Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1923

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0044|LOG_0011

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Neue Musik-Zeitung

44. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1923/Heft 7

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis vierteljährlich: in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn Mk. 500.—, nach der Schweiz Frs. 4.—, nach Holland fl. 2.—, nach Amerika $ 1.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 1000.—. Einzelhefte Mk. 85.—, nach dem Ausland besonderer Preis. / Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und durch die Postämter im Inland. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Deutsch-Oesterreich Mk. 596.—, nach Ungarn Mk. 740.—, nach der Schweiz Frs. 4.40, nach Holland fl. 2.20, nach Amerika $ 1.05, nach dem übrigen Ausland Mk. 1240.— einschließlich Versandgebühr. Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis f. die viergespaltene Zeile Mk. 30—, im Kleinen Anzeiger Mk. 25—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalsatz (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 300.—.

Musik als Ausdruck und als Form.

Von Karl Blessinger (München).

I.

In der Geschichte der Musiktheorie nimmt das 19. Jahrhundert eine besondere Stellung ein. Kaum einmal vorher ist soviel über Sinn und Wesen der Musik nachgedacht und geschrieben worden, wenngleich auch in früherer Zeit es zum guten Ton gehörte, in den Einleitungen theoretischer Schriften einige Bemerkungen über dieses Problem zu bringen, die aber doch im allgemeinen ziemlich konventionell gehalten zu sein pflegten. Die romantische Epoche hat durch umfassende Spezialuntersuchungen diese Grundfrage der Musik zu lösen versucht und einige Formulierungen gefunden, die, obgleich nicht grundsätzlich von den früheren verschieden, doch das Problem von einer neuen Seite beleuchten und ihm in wesentlichen Punkten um ein ziemliches Stück näher kommen. Von besonderer Bedeutung ist in dieser Hinsicht Nietzsches „Geburt der Tragödie" und Friedrich v. Hauseggers geistvolle Schrift „Musik als Ausdruck". Diese beiden Abhandlungen bedeuten in gewissem Sinne einen Abschluß und haben Ergebnisse von bleibender Bedeutung gezeitigt; andererseits freilich darf nicht übersehen werden, daß beide Schriften Parteischriften zugunsten der Kunst Richard Wagners sind und infolgedessen in den Punkten, die über die allgemeine Formulierung hinausgehen, einer ernsthaften Nachprüfung bedürftig erscheinen. Nietzsches Gegenüberstellung von apollinischer und dionysischer Kunst ist unanfechtbar; aber ist darum eine Anwendung dieser aus einer anderen Kultur heraus entwickelten Antithese auf deutsche Musik ohne weiteres möglich? Kein Einsichtiger wird leugnen, daß der Wert einer Musik in ihrer Ausdruckskraft beruht; aber steht damit ohne weiteres fest, daß der Ausdruck unter allen Umständen das **primum movens** aller Musik sein muß?

Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß der wesentlichste und wichtigste Teil der Entwicklung der deutschen Musik in den letzten Jahrzehnten im Zeichen der eben angedeuteten Anschauungen vor sich gegangen ist und daß diese Entwicklung zu Ergebnissen geführt hat, auf Grund deren nicht wenige unserer Besten sich mit sehr entschiedener Geste von der derzeitigen „Moderne" abgewendet haben, werden wir zugeben müssen, daß die vorhin gestellten Fragen nicht ohne weiteres übergangen werden dürfen. Ich hoffe im folgenden erweisen zu können, daß in diesen Fragen heute, praktisch genommen, der Kernpunkt des ganzen Problemkomplexes liegt.

Eine Antwort ist freilich nur dann möglich, wenn der gesamte Problemkomplex einer erneuten Erörterung unterworfen wird, indem auf der einen Seite allgemeinere, auf der anderen speziellere Gesichtspunkte mit einbezogen werden. Nachdem Oswald Spengler im 2. Bande des „Unterganges des Abendlandes" den alten Paracelsischen Gegensatz von Makro- und Mikrokosmos wieder ans Tageslicht gebracht und in blendender Form neu und umfassend durchgeführt hat, können wir Musiker um so weniger darauf verzichten, unsere Kunst von dieser Seite aus zu betrachten, als die mittelalterliche Musiktheorie, auf der wir doch letzten Endes fußen, die Musik nach ihren antiken Vorbildern einteilt in eine himmlische, die Musik der Sphären, und eine irdische, die Musik der Menschen, eine Einteilung, die vielleicht praktisch nutzlos ist, aber grundsätzlich den Gegensatz von Makro- und Mikrokosmos richtig ahnt[1]. Andererseits aber ist es nötig, insofern ins Einzelne zu gehen, als versucht werden muß, die einzelnen Elemente der Musik möglichst eindeutig der einen oder anderen Seite zuzuordnen.

II.

Wenn Spengler sagt, daß alles Kosmische Takt, alles Mikrokosmische Spannung besitze, so scheint die Zuordnung der Musik als Ausdruck und der Musik als Form zu diesen beiden Prinzipien ebenso eindeutig bestimmt wie die Zuordnung der wichtigsten musikalischen Elemente, des Rhythmus und der Melodie, zu den beiden polar entgegengesetzten Welten der Musik. Die dionysische Musik, deren Wesen der Ausdruck, deren Grundelement der Rhythmus ist, würde demnach die kosmische Seite der Tonkunst darstellen; die apollinische Musik, die Kunst der weit gespannten Melodiebögen und der ausgebildeten Form, wäre dann ihre mikrokosmische Hälfte.

Gegen diese Gruppierung, die in starker Uebereinstimmung mit den Theorien des ausgehenden 19. Jahrhunderts steht, lassen sich starke Bedenken geltend machen, die zum Teil auf gewisse besondere Erscheinungsformen der Musik sich gründen, zum Teil grundsätzlicher Natur sind. In letztgenannter Hinsicht ist vor allen Dingen an den Begriff des Taktes anzuknüpfen. „Takt" im Spenglerschen Sinne und Rhythmus sind in keiner Weise identisch. Die neuere Aesthetik führt den Rhythmus gerade auf mikrokosmische Gegebenheiten, auf Atmung und Herzschlag zurück. Gerade hier aber fehlt ein wesentliches Moment des kosmischen „Taktes", die Zusammenfassung einer größeren Anzahl rhythmischer Elemente zu größeren Perioden. Im Gegensatz dazu sind bei den kosmischen Perioden die kleineren Elemente rhythmischen Charakters nicht erkennbar; hier kommen uns nur die großen Phasen zum Bewußtsein, die, im Gegensatz zu den rhythmischen Elementen, im allgemeinen nicht als unter sich mechanisch gleich gedacht werden können.

Die dionysische Musik ist also mikrokosmischen Ursprungs. Ihr Streben freilich ist nach dem Kosmischen gerichtet: im kultischen Tanz, der ihr Wesen bildet, sucht der Mensch durch beständige Steigerung der rhythmischen Bewegung sich in einen Rauschzustand zu versetzen, in dem sein Einzeldasein sich für Momente auflöst und mit dem All vereinigt. Damit freilich, daß die dionysische Musik als in erster Linie rhythmisch zu bezeichnen ist, ist nicht gesagt, daß ihr das melodische Element völlig fehlt. Aber eine Melodie in strengem Sinne kennt die ursprüngliche dionysische Musik wohl nicht; denn die Voraussetzung der Melodie ist die Proportion (das Wort im Sinne der mittelalterlichen Musiktheorie genommen). Diese aber wird niemals auf motorischem Wege gewonnen werden. Wohl darf man auf die dionysische Musik der griechischen

[1] Der Begriff des Kosmischen ist neuerdings auch in die Musiktheorie hereingebracht worden in einem Vortrag, den Dr. Ludwig Klages vor einigen Wochen in München über das Wesen des Rhythmus gehalten hat.

und anderer südlicher Kulturen das Wort von dem „sinnlosen Walten roher Kräfte" nur in sehr bedingter Weise anwenden; immerhin aber sind in dieser ganzen Kunst die Kräfte des Bewußtseins ausgeschaltet, und darum ist unter diesen Umständen das Zustandekommen einer Form im höheren Sinne, und dazu gehört auch die ausgebildete Melodie, nicht wohl möglich.

Von außerordentlicher Wichtigkeit für die Beurteilung der dionysischen Musik ist das erotische Moment. Alle die in Betracht kommenden Kulte setzen den Eros mit dem All, mit der Gottheit, gleich. Daraus erklärt sich die stark sinnliche Wirkung der in erster Linie auf das Rhythmische gestellten Musik. In dieser Hinsicht wird die Wirkung des Rhythmus noch verstärkt durch die Klangfarbe. Es sind eben erst in zweiter Linie die melodischen Rudimente für die dionysische Musik von Bedeutung; an erster Stelle steht bei ihr die zeitliche Bedeutung und die Qualität des Einzelklanges.

Die subjektive, aktive Einstellung zum Kosmischen, wie sie sich in den dionysischen Kulten zeigt, ist die ursprüngliche, aber nicht die einzig mögliche. Darum besteht neben der dionysischen Kunst als vollberechtigt die apollinische, die in gleicher Weise aufs Kosmische gerichtet ist, aber objektiv, passiv. Das Grundelement der apollinischen Musik ist die Melodie. In dieser Kunst ist das rhythmische Element nur rudimentär vorhanden, ebenso wie in der dionysischen das melodische. Voraussetzung aller höher entwickelten Melodie ist ein System der Tonbestimmung, das seinerseits wieder gelehrte Untersuchung und Spekulation zur Grundlage hat. Gerade wir Musiker von heute dürfen bei der Beurteilung des Gelehrtentums nie vergessen, daß auch es seine Wurzel in einem kosmischen Streben des Menschen hat, freilich nicht in dem Streben nach einer Vereinigung mit dem All, sondern in dem Verlangen nach Erkenntnis des Kosmischen. Und dieses Verlangen ist nicht nur da wirksam, wo es sich um die Erforschung von Wesen und Sinn der Welt handelt, sondern auch da, wo der menschliche Geist sich Aufgaben von scheinbar kleinem Umfang gestellt hat. Das Kleine als Symbol des Großen: das ist der Grundgedanke des Pythagoras, der in den Proportionen der Töne die Proportionen der Welt erblickte. Freilich: wenn die Tätigkeit des Verstandes fruchtbar sein soll, so muß in ihrem Gefolge noch etwas anderes sein: die Intuition, die mit der Gewalt einer Offenbarung die Einzelerkenntnisse zu einem Ganzen, Vollendeten zusammenschweißt. Der Verstand allein kann eine Melodie so wenig konstruieren als ein Weltbild oder sonst etwas. Was allein auf der Grundlage einer Tätigkeit des Bewußtseins aufgebaut ist, das gehört in die Welt des Mikrokosmischen und hat deshalb an sich nur eine individuelle Bedeutung, es sei denn, daß daraus später irgendwie ein Anlaß zu einem intuitiven Ausbau entsteht. Aber ebensowenig wie der Verstand, kann die Intuition, die dem Unterbewußtsein entspringt, für sich allein das Höchste erreichen. *Das Unterbewußtsein ist ein lebendiger Organismus, der, wie alle Organismen, seine Nahrung braucht. Diese Nahrung muß ihm aus der Welt des Bewußtseins gespendet werden, soll es nicht verkümmern.* So ist gewiß der letzte Anlaß zur Entstehung des großen, des formvollendeten Kunstwerkes ein intuitiver Vorgang, aber die Voraussetzung der Intuition ist die Beherrschung der dem Verstande erreichbaren Grundlagen der Form. Zu dieser Beherrschung gehört einerseits ein Wissen um das Wesen der Kunst und die Kenntnis der wichtigen vorhandenen Kunstwerke, andererseits, was vielleicht noch wichtiger ist, die Kenntnis und Anwendungsmöglichkeit eines Schatzes von Regeln handwerklicher Technik.

Es gibt also zwei einander entgegengesetzte Arten von Musik mit kosmischer Bedeutung, die dionysisch-rhythmische, die vom Mikrokosmos nach dem All hinstrebt, und die apollinisch-melodische, in der das Kosmische sich offenbart. Es ist vorhin schon betont worden, daß in der apollinischen Musik beim Fehlen oder auch bei ungenügender Stärke der Intuition das Herabsinken ins Mikrokosmische bewirkt. Ebenso gibt es auch in der rhythmischen Musik eine mikrokosmische Sphäre, zu der der gesellige Tanz und verwandte Formen, ferner das Arbeitslied und der Arbeitsrhythmus gehören. Nicht die Erscheinungsform also macht die Bedeutung der Musik aus, sondern lediglich ihre (nicht äußere, sondern innere) Dimension.

(Schluß folgt.)

Ueber Gesangsmanieren in Mozarts Opern und ihre Vernachlässigung.

Von Alfred Weidemann (Berlin).

Es scheint, daß unsere Zeit, die in der Musik das weitaus größte Interesse der Oper entgegenbringt, immer mehr erkennt, was an hohen künstlerischen Werten die Bühnenwerke Mozarts in sich bergen. Das Interesse für diesen Meister ist aufs neue erwacht; geschichtliche Forschung und Aesthetik beschäftigen sich intensiv mit seiner Kunst; seine Kammermusik und seine Orchesterwerke werden mit Liebe gepflegt, und seine Meisteropern, die infolge jahrzehntelanger eingehender Beschäftigung mit Wagner zurückgetreten waren, erscheinen neuerdings wieder etwas häufiger auf den Opernbühnen. Nicht wenige Theater brachten in den vergangenen Jahren ganze Mozart-Zyklen; die schon längere Zeit bestehenden Festspiele in München gaben hierin ein rühmliches Beispiel. Auch ältere, vergessene Werke des Meisters, wie die Jugendopern „Die Gärtnerin aus Liebe" und „Zaide", werden wieder hervorgesucht und mit Erfolg aufgeführt. Diese Pflege der Mozartschen Kunst ehrt die Theaterleiter und Künstler. Leider aber ist das Interesse des Publikums nicht anhaltend, wie das bei Neueinstudierungen Mozartscher Opern nach wenigen Aufführungen immer wieder zu beobachten ist. Jedenfalls nicht derart, wie es bei der Bedeutung dieser Werke zu erwarten wäre; die meiste Liebe findet noch der „Figaro". Es scheint, daß Mozarts Opernkunst — wie auch sein übriges Schaffen — in Wahrheit heute nur die Liebe der Kenner, der verständnisvollen Musikfreunde genießt. Während die, mit der Abkehr von Wagner gleichlaufende Sehnsucht so mancher Aestheten von heute ihre beglückende Erfüllung vielfach gerade in Mozarts Musik findet, sucht das große Publikum sein — berechtigtes — Verlangen nach Melodie, von dem immer faszinierenden, wenn auch keineswegs stets verstandenen Wagner abgesehen, in den Opern Verdis und Puccinis zu befriedigen, ein nicht geringer Teil steigt freilich tiefer, zur Operette und Gesangsposse.

Doch wie dem nun auch sein mag, man sollte jedenfalls annehmen können, daß alles darangesetzt wird, die Meisterwerke Mozarts in jeder Beziehung zu einer mustergültigen, künstlerisch vollendeten Darstellung zu bringen. Aber leider mangelt es hierin an manchem noch gar sehr. Es scheint bei Mozart-Aufführungen in neuerer Zeit das Schwergewicht häufig auf eine möglichst neuartige Inszenierung gelegt zu werden, wobei dann zuweilen die Ausarbeitung des musikalischen Teils in mancher Beziehung nicht die wünschenswerte Sorgfalt erkennen läßt.

So wird beim Anhören einer Mozartschen Oper sowohl dem Musiker wie auch dem aufmerksamen Musikfreunde schon aufgefallen sein, daß in einer Hinsicht heutzutage häufig keineswegs eine völlig einwandfreie Wiedergabe des gesanglichen Teils der Partitur zu erfolgen pflegt. Daß es insofern an einem einheitlichen Gesangsstil mangelt, als bezüglich der vom Komponisten nicht ausgeschriebenen Vorhalte in der Gesangsstimme, der sogenannten Appoggiaturen, vielfach keine Einigkeit unter den Sängern herrscht. So kann man heute in einer Mozart-Aufführung hören, wie ein Teil der Sänger alle in Betracht kommenden Stellen mit Vorhalt ausführt, während der übrige Teil bei diesen Stellen entweder konsequent jeden Vorhalt vermeidet oder ihn nur hie und da nach Belieben anwendet. Es muß verwundern, daß eine derartig nachlässige Behandlung der Gesangsmelodie von den Dirigenten geduldet wird. Gehört die stilgerechte Anwendung der Vorhaltsnoten denn nicht zum

Pensum eines jeden Gesangsschülers? Da die Frage von praktischer Bedeutung ist und meines Wissens für Mozart noch nicht im Zusammenhange behandelt wurde, sei hier näher darauf eingegangen. Wie verhält es sich, vom historischen Standpunkt betrachtet, mit dieser Frage? Es ist uns da zufällig genau, und zwar durch G. Ph. Telemann, überliefert, was Tradition war. Dieser hat im Vorberichte seines „Harmonischen Gottesdienstes" von 1725 für das Rezitativ, durch Beispiele, alle Fälle angeführt, in denen Vorhalte oder, wie man damals sagte, „Accente" angebracht werden mußten. Er sagt: „Hiernächst haben die Sänger in acht zu nehmen, daß sie nicht allemal so singen, wie die Noten da stehen, sondern sich hin und wieder eines sogenannten Accents bedienen." So lautet, nach Telemanns Beispielen, die Ausführung von:

Auch Marpurg erwähnt in seiner Abhandlung über das Rezitativ[1] diesen Vorhaltsbrauch, ebenso Haydn in einem Briefe aus dem Jahre 1768. Es ist also bei zwei aufeinanderfolgenden Noten von gleicher Tonhöhe die erste in eine Vorhaltsnote auf der, innerhalb der herrschenden Tonart, nächst höheren Stufe umzuwandeln. Diese Vorhaltstechnik findet nicht nur auf das Rezitativ, sondern auch auf das geschlossene Musikstück Anwendung. Heutzutage scheint nun diese alte italienische Gesangstradition fast verloren zu gehen, in Vergessenheit zu geraten. Die italienische Gesangskunst aber mit ihrem Vorhalts- und Verzierungswesen war lange Zeit auch für die deutschen Komponisten maßgebend. Noch Beethoven und Weber richteten sich bezüglich der Schreibart der Vorhaltsnoten nach dem Brauche des 18. Jahrhunderts. In der deutschen Opernmusik haben zuerst Spohr und Marschner endgültig gänzlich mit der alten italienischen Schreibart aufgeräumt und die betreffenden Stellen ihrem wirklichen Klange entsprechend notiert.

Das Rezitativ in der alten italienischen Notierung war gewissermaßen nur die unvollständige, rohe Skizze, die der Sänger erst noch auszugestalten hatte. Die Ausführung dieser Vorhalte in der Singstimme ist daher auch für die Vokalwerke Mozarts unerläßlich. Den Beweis dürfte der aufmerksame Beobachter auch in der Tatsache finden, daß Mozart an allen denjenigen Stellen, die im Bau ihrer Melodie mit den für die Anwendung des Vorhalts in Betracht kommenden übereinstimmen, bei denen jedoch der Text — für die beiden sonst gleich hoch notierten Noten — statt zweier Silben nur eine Silbe zur Vertonung bot, die Vorhaltsnoten der wirklichen Ausführung entsprechend ausschreiben mußte. Daß also, anders ausgedrückt, diejenigen Stellen, an denen Mozart den gewünschten Vorhalt, da nur eine Textsilbe zur Verfügung stand, ausschrieb, den hier in Frage stehenden zweisilbigen Stellen in ihrer melodischen Beschaffenheit gleichen, die sich nur durch die eine weitere Textsilbe unterscheiden. Wenn Mozart jedoch auch bei zweisilbigen Vorhaltsstellen entgegen seiner sonstigen Gewohnheit hie und da einmal die Vorhalte ausschrieb, so geschah diese Abweichung von der gewöhnlichen Schreibart seinerzeit jedenfalls ohne eine besondere Absicht und beweist nichts gegen die damals übliche Vorhaltstechnik des Sängers. So wenn wir z. B. in der g moll-Arie Paminas fast sämtliche Vorhalte ausgeschrieben sehen, in dieser Häufigkeit eine seltene Ausnahme. Wir finden wie bei fast allen älteren Komponisten auch bei Mozart trotz seiner sonstigen Akkuratesse hin und wieder, wenn auch verhältnismäßig selten, in dieser Hinsicht eine Inkonsequenz in der Schreibart; prinzipiell aber war stets der italienische Brauch hierin für ihn maßgebend und nie dürfen wir die italienische Physiognomie seiner meisten Gesangsmelodien vergessen.

Die Ausführung der Gesangsvorhalte ist, wie aus dem Gesagten erhellt, vom Standpunkte einer den Absichten des Komponisten entsprechenden stilgerechten Wiedergabe für die Werke der erwähnten Musikepoche eine unbedingte Erfordernis. Die Komponisten erwarteten die Anwendung der Vorhalte als etwas Selbstverständliches von den Sängern; es handelt sich bei ihnen auch nicht um eine bloße Verzierung, sondern um ein Mittel des Ausdrucks, wie ja auch die alte Bezeichnung „Accent" klar beweist, wird doch zumeist erst durch den Vorhalt eine natürliche, ausdrucksvolle Silbenbetonung erreicht. Während nun Sänger und Sängerinnen in den späteren, gleichfalls noch die alte Schreibart aufweisenden Opern wie „Fidelio" und „Freischütz" sich nach der alten Gesangsmanier zu richten pflegen[1], zeigt sich diese bei der Wiedergabe der Opern Mozarts auffallend vernachlässigt; es herrscht Gleichgültigkeit und Unsicherheit bezüglich der Ausführung der Vorhalte. So hört man z. B. den Schluß von Leonorens großer Arie, ebenso den Anfang des Rezitativs zu Agathens E dur-Arie fast stets stilgerecht:

Bei Mozart dagegen ist selbst in den bekannten Gesangsstücken vielfach ein Schwinden des alten Vorhaltsstils zu beobachten. So ist z. B. die mehrere Vorhaltsstellen aufweisende Es dur-Arie der Gräfin im „Figaro" nur selten noch stilrein zu hören. Wieviel seelenvoller wirkt aber hier mit Vorhalt die Stelle am Schlusse:

Muß nicht jeder die Empfindung haben, daß sie gar nicht anders gesungen werden kann? Auch Susannens F dur-Arie, die sogenannte Rosen-Arie, erfährt selten mehr ihren richtigen Vortrag, und doch ergibt sich dabei die stilgerechte Ausführung dieser Melodie hier wie von selbst, so zum Beginn:

Eine Stelle, die kaum noch richtig zu hören ist, ist, um von vielen noch ein Beispiel anzuführen, der Anfang von Donna Annas sogenannter Rache-Arie:

Hier zeigt sich so recht, wie erst die Vorhalte häufig die nötigen ausdrucksvollen Akzente schaffen.

Bei manchen Stücken hat sich die stilgerechte Tradition gehalten, so wird der Beginn von Don Juans Ständchen stets richtig mit Vorhalt gesungen, obwohl das Orchester hier keine Hilfe leistet:

Daß der Vorhalt hier von Mozart gewünscht ist, zeigt übrigens klar die analoge Stelle der zweiten Strophe, wo er, da hier

[1] In den Kritischen Briefen über die Tonkunst (1763).

[1] Ebenso auch in den Oratorien Bachs und Händels.

[2] In den beiden soeben angeführten Fällen, in denen die melodische Linie ganz offensichtlich der Vorhaltsnote bedarf, müßte jeder musikalisch empfindende Sänger dies von selber sofort empfinden.

beide Noten auf eine Silbe fallen, ausgeschrieben ist. Auch die gleichlautende Stelle im vorhergehenden Terzett erfährt stets die stilreine Ausführung.

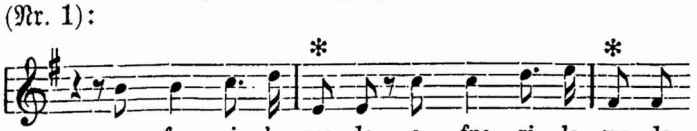
Wie im geschlossenen Musikstück, so begegnet man auch im begleiteten Rezitativ hinsichtlich der Vorhalte jetzt vielen Unterlassungen. Man singe aber etwa — es seien absichtlich Beispiele mit im Original deutschen Textworten gewählt — aus der „Entführung" das Konstanzes g moll-Arie (Nr. 10) einleitende Rezitativ, ferner dasjenige zu dem Zwiegesange der Liebenden (Nr. 20) aus derselben Oper, oder aber die große Rezitativszene der „Zauberflöte" das eine Mal ohne, das andere Mal mit Gesangsvorhalten; man wird dann über die einzig mögliche, wahre Vortragsart nicht im Zweifel sein. Wie steif und leer wirken diese Stellen ohne die Vorhalte, wieviel ausdrucksvoller und natürlicher dagegen mit ihnen! Als geeignetes italienisches Beispiel sei das der schon genannten F dur-Arie Susannens vorangehende Rezitativ genannt, das besonders reich an den Vorhalt erfordernden Stellen ist.

Wie das begleitete, so gewinnt bei Anwendung der Vorhalte auch das Secco-Rezitativ; gerade dieses macht, so vorgetragen, einen fließenderen, ungezwungeneren Eindruck, wogegen es bei Unterlassung der Vorhalte auf die Dauer fraglos steif und hölzern wirkt. Das italienische Secco-Rezitativ ist ja an sich schon für deutsche Ohren nicht gerade etwas sehr Erfreuliches. Mit seiner Beschränkung auf nur wenige Noten ruft es sehr bald Eintönigkeit hervor; diese macht sich bei Nichtanwendung der Vorhalte, da dann noch weniger Nuancierung möglich, noch mehr bemerkbar. So gewiß das Secco-Rezitativ der alten italienischen Oper, besonders das der Buffo-Oper, häufig in einem der gewöhnlichen Sprache angenäherten Tone zu halten ist, so muß dennoch immer der Gesang mit seinen Nuancierungen dominieren. Auch das manche Arien einleitende begleitete Rezitativ hört man nicht selten gleichgültig, ohne den erforderlichen Ausdruck vortragen. Daß Mozart jedoch auch das Rezitativ sorgfältig behandelt wünschte und gegen ein monotones Dahinplappern war, zeigt die Stelle eines während der Idomeneo-Proben in München geschriebenen Briefes aus dem Jahre 1780. Mozart beklagt sich hier, daß die Sänger Raaff und del Prato das Rezitativ „ganz ohne Geist und Feuer, so ganz monoton herab singen". Und Telemann sagt über den Vortrag des Rezitativs in seinem schon erwähnten Bericht: „Beym Recitatif ist zu erinnern, daß es nicht im gleichen Takte, sondern, nach dem Inhalte der Poesie, bald langsamer, bald geschwinder gesungen werden müsse." Und ähnlich heißt es in Seyfrieds 1832 erschienenem Buche über Beethovens Studien vom Rezitativ: „Das Rezitativ muß so deklamiert werden, als ob es gesprochen würde. Es ist eine taktlose Rede, welche bald schneller, bald langsamer wird, je nachdem der leidenschaftliche Ausdruck der Worte dazu auffordern." Besonders an den in langsamerem Tempo zu haltenden Stellen des Secco-Rezitativs aber übt der Vortrag ohne die erforderlichen Vorhalte eine steife, hölzerne Wirkung aus und zeigt, daß es so gesungen unmöglich ist.

Eine andere Art der Gesangsmanier, die wie die früheren von Telemann in seinen Rezitativformeln angegeben ist, bleibt noch zu erwähnen. Es ist hiernach statt des notierten:

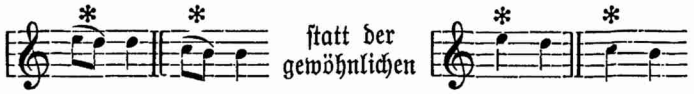
so zu singen:

Diese Schreibart war jedoch zu Mozarts Zeit nur noch wenig gebräuchlich und Mozart bedient sich ihrer sehr selten. Im Rezitativ notiert er stets der Ausführung entsprechend, nur im geschlossenen Musikstück findet sich hie und da noch die alte Schreibart. So z. B. im Eingangsduett von „Cosi fan tutte" (Nr. 1):



Die begleitenden Holzbläser bringen hier die richtige Ausführung:

Ferner ist zuweilen auch die Appoggiatur



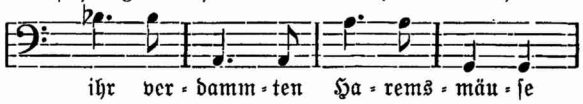
erforderlich, wie z. B., gleichlaufend mit den Violinen, im 7. Takte des zweiten Figaro-Duetts B dur.

Daß nun in den Opern Mozarts nicht bei einem jeden Notenpaar von gleicher Tonhöhe wahllos ein Vorhalt angebracht werden darf, bedarf wohl kaum besonderer Hervorhebung. Es gibt in dieser Beziehung in jeder Mozartschen Oper nicht wenige Stellen, an denen ein Vorhalt nicht in Betracht kommt, die, wie sie notiert sind, auszuführen sind, ferner solche, bei denen es fraglich ist, ob ein solcher in der Gesangsstimme anzubringen ist. Solche Stellen bleiben dem Gefühl des Sängers überlassen. Der fein empfindende Sänger wird hier das Rechte zu treffen wissen. Der Bau der Melodie besonders wird ihn hier den richtigen Weg finden helfen. Die drei folgenden Beispiele aus der „Entführung", aus dem „Figaro" und dem „Don Juan" zeigen Stellen, wo der Vorhalt nicht angewandt werden darf.

Figaro Nr. 17, Arie des Grafen (Takt 34 und 35):

Don Juan Nr. 1, Arie Leporellos (Takt 41—43):

Entführung Nr. 19, Arie des Osmin (Takt 91—94):



Es wäre freilich wünschenswert, wenn für die Meisteropern Mozarts ein bezüglich aller Vorhaltsstellen grundlegender Klavierauszug von einem gründlichen Kenner Mozarts und seines Gesangsstils geschaffen werden würde. Eine Anzahl zweifelhafter Stellen aber wird wohl immer noch für uns bleiben; wir sind bei diesen wie häufig in anderen Fällen bezüglich des Stiles früherer Zeiten auf Vermutungen und unser jetziges Empfinden angewiesen. So weichen denn auch die Klavierauszüge von Kienzl[1] und Schulz[2], in welchen die Gesangsvorhalte der Ausführung entsprechend notiert sind und auf die bei dieser Gelegenheit hingewiesen sei, an nicht wenigen Stellen voneinander ab. Warum werden übrigens diese praktischen Mozartschen Klavierauszüge scheinbar so wenig benutzt? Solange wir keine grundlegenden, genauen Auszüge haben, können diese allen Sängern nur empfohlen werden.

Versucht man den Gründen nachzugehen, die für das Schwinden der Vorhaltstechnik und damit des alten Gesangsstils verantwortlich zu machen sind, so scheint einmal, angesichts der im allgemeinen so kristallklaren Harmonik Mozarts, eine Scheu vor dem bei Anwendung des Vorhalts häufig sich ergebenden Zusammentreffen der Vorhaltsnote mit einer harmoniefremden, scharf dissonierenden Note der Begleitung von Einfluß zu sein, eine Eigentümlichkeit, die unserer neueren, wenn auch noch so dissonanzenreichen Musik, in dieser Form fremder geworden ist. Mag dies immerhin sein, das zuweilen scharf dissonierende Zusammentreffen der Vorhaltsnote der Gesangsstimme mit der Begleitung darf jedoch keineswegs Veranlassung geben, die Ausführung des Vorhalts in solchen Fällen zu unterlassen. Die älteren Komponisten, besonders aber Mozart, schreckten hier zuweilen nicht vor Dissonanzen zurück, die noch jetzt kühn anmuten. Die Gesangsstimme genoß in dieser Beziehung der Begleitung gegenüber weitgehende Freiheit. So sagt schon

[1] Universal-Edition. [2] Litolff.

Telemann, daß „man sich nicht daran zu kehren hat, ob schon bißweilen eine Modulation wider den Baß zu laufen scheinet". Es gibt nun in den Mozartschen Opern zahlreiche derartige Stellen, sowohl im Rezitativ als auch im geschlossenen Musikstück, und häufig ist Mozart bei Vorhaltsbildungen zwischen Singstimme und Begleitung nicht vor harmonischen Härten zurückgeschreckt. So sind, um ein Beispiel aus seinen Opern anzuführen, Stellen wie die folgende im Rezitativ zu Donna Annas F dur-Arie nichts Seltenes:

Ein treffendes Beispiel ist auch Paminas g moll-Arie, da diese eine ganze Anzahl derartiger Fälle enthält. Ferner sei für andere häufig erscheinende Fälle noch ein Beispiel genannt. Am Schlusse von Cherubins erster Arie ist ohne Rücksicht auf die Begleitung zu singen:

Man vergleiche hierzu eine analoge Stelle aus dem Duett der Zauberflöte Nr. 7, an der Mozart den Vorhalt ausgeschrieben hat, da die beiden Noten auf eine Silbe trafen:

Man betrachte ferner, um ein beliebiges Beispiel zu nennen, in Belmontes Arie Nr. 4 der „Entführung" die — ausgeschriebenen — Vorhalte und die dazu gehörigen Harmonien in Takt 6, 7, 8 und 23.

Einen Anhaltspunkt für die Ausführung des Vorhalts wie z. B. im Duett (Nr. 2) des ersten Figaro-Aktes

gibt das Orchester nur selten.

Mozart läßt auch sonst nicht selten die Begleitung wenig Rücksicht auf die Führung der Gesangsstimme nehmen und schreckt zuweilen nicht vor kühnen Reibungen zurück. So läßt sich bei der Stelle Sarastros „Doch geb' ich dir die Freiheit nicht" im ersten Finale der „Zauberflöte" der Instrumentalbaß in seinem ruhigen Fortschreiten, unbekümmert um die Gesangsstimme, nicht stören:

Eine noch kühnere Rücksichtslosigkeit der Begleitung zeigt der drittletzte Takt des Rezitativs zur g moll-Arie Konstanzes in der „Entführung" (Nr. 10):

Auf das b der Gesangsstimme fällt der D dur-Akkord im Adagiotempo!

Ein weiteres Moment ist möglicherweise heute bei der Nichtanwendung des alten Vorhaltsstils in den Opern Mozarts wirksam: der Einfluß der Melodik Puccinis, dessen Opern ja seit Jahren viel gegebene Repertoirewerke bei uns geworden sind. Es ist nicht unmöglich, daß die häufige Beschäftigung in den Puccinischen Opern Sänger und Dirigenten in dieser Hinsicht beeinflußt. Die Melodik dieser Opern enthält beinahe in jeder Phrase der Gesangsstimme ein Notenpaar von gleicher Tonhöhe. Zahllos sind in Puccinis Opern Stellen wie die folgende:

Trotzdem: Der Grund für die auffällige Vernachlässigung des alten Gesangsstils in der Oper dürfte nicht zuletzt in der geringen theoretischen Bildung der meisten heutigen Opernsänger und -sängerinnen zu suchen sein. Die musikalische Erziehung der Sänger des 18. Jahrhunderts war eine wesentlich vielseitigere, ja gegen die jetzt allgemein übliche eine geradezu umfassend zu nennende. Sie gab dem Sänger alles nötige Rüstzeug mit zu einer selbständigen Ausführung sämtlicher Arten von „Manieren", so, neben der Appoggiatur, zu eigener Kadenzierung auf der Fermate und zu verzierender Ausschmückung wiederholt auftretender Gesangsthemen, zur Kunst der Variation. Beides war nicht selten freie, augenblickliche Improvisation. Von wieviel Sängern wäre heutzutage derartiges zu erwarten? Jedenfalls kann unsern Sängern nur dringend etwas mehr Musiktheorie und -historie zum Studium empfohlen werden.

Doch wie dem auch sein mag, unbedingt müssen alle diejenigen Stellen in der Gesangsstimme, die zweifellos einen Vorhalt erfordern, der alten Gesangstradition entsprechend ausgeführt werden. Eine spätere Zeit hat nicht das Recht, bei der Wiedergabe älterer Werke deren Gesangsstil, wenn dieser noch bekannt ist oder festgestellt werden kann, willkürlich zu ändern, sondern muß diesen, sofern sie eine einwandfreie, stilreine Wiedergabe erstrebt, respektieren. Es handelt sich um eine

besondere Eigenart der Notierung, die unbedingt berücksichtigt werden muß, wenn man die betreffenden Werke der Absicht ihrer Schöpfer entsprechend zum Vortrag bringen will. Geschieht dies nicht, so ist die Unterlassung einem Eingriff in das Gefüge des musikalischen Kunstwerkes gleichzuachten, der nicht viel anders zu betrachten ist als ein solcher, der sich Aenderungen in der Melodik oder Instrumentation erlauben würde. Auch derartiges hat es bei Aufführungen Mozartscher Opern gegeben und gibt es noch. Hierher gehören die aus Stimmprotzerei von manchen Sängern „eingelegten" hohen oder tiefen Töne an Stellen, wo ihnen das Original nicht „dankbar" genug erscheint. An besseren Bühnen ist diese Willkür einer Sängereitelkeit wohl kaum noch möglich, ein nicht geringer Teil des Publikums liebt jedoch derartig Virtuosenhaftes.

Daß auch kapellmeisterliche Retuschen im Orchester bei Mozart als stilwidrig abzulehnen sind, bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung. Posaunen im ersten Don Juan-Finale wird man heute ja nicht mehr hören. Man erinnere sich aber nur der von Mahler für den „Figaro" nachkomponierten ganz unnötigen Gerichtsszene mit ihrer Mozart gegenüber völlig stillosen, dickflüssigen Orchesterbegleitung von Bässen und geteilten Violoncelli in tiefen Lagen. Man sollte es kaum für möglich halten, daß ein Musiker vom Range Mahlers so etwas fertigbringen konnte. Gegen sorgfältige Einrichtungen älterer Werke ist jedoch nichts zu sagen, wenn sie mit Stilgefühl durchgeführt sind und, etwa neben einer zeitgemäßen Bearbeitung des Textes, sich auf Kürzungen und Umstellungen beschränken und die nötigen Ergänzungen, ohne jede eigene musikalische Zutat, aus Musik des betreffenden Meisters bestreiten. So können z. B. die Einrichtungen der Mozartschen Jugendopern „Gärtnerin aus Liebe" und „Zaide" von Rudolph als künstlerisch einwandfrei bezeichnet werden.

Wonach beurteilt man Dirigenten?

Von Dr. H. Unger.

Die Anstellungsverhältnisse im Bereich der Musik zeigen heute das gleiche sonderbare Gesicht wie die auf allen übrigen Wirkungsgebieten: Ueberfluß an Angeboten und zugleich Mangel an geeigneten Kandidaten. Wie im Büro einer Stellenvermittlung die „Herrschaften" sich strebend und mit süßsaurem Lächeln um die Huld der werten Dienstboten bemühen (kein moderner Benedix hat dieses Thema noch abgehandelt), so umschwärmen auch am Musikhimmel große Konzertinstitute planetarisch die Sonnenkönige der Reproduktion. So konnte es kommen, daß zurzeit mehr als ein halb Dutzend bedeutender Dirigentenstellungen freistehen, daß ganze Heerscharen beschäftigungsloser Orchesterleiter sich um die kleinste solcher Stellen bemühen, während die diesbezüglichen, die Entscheidung in den Händen tragenden Konzertkommissionen sehnsüchtig weg von den Bewerbern nach anderen Stabführern ausblicken, welche ihrerseits wieder gleich dem Odysseus Homers sich durch keinerlei Lockungen fangen lassen wollen.

Werfen wir zunächst einen kurzen orientierenden Blick in das Seelenleben eines solchen „Vorstandsmitglieds" einer Kommission zur Gewinnung eines neuen Orchesterleiters. Ein junger, aber sehr ernst zu nehmender Dirigent berichtet über eine Unterredung mit einem solchen einflußreichen Manne:

Dirigent: „Ich möchte mich gern um die von Ihnen ausgeschriebene Stellung bewerben."

Der Herr Rat: „Da sind Sie der hundertfünfzigste."

Dirigent: „Ist denn schon eine Entscheidung getroffen?"

Rat: „I wo."

Dirigent: „Was muß man denn tun, um in die engere Wahl zu kommen?"

Rat: „Das ist schwer zu sagen."

Dirigent: „Ich habe glänzende Presseberichte über meine bisherige Dirigententätigkeit vorzuweisen."

Rat: „Darauf geben wir nix."

Dirigent: „Ich kann Zeugnisse meines bisherigen Bildungs- und Studiengangs vorlegen."

Rat: „Nicht nötig."

Dirigent: „Da ich Ihnen ja nicht gut wie ein Sänger oder Pianist meine Fertigkeiten direkt vorführen kann, wie soll ich's denn anstellen?"

Rat: „Ja Sie müßten wohl mal dirigieren."

Dirigent: „Auf meine Kosten ein Orchesterkonzert geben, das geht über meine Finanzen."

Rat: „Ja dann müßten Sie eben mal von uns engagiert werden."

Dirigent: „Ja das möchte ich ja eben."

Rat: „Ach so. Ja aber das können wir nicht so ohne weiteres."

Damit schloß jenes bedeutsame Gespräch, das an die noch bekanntere Unterhaltung vom Loch im Topf gemahnt. Es erschien mir jedoch nötig, sie hier im Auszuge wiederzugeben, nicht allein weil sie tatsächlich irgendwo im deutschen Kulturreiche stattgefunden hat, sondern vor allem deshalb, weil hier so gut wie alle wichtigen Momente aufgezählt sind, die im Verlaufe einer solchen „Konkurrenz" in den Vordergrund zu treten pflegen. Hinzuzufügen wäre dabei nur, daß der Herr Rat als letzte Instanz einen bekannten Dirigenten nannte, dessen Rat die Kommission als ausschlaggebend anzurufen geneigt sei. Wird der aber einen Besseren, ihm vielleicht gar „Gefährlichen" so fördern wollen?!

Die Frage, auf Grund welcher Erwägungen ein Orchesterführer auszuwählen und zu berufen sei, hängt aufs engste zusammen mit der anderen: was denn den Hauptwert eines solchen Mannes ausmache. Und schon da beginnen die Verwirrungen und Schwierigkeiten. Wagner und sein Schüler und Freund Bülow haben den Rang des Orchesterleiters aus dem eines Taktschlägers zu dem des Inspirators von Orchester und Publikum erhöht. Ganz ebenso wie zu Bachs und Händels Zeiten der Begleiter an der Orgel, am Cembalo nicht stumpfsinnig einen fertig vor ihm liegenden Part abzuspielen, sondern vielmehr aus einer sehr skizzenhaften Zusammenfassung des gesamten Klangapparats dem Stil und der Intention des Komponisten entsprechend neue Mittelstimmen hinzuzuerfinden und dem Ganzen einzufügen hatte, so ist es heute Pflicht des Dirigenten, alle noch so verborgenen Fäden der thematischen Erfindung und Entwicklung ans Licht zu bringen. Und wenn Paul Bekker in seinem Buch über die Musikprobleme der Gegenwart den Satz als Leitmotiv aufstellt: ein musikalisches Kunstwerk ist in der schriftlichen Niederlegung, welche ihm der Autor geben kann, nur ein unvollkommenes und unfertiges Bruchstück (im schroffen Gegensatz zum literarischen, zum plastischen und malerischen Kunsterzeugnis), so enthält dieser richtige Satz ganz besonders eine stille Aufforderung an den Leiter der Aufführung und Ausführung, alles, was „zwischen den Zeilen" steht, was dem Laien und selbst dem Künstler auf den ersten Blick in seinem Zusammenhange mit dem Ganzen wie mit dem motivischen Grundmaterial entgeht, in diesen Zusammenhang zu bringen, deutlich Haupt- und Nebensache unterscheiden zu lehren und endlich dem Gesamtkunstwerk jenen heißen schöpferischen Atem zu verleihen, aus dem es geboren wurde und ohne den es immer kalt und ohne mitreißenden Schwung bleiben muß.

Schon hieraus ergeben sich eine ganze Menge von Forderungen, die an den Dirigenten zu richten wären: vollkommene Kenntnis der Eigenart des Schaffens beim betreffenden Komponisten, ebensolche Kenntnis der dabei in Frage kommenden Wirkungsmittel wie nicht zuletzt der jeweils mithelfenden Ausübenden im Orchester, Chor und Solistenensemble. (Ein Umstand, der allein schon gegen das Ueberhandnehmen des Gastdirigententums redet!) Daneben wären ganz besonders lokale Verhältnisse wie Akustik des in Frage kommenden Saales, Aufnahmefähigkeit des Publikums durchaus mit zu berücksichtigen, ebenso wie die am betreffenden Orte herrschende Tradition, die Gewöhnung von Orchester, Chor und Publikum an moderne oder älteste historische Musik. Die Frage bleibt noch offen, inwieweit der Orchesterleiter seine genauere Kenntnis der Partitur und ihres thematischen Einzelgefüges in Vorproben einprägen oder unter dem alle Kräfte spannenden Eindruck der öffentlichen Aufführ-

rung suggestiv „herausholen“ will bezw. kann, ob er nicht lieber seine besonderen Beobachtungen an dieser Partitur in Gestalt von Eintragungen in die Einzelstimmen festlegen will. Neigt der Dirigent vielleicht mehr, dem Beispiele Bülows folgend, dazu, „Instruktionsreden“ an Mitwirkende und Publikum oder, wie es heute üblicher geworden ist, Programmerläuterungen zu erfinden? Hier sind tausend individuelle Verschiedenheiten denkbar, wobei noch kein Wort von dem Wichtigsten: dem persönlichen Verhältnis des Gesamtleiters zum aufzuführenden Werke gesprochen wurde. Darf dieser vielleicht, wie es unlängst passierte, ein solches Werk seinem Hörerkreis vorenthalten, weil es seinem eigenen Geiste, seiner Auffassung vom Wesen der Musik widerspricht? Das in der Probe lachende Orchester, später von dem Urteil der Musikgeschichte blamiert, spielt vor allem modernsten Stücken gegenüber eine Rolle, seit Hugo Wolfs „Penthesilea“-Uraufführung. Darf der Dirigent, das Orchester aus dem Grunde „streiken“, weil man's dem der Probe zuhörenden Komponisten „nicht recht machen kann“? Ist ein gleicher Streik als Boykott eines unbeliebten Musikkritikers möglich (der Fall des Münchener Tonkünstlerorchesters und des Musikreferenten der Münchener Neuesten Nachrichten, Dr. Louis, der Fall Nikisch und Dr. Aber usw.)? Wo beginnt überhaupt die Selbständigkeit der Ausführenden, wo hört sie auf? Und endlich: dürfen rein persönliche Momente bei der Wahl eines Dirigenten mitspielen, seine bürgerliche Stellung, seine Lebensführung usw.?

Und aus alledem, aus diesem Wust von Erwägungen heraus die Kardinalfrage: in welcher Form ist es möglich, sich über die Eignung eines probedirigierenden Kandidaten ein abschließendes Urteil zu bilden? Wie soll ein solcher Kandidat überhaupt erst einmal aus der Zahl der Bewerber, die heute in jedem Falle das erste Hundert weit übersteigt, in die engere Wahl der Probedirigenten eingereiht werden? Gibt es nicht auch da „Examensbluffer“ wie allerorten und auf der andern Seite tüchtige Kerle, die unter der Hetze der Konkurrenz, der viel zu kurzen Vorbereitungszeit versagen, während sie in normalen Verhältnissen sich ausgezeichnet bewähren würden? Soll man einen solchen Kandidaten schon darum zurückstellen, weil sein bisheriges Tätigkeitsgebiet eng, beschränkt und von widrigen lokalen Umständen behindert war? Ist es richtig und aus dem Geiste der Musik gedacht, wenn man einen solchen Mann vor ein fremdes Orchester, einen fremden Chor, ein ihm fremdes Publikum stellt, ihm wie einem Schuljungen „Prüfungswerke“ halb aus freier Hand zu dirigieren gibt, die der zufällig Gedächtnisstarke vielleicht in der Vornacht schnell auswendig lernt, kein Beweis für seine stärkere Musikalität? Und ist die mehr oder weniger lottrige prima vista-Abdirigiererei eines ihm fremden Werks, die routinehafte Beherrschung des Taktschlagens und Einsatzgebens ein solcher Begabungsbeweis? Ist eine, zumeist aus Dilettanten bestehende Kommission in der Lage, all die genannten Momente in Betracht zu ziehen und über manche Augenblicksungeschicklichkeit hinweg den musikalischen Geist zu erkennen, der unter ruhigeren Verhältnissen vielleicht Großes zu leisten vermag? Und sind alle Kommissionsmitglieder wirklich immer so absolut gefeit gegen jede menschliche Kleinlichkeit? Ich kenne wenigstens einen Fall, wo ein junger Bewerber sich dadurch seine Chancen verscherzte, daß er beim Antrittsbesuch der die Tür in nicht eben damenmäßiger Hausaufmachung öffnenden Gattin des „Herrn Rats“ die schüchterne Frage vorlegte: „ob die gnädige Frau zu Haus sei“. Und spielen wirklich gar keine Freundschaftsbeziehungen, von Kommission zu Kommission gesponnen, eine Rolle, keine eigensüchtigen Momente größerer, um Empfehlung gebetener Komponisten, die sich am betreffenden Ort und in dem betreffenden jungen Manne eine Verehrungs- und Aufführungsstation mehr sichern wollen? Und ist endlich ein noch so berühmter Meisterdirigent tatsächlich imstande, einer Kommission Auskunft über die Fähigkeiten eines jüngeren Kollegen zu erteilen, da diese Musiker es doch meist ebenso halten wie ihre Kollegen von der Malerei, die nach Böcklins Urteil überall zu finden sind, nur nicht an Orten, wo Bilder hängen, was ihnen gewiß keiner verdenkt. Soll es wirklich ein Vorrecht der Begüterten unter den Bewerbern bleiben, an dem betreffenden Orte sich durch eigene Konzerte vorzustellen? — Hier muß also Wandel geschaffen werden: eine aus allen beteiligten Kreisen, d. h. aus Komponisten-, Dirigenten-, Chor-, Orchester- und Publikumskreisen bestehende Kommission, der auch Mitglieder des betreffenden Musikvereins als „Verwaltungsvertreter“ angehören mögen, soll in Proben sich einen Eindruck und ein Urteil von dem Wesen des Bewerbers bilden. Besser fünfzig oder hundert Proben dieser Art als drei unzulängliche Paradekonzerte, die keinem etwas geben, keinem etwas sagen und der Musik selbst nur schaden müssen. Und selbst wenn solche Probezeit länger als ein Jahr dauert: besser dieser Uebergangszustand als ein voreiliges Engagement, das alle Teile nach kurzer Zeit bereuen werden, wenn es zu spät ist und wenn der neue Musikleiter, den man dann so bald nicht mehr loswerden kann, sich nicht als der rechte Mann entpuppt hat.

Die Wechseldominanten.

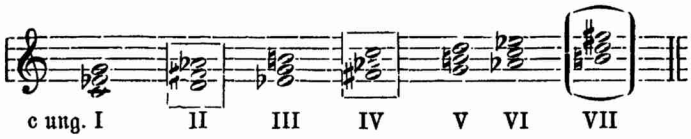
Von Robert Hernried (Mannheim).

(Schluß.)

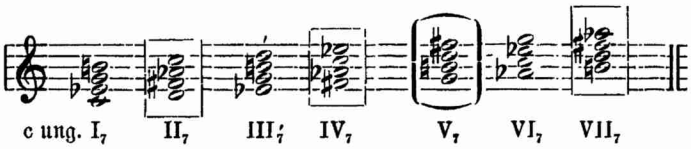
Nachdruck verboten.

Eine vollkommene Ueberraschung bietet aber die Erkenntnis, daß dennoch einige Akkorde, die wir in der Zigeunermoll-Tonart fanden, eine sehr häufige Anwendung als Wechseldominant-Vertreter in der Kadenz aufzuweisen haben. Nur daß man sie nicht im Zigeunermoll der Dominante konstruieren darf, sondern im gleichnamigen (tonischen) Zigeunermoll, in unserem Falle also in der ungarischen c moll-Tonart.

Betrachten wir deren Akkorde, so finden wir die Dreiklänge



von welchen die Dreiklänge der 2., 4. und 7. Stufe den Ton fis, also den Wechseldominantton, enthalten, und die Septakkorde



von denen die Septakkorde der 2., 4., 5. und 7. Stufe den Wechseldominantton fis enthalten.

Von den Dreiklängen deckt sich lediglich der auf der 7. Stufe aufgebaute mit einem bereits früher verzeichneten, dem der 3. Stufe der reinen Dur-Dominanttonart, von den Septakkorden lediglich der Dominant-Septakkord mit dem früher nachgewiesenen Septakkord der 1. Stufe der reinen Dominant-Durtonart. Alle übrigen müssen als neu betrachtet werden. Und da finden wir denn in dem Quartsextakkord der 2. Stufe as-d-fis den früher als neu nachgewiesenen übermäßigen Quartsextakkord, als Sextakkord der 4. Stufe den sogenannten übermäßigen Sextakkord as-c-fis, als zweite Umkehrung des Septakkords der 2. Stufe den sogenannten übermäßigen Terzquartsextakkord as-c-d-fis, als erste Umkehrung des Septakkords der 4. Stufe den sogenannten übermäßigen Terzquintsextakkord as-c-es-fis und als dritte Umkehrung des Septakkords der 7. Stufe den oben als neu nachgewiesenen übermäßigen Sekundakkord as-h-d-fis.

Diese fünf Akkorde erscheinen aber tatsächlich als Vertreter der Wechseldominante in der Dur- (oder Moll-)kadenz! Z. B.:

1. Der übermäßige Quartsextakkord als 72. Wechseldominante, eingeleitet durch den kadenzierenden Quartsextakkord der Haupttonart;

2. Der übermäßige Sextakkord als 73. Wechseldominante:

3. Der übermäßige Terzquartsextakkord als 74. Wechseldominante:

a) zwischen Quartsextakkord und Dominantseptakkord:

b) fünfstimmig über dem Orgelpunkt der Dominante:

4. Der übermäßige Terzquintsextakkord als 75. Wechseldominante: Auflösung mit den obligaten offenen Quinten-Parallelen (sogen. Mozart-Quinten):

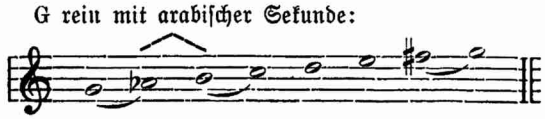
5. Der übermäßige Sekundakkord als 76. Wechseldominante (in seiner Wirkung einem Doppelvorhalt gleichkommend):

Mit der nun erreichten hohen Zahl von 76 Wechseldominanten bezw. einer Wechseldominante und 75 Wechseldominant-Vertretern könnte ich meine Betrachtung schließen, hätten sich mir nicht bei Ausbau der Tonarten-Lehre die eben nachgewiesenen Akkorde der ungarischen Molltonart auch in einer anderen, neu konstruierten Tonart gezeigt, in der sie tatsächlich Dominantfunktion vertreten und daher weit logischer als Wechseldominanten zur Anwendung gelangen können.

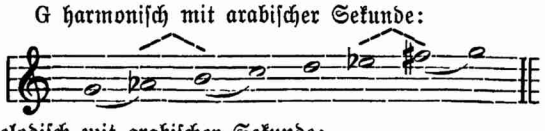
In seiner kurzgefaßten Allgemeinen Musiklehre hat C. A. Herm. Wolff (Reclam-Ausgabe) flüchtig auf eine „arabische" Tonart hingewiesen; sie entsteht durch Tiefalterierung der 2. Stufe der äolischen (reinen) Molltonart, lautet also: a b c d e f g a.

Ich forschte nun nach, wie sich denn die Durtonarten bei Tiefalterierung der 2. Stufe gestalten, und kam zu folgendem Ergebnis:

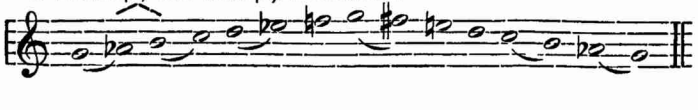
G rein mit arabischer Sekunde:



G harmonisch mit arabischer Sekunde:

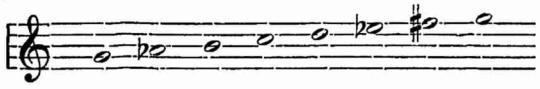


G melodisch mit arabischer Sekunde:

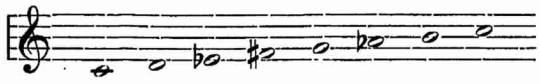


(Ich wähle hier geflissentlich die G-Tonart, um sie als Dominant-Tonart, somit als Träger der Wechseldominante, benützen zu können.)

Vergleichen wir nun die harmonische G dur-Tonleiter mit arabischer Sekunde



mit der ungarischen c moll-Tonart:



so kommen wir zu dem überraschenden Ergebnis, daß beide aus den gleichen Tönen bestehen, daß sich die neugefundene Tonart also mit dem Zigeunermoll der Unterdominanttonart vollkommen deckt.

Somit müssen auch die in beiden Tonarten vorkommenden Akkorde völlige Uebereinstimmung zeigen:

Von den den Wechseldominantton fis enthaltenden Akkorden finden wir die folgenden Dreiklänge und Septakkorde:

Von diesen entsprechen:

G harm. arab. III V VII } { I_7 III_7 V_7 und VII_7
C ung. VII V IV } { V_7 VII_7 II_7 und IV_7.

Die neu gefundene Tonart zu wählen, erscheint darum natürlich, weil in ihr keiner der als Wechseldominante verwendungsfähigen Akkorde unterdominantische Stellung hat, während bei der ungarischen Molltonart ein Dreiklang und zwei Septakkorde der Unterdominantrichtung Wechseldominantfunktion verträten.

Wenn wir nun die neue Tonart betrachten, drängt sich zuvörderst eine Feststellung auf, die mit dem Gebiet der Wechseldominanten wohl nichts zu tun hat, bei Besprechung der Akkordbildung aber nicht gut umgangen werden kann: Der Dreiklang der 2. Stufe ist nämlich hier ein Durdreiklang, entspricht somit vollkommen dem sogenannten neapolitanischen Sextakkord. In gleicher Weise kann der Septakkord der 2. Stufe als — ich will ihn so nennen — neapolitanischer Septimenakkord angesehen werden. Z. B.:

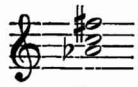
G II arab., II_7 arab., V_7 rein, I^6 rein

G II_7 arab., V rein, I

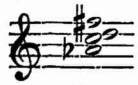
Für die Betrachtung der Wechseldominant-Vertreter aber ergibt sich dann ein wichtiger Fortschritt, eine wertvolle Erkenntnis, wenn wir die harmonische Dominant-Durtonart mit tiefalterierter (arabischer) Sekunde an Stelle des tonischen Zigeunermoll anwenden. Denn von den alterierten Akkorden mit Wechseldominant-Funktion (den Akkorden also, welche das fis enthalten) gehören in der neu gewonnenen Tonart sämtliche der Oberdominantrichtung an, was beim Zigeunermoll durchaus

nicht der Fall ist. Eine nochmalige Aufstellung soll dies verdeutlichen, wobei ich den Akkord g-h-d-fis als in der reinen Durtonart bereits nachgewiesen auslasse:

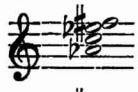
der von mir überm. $\frac{4}{2}$-Akkord getaufte Dreiklang, ist c ung. II $\frac{6}{4}$, wird jetzt aber G harm. arab. V $\frac{6}{4}$.



der überm. 6-Akkord, war c ung. IV 6, wird jetzt zu G harm. arab. VII 6.



der überm. $\frac{6}{4}$-Akkord, war c ung. II $\frac{6}{4}$, wird jetzt zu G harm. arab. V $\frac{6}{4}$.



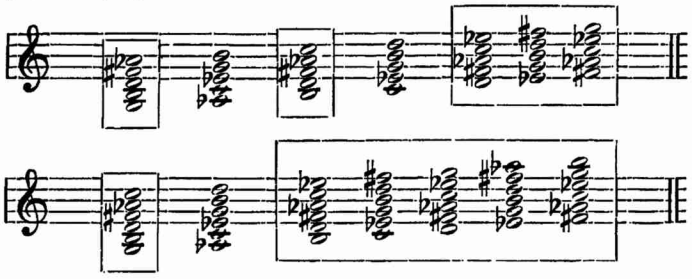
der überm. $\frac{6}{5}$-Akkord, war c ung. IV $\frac{6}{5}$, wird jetzt zu G harm. arab. VII $\frac{6}{5}$.

der von mir überm. Sekundakkord getaufte Vierklang, war c ung. VII 2, wird jetzt zu G harm. arab. III 2.

Während wir also aus der ungarischen Molltonart der Tonika die tatsächlich geübte Verwendung der alterierten Akkorde als Wechseldominant-Vertreter nicht befriedigend zu erkennen vermochten, sind die gleichen Akkorde in der harmonischen Dur-Dominanttonart mit arabischer Sekunde sämtlich Dominant-Akkorde oder deren natürliche Vertreter III und VII.

*

Die Nonen- und Undezimenakkorde der neuen Tonart stellen sich wie folgt dar:



Mit Ausnahme des Nonen- und des Undezimenakkordes der 2. Stufe und des Nonenakkordes der 4. Stufe enthalten sämtliche vorstehenden Nonen- und Undezimenakkorde den Leitton der Dominanttonart (fis); wir können also fünf plus sechs, d. i. elf neue Wechseldominanten gewinnen, zu denen noch die sieben Terzdezimenakkorde hinzukommen. Rechnen wir der Vollständigkeit halber die 18 Akkorde zu den früher gefundenen 76 hinzu, so erhalten wir 94 Wechseldominantakkorde, bezw. einen Wechseldominant-Dreiklang und 93 Stellvertreter.

In der Praxis wird sich diese Zahl allerdings stark verringern, da die Mehrzahl der mehr als vierstimmigen Akkorde nur vereinzelt zur Anwendung gelangen. Die Möglichkeit der Anwendung all dieser Akkorde im Rahmen der Kadenz dürfte aber kaum bestritten werden können. Zu untersuchen, inwieweit sie alle zu Zwecken der Modulation herbeigezogen werden können, würde den Rahmen dieser Abhandlung sprengen.

Ich möchte aber diese Betrachtung nicht schließen, ohne darauf hinzuweisen, wie auffällig es ist, daß der Leitton der 7. Stufe der Dominanttonart, also der Wechseldominantton, zumindest bei Dur-Tonarten als harmonischer Ton empfunden werden kann, wenn wir uns die Durskala als durch Aufbau der Obertöne 3 (also durch Quintieren) entstanden denken.

Nämlich: Grundton: C, Oberdominante (Ton 3): g. Nun wieder dieses g als Grundton genommen, ergibt als Ton 3: d^1 und so fort. Es ergibt sich also eine (quintierende) Reihe von Obertönen: Subkontra C, Kontra G, Groß D, Klein a, e^1, h^2, fis^3 oder, in Tonleiterfolge dargestellt: c d e fis g a h.

(NB! Weiter als bis fis ging ich deshalb nicht, weil mit diesem alle in einer auf C aufgebauten Quint-Obertonreihe möglichen Tonstufen, sieben an der Zahl, erschöpft sind. Von Cis begänne eine neue, um eine übermäßige Prime höher stehende Durtonart.)

In der nunmehr gefundenen Durtonart wäre fis harmonisch!

Die Folge I $\frac{6}{4}$, Wechseldominante und V ergäbe dann richtig: Tonischer Dreiklang ($\frac{6}{4}$), Dreiklang der 2. Stufe der quintenmäßig aufgebauten Durtonart (nach früherer Betrachtungsweise: Unterdominantvertreter mit hochalteriertem Grundton), Dominant- und tonischen Dreiklang.

Oder — graphisch dargestellt: C I, II (3 ♯), V, I, oder statt C I $\frac{6}{4}$, G VII^6 (als Wechseldominante), C V_7, I: C I, IV (1 ♯), V, I.

Hienach wäre die Einführung der Wechseldominante in Dur nichts als eine authentische Kadenz mit Benützung der quintenweise aufgebauten Durtonart.

Schönbergs symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande".

Von Paul Stefan (Wien).

Zweimal ist Schönberg der Musikstadt Wien entflohen, mit der er, trotz allem, so sehr verwachsen bleibt. Er wandte sich beide Male nach Berlin, zuerst 1901, und war bis 1903 dort Kapellmeister an Wolzogens Ueberbrettl, dann Lehrer am Sternschen Konservatorium; später, abermals, 1911 und blieb bis 1915. Es sind also Werke wie „Pelleas und Melisande" und „Pierrot lunaire" völlig in Berlin entstanden, andere, wie die „Gurre-Lieder", in Berlin wesentlich gefördert worden. Eine spätere Betrachtung wird vielleicht Beziehungen zwischen diesen Werken und der Wien so sehr fremden oder doch fernen Stadt annehmen; ich glaube aber, daß die Persönlichkeit Schönbergs so stark ist, daß seine Künstlerschaft nur Akzidenzien der Ortsveränderung wahrnahm.

Doch ist es möglich, daß ihn das Drama Maeterlincks von der Berliner Bühne her ergriffen hat. Jedenfalls war Maeterlinck einer der Lieblingsdichter des Kreises, den Schönberg jederzeit und überall um sich zog, besser gesagt, einer der diesen Kreis bestimmenden Dichter, und wenn Mahler von Goethe und Dostojewsky ausgegangen und zu diesen beiden Genies je länger je mehr zurückgekehrt ist, so las man um Schönberg Maeterlinck, Strindberg, aber auch Balzac und Stefan George.

Fast um die gleiche Zeit wie Schönberg traf Debussy auf die dramatische Ballade des belgischen Dichters, der in seinem Melisanden-Stoff dantesk-präraffaelitische Gestaltungen für Erkenntnisse aus dem Novalis so reizvoll geformt und gefunden hatte. Aber während der Lyriker und Impressionist Debussy zur Oper hinstrebte, meißelte Schönberg linienstreng auch hier seine überlieferte, nur völlig erneuerte Form, eine fast epische Form; und als auch er sich späterhin der Oper zuwandte, entstanden Gebilde, die unserer Zeit noch lange unfaßbar bleiben werden; sie sind jenseits aller möglichen Erfahrung, sind heute nur erst musikdramatische Gesichte. Uebrigens scheint mir eine Vergleichung der beiden Werke von Debussy und Schönberg nicht eben fruchtbar und, jedenfalls, verfrüht. Wenn ich meine persönliche Erfahrung schildern darf: die ungesprochene, ungesehene Tragödie bei Schönberg ergreift weit stärker, das Schicksal spricht lauter und zugleich menschlicher aus ihr. Den Musiker Debussy hat Schönberg stets aufrichtig bewundert und er hat durch seinen Wiener Verein für Privataufführungen viel dazu getan, ihn bekanntzumachen. Von der Gleichzeitigkeit der Pelleas-Komposition hat er aber nichts gewußt.

Pelleas ist ein Ring in der machtvollen Kette der früheren, noch in einer andern als der eigensten Welt ruhenden Werke Schönbergs. „Verklärte Nacht", „Pelleas", erstes Quartett und Kammersymphonie gehorchen Gesetzen der überlieferten Form, der formändernden Zeit oder sogar einer bestimmten Dichtung oder doch dichterischen Idee. Ein äußeres gemeinsames Merkmal dieser Gemeinsamkeit ist der Ablauf in einem Satz. Aber diese Einsätzigkeit ist nur Kunstmittel, nicht selber bestimmende Form. Vielmehr faßt der „eine" Satz die Teile einer ganzen Symphonie zusammen. Wir haben also nicht so sehr eine „symphonische Dichtung", die, etwa beschreibend, einer Idee programmatisch folgen würde, vor uns — sondern vielmehr eine Symphonie „Pelleas und Melisande", deren Musik ungefähr dem Urbild der Dichtung entspräche, dem Geschehnis hinter den Worten, wie es Maeterlinck selbst, von Ibsens Dramen sprechend, einmal genannt hat. Vielleicht ist noch nie dieses Geschehnis hinter den Worten eines Dramas so vollkommen Musik geworden, wie in Schönbergs Pelleas.

Die Mittel, die er für dieses symphonische Werk heischt, sind, der Zeit der Komposition entsprechend, groß, und das Werk ist schwer und ungemein kunstvoll, besonders in kontrapunktischer Hinsicht. Der spätere Schönberg wirkt und ist bei weitem einfacher, ja Schönberg versucht jetzt Bearbeitungen eigener und fremder Werke für kleinere Besetzung, er beschäftigt seine Schüler damit und man ist gegenwärtig bemüht, sogar die Gurre-Lieder für geringere Mittel einzurichten. Aber damals waren eben die großen Mittel zu gewinnen und Schönberg hat dazu, besonders im Pelleas, viel geholfen.

Die Holzbläser sind vierfach besetzt (bei den Klarinetten außerdem die Es-Klarinette Mahlers), 8 Hörner, 4 Trompeten, 5 Posaunen nebst Tuba, starkes Schlagwerk, Streichinstrumente; der Komponist denkt an 16 erste Geigen. Die folgenden Zitate beziehen sich auf die Taschenpartitur der Universal-Edition.

Einleitung in Dämmerfarben bis zu dem bei [1] auftretenden Motiv der Melisande; Engführungen der Holzbläser. Hornthema Golos bei [3]. Hauptsatz (der Sonatenform entsprechend) bei [5]: man beachte die innere Steigerung bis zum 3. und das Hinabsinken im 4. Takt! Weitere motivische Steigerungen (Melisande, Golo), wo bei S. 17 im letzten und S. 18 im ersten Takt die hier erst von Webern und Berg „entdeckten" später, in der Kammersymphonie, systematisch angewendeten Quartenakkorde (in den Holzbläsern). Bei [9] in der Trompete das Thema des Pelleas mit der Unisonofortbildung im 4. Takt S. 19, das richtige Beispiel für die wahrhaft „unendliche" Melodik Schönbergs und ihre weiten Intervallsprünge: Seitensatz. Dazu als Schlußsatz das zweite Melisanden-Thema der Klarinette (5. Takt, S. 24). Die drei Personen sind gegeben, der Konflikt tritt zutage: Pelleas und Melisande erwachen zur Liebe, die symphonische Bildung geht der tragischen parallel.

Schon bei [18] beginnt der zweite Teil des Ganzen, scherzando; Melisande spielt am Springbrunnen mit dem Ring (Quartenläufe der geteilten zweiten Geigen, S. 35, 1. Takt). Bei [26] ein neuer Abschnitt, der Szene am Schloßturm entsprechend, mit dem unaufhörlich enggeführten und vielfach kontropunktierten Hauptmotiv der Melisande („fließendes goldenes Haar"). Eine Eifersuchtsbewegung Golos immer wieder auffahrend. Bei Takt 1, S. 51, abermals Abschnitt (Gewölbe unter dem Schloß, Golo und Pelleas); Ganztonbildungen. Holzbläser mit Flatterzunge, Posaunenalissando zum erstenmal! Ