikleben Hamburgs bedeutet, ist von unschätzbarem Wert. Es bleibt zu hoffen, daß der Verein, der im Laufe eines Jahrhunderts so kräftig Wurzel schlagen konnte, noch lange weitergrünen wird, zum Segen des Musiklebens unserer alten musikfreudigen Hansestadt.

# Das Stiefkind der deutschen Hausmusik.

Von Dr. Hans A. Martens.

„Holde Flöte, wie stark ist doch dein Zauberton." Tamino.

Paul Mittmann stellt zu Anfang seines trefflichen Aufsatzes[1] „Flöte und Flötenmusik" die Frage: „Welche Gründe dazu geführt haben, daß die Flöte, die noch zu Mozarts und Beethovens Zeiten eine hohe Wertschätzung in Liebhaberkreisen genoß und die bei der Ausführung von Kammermusikwerken in jener Zeit häufig die Stelle der ersten Geige vertrat, heute gerade bei den Nichtberufsmusikern einer gewissen Mißachtung und offensichtlichen Vernachlässigung begegnet?"

Wir wollen diese Frage zu beantworten versuchen; denn die Antwort wird uns den Schlüssel zu der zweiten, wichtigeren Frage geben, die wir aufwerfen: „Wie kann das Interesse für die Flöte in breitesten Volksschichten neu belebt werden, um sie der deutschen Hausmusik wieder zu gewinnen?"

Nicht nur musikalische Gründe allein haben die Flöte in den Hintergrund gedrängt, die Ursachen hierzu liegen vielmehr in dem Wandel der gesamten sozialen und kulturellen Verhältnisse seit den Tagen des unvergeßlichen Altwien. Während Haydn seine Werke meistens für Privatkapellen schuf und in diesen zuerst aufführte, veranstaltete Beethoven große „Akademien" in breiter Oeffentlichkeit und kam dadurch dem Musikbedürfnis des sich kräftig entfaltenden Bürgerstandes, der seine künstlerische Unterhaltung außerhalb des Hauses zu suchen sich gewöhnte, entgegen. In dem gesteigerten Musikbedürfnis fand aber auch der einzelne Musiker Anregung, sich durch besondere Leistung aus dem Orchester emporzuringen: Das Virtuosentum kam zu erhöhter Bedeutung und steigerte nun wieder die Schwierigkeit der Tonwerke, in denen sich die Tonsetzer in technischer und geistiger Hinsicht keine Beschränkung auferlegten. Die Musikliebhaber waren immer weniger imstande sie zu meistern, die Ausübung der Musik glitt mehr und mehr in die Hand der Berufsmusiker und Virtuosen, der Musikfreund sank vom Spieler zum Zuhörer herab. Der Konzertsaal, in dem jeder Zutritt finden konnte, löste das Musikzälchen, in dem die Hauskapelle der Adligen musizierte, und die Kammer, in der zumeist unter Führung wohlgeschulter Kantoren edle Kammermusik getrieben wurde, ab. Aber rückwirkend stieg nun wieder das Verlangen der

[1] Heft 4 vom 15. November 1917 dieser Zeitschrift.

Musikfreunde, die der Konzertsaal befruchtet hatte, selbst Musik zu machen. So wurde die Musik zur volkstümlichsten aller Künste.

Der hochentwickelte Instrumentenbau und der steigende Wohlstand unseres Vaterlandes ließen besonders das Instrument in Mode kommen, das sich am besten zur Hausmusik eignet, das Klavier, begünstigt durch geschäftstüchtige Tonsetzer und Verleger, welche musikalische Schmarren, die „leichtspielbare Salonmusik" in Massen auf den Markt warfen. Das Klavierspiel gehört noch heute in allen Kreisen zum guten Ton (wenn das Klavier ihn auch oft vermissen läßt), es ist zur Seuche geworden. Auch Gesang und Geige fanden lebhafte Aufnahme in der Hausmusik, angeregt durch den Konzertsaal. Nur die Flöte blieb aus, ihr fehlte der Vorkämpfer auf dem Konzertpodium; sie, wie alle Blasinstrumente zur Virtuosität nicht so sehr geeignet, mit ihrem sanften Klang nur auf intimste Wirkung eingestellt und allem Oeffentlichen abhold, vermochte dem Siegeszuge des Gesangs, des Klaviers und der Geige nicht zu folgen.

Amalie Merz.

Noch blieb das Zusammenspiel, die Kammermusik in der Familie die Ausnahme, da in den Zeiten überwuchernden Virtuosentums auch die Kammerkunst im Konzertsaal noch brach lag. Auch fehlte die gemütliche Geselligkeit der Biedermeierzeit, die lange durch die Gesellschaftelei mit ihrem protzigen Materialismus abgelöst worden war. Die Symphonie der Herzen unserer Altvorderen wurde zu einer Symphonie der Mägen und Beine, aus der gemütlichen Plauderstunde der Nachbarn war das Souper und der thé dansant geworden. Aber schon vor dem Weltkriege machte sich bei warmfühlenden Menschen ein Ueberdruß an emporkömmlingshafter Gesellschaftelei erfreulich bemerkbar. Wir sehnten uns nach Einfachheit und Gemütlichkeit zurück, in der unsere Großeltern glücklich waren. Das blieb auf das musikalische Leben nicht ohne Einfluß. Es ist schwer Ursache und Wirkung zu trennen. Die Gemeinde, die sich von den Konzerten mit Riesenorchestern, vor dem aufdringlichen Virtuosentum, wegsehnte, wuchs und wächst noch ständig. Ihre Sehnsucht ist die Kammermusik und deren Vorführung im Konzertsaal breitet sich weiter aus. In ihr hat noch immer das Streichquartett die führende Rolle, während die Bläservereinigungen noch nicht die ihnen gebührende Stelle zu erringen vermochten. Nicht leicht ist heutzutage in unserem Vaterlande, in dem jeder harte Tagesarbeit zu leisten hat und die Stunden beschaulicher Muße gar knapp zugemessen sind, das Feld für die häusliche Kammermusik zu ebnen. Die schönste Auffassung nützt nichts, wenn die Fertigkeit in der Beherrschung des Instruments fehlt. Erst wenn die Tonsetzer einen neuen Musikstil schaffen, sich an einfache und edle Linienführung im musikalischen Aufbau der Kammermusik fürs Haus gewöhnen, wird diese gepflegt, gefördert und auf neue Bahnen geführt werden können. In dieser neuen Kammerkunst der Zukunft darf die Flöte nicht fehlen. Die alten Besetzungen, die wir fast nur noch aus Bildern kennen, müssen wieder aufleben und werden die Hausmusik unendlich bereichern, z. B. Gesang, Laute und Flöte. Erst kürzlich ist ein Quartett von Franz Schubert in der eigenartigen Besetzung Flöte, Gitarre, Bratsche und Cello aufgefunden worden, das zur Anregung dienen mag.

Weil ein offenbarer Mangel an guten Kammermusik-Bläservereinigungen besteht, deswegen ist auch das Verständnis des musikliebenden Publikums und der Konzertdirektionen für die Kammerblasmusik so gering und der für sie vorhandene Notenschatz nicht so reich vorhanden wie für das Streichquartett. Auch hier stehen das Interesse der Tonsetzer und der Musikliebhaber in engster Wechselwirkung. Nur zu natürlich ist die überraschende und hinreißende Wirkung der Bläser (Flöte, Klarinette, Oboe, Fagott, Horn) auf musikalische Laien, da ja der polyphone Klang des Bläserzusammenspiels dem Streichquartett überlegen ist. Die gleiche Erscheinung erlebt man immer wieder, wenn man sich zum erstenmal mit der Flöte in der Hausmusik dem Klavier und den Streichern zugesellt: Allgemein ist das Entzücken über die Tonwärme der Flöte, über die ungeahnte Steigerung des Wohlklanges. Die Musikfreunde wissen eben gar nicht, was sie durch die einseitige Bevorzugung von Gesang, Klavier und Streichern an Kunstgenuß entbehren. Wer kennt denn die reizvolle Wirkung von Soloflöte und Orgel in der Kirche, in der der hohe gewölbte Raum der Flöte zu Hilfe kommt? Wer weiß denn von dem berauschenden Eindruck, wenn Flötenspiel sich mit Gesang vermählt? Habt ihr schon der Flöte und Harfe im Zwiegespräch gelauscht oder vier Flöten im Quartett, eine äußerste und daher überaus kostbare Seltenheit, in ihrem Zauber auf euch wirken lassen? In welcher Provinzstadt wären schon die Weisen altklassischer Musik erklungen, in denen die Flöte so wundersam zu Worte kommt? Die letzten Berliner Musikwinter haben gezeigt, welch' machtvollen Eindruck die Flöte, von Künstlern gemeistert, auszuüben vermag.

Als Soloinstrument befriedigt die Flöte den Bläser vollkommen. Wir Jünger der verträumten Kunst wissen es am besten, aber die andern wissen es nicht, wie sie in frohen und schlimmen Tagen das Gemüt anregt, erheitert und tröstet. Meister der Farbe mögen es ihnen sagen. Meissoniers „Flötenbläser" im weißen Atlasrock sieht man die Freude am Zeitvertreib mit dem Kavalier-Instrument des 18. Jahrhunderts an. Pfeiffers „im Olivenbaum" blasender Bauernjunge verrät die stille Freude an seiner Kunst, die ganz allein und für sich zu genießen er seinen luftigen Platz im Baum ausgewählt hat. Würtenbergers „Flötenspieler" — eins der besten mir bekannten Bilder von Flautenisten — zeigt den ganzen Eifer des Jünglings, der mit voller Hingebung den „lusterweckenden Uebungen" sich hingibt. Oder denken wir an A. v. Rößlers Bild des alternden, königlichen Musikers, der sinnend am Fenster in Sanssouci lehnt, die Flöte abgesetzt, auf der noch die Finger im Griffe ruhen.

Während Geige und Klavier schon in hoher Vollendung gebaut und gespielt wurden (der Cremonenser Amati begründete bereits um 1550 die berühmte Geigenbauschule und Gottfried Silbermann baute im Anfang des 18. Jahrhunderts seine Klaviere), war die Flöte noch immer ein verhältnismäßig mangelhaftes, dem Klavier und der Geige an Tonreinheit und Klangfülle nicht ebenbürtiges Instrument. Noch im Jahre 1725 konnte der greise Italiener Scarlatti dem jungen Quantz bei seiner Bewerbung um eine Flötistenstelle im Orchester die denkwürdigen Worte entgegnen: „Mein Sohn, Ihr wißt, daß ich die blasenden Instrumente nicht leiden mag; sie blasen alle falsch." Das Urteil ist heute überholt. Auf den theoretischen und praktischen Arbeiten Theobald Böhms (1794—1881) fußend, die Feinmechanik in seine Dienste zwingend, hat der Flötenbau in den letzten 30 Jahren ein Instrument geschaffen, das sich würdig in die Reihe der Solo-

instrumente stellt und allen künstlerischen Anforderungen hinsichtlich Reinheit, Kraft und Klangfarbe des Tones entspricht. Zwar hat es in der Zeit, da Liszt und Paganini ihre Triumphe feierten, an ausgezeichneten Flötisten wie Theobald Böhm und A. B. Fürstenau (1792—1852) nicht gefehlt; doch vermochten sie nicht bahnbrechend der Flöte allgemeine Anerkennung im Konzertsaal und im Hause zu erringen. Die letzten Jahre haben darin Wandel geschaffen. Meister zur Flöte, wie Emil Prill, Albert Kurth, Hendrik de Vries (alle in Berlin), Ary van Leuwen (Wien) entzücken denn auch die Gegenwart durch Größe, Schönheit und Tragfähigkeit des Flötentons, wo sie nur immer das Instrument eigenster Meisterarbeit an die Lippen setzen. Und diese Vorbilder werden nicht ohne Nacheiferung im häuslichen Kreise bleiben.

Anregung und Beispiel sind die besten Förderer. So gewann der neunjährige Beethoven Verständnis für die Flöte durch seinen ersten Musiklehrer, den Tenoristen Tobias Friedrich Pfeiffer; in den Fischerschen Nachrichten aus der Bonner Zeit heißt es: „Pfeiffer blies selten die Flaut .... Wenn er aber blies und Ludwig variierte dagegen auf dem Klavier, dann hörten auf der Straße die Leute aufmerksam zu und lobten die schöne Musik." In Beethovens Jugendwerk für Klavier und Flöte, auch in einem Trio aus der Bonner Zeit findet dieser erste Eindruck eine beredte Sprache. Friedrich der Große hörte, sechzehnjährig, am Dresdener Hofe den ersten Flötisten seiner Zeit, Johann Joachim Quantz, und entschloß sich sofort das Flötenspiel zu erlernen, dem er ein Menschenleben hindurch treu blieb und das an Fürstenhöfen und in Bürgerhäusern begeistert aufgenommen wurde. C. Maria von Webers Vorliebe und Joh. Brahms' späterwachte Liebe für die Klarinette sind herzuleiten von persönlicher Anregung durch einen idealen Klarinettisten; den Weber in dem Münchener Bärmann und Brahms in Richard Mühlfeld, dem Blasengel (um mit Hanslick zu reden) der meiningenschen Kapelle gefunden hatte. Vor einiger Zeit bekannte mir ein Anhänger der Flöte: „Ich bin sozusagen infiziert worden. Alltäglich lausche ich fremdem Flötenspiel, es ist zu weich, um bei der Arbeit zu stören, zu angenehm, um überhört zu werden. Ich erwäge, einen meiner Söhne das Flötenspiel erlernen zu lassen." Am natürlichsten aber findet erste Anregung Nährboden im Elternhause: Wenn erst viele deutsche Väter ihren Söhnen in frühester Kindheit die ersten musikalischen Eindrücke durch die Flöte übermitteln, so wird jenen die Liebe zu ihr sich festigen, die ebenso gehörbildend wie Klavier und Violine ist. (? D. Schr.) Auch Adolf Matthias regt in seinem Benjaminbuch zur Erlernung der Flöte an, um dem ewigen Einerlei des musikalischen Hackebretts zu entgehen, zu dem das Klavier unter den Händen stümpernder Kinder wird. Und bei der musikalischen Ausbildung der weiblichen Jugend sollte man die Flöte ebenfalls zur Wahl stellen: In der Berliner Flötenspielerin Hilda Thaler finden die Mädchen ein ausgezeichnetes Vorbild. —

Der gegenwärtige Tiefstand der deutschen Liebhaber-Flötenmusik ist gekennzeichnet durch Seltenheit der Flötendilettanten, Mangel an guten Lehrern des Flötenspiels, kein Auswahlbestand an Flötennoten in den Musikalienhandlungen selbst mittelgroßer Städte und fast gänzliches Fehlen der Flötenmusik in den Musikveranstaltungen in Provinzstädten, in denen sonst regstes musikalisches Leben pulst. Das Wirtschaftsgesetz von Nachfrage und Angebot gilt auch auf dem Gebiete der Kunst. Alle die Merkmale der Trostlosigkeit werden von selbst verschwinden mit dem Aufleben der Flötenmusik in unserem Vaterlande. Trotz aller Zeichen des Tiefstandes vermögen wir doch unverkennbare Bürgen eines sich mählich vollziehenden Wandels zu bezeichnen in mancherlei erfreulichen Umständen. Es ist eine Merkwürdigkeit, daß die Flötendilettanten für ihr Instrument alle hell begeistert und einander fast wie durch ein unsichtbares Band verbunden sind, was sie zu eifrigen Vorkämpfern der Flötenkunst werden läßt. Unsere besten Musikalienverleger haben wertvolle Tonwerke herausgebracht, in denen die Flöte, sei es in der Kammerkunst des Berufsmusikers, sei es in der Hausmusik unentbehrlich ist. Ab und zu taucht zu meiner Freude auf den Lehrplänen der Musikschulen für Nichtberufsmusiker auch die Flöte auf, auch in dem Anzeigenteil der Tageszeitungen sieht man hie und da den Wunsch nach Unterricht für Flöte sich regen. Von großem Wert für die Sache ist es, daß die Musikkritiker der führenden Tageszeitungen in dankenswerter Weise der Flötenkunst in den Kammermusikabenden bei den Besprechungen gedenken. Die Großmacht P esse kann unseren Bemühungen in größerem Umfange als bisher dienstbar gemacht werden. Welch' stille Liebe für die Flöte in weiten Kreisen unseres Volkes glüht, haben mir die Zuschriften auf meinen seinerzeit in der Täglichen Rundschau veröffentlichten Aufsatz[1] verraten: diese Anzeichen werte ich ganz besonders.

Es ist zu wünschen und zu hoffen, daß die neue Zeit den alten Kastengeist, der unserem Vaterlande so schwer geschadet hat, in gesundem sozialen Empfinden begraben wird, daß sich im stillen Genießen einer Feierstunde Menschen zusammenfinden, die nicht den Rock, sondern das Herz, das unter ihm schlägt, ansehen. Keine Kunst ist so geschaffen wie die Musik, die Menschen nach vollbrachtem Tagewerk einander näher zu bringen, ihnen Erholung und Stärkung, Ruhe und Frieden des Gemüts zu bringen. Wo Cembalisten, Violinisten, Cellisten und Lautenisten im vertrauten, kleinen Kreise gemeinsam musizieren, da soll und darf der Flautenist fürder nicht fehlen.

# E. d'Albert: „Revolutionshochzeit".

## Oper in 3 Akten nach S. Michaelis' Drama von F. Lion.

Uraufführung am Leipziger Stadttheater am 26. Oktober.

Im Saale des Rokokoschlößchens Trionville, in der Nähe von Condé. An den Wänden Bilder von Fragonard, Pastelle von La Tour und glitzernde Spiegel; auf dem Kaminsims zierliche Standuhren, chinesische Vasen, badende Nymphen, Pfauen aus Porzellan. In den Zimmerecken seidene Paravents und niedliche Lack-Tischchen; an der Decke olympische Göttinnen, in blaue Himmel entschwebend.

Noch schreiben die Schloßbewohner April 1793. Aber draußen, in den Dörfern, die Kampf und Tod sahen, und im leidenschaftlich pochenden Herzen von Paris, wo man die Bastille öffnete — da verkündet man mit blutgerötetem Schwerte eine neue Zeitrechnung: da ist Floréal des Jahres 2.

Alaine erwartet ihren Vetter und Bräutigam, den royalistischen Emigrantenoffizier Erneſt. Spiel und Tanz und Traum war ihnen bisher das Leben: ein anmutig-tändelndes Menuett das ganze Dasein. Die Hochzeitszeremonie in der kleinen Schloßkapelle ist bald vorüber. Schon setzt man sich zu zweit ans schwelgerische Hochzeitsmahl, das Prosper und Leontine unterdes bereiteten — da ertönen draußen nahe Gewehrsalven. Die Revolutionäre sind im Dorf. Prosper, der Diener, stürmt aus dem Zimmer, sich den „Brüdern" anzuschließen. Erneſt flieht. Der Konventskommissar mit dem Offizier Marc-Arron tritt ein; Erneſt wird zurückgebracht und wegen Aufruhrs sogleich zum Tode verurteilt. Marc-Arron erbittet für das junge Paar Aufschub: „Gönn' ihnen ihre Nacht!" Der Kommissar befiehlt, Erneſt am nächsten Morgen um 6 Uhr hinzurichten.

Alaine erwacht mit Entsetzen aus dem heiteren Traum ihres Daseins. Mit Galanterie und Tanz scheucht Erneſt nicht das Grauen vor dem nahen Tode von sich. Alaine fleht Marc-Arron um Erbarmen an. Repräsentanten zweier Welten stehen einander gegenüber. Alaine versucht es mit Bestechung. Marc-Arron: „Ich bin nicht zu kaufen. Ich verrate nicht die Revolution. Niemals! Um keinen Preis!" Und doch — während Erneſt den Abschiedsbrief an seine Mutter schreibt, verrät er sie, als Alaine ihm zuflüstert: „Der Preis bin ich!" Aber er weiß, daß er diesen Verrat mit seinem Leben bezahlen wird; denn die Revolution spaßt nicht. Erneſt flieht in Marc-Arrons Kleidern. Alaine fürchtet den fremden Mann, hofft aber, ihn auf spätere Zeit vertrösten zu können. Er ist zurückhaltend, sanft und zart — er liebte diese Frau vom ersten Augenblick, als er sie sah. Sie begreift nicht, daß jemand um ihretwillen zu sterben vermag. Marc-Arron: „Wär nicht der Tod dort draußen, so stürb' ich doch von innen, nur aus Liebe!" Und wieder stehen sich Repräsentanten zweier Welten gegenüber. Er spricht von seiner schweren Jugend, von der großen, befreienden Revolution. Und während Erneſt Liebe und Hochzeit nur als „Bagatelle" auffaßte und Alaine es bisher nicht anders wußte, bekennt Marc-Arron: „Wir leben und sterben um die Liebe!" Wie eine Puppe empfängt sie allmählich

[1] Die Flöte in der Hausmusik, Unterhaltungsbeilage der Täglichen Rundschau, Nr. 27 vom 1. Februar 1917.

inneres Leben von diesem starken, ernsten Mann und schließt ihn endlich in ihre Arme.

Die Revolution spaßt nicht. Rote Morgensonne dämmert auf. Das Revolutionsheer ist auf dem Marsche; die Aelteren, die Jungen, die Jüngsten lassen Frauen, Geliebte, Mutter, Heimat im Stiche. Aus Prosper, dem Lakaien, ward Prosper der Mensch. Marc-Arron erscheint, zum Tode bereit, im Gewande des Marquis Ernest. Er hat Mühe, den Kommissar zu überzeugen, daß er wirklich Marc-Arron ist. Dann aber bricht dieser los: „Alle seid ihr Verräter. Bald ist es eine Frau, bald Geld von Pitt. Terror muß kommen. Die Guillotine schaffe bei Tag, bei Nacht." Alaine bekennt: „Verraten? Er hat mich gehoben auf Flügeln der Glut. Ich lebte hier eine Gefangene, verzaubert. Jetzt bin ich befreit. Ich gehöre zu euch!" Doch der Konventskommissar bleibt ungläubig. Er befiehlt den Soldaten, den „Verräter" zu erschießen; Alaine, die sich an Marc-Arron klammerte, wird von den gleichen Kugeln getroffen. Die Revolution spaßt nicht . . . . .

Eugen d'Albert hat sich seit etwa acht oder neun Jahren mit diesem Stoff getragen. Er ist zweifellos von starker Wirkung, packend, aufwühlend; in Einzelheiten der Sprache sogar von dichterischer Schönheit. Es ist klar, daß ein Temperaments- und Leidenschaftsmusiker wie d'Albert die dramatisch bewegten Stellen auch mit größtem Nachdruck herauszuarbeiten vermochte. Majestätisch, furchtbar, chaotisch-elementar kündet sich die Revolution an, wenn die Offiziere und der Konventskommissar im ersten Akte an die leichtgefügte Salontüre des Rokokoschlößchens klopfen. Wirksam auch ist der Vorbeimarsch der roten Massen im Bühnenhintergrund, die — zum Teil melodramatisch begleitet — nicht unisono singen, sondern — sprechen wie antike oder Revolutionschöre bei Reinhardt. (Auber und Verdi ließen freilich ihre starkwirkenden revolutionären Chöre dennoch singen!) Und doch fehlt diesem dritten Akt ein scharfumrissenes, aufpeitschendes, fortreißendes Revolutions- und Freiheitsmotiv, das sich in eindringlichen Gegensatz zu dem Menuettcharakter stellte, womit d'Albert vorher die vorrevolutionäre und gegenrevolutionäre Welt des Rokoko malte. Daß er dies mit anmutiger Zierlichkeit — wenn auch nicht mit letzter geschliffener Feinheit — kann, ist klar; wir wissen es schon aus seiner „Abreise" und dem „Flauto solo". Ein Gegenmotiv, etwa von der prägnanten Kraft der Marseillaise, ist ihm dazu nicht eingefallen. Vielleicht hat er zuerst die Absicht gehabt, diese zu verwenden; da die Franzosen inzwischen den Welt-Freiheitsgedanken gründlichst kompromittiert haben, hat er es möglicherweise aus diesem Grunde unterlassen. In der Oper ist mehr Situations- als Charakterzeichnung und Bloßlegung der seelischen Vorgänge. Ernest, Alaine (trotz ihrer inneren Entwicklung!), Leontine, Prosper sind etwas summarisch als puppenhaft-unpersönliche Rokoko-Geschöpfe behandelt. Als Charakter kommt allein Marc-Arron in Frage, und hier hat sich der Komponist auch einigermaßen angestrengt, hat ihm gedankenvollen Ernst und schwerblutige innere Wärme, wenn auch nicht leidenschaftliche Größe mitgegeben. Freilich, starke Ursprünglichkeit in der musikalischen Gestaltung findet man auch bei dieser eigenartigen Persönlichkeit nicht; unmittelbarer, packender, individueller Ausdruck fehlt ihr. Diese starken und doch weichherzigen Sklaven der Liebe, mögen sie nun Arron, Guillaume, Galba heißen — tragen bei d'Albert immer wieder des Hirten Pedro Züge. D'Albert scheint aus dem musikalischen Gedankenkreis seines „Tiefland" nicht mehr herauszukommen. (Von einer offenbaren Beeinflussung durch eine Melodie Wagners im ersten Akt wollen wir nicht weiter reden.) In der Bildung der Themen und Motive, in der Begleitung der Singstimmen durch Streichergruppen, in den eigentümlichen Zickzackmotiven, in den Quarten- und Quintengängen — überall ruft der Komponist die Erinnerung an seine wirksamste Oper wieder wach. Seine Erfindungskraft — am stärksten diesmal im ersten Akte fließend — ist inzwischen spärlicher, seine Farben sind matter geworden. Selbst im Orchester ist nicht mehr die gesättigte Glut, der Wohlklang, das heiße, echte Temperament von einst — so, wie wir es noch in dem in üppige Instrumentalpracht gekleideten „Stier von Olivera" fanden. Der „Stier von Olivera" der französische Eleganz und Raufluft mit spanischem Freiheitsfanatismus zusammenstoßen ließ, ist (trotz seiner Schwächen) auch in höherem Sinne innerlich einheitlicher gearbeitet als die neueste Oper, wo Rokoko und Revolution nebeneinander herlaufen und aus starken inneren Kämpfen, Gegensätzen, Zwiespältigkeiten zweier Weltanschauungen (Alaine!) sich keine höhere künstlerische Einheit, Zusammenfassung ergab. Das geistige Element, das hier erkennbar werden möchte, fehlt. Es ist also alles gröblicher, formelhafter angefaßt! Formel des sterbenden Rokoko: das Menuett; Formel des neuen Weltwerdens: etwa der (nicht allzu packende) kurze Revolutionsmarsch. Puccini beispielsweise in „Toska" hat revolutionäre Gewitterstimmung, Freiheitsidee und heldischen Opfermut in vielem geistiger, musikalisch feinsinniger gefaßt. Die öfters wiederkehrenden, eigenartigen, schneidenden Violinfiguren im zweiten Akt der „Revolutionshochzeit", die wie Tanz auf Messers Schneide, emsiges Schleifen des Henkerbeils oder fleißiges Niedersausen der Guillotine klingen — sie verraten auch schon zu viel von des Künstlers Absichtlichkeit. Wohltuend ist wie bei allen Opern von d'Albert die musikalisch knappe Zusammenfassung des Stoffes; das Werk spielt kaum zweiundeinhalb Stunden.

Die Leipziger Uraufführung hatte einen sehr starken Erfolg bei ausverkauftem Hause, was bei uns aber nie etwas über die voraussichtliche Bühnendauer des Werkes, noch über seinen künstlerischen Wert besagen will. So wie die Verhältnisse jetzt liegen, und wie unser Theaterpublikum augenblicklich zusammengesetzt ist, ist allerdings anzunehmen, daß die Oper binnen kurzem ihren Weg über die Opernbühnen machen wird, schon weil die Handlung sehr theaterkräftig, der Titel verlockend und die Musik teils schlagkräftige Situationsmusik und teilweis melodisch sehr eingänglich ist. Das Orchester unter Lohse spielte glänzend. Bei den Solisten und Solistinnen machte sich wieder der (schon seit Jahren zu beobachtende) Mangel an frischen, jugendlichen und tragkräftigen Stimmen bemerkbar. Packend im Spiel waren W. Soomer als Marc-Arron, Aline Sanden als Alaine; das Dienerpaar, das streckenweise mit den Mitteln der Operette liebäugeln muß, fand angemessene Wiedergabe durch Frau Borchers (Leontine) und Herrn Albert (Prosper). Der anwesende Komponist wurde zusammen mit den Hauptmitwirkenden, dem Orchesterleiter und dem Regisseur (Schäffer) viele Male an die Rampe gerufen. Curt M. Franke.

# Fr. Delius: „Fennimore und Gerda".

Uraufführung im Frankfurter Opernhaus.

Frederick Delius unternahm es, aus Jacobsens Roman Niels Lyhne zwei Episoden in eigener dichterischer Bearbeitung herauszuschälen. Es sind dies die im Zeichen unerfüllter Sehnsucht stehende Liebe des Titelhelden zu Fennimore, der Gattin seines Freundes Erik Refstrup und die 3 Jahre später einsetzende „Vita nuova" mit der jungen Gerda Skinerup, ein sonniger Gegensatz. Daß die meisterhafte Romanform nicht ins Dramatische übersetzt werden konnte, ohne das Beste einzubüßen, war vorauszusehen. Jeder Kunstinhalt verlangt eine einzige ihm gemäße künstlerische Form. An dem Problem, diese durch eine andere ersetzen zu wollen, sind schon größere Dichter, als es Delius ist, gescheitert. Was sich im Roman als gerechtfertigte epische Breite darstellte, wird im dramatischen Gewand, trotz knappster Gliederung (jedes der 11 Bilder [Szenen] dauert nur wenige Minuten) uninteressant, ja oft monoton. Es blieb dem Tonsetzer nichts übrig, als zwischen den oft sehr dürftigen Zeilen zu lesen und so eine rein stimmunguntermalende Musik zu schreiben. Die farblose Handlung und der ebenso nüchterne Text (Stellen wie: „Zünde dir eine Zigarre an" u. a. sind keine Seltenheit) stehen jedoch zu dieser musikalischen Stilart in unausgleichbarem Gegensatz. Die musikalische Arbeit steht unverkennbar im Zeichen Debussys. Aber im „Pelleas" ist es eben das vollständige Sichdecken von märchenhafter Handlung und Musik, was hier übersehen wurde. Delius Harmonik ist herber, die führende Linie (Melodie wage ich hier nicht zu schreiben) weist, wohl dem Stoff zuliebe, nordischen Einschlag auf. Das schnelle Aufeinanderfolgen der einzelnen Bilder, mit dekorativen Verwandlungen, ohne genügende ausgesponnene „Interludes" zeigt die Bühnenunkenntnis des Verfassers (obwohl dies nicht sein erstes dramatisches Werk ist) und brachte häufiges Unterbrechen der Aufführung mit sich, was etwa aufkeimen wollender Stimmung sehr undienlich war. Das Orchester ist absolut alleiniger Träger der musikalischen Entwicklung, die Singstimmen gehen in einem, den Ausländer verratenden, schlecht deklamierten Wagnerschen Sprechton nebenher. Hier gerade wäre ein Anschließen an Debussys psalmodierende Diktion wünschenswerter gewesen. Ständige chromatische und Ganzton-Alterierungen in der harmonischen, unaufhörliche Verwendung der Harfen und Streichertremolando am Steg in der instrumentalen Palette lassen nach der ersten Viertelstunde bereits Ermüdung aufkommen und machen die kurze Aufführungsdauer — etwa 2¼ Stunden — zu einer langen Zeit. Einige wenige geschlossenere Liederbildungen, besonders ein schöner Tenorgesang ohne Worte hinter der Bühne und Fennimores Ballade zur Laute im 1. Bild zeigen den Komponisten in seinem eigentlichen Gebiet, dem lyrischen, von günstigster Seite, doch läßt sich Puccinis Einfluß im ersteren, Griegs im letzteren Gesang nicht verkennen.

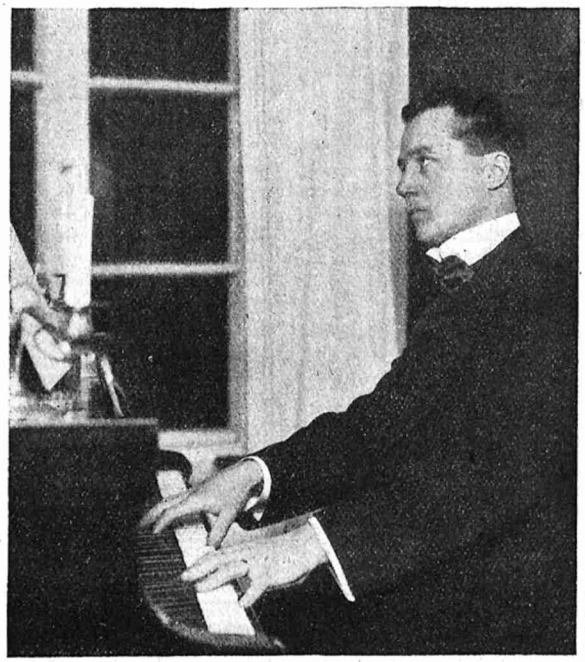
Die Frankfurter Oper hat es sich schon vor dem Kriege angelegen sein lassen, den französischen Impressionismus in Deutschland bekannt zu machen. So dankenswert die deutsche Uraufführung der Hauptwerke dieser Richtung, Debussys „Pelleas und Melisande" sowie Dukas' „Ariane und Blaubart", sein mochte — würde doch durch intensives Studium dieser in sich bereits zum Abschluß gelangten, eng begrenzten, aber ausgereiften Kunst die Ueberschätzung gewisser Neuwiener Musikdramatiker auf bescheidenere Maße beschränkt und dem wahrhaften Fortschritt mehr Aufmerksamkeit bereitet — so wenig Bereicherung an neuen Eindrücken konnte durch Delius' neues Werk erzielt werden. Gewiß eine künstlerisch bedeutende Tat, doch liegen in den Bibliotheken unserer Opernintendanzen Werke wertvollerer Art, von deutschen Meistern, teils unbekannt, teils vernachlässigt, die, zum Erklingen gebracht, tiefere und erhebendere Wirkungen auslösen, als diese uns immer fremdbleibende Kunst.

Die Aufführung unter Gustav Brecher und dem Schauspiel-Regisseur Walter Brügmann ließ nichts zu wünschen übrig. Die Hauptdarsteller, Rob. vom Scheidt (Niels Lyhne), Erik Wirl (Erik), Emma Holl (Fennimore), Elisabeth Kandt (Gerda) durften sich am Schluß vor dem kühl applaudierenden Publikum zeigen. Auch der anwesende Komponist erschien vor der Rampe. A. W.

# Ture Rangström: „Die Kronbraut".

Uraufführung im Landestheater in Stuttgart am 21. Oktober.

Ture Rangström, der am 30. November 1884 in Stockholm geboren ist und als Gesanglehrer (er wurde durch Julius Hey ausgebildet) und Komponist in seiner Vaterstadt lebt, ist vor einiger Zeit als Verfasser einer dem Andenken A. Strindbergs gewidmeten Symphonie genannt worden. Auch sein dramatisches Erstlingswerk fußt auf der Dichtung des großen schwedischen Problematikers, der der Welt das vielleicht fanatischeste und tendenziösest gerichtete naturalistische Drama schenkte und in seinem ein eigenes Erlebnis verwertenden Märchenspiele „Die Kronbraut" realistische Vorgänge mit allerlei Symbolik und Erscheinungen der übersinnlichen Welt verbrämte, um das bei aller Sonderbarkeit des Einzelnen tief ergreifende Spiel in einem stark betonten christlichen Geiste ausklingen zu lassen. Der Raum gestattet kein Eingehen auf das Strindbergsche Märchen selbst. Sein Thema ist dies: Kersti und Mats, der Müllerbursch, sind in heißer Liebe zu einander entbrannt. Ihre Sippen stehen sich in altem Hasse gegenüber. Dem heimlichen Bunde beider entstammt ein Kind, das sie im Walde versteckt aufziehen. Mats soll die väterliche Mühle bekommen und ein Weib nehmen. Doch nur die darf ihm ins Haus folgen, die die Krone, das Zeichen der Unberührtheit, tragen kann. Böse Geister werden in Kersti wach und sie läßt den Tod ihres und Mats' Kindes zu, den sie über die Tat zu täuschen weiß, so daß Mats ihr ahnungslos nachgibt. Die weitere Entwicklung der Geschehnisse ist die, daß in Kersti furchtbare Gewissensqualen aufsteigen und sie sich durch tiefstes Leid und das Bekenntnis ihrer Schuld zur inneren Erlösung läutert. Mit einem diese Erlösung symbolisch andeutenden Bilde schließt die Oper, während Strindbergs Original, dem Rangström sonst Wort für Wort folgt (die deutsche Uebersetzung ist die Scherings, Verlag von G. Müller in München), in den Schlußszenen noch Kerstis äußere Sühne des Verbrechens behandelt und das Nebenmotiv, den Kampf der Geschlechter Kerstis und Mats', der teilweise die Motivierung für den Gang der Haupthandlung abgibt, zu Ende führt. In diese der Hauptsache der Geschehnisse nach realistisch geschauten und verwerteten Vorgänge spielen nun übersinnliche Dinge von mancherlei Art hinein, so daß wir eine Verquickung von psychologischem Drama und Märchen vor uns haben, zu dem sich recht einzustellen mancherlei nötig ist, vor allem das Verständnis für die besondere und enge Art der Verbindung des Skandinaviers mit der Natur und ihrem geheimnisvollen Weben, dann aber auch der Sinn für Strindbergs uns nicht selten unbefriedigt lassende Psychologie. Was den Stoff des Spieles oder besser gesagt, die beiden in ihm verarbeiteten Themen angeht, so scheint es nahe zu liegen, an Romeo und Julia (Shakespeare oder Gotfr. Keller) und die Gretchen-Tragödie zu denken, doch würde ein Vergleich höchstens einige geringfügige Aeußerlichkeiten, von innerlich Substantiellem aber schwerlich viel von Belang zutage fördern können.



Ture Rangström.

Die Frage der wörtlichen Komposition gesprochener Dramen ist seit den Tagen von Straußens Salome einigemale gestellt und beantwortet worden. Die Antwort wird von dem musikalisch verwendbaren Worte, dem Stimmungsgehalte der Dichtung, abhängen. Ich meine, daß in diesem besonderen Falle eine Umdichtung insofern gar wohl angezeigt gewesen sein würde, da Strindbergs Prosa an gar mancher Stelle der Musik direkt widerstrebt. Nun sind aber derlei Stellen für das Drama selbst schlecht zu entbehren und schließlich: wer möchte eine solche Bearbeitung vornehmen, dessen Sinn für die Besonderheiten der Dichtung wach ist? Man wird also die unkomponierbaren Stellen in den Kauf nehmen und sich an das halten müssen, was an musikalisch Verwendbarem in Strindbergs Dichtung steckt. Es ist nicht wenig und schon die ganz und gar romantische Umkleidung der Vorgänge kommt der Musik entgegen.

Der Komponist ist sich der dualistischen Schichtung des Stofflichen wohl bewußt gewesen, hat sie aber in seiner Oper nicht so durchgeführt, daß dem Hörer die Grenzen beider Welten, die der realen Lebensvorgänge und die der übersinnlichen Erscheinungen, sich restlos erschlössen. Das will sagen, daß stilistisch kein großer Unterschied in ihrer musikalischen Einkleidung besteht, jedenfalls kein solcher, der dem Hörer sofort ins Bewußtsein träte. Darauf aber kommt es beim Bühnenwerke in allererster Linie an: es darf den Schein der Wahrheit der tonalen Erscheinungen in keinem Falle verschleiern. Ich sehe in diesem Mangel der Partitur eine Folge des Umstandes, daß Ture Rangström als Komponist Autodidakt ist. (Wenigstens im wesentlichen. Ganz kurze Zeit studierte Rangström bei Lindegren in Stockholm und bei H. Pfitzner in Berlin.) Wie groß aber seine ursprüngliche Begabung ist, scheint mir daraus hervorzugehen, daß er sich nicht mit Haut und Haaren der z. B. noch in Bergson stark mächtigen neuromantischen schwedischen Schule verschrieben hat, jener Schule, die der der Deutschen fast parallel läuft und eine wesentliche Beeinflussung durch Wagners Technik erfahren hat. Rangström ist ihr aus dem Wege gegangen, wenn er auch Berührungspunkte zu ihr hat. Hier und da begegnet man einem mehrfach verwendeten Motive, findet es aber kaum psychologisch-dramatisch abgewandelt. Rangström hat nur zwei oder drei der von Strindberg einer älteren Sammlung entnommenen und seinem Drama beigegebenen Weisen und Hornrufe benutzt, im übrigen aber keine ethnographisch getreue Musik schreiben wollen. Gleichwohl erscheint er in dieser Oper im Ausdrucke streng national gebunden. Wie sich das übrigens meines Erachtens ganz von selbst versteht. Er hat die vier Akte seiner Oper als in sich geschlossene Einheiten behandelt, derart, daß sich große tonal einheitliche Bögen über die Akte spannen, innerhalb deren selbstverständlich ein großer Wechsel des harmonischen Einzelausdruckes herrscht. Der letzte dieser Bögen geht von h moll aus, um, wie es der Vorwurf fordert, in leuchtendem Dur zu schließen. Die Harmonik des Werkes ist wie Melodik und Rhythmik schwedisch-national im Ausdrucke. Aus den kurzen Motiven und der keineswegs langatmigen Melodik entsteht bei der Besonderheit ihrer harmonischen Gewandung der Eindruck des Archaistischen und es ist nicht zu leugnen, daß dies in Verbindung mit der vielfach gleichförmig durchgeführten Rhythmik des Ganzen an mancher Stelle einen monotonen Eindruck hervorruft. Als Schwede hat Rangström selbstverständlich einen überaus fein entwickelten Natursinn und er versteht es, wie so mancher seiner Landsleute, fesselnde Naturbilder zu entwerfen. Klanglich scheinen sie mir freilich nicht allesamt sonderlich geraten zu sein. Hier steht dem theoretisch gut gewollten Eindruck wohl noch eine etwas mangelhafte praktische Erfahrung in der Instrumentation entgegen. Uebrigens sind nach meiner Auffassung derlei Stellen wie die Erscheinung des Nöck unter dem Wasserfall keineswegs als bloß illustrative Momente der Musik aufzufassen. Was an der Oper stilistisch neu erscheint, ist dies: Rangström hat nach meinem Empfinden expressionistische dramatische Musik schreiben wollen. Ich weiß, daß ich, dies Wort wählend, auf Widerspruch anderer Hörer stoßen werde. Für Rangström ist prinzipiell viel mehr der Gefühlsgehalt oder die Idee eines ganzen Abschnittes der Dichtung als das einzelne Wort maßgebend für seine Musik gewesen. Er behandelt das Wort öfter ganz deklamatorisch oder hält es in geringfügiger melodischer Umgrenzung, während das Orchester den geistigen Extrakt aus den Worten in Tönen darbietet. Da kann es dann vorkommen, daß Wort und Ton als scheinbarer Gegensatz oder als nicht recht zusammenhängend erscheinen. Man wird nun vielleicht die Bezeichnung dieser Musik als einer expressionistisch-dramatischen um deswillen abzulehnen geneigt sein, weil sie im ganzen zu unkompliziert erscheint, also dem aus dem Wege geht, was der moderne Expressionismus mit Fleiß sucht. Das ergäbe, wollte ich mich darauf einlassen, einen Streit um ein Wort und seinen spezifischen Sinn. Von diesem rede ich aber gar nicht, sondern beziehe mich nur auf das, was ich oben anführte und ergänze dies dahin, daß ich beifüge: Rangström hat sich offenbar bemüht, für allen Ausdruck in seiner Oper die — freilich nicht auch primitive — möglichst einfache Form zu finden. Das ist ihm insofern gelungen, als er sich im nationalen Sinne durchaus verständlich und künstlerisch eindringlich auszusprechen vermag. Aber diese gewollte Beschränkung auf völkisch bestimmte Mittel der Tonsprache birgt Gefahren in sich, die Rangström nicht übersehen sollte, vor allem die eine, daß solche Tonsprache ihre Wirksamkeit an der Grenze ihres Landes verliert. Wie das ja die Geschichte der streng umfriedeten nationalen Schulen zur Genüge beweist. Und deshalb wünsche ich dem Komponisten für sein weiteres Schaffen als Dramatiker Dichtungen allgemein menschlichen Gehaltes, oder aber ein Fortschreiten über die von ihm hier gewählte Selbstbeschränkung hinaus. Auf jeden Fall verdient Rangström Beachtung: er ist ein ernster, hochstrebender Künstler, der jeder rein artistisch-sensationellen Regung bar und dem es heiliger Ernst um seine Kunst ist.

Die Aufführung des mit steigendem Beifall aufgenommenen Werkes am Württembergischen Landestheater war eine, die hohes Lob verdient. Paul Drach bemühte sich mit großem Eifer und Geschick um die Ausdeutung der Partitur und hatte Bühne und Orchester in sicherer Hand. Unter den Solisten ragte Erna Ellmenreich als Kersti vor allem durch ihre in der Tat geistvolle und im höchsten künstlerischen Sinne gewandte Darstellung hervor. Olga Blomé war ihr eine vollwertige Gegenspielerin, Johanna Schönberger schuf in der

Hebamme eine packende phantastisch bizarre Studie, und Fritz Soot stattete den Mats mit wenigen Strichen glücklich in seiner harmlos beschränkten, aber treuherzig guten Art aus und auch die anderen Mitwirkenden fügten sich dem Ganzen so vortrefflich ein, daß von der Wiedergabe des Werkes als von einer musterhaften gesprochen werden darf. Prof. Dr. W. Nagel.

## Musikbriefe

**Blankenburg a. Harz.** Hier trat der neugegründete, aus drei kleineren Chören hervorgegangene „Verein für Chorgesang" erstmalig mit Haydns „Schöpfung" hervor, und zwar war der Aufführung nach jeder Richtung hin reicher Erfolg beschieden. Es bedeutet für den Dirigenten, Kapellmeister Willi Starck (früher in Berlin wirkend) wahrlich keine geringe Tat, die in Blankenburg sich bisher zersplitternden Kräfte zu einem einheitlichen, leistungsfähigen Ganzen zusammengefaßt zu haben, und zweifelsohne wird das hiesige Musikleben damit neue Impulse erhalten. Der äußerst stattliche Chor (etwa 250 Singende) ist namentlich in den Frauenstimmen gut besetzt. Als Orchester war die Städt. Kapelle tätig, und als Solisten wirkten Ilse Helling-Rosenthal, Reinhold Koenenkamp und Friedbert Sammler mit.
P. Kl.

*

**Halle a. S.** Die Konzertzeit begann diesmal in Hinsicht auf die zu erwartenden Schwierigkeiten in Heizung und Beleuchtung ungewöhnlich früh. Kein Geringerer als Franz von Vecsey eröffnete sie verheißungsvoll. Kurz darauf stellte sich Margarete Mandelstamm mit einem gewählten Programm als technisch weit geförderte und musikalisch feinempfindende Geigerin vor. Prof. Robert Reitz und Dr. Ernst Latzko hatten sich die hochinteressante Aufgabe gestellt, an fünf Abenden die Entwicklung der Violinsonate von Biber und Corelli an bis zu Pfitzner, Busoni und Strauß hin zu zeigen und lösten ihre Aufgaben glänzend. Schönen künstlerischen Gewinn brachte ein Abend der Brüder Günsburg, von denen der Pianist allerdings höher in seinen Leistungen zu bewerten ist als der Geiger. In einem Konzert des Händel-Vereins hörte man den bedeutenden Bach-Spieler Arno Landmann aus Mannheim und Dr. Wolfgang Rosenthal als stilsicheren Bach-Sänger. Alexander Dillmann (Nanu! Immer noch? D. Schriftl.) führte wieder seine freien Wagner-Partitur-Bearbeitungen vor, ohne indes zu zeigen, daß solche Abende rechten Sinn haben. Er hatte den Bariton Oskar Consée, der eine der glänzendsten Stimmen sein eigen nennt, mitgebracht. In dem ersten Symphoniekonzert des Stadttheaterorchesters dirigierte Fritz Busch (Stuttgart) Beethoven, Bach und Brahms und erwies sich allenthalben als ein Orchesterleiter von stärkster rhythmischer Energie und grundmusikalischem Empfinden. Die e moll-Symphonie von Brahms wurde direkt zu einem Erlebnis. Ein Konzert des Vaterländischen Frauenvereins vermittelte die Bekanntschaft mit der bedeutenden Trio-Vereinigung Schumann-Heß-Dechert. Als Sängerin wirkte hier die stimmbegabte Elisabeth Ohlhoff mit. An bedeutenden Gesangskräften ließen sich hören Walter Kirchhoff, Elena Gerhardt und Hermine Bosetti. Als ein ganz hervorragendes Gesangstalent ist Hilda Hornickel, eine Schülerin der Hedmondt, anzusprechen. Die junge Künstlerin ist technisch jetzt schon ganz fertig und verfügt über eine der schönsten Sopranstimmen, die man zurzeit hören kann. Elisabeth von Pander, ein dramatischer Sopran, holte sich namentlich mit den „Liedern eines fahrenden Gesellen" von G. Mahler reichen Erfolg. Die junge hiesige Konzertdirektion Kummerehl trat mit verschiedenen wertvollen Veranstaltungen hervor, ohne indes beim Publikum das nötige Verständnis damit zu finden. Man hörte u. a. die glänzende Pianistin Frieda Kwast-Hodapp, die ausgezeichnet eingespielte Trio-Vereinigung Mayer-Mahr-Wittenberg-Grünfeld, sowie die bekannten Berliner Bühnengesangskräfte Herta Stolzenberg und Robert Hutt. Soeben begann auch der Zyklus der Beethovenschen Violinsonaten, für den Prof. Gustav Havemann und Paul Schramm, beide glänzende Kammermusikspieler, gewonnen wurden. Als Solo-Cellist von gediegenster Güte ließ sich Max Kießling hören. — Das Stadttheater trat mit Neueinstudierungen von „Die Hugenotten", und „Die Zauberflöte" hervor und führte dabei eine ganze Anzahl neuverpflichteter Stimmen ins Treffen. Etwas wirklich Hervorstechendes ist leider nicht darunter. Der neuverpflichtete Kapellmeister Felix Wolfes, ein Schüler Pfitzners, beherrschte den Mozartschen Stil noch nicht völlig. Von dem Orchester, das in den Streichern Verstärkung erfahren hat, darf man künftig noch recht Gutes erwarten. Der Chor scheint vor wie nach das Schmerzenskind unserer Oper zu bleiben, wenigstens löst er seine Aufgaben immer mit wechselndem Glück. Vom Zufall scheint es abzuhängen; mit diesem tückischen Gesellen sollte aber die Kunst nichts zu tun haben. Direktor Leopold Sachse, der mit Beginn der Spielzeit als städtischer Intendant anzusehen ist, wendet sich vor wie nach mit reifstem Verständnis und geläutertstem Geschmack der Regieführung zu. Paul Klanert.

---

## Motiv aus einem alten Gassenhauer.

Ich kenne dich wohl! Woher so plötzlich
Flogst du mich an? und hebst mich? und trägst mich? —
Schon bist du nicht!
Im Hinterhaus, in schmutziger Höhle
Ersann um Geld dich ein Operettenschuster.
Aus Pech und Lüsternheit und schwammiger Unkraft
Formt' er dein Antlitz, seinem gleich.

Und viele trunkmorsche Gesellen, nickelgierig,
Sie ließen als Aeffchen dich auf ihrem Leierkasten
Vor schlampigen Weibern tanzen:
Die sind nun alle tot und modern.

Dich fistelte durch Knasterqualm
Um schweißberinnte Bauerngesichter mißgestimmt
Ein schlafesmürrischer Dorfklarinettist
Zum tobenden Gestampf auf quiekender Diele:
Die auch sind tot und modern.

Dich schlang mit zierlichen Schleifen
In seidener Röcke rauschend Fließen
Der Taktstock des Orchesterfexen
Im hell durchstrahlten Saal,
Und aus den feinen bebenden Füßchen süß empor
Wogte deiner Rhythmen Wiegen durch pochende Herzen.
Auch sie sind tot und modern,
Alle tot! und du mit ihnen!
Auf andern Wellen wiegt sich dies Geschlecht
Und schilt dich fremd und schal. —

Was lebst du wieder nun so plötzlich
In meinem Ohr? Was stiegst
Du übelduftend aus dem Grabe,
Drin du und dein Geschlecht vermodern sollten? —

Vier Töne nur!
Durch dämmernde stille Morgenstraßen
Schiebt sich ein roter Knabenmund, gespitzt,
Und trillert selig euch, hoch tief, kreuz quer,
Die kleine Künstlerseele, voll Verlangen,
Ein Neues sich zu formen, sich allein.

Vier Töne nur!
Durch dämmergrüne Waldeswölbung,
Träumt, weißgekleidet, sich's verklärt heran,
Ein jeder Schritt auf diesen Tönen schwebend.
Die summt ein Mädchenmund, und Blüten ringsum
Oeffnen sich, und Vögel drängen sich und schauen
Ihr auf den Mund und fallen hell erklingend ein,
Und der ihr an der Seite geht, trinkt tief die süße Stimme.

Vier Töne nur!
In hohen farbigen Fenstern ruht der goldene Abend.
Er lauscht dem einsamen Meister,
Der in des Domes dämmrigen Hallen mit bebender Seele
Sein Lebenslied aus Orgeltönen baut.
Vier Töne steigen aus der Tiefe auf,
Mit Knabenlust und Liebesleid gesättigt;
Die singt sein Fuß, sein Finger singt sie nach.
Aus Träumen werden Welten: vier Töne Urgestein,
Vier Töne rollende Sterne, vier Töne göttliche Seele,
Die alten vier, voll heiliger Offenbarung.

Und herein in den leuchtenden Dom
Durch Tor und Fenster und springende Mauer
Drängt sich die Menschheit.
Vom Himmel selber steigt der Herr
Und setzt sich im dämmernden Winkel zu lauschen,
Und um ihn in Scharen die Engel.
Und kehren sie heim, sie singen vier Töne,
Vier wiedergeborne erlöste Töne.

Bis in der Hölle Abgrund
Klingt des Meisters, klingt der Engel,
Klingt der Gottheit selige Stimme.
Und zum Himmel empor
Stürmt eine Seele,
Schmutzig einst und so verloren!
Horch, wie jauchzt die selige Seele,
Erlöst und wiedergeboren!

Schleswig. Chr. Tränckner.

# Kunst und Künstler

— In München ist eine Gesellschaft zur Pflege des Volksliedes in Bildung begriffen. Durch mustergültigen Vortrag alter und neuer Volksweisen soll die Freude an der Volkskunst gehoben, der Operettenkitsch bekämpft und damit der Gedanke des deutschen Volkstumes gehoben werden. Die Arbeit wird von drei Unterabteilungen geleistet: der Sammelabteilung, der Musikabteilung, der Presseabteilung; das Schwergewicht liegt in der zweiten Abteilung, der die Aufgabe zufällt, das gefundene Volksgut bei Einzelsängern, Quartetten und Chören mustergültig einzustudieren und dann durch öffentliche Veranstaltungen (Sängerwettstreite, Frühlingssingen usw.) die alten, prachtvollen Weisen dem Volk wieder vertraut zu machen. Interessenten erhalten näheren Aufschluß durch Dr. Gg. Panzer, München, Dachauerstraße 149.

— Das Lohorchester in Sondershausen macht die Annahme von neuen Orchesterwerken durch den „Orchesterrat" von einer Zahlung in seine Wohltätigkeitskasse abhängig! Daraufhin hat der Magdeburger Komponist Fritz Theil seine symphonische Tondichtung „Sieg des Lebens" zurückgezogen. Kein Wort des Tadels gegenüber diesem Gebaren des Orchesters kann scharf genug sein. Wollen die Herren weiterhin den Anspruch erheben, als ernste Künstler zu gelten, so werden sie den skandalösen Beschluß aufheben müssen.

— Auf der diesjährigen Hauptversammlung des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg wurden zu ordentlichen Mitgliedern ernannt: Prof. Dr. J. Bolte (Berlin), Dekan D. M. Herold (Neustadt a. d. Aisch) der Biograph des Bückeburger Bach: Dr. G. Schünemann (Berlin), Prof. D. J. Smend (Münster), Dr. Werner Wolffheim (Berlin), Prof. Dr. A. Hammerich (Kopenhagen), Prof. Dr J. Krohn (Helsingfors), Dr. D. F. Scheurleer (s'Gravenhage), Prof. Dr. G. Adler (Wien), Prof. Dr. H. Rietsch (Prag), Prof. Dr. T. Norlind (Stockholm), Prof. Dr. K. Nef (Basel), Prof. Dr. P. Wagner (Freiburg i. d. Schweiz) und Prof. Felipe Pedrell (Barcelona). Der zweite Jahrgang des „Archiv für Musikwissenschaft" beginnt am 1. Januar 1920 im Verlage von C. F. W. Siegel in Leipzig zu erscheinen. Derzeitiger Hauptschriftleiter ist Professor Dr. Johannes Wolf.

— Auf den von uns mitgeteilten Brief W. Maukes wegen der Priorität an Stoff und Titel seiner Oper „Das Fest des Lebens" antwortet E. W. Korngold mit folgender an die Presse gelangten Zuschrift: „Herr Direktor Hans Gregor hat mir im Jahre 1916 nach Aufführung meiner Opern im Wiener Hofoperntheater ein von Frau Dovsky herrührendes Buch „Das Fest des Lebens" zur Komposition angetragen. Ich lehnte ab, weil mir schon der von Herrn Gregor mitgeteilte Stoff nicht zusagte. Dieser Stoff und dieses Buch hatte seinem mir von Herrn Gregor mitgeteilten Inhalt nach nicht die geringste Beziehung zu Rodenbachs Roman „Das tote Brügge". Auch wurde mir mit keinem Worte angedeutet, daß dieser Stoff und dieses Buch etwa eine Beziehung zu diesem Roman habe, nicht von Frau Dovsky frei erfunden, sondern einem Roman von Rodenbach entnommen sei. Fast gleichzeitig wurde mir das nach Rodenbachs Roman von dem Dichter selbst verfaßte Schauspiel „Das Trugbild" von dessen auch zur Uebertragung aller Rechte allein befugtem deutschen Bearbeiter Herrn Siegfried Trebitsch, zu Opernzwecken angeboten. Diesen Stoff, diese Vorlage für eine Oper akzeptierte ich und erwarb von Herrn Trebitsch vertragsgemäß das alleinige Recht zur Opernbearbeitung. An die Komposition der ersten Szenen bin ich bereits im Herbst 1916 geschritten. Von einer Maukeschen Oper „Das Fest des Lebens" kenne ich bis zum heutigen Tage weder Text noch Musik. Dies ist der klare, unanfechtbare Tatbestand. Meine Oper hat weder in der Idee, noch im Stoff, noch im Milieu, noch im Titel mit dem mir seinerzeit aus der kurzen Inhaltsangabe des Herrn Gregor bekannt gewordenen und zur Komposition angetragenen, von mir abgelehnten Text der Frau Dovsky etwas zu tun, den Herr Mauke offenbar später zur Komposition übernommen hat."

— Fortschrittskonzerte hat Kutschbach in Dresden eingerichtet, um die neuesten musikalischen Strömungen dem Publikum zu vermitteln. Dieses nachahmenswerte Vorgehen wird vielleicht die konventionelle Kunstpflege der Gegenwart zu durchbrechen vermögen.

— Ein Gustav-Mahler-Fest wird im Frühjahr unter Leitung von Mengelberg in Amsterdam veranstaltet werden. Innerhalb eines Monats gelangen dort sämtliche Vokalwerke, Symphonien und sonstigen Instrumentalschöpfungen Mahlers zur Aufführung.

— Die Coventgarden-Oper in London veranstaltet demnächst englische Aufführungen von Wagners „Parsifal" zu volkstümlichen Preisen. Ist nun diese Meldung richtig oder die andere, jüngst auch an uns gelangte, daß die Coventgarden-Oper in ein Kino umgewandelt sei?

— Eugen Albert, Mitglied der Leipziger Oper, hat beim Rat der Stadt Leipzig die Konzession für die Gründung einer Volksoper in Leipzig beantragt. Das durchschnittliche Monatseinkommen eines Theaterarbeiters beträgt heute Mk. 500 oder mehr. Man schlage die Ausgaben für den sonstigen Betrieb dazu und beantworte sich die Frage, auf welches „Volkes" Besuch die „Volksoper" rechnet, selbst... Mehrere Millionen „sollen" schon zu dem genannten Zwecke gestiftet und die Aufführung von S. Wagners „Sonnenflammen" beschlossen sein. Respekt! In Frankfurt ist die Theatersubvention auf 800000 Mk. erhöht worden, um Volksvorstellungen zu ermöglichen. Ob das genügen wird?

— Als erste deutsche Oper ist im Chiarellatheater in Turin Wagners Lohengrin mit ungeheurem Erfolge gegeben worden.

— Wie „Etoile Belge" aus Paris meldet, hat sich ein Abonnent der Konzerte Lamoureux während eines Konzerts erhoben und mit Stentorstimme gefragt: „Ich möchte wissen, wann man sich dazu entschließen wird, Wagner zu spielen?" Darauf sei im Saal applaudiert und gepfiffen worden. Der Kapellmeister Chevillard habe sich dem Publikum zugewandt und geantwortet: „Man wird bald Wagner spielen!" Der Oberbarbar Wagner ist also auch in Frankreich wieder auf dem Marsche! Ob die Franzosen auch wissen, daß in Stuttgart des ollen ehrlichen St-Saëns' „Samson und Dalila" das Publikum der schwäbischen Hauptstadt in Begeisterung versetzt hat und daß Stuttgart sich auch an Mignon und anderen göttlichen Werken gallischer Herkunft berauscht?

— Oberbibliothekar und Kunstgelehrter Dr. Alfred Schnerich in Wien feierte am 22. Oktober seinen 60. Geburtstag. Weiten Kreisen wurde er bekannt durch sein 1909 erschienenes Buch: Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. Viel beachtet wurde auch seine Herausgabe des Autographs von Mozarts Requiem in photographischem Faksimile.

— Musikdirektor Julius Wengert beging Ende Oktober die Feier seiner 25jährigen Wirksamkeit als Dirigent in Stuttgart. Wengert ist in den Sängerkreisen deutscher Zunge in Europa und Amerika als Komponist hochangesehen und es dürfte kaum einen Männerchor geben, der nicht das eine oder andere seiner Chorlieder mit Freude gesungen hätte. Wengert ist seit zwei Jahrzehnten Leiter des „Arkord", seit fast zehn Jahren Leiter des Chores der Matthäus-Kirche. Der von ihm ehrenamtlich geleitete Verein „Ehrenfeld" hat während des Krieges unzählige Verwundete durch seine Vorträge erfreut und mehr als tausend tote Helden auf ihrem Wege zur letzten Ruhe geleitet.

— Der Berliner Musikkritiker H. Weiner, Lehrer am Sternschen Konservatorium, beging seinen 70. Geburtstag.

— Professor Robert Stark vom Konservatorium Würzburg ist anfangs Oktober in den Ruhestand getreten. Mit seinem Ausscheiden verliert die Lehranstalt einen der angesehensten Vertreter der Klarinette, der sich auch als Komponist einen Namen erworben hat.

— Das Rostocker Stadttheater hat am 26. Oktober eine Feier für Engelbert Humperdinck veranstaltet. Einem Vortrag von Direktor Neubeck folgte die Aufführung der Maurischen Rhapsodie. Das Theater ehrte den Tonsetzer durch die Darstellung seiner jüngsten Oper „Gaudeamus"; Humperdinck hat eine neue Ouvertüre zu ihr komponiert, die ihre Uraufführung erlebte. Der Tag gestaltete sich zu einem Ehrenfeste.

— Eichendorffs „Aus dem Leben eines Taugenichts" ist von Schätzler-Perasini zu einem Singspiel bearbeitet worden.

— Karl v. Kaskel hat eine Operette „Die Glücksstation" von E. Weil komponiert.

— Der Münchener Komponist Richard Mors hat ein musikalisches Lustspiel vollendet, „Die Minnekönigin". Das Buch stammt von Hanns v. Gumppenberg.

— Felix Nowowiejski, Komponist von „Quo vadis", arbeitet an zwei Opern: „Castelletto" und „Sachsengänger".

— Dr. Hans Rohr, bisher Solorepetitor am Münchener Nationaltheater, ist als Kapellmeister an das Badische Landestheater in Karlsruhe berufen worden.

— Karl v. Pidoll (München) ist zum Leiter des Augsburger Oratorienvereins gewählt worden.

— Karl Clewing, das ehemalige Mitglied des Berliner Schauspielhauses, hat seine musikalischen Studien für den Uebertritt zur Oper vollendet und wird sich zuerst in einem Berliner Konzert als Heldentenor hören lassen.

— Karl Straube hat den Ruf nach München abgelehnt, nachdem ihm weitgehende Zugeständnisse gemacht worden sind. Er wird in den Studienrat des Konservatoriums der Musik eintreten und die Leitung der Kirchenmusikalischen Abteilung der Anstalt übernehmen. Der Bach-Verein wird mit dem Gewandhauschor vereinigt, so daß es Straube ermöglicht wird, große Oratorien und weltliche Chorwerke im Gewandhause zur Aufführung zu bringen.

— Kapellmeister Karl Alwin vom Hamburger Stadttheater hat eine Berufung als Kapellmeister an die Wiener Staatsoper erhalten, wo seine Gattin Elisabeth Schumann als Sängerin wirkt.

— Kirchenmusikdirektor Reinhold Lichey von Königsberg hat eine Berufung nach Naumburg angenommen.

— Der Geiger Boluslav Sich, ein Schüler von A. Rappoldi (Dresden), wurde als Erster Konzertmeister an die deutsche Philharmonie nach Prag engagiert.

— Dem Berliner Pianisten Artur Schnabel wurde der Professortitel verliehen.

— Wie „Uf Nemzedek" meldet, sind 14 Professoren der Musikakademie, die sich mit dem unfreiwillig beurlaubten Direktor Ernst v. Dohnanyi solidarisch erklärt und den Unterricht eingestellt haben, von der Direktion aufgefordert worden, den Unterricht sofort wieder aufzunehmen, da sonst gegen sie das Disziplinarverfahren eingeleitet werden würde. Was ist denn da wieder los?

— Das Birkigt-Quartett ist vom Ersten Konzertmeister des Mannheimer Nationaltheaterorchesters, Hugo Birkigt mit den Herren Konzertmeister Caspar, Neumayer und Müller gegründet worden. Die Herren sind die glücklichen Besitzer von vier Amati-Instrumenten.

— In Bückeburg hat sich ein neues städtisches Orchester unter Leitung von M.D. Vogelsang gebildet.

— Bundesmusikdirektor Alfred Birnbacher-Lange aus Lodz, bisher Leiter des Ostpreußischen Provinzial-Sängerbundes, hat in Leipzig eine Chorvereinigung für klassische und moderne Musik nach dem Muster der Berliner Singakademie gegründet.

— Lotte Leonard, die bekannte Konzertsängerin, hat mit Beginn dieser Saison ihren Wohnsitz von Hamburg nach Berlin verlegt.

— Der Pianist und Pädagoge Günther Homann ist von Berlin nach Erfurt verzogen.

— Paul Neumann (Königshütte i. S.) spricht in einem größeren Zyklus bei den Volkshochschulkursen in Kattowitz über das deutsche Kunstlied im 18. und 19. Jahrhundert und bei den Volksbildungskursen in Königshütte über Wege zum musikalischen Verständnis. Neumann hat nach seiner Rückkehr aus dem Felde die Leitung der beliebten Hausmusikabende am Königshütter Gymnasium übernommen. Der letzte Abend hatte zum Thema „Von Tag und Nacht in der deutschen Musik".

— „Narodni Listy" melden, daß Franz Lehár tschechoslowakischer und Leo Fall slowenischer Staatsangehöriger geworden ist. Prosit!

— Das Steinkühlersche Musikinstitut in Hagen wurde vom Pianisten M. Bause-Schöhrinck, einem Schüler des Konservatoriums in Sondershausen und bis zum Kriege Lehrer an der Bromberger Hochschule, erworben.

— Otto Heß wird in der Königlichen Oper in Madrid eine Reihe von Festaufführungen Wagnerischer Werke leiten.

— Fritz Busch dirigierte mit außergewöhnlichem Erfolg ein Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters im Kaufmänn. Verein in Magdeburg, ein Symphoniekonzert im Stadttheater Halle und das Konzert zum Besten des Pensionsfonds der früheren Hofkapelle in Karlsruhe. In Stuttgart brachte Busch Reznicek's satirisches Zeitbild „Der Sieger", eine grobschlächtige, geistreich gemeinte, aber endlos ausgedehnte und deshalb wirkungslose Verulkung von R. Strauß, mit dem Orchester des Landestheaters zur Wiedergabe.

— Dr. Rudolf Siegels erstes Auftreten als städtischer Musikdirektor in Krefeld hat sich zu einem Triumph für den Retter aus den „Nöten dilettierenden Experimentierens", wie er von der Presse genannt wird, gestaltet.

— Wilhelm Furtwängler hat mit einem Beethoven-Abend sein Amt als Leiter des Tonkünstler-Orchesters in Wien mit größtem Erfolge angetreten.

— Felix Weingartner und die Wiener Philharmoniker sind zu einem Gastspiel in Italien verpflichtet worden.

— Die Konzertsängerin Mathilde Heißner-Darmstadt (Sopran) hat sich mit großem Erfolge im Rhein-Maingau hören lassen.

— H. W von Waltershausen gibt im Verlag Hugo Bruckmann in München eine musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen heraus. Der erste Band ist der Zauberflöte gewidmet, der zweite Band behandelt das Siegfriedidyll; darin sollen die Wege zur Rückkehr in die Naturgesetze der Musik geebnet werden. Der dritte Band sucht am „Freischütz" die Grundlagen der musikalischen Romantik darzulegen.

— Der Jatho-Verlag in Berlin, der im Weltkriege begründet wurde, übersendet uns einen typographisch hübsch ausgestatteten Katalog, in dem wir, von kurzen Biographien der Tonsetzer und Kritiken begleitet, Werke von Er. Anders, J. Clemens, Cl. v. Franckenstein, E. Künnecke, E. Kunsemüller, L. Neubeck, W. Schütt, H. Scherchen, E. Welleß, W. Wendland, H. Leichtentritt, K Alwin, M. Kierdorf, M. v. Mikusch, H. Rasch, W. v. Baußnern, M. Schillings, E. Erdmann, J. Fromm-Michaels, S. Kuhn, P. Schramm, E. Schulhoff, H. Tiessen u. a. aufgeführt finden.

— Von Thomas Mann gibt der Verlag S. Fischer, Berlin, die Schrift „Pfitzners Palestrina" heraus. In diesem Büchlein teilt Mann mit, warum ihm Pfitzners Legende zum tiefsten Erlebnis wurde: wie sich das Werk erregend, erschließend, erfüllend dem geistigen Wesen unseres Volkes einordnet, als etwas im doppelten Sinne Letztes aus der romantisch-metaphysischen Sphäre, als Bestätigung der dürerisch-faustischen Weltstimmung und des Willens zur Verantwortung und Humanität.

— Fr. Gernsheim hatte bei seinen Lebzeiten einen Teil seiner größten Werke in eigenhändiger Niederschrift der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek überwiesen. Jetzt hat seine Witwe, was sich noch an handschriftlichem Material in seinem Nachlaß gefunden hat, gleichfalls dorthin gespendet. Eine umfangreiche Biographie Gernsheims wird demnächst Dr. K. Holl in Frankfurt a. M. erscheinen lassen.

— Die Deutsche Brahms-Gesellschaft in Berlin läßt den 3. und 4. Band der Briefe von Johannes Brahms an P. J. Simrock und Fritz Simrock erscheinen. Herausgeber ist Max Kalbeck in Wien.

— Am 31 Oktober wurde in Lommatzsch die Einweihung des Denkmals für den am 6. April 1815 dort geborenen Tondichter Robert Volkmann vollzogen. Das Denkmal — Bronzebüste auf Granitsockel — ist ein Werk Professor Adolf Lehnerts in Leipzig. Die Aufstellung, die für den 100. Geburtstag des Tondichters geplant war, hatte wegen des Krieges verschoben werden müssen.

## † Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In Berlin ist in hohem Alter Rosa de Ruda, einst eine bedeutende Vertreterin des Koloraturgesanges, gestorben.

— Im Alter von 74 Jahren ist in Kassel an den Folgen einer Herzlähmung der Schriftsteller Louis Wolff, ein Enkel Louis Spohrs, gestorben, der Begründer des Goethe-Bundes in Kassel und des L. Spohr-Vereins.

— Am 26. Okt. starb in Darmstadt der Direktionsrat und Chronist des Hessischen Landestheaters Hermann Knispel, der 44 Jahre lang dem Theater angehört hatte. Knispel hat sich durch seine fleißigen Studien zur Geschichte des Hoftheaters seiner Vaterstadt bekannt gemacht.

## Erst- und Neuaufführungen

— E. Hardts Schauspiel Schirin und Gertraude hat Paul Graener als Oper komponiert. Das neue Werk wird am Dresdner Landestheater seine Uraufführung finden.

— Strauß' „Frau ohne Schatten" ist nun auch in Dresden herausgekommen. Wie es scheint, steht das dortige Publikum dem neuesten Werke des Meisters ratloser (oder kritischer?) gegenüber als die Wiener. Die Aufführung unter Reiner war hervorragend gut.

— D'Alberts Oper „Der Stier von Olivera" gelangte am 11. November zur Erstaufführung an der Berliner Staatsoper. Das Werk erscheint im Verlage von Ed. Bote & G. Bock, Berlin. Der gleiche Verlag hat auch das Verlagsrecht von E. B. Onégins Marienliedern und den Vier Gesängen aus den Dichtungen Rabindranath Tagores erworben, die, wie wir bereits mitgeteilt haben, Siegfr. Ochs in Berlin zur Uraufführung bringen wird.

— Die diesjährige Spielzeit am Costanzitheater in Rom wird mit Wagners Walküre eröffnet, dem in Rom populärsten Teile der Tetralogie.

— Zwei neue italienische Opern: „Madame Sans-Gêne" von Umberto Giordano und „Myrrha" von Domenico Alaleona werden am Costanzitheater in Rom zur Uraufführung kommen.

— Ein nachgelassenes Werk Leoncavallos, die Operette: A chi la Giarettiera ist am Teatro Adriano in Rom zur Uraufführung gekommen, die jedoch aber nur schwachen Beifall fand.

— Der 14jährige Sohn des Earls von Beecheim hat ein „Ballett der zwölf Prinzessinnen" komponiert, das mit großem Erfolge zur Aufführung gelangte. Kunststück!

— Joseph Haas' Streichquartett in A dur (Op. 50) gelangte durch das Wendling-Quartett zur Uraufführung in Stuttgart. Das ebenso geistvolle wie schöne Werk, ein Zeugnis von Haas' bedeutendem Können und von seiner tondichterischen Stärke, ist auch in formaler Hinsicht durch seine Weiterbildung der Variationentechnik bedeutsam. Alles Problematische hat Haas hier überwunden und mit dem von der befreienden Kraft tiefen deutschen Humors getragenen Werke eine wertvolle Bereicherung der Literatur geschaffen. W. N.

— Ein Violinkonzert in c moll von Leo Schrattenburg wurde durch Jascha Sussmann in Berlin zur ersten Wiedergabe gebracht.

— Herm. Unger hatte mit seiner Orchestersuite „Die Jahreszeiten", die Nikisch dirigierte, in Berlin starken Erfolg

— Zwei Orchesterwerke des Leipzigers K. Beilschmidt, Ouvertüre zu einem Liebesspiel und Serenade für kleines Orchester, sollen noch in diesem Jahre zur Uraufführung kommen.

— Hans Gals neues Chorwerk (mit kleinem Orchester) „Phantasie nach Gedichten von Rabindranath Tagore" wird zunächst in Gera und Frankfurt a. M. zur Wiedergabe gelangen.

— Gerhard v. Keußler hat ein großes Chorwerk „Die Mutter" (Marien-Oratorium) vollendet, welches im Verlage von D. Rahter, Leipzig, erschienen ist. Das Werk kommt am 25. November unter persönlicher Leitung des Komponisten anläßlich der Hundertjahrfeier der Singakademie in Hamburg zur Uraufführung. Auch den Text hat Dr. v. Keußler selbst verfaßt.

— Von Karl Kämpf gelangen zur Uraufführung: Pathetische Sonate für Klavier und Cello durch Julius Dahlke und Walter Schulz, drei Männerchöre a cappella durch den Berliner Lehrer-Gesang-Verein, drei Männerchöre mit Orchester durch die Berliner Liedertafel und drei Frauenchöre mit Klavier durch das Ebel-Terzett.

— F. Weingartners erfolgreiches Violoncello-Konzert in a moll soll durch C. van Vliet in Neuyork gespielt werden.

— E. d'Albert will R. Mandls Klavierquintett in G dur in Genf zum Vortrag bringen. Er hat das Werk früher bereits mit dem Rosé-Quartett gespielt.

— In den Konzerten der Zürcher Tonhalle-Gesellschaft kommen im Winter zahlreiche Werke zur Uraufführung: eine Symphonie in C dur von Volkmar Andreae und die 3. Symphonie von Fritz Brun, Konzertstücke für Violine und Orchester von Andreae und Walter Schultheß, Streichquartette von Hegar und Andreae, Gesänge für Sopran und Orchester von K. H. David.

* * *

**Zu unseren Bildern.** Amalie Merz, eine Steiermärkerin, die in Bregenz lebt, hat in Süddeutschland als Sängerin viel Beachtung gefunden. Die Künstlerin, die im Besitze eines ganz prachtvollen hohen Sopranes ist, schrieb uns über ihren Werdegang das Folgende: „Ich trieb die Musik lange nur in meinem Heim, ohne eigentlich Gesangsunterricht genommen zu haben. 1916 lernte ich den großherzoglich bad. Oberregisseur Matthias Schön kennen, dessen freudiger Anregung ich viel verdanke. Mit ihm ging ich hauptsächlich Opernpartien durch

und ich habe damals viel in Lazaretten für die Verwundeten gesungen, einigemal auch bei von Herrn Schön veranstalteten Abenden mitgewirkt. Auch mit Christine Friedlein, der früheren Karlsruher Altistin, kam ich zu jener Zeit viel zusammen und sang mit ihr. Nach Schöns Tod im Januar 1917 wandte ich mich in der Erkenntnis, im Liede meine mir am meisten zusagende Arbeit zu finden, ausschließlich diesem Gebiete zu. Nachdem ich des öftern zu Wohltätigkeitskonzerten gebeten worden und die warme Begeisterung meiner Zuhörer fühlte, mir auch von berufener Seite nur Gutes über meinen Gesang gesagt wurde, kam mir der Gedanke, mein Singen zum Beruf zu machen. Zu diesem Zweck nahm ich im Frühjahr 1918 bei Dr. Schipper (München) Unterricht. Der Haupterfolg war wohl, daß ich mir nun der Kopfresonanz bewußt wurde. Im Juni nach Hause zurückgekehrt, arbeitete ich fest an der Ausbildung meiner Stimme weiter und freute mich ungemein über den Erfolg meiner Arbeit, der die Zuversicht, in meiner Kunst noch Großes zu erreichen, immer mehr festigte. Meine Lieder studierte ich bis vor kurzem ganz allein; erst im Juli dieses Jahres lernte ich in Hugo Prokſch, der mein ständiger Begleiter werden wird, einen verständnisvollen Mitarbeiter kennen und schätzen. — Vor allen Komponisten liebe ich Hugo Wolf. Es ist wohl, daß keiner so wie er das Wort vertonte, vielleicht auch fühle ich mich seiner Art verwandt, da wir nähere Landsleute sind, jedenfalls vermochte es bisher kein anderer, mich so ganz zu erfüllen, wie er. Von Schubert angefangen bis zu Strauß, Pfitzner, Mahler, Marx, wie sie alle heißen — sie alle singe ich gern; doch so die ganze Seligkeit fand ich bis jetzt im Lied nur in Wolf — nächst ihm in Schumann. So manche meiner Bekannten, die Bühnensänger sind, sähen mich gern an der Oper. Und obwohl ich zu Hause ungemein viel Freude beim Durchsingen einer Partie habe, so werde ich doch bei meinen Liedern und im Konzertsaal bleiben; vor allem aus dem einen Grund, weil mir die Kunst als solche hier reiner erscheint, ich so ohne äußere Hemmungen in ihr aufzugehen vermag. Zu Oratorien, die ich, wie überhaupt alles, auch sehr gern singe, und in denen die Stimme besonders wirken kann, hoffe ich mit dem Bekanntwerden meines Namens zugezogen zu werden." — Eine Kritik der Oper „Die Kronbraut" von Ture Rangström, dessen Bild wir zu veröffentlichen in der Lage sind, finden unsere Leser an anderer Stelle dieses Heftes, wo auch einiges aus dem Leben des Komponisten mitgeteilt ist. Wir ergänzen diese Angaben dahin: „Die Kronbraut" wurde 1915 komponiert. Eine zweite, nach Holger Drachmann geschriebene Oper „Mittelalterlich" entstand 1918. Ins Jahr 1914 fällt Rangströms erste Symphonie (cis moll): „August Strindberg in memoriam", 1919 schrieb er seine zweite Symphonie (d moll „Mein Land"); an sonstigen Orchesterwerken komponierte Rangström: Dithyrambe, Ein Herbstgesang, Ein Midsommerstück, Es singt das Meer, Intermezzo drammatico, Elegische Suite (für Streichorchester). Ein Streichquartett führt den Titel „Ein Nachtstück in E. Th. A. Hoffmanns Manier". Daneben schuf Rangström Klavierstücke, eine Geigensuite und etwa hundert Lieder und Balladen für Gesang mit Klavier oder Orchester.

# Besprechungen

## Neue Lieder.

Richard Strauß, Op. 68 Nr. 1—6: Sechs Lieder nach Gedichten von Clemens Brentano, für eine Singstimme und Klavier. Verlag Adolf Fürstner, Berlin.

Kompositionen, die auf das Schaffen Richard Straußens wenig neues Licht werfen, vielmehr all das in sich vereinen, was uns das Lebenswerk des Meisters lieb und wert macht: geniale Harmonisation mit süß-einschmeichelnder Melodik, Geist und Herz. Hehr und feierlich beginnt das Lied „Heilge Nacht", eine Anbetung, ein unendliches Sichneigen vor der Majestät der großen Einsamkeit, um nach edellinigem Aufschwung zurückzusinken in die Urstimmung, daraus es entstand. Im Ton eines Volksliedes ist „Ich wollt ein Sträußlein binden" gehalten, schlicht und voll Innerlichkeit erschöpft es in bewundernswertem Verstehen die Brentanosche Lyrik. In wogendem Bewegen sind Singstimme und Begleitung des Liedes „Säusle, liebe Myrthe" gehalten, eines der schönsten des ganzen Werkes. Koloraturſängerinnen seien auf „Amor" hingewiesen, ein Lied, geschaffen um Gesangstechnik in hellem Lichte zu zeigen; ganz auf Bravour hin ausgearbeitet. „Als mir dein Lied erklang" und „Lied der Frauen" ebenso großzügig alle beide in Form wie Melodieaufbau. Alles in allem: nichts nach Effekt Suchendes; reiner Ausdruck des sich zu Ton und Klange formenden Dichterwortes.

•

Karl Englert, Op. 1—16: Lieder. Meistersingerverlag, Nürnberg.

Aus den mir von Karl Englert vorliegenden Liedern gewinne ich den Eindruck, daß hier mehr als einseitige Durchschnittsbegabung sich äußert. Der Raum erlaubt nicht, auf jedes Lied einzugehen. Englert ist kein Blender; er hat die Gabe, die allereinfachsten Worte musikalisch so auszudrücken, daß der ganze Gehalt der Stimmung zur Geltung kommt. Was hat er nicht aus Anastasius Grüns schlicht-ergreifendem Gedichtchen „Das Blatt im Buche" (Op. 12 Nr. 6) gemacht! Sieht man da nicht das Erzählte bildlich vor sich? Die alte Muhme, das Buch und das Blatt? Und weht nicht durch die vier Zeilen die schwermütige Traurigkeit, das Erschüttertsein der Gemütsverfassung von Erzähltem und Erzähler? Aehnliches wäre über Lieder wie „Denkspruch" (Op. 5 Nr. 1), „Mutter" (Op. 7 Nr. 5) zu sagen. Ueberall, wo es sich darum handelt mit Prägnanz ein kleines Milieu, einen erzitternden Stimmungshauch zu schildern, da zeigt sich die Begabung dieses Komponisten, der so ganz und gar sich an keine Zeit und keine Strömung gebunden fühlt. Als Melodiker mutet er uns vertraut an. Betrachtet man das Lied „Am Spinnrad" (Op. 7 Nr. 2), so ist man überrascht ob der Natürlichkeit dieses so einfachen und echten Liedes. Aber nicht nur dem ernsten Spruche, dem einfachen Gedicht ist seine musikalische Ausdruckskraft gewachsen. Beweis hierfür: Vertonungen aus Cäsar Flaischlens Jost Seyfried „Wir haben beide nicht geweint" (Op. 9 Nr. 1) und „Weite Landschaft" (Op. 9 Nr. 2). Besonders letztgenanntes Lied verdient seiner in Quarten, Quinten und Sexten sich bewegenden, fast rhythmuslos anmutenden Schilderung der unendlichen Weite wegen Beachtung. Unter den vielen andern Liedern ist manches, das zu erwähnen wäre; es bleibe dem, der durch diese Worte vielleicht angeregt, die Kompositionen kennen lernen will, überlassen, sich von ihrer Gediegenheit und Schönheit selbst zu überzeugen.

•

Jakobus Menzen, Op. 10: Zwei Lieder für mittlere Stimme („So ich traurig bin", und „An Baches Rand") und Op. 11: Drei Kinderlieder für Sopran („Drei Bäumchen", „Mondmärchen" und „Königskind"). Verlag Tischer & Jagenberg, G. m. b. H., Köln a. Rh.

Die Lieder von Jakobus Menzen sind sehr fein ausgearbeitet. Ueberall spürt man sorgfältiges Nachfeilen kritischer Selbstbeobachtung. An Stimmungsgehalt und Durchführung sind sie allesamt recht gut. Derbheiten, Ueberraschungen und Extravagantes vermeidet der Komponist, der sich vielseitig auszudrücken versteht. Entzückend gelungen ist ihm die Märchenstimmung in dem Liede „Mondmärchen". Das Feine, Zierliche, Geheimnisvolle liegt ihm besonders gut.

•

Markus Koch, Op. 55: Fünf Lieder nach Gedichten von Eichendorff für eine mittlere Singstimme und Klavierbegleitung.

„Die Vöglein, die so munter singen" ist eine kleine Stimmungskomposition mit wenig Gehalt; „Tritt nicht hinaus jetzt vor die Tür" ist auf einen Waldhornruf aufgebaut und wirkt in seiner strengen Geschlossenheit einfach und anspruchslos. In dem Liede „Ueberm Lande die Sterne" überrascht das vortrefflich nachgeahmte Hundegebell, das der Komposition den Stempel ausgesprochenster Naturalistik aufdrückt. „Hörst du, wie die Gründe rufen" mit dem zarten Nachtigallenschlag in der Begleitung, bemüht sich, den romantischen Ton zu treffen. Und auch aus „Der Friedensbote" gewinnt man den Eindruck, einem ernsten, strebsamen Musiker gegenüber zu stehen, der wenig Neues aber manch Gutes zu geben hat. —r.

## Neue Lyrik.

K. A. Metz: Der blühende Garten. Neue Verse. 1919, Phaethon-Verlag (Alfr. Kuhn) Stuttgart-Cannstatt.

In den mit wohltuender, vornehmer Einfachheit ausgestatteten Bändchen der „Brücke" hat K. A. Metz, von dessen Dichtungen mir gelegentlich schon die eine und andere begegnet ist, eine kurze Reihe von feinen und stimmungstiefen lyrischen Dichtungen herausgegeben, die ich der Aufmerksamkeit aller Freunde echter Lyrik warm empfehlen möchte. Metz' Gedichte sind, wenn man von ganz wenigen absieht, selbst Musik. Wie Musik der Stille, des Friedens, der Genügsamkeit, des Glücks, — alles dessen, was wir heute mehr als je zuvor mit der Seele suchen. Die Form ist vortrefflich, die Worte, reich an schöner Bildhaftigkeit, edel gefügt, der ganze Ton bis auf Kleinigkeiten (schöne Naturstimmungen u. a. m.) ganz persönlich gerichtet. Aus der Welt des Problematischen, die unsere Gegenwartskunst allzu oft und allzu aufdringlich bestimmt, sehnt sich Mancher in des Herzens heilig stille Räume zurück, in die der Kampf des Lebens nicht zerstörend dringt: hier ist ein Dichter, der ihm Freund werden kann und Begleiter. Von Metz' Gedichten hat H. F. Schaub (Simrock-Verlag, Berlin) einige in Musik gesetzt. Andere werden nicht lange auf Komponisten zu warten haben. W. N.


# Allgemeine Geschichte der Musik

## Nachlieferung von Einzelbogen

Abonnenten der „Neuen Musik-Zeitung", denen zur Ergänzung dieses schönen Werkes Bogen des 1., 2. oder 3. Bandes fehlen, können solche, solange Vorrat, durch jede Buch- oder Musikalienhandlung oder (zuzüglich Versandgebühr) unmittelbar vom Verlag nachbeziehen. Jeder Band wird auf Wunsch auch gebunden geliefert. Preis eines Bogens 30 Pf. — Einbanddecken zu Band 1, 2 und 3 je 1.50 Mk. zuzüglich 20% Teuerungszuschlag.

**Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.**



Schluß des Blattes am 1. November. Ausgabe dieses Heftes am 13. November, des nächsten Heftes am 27. November.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.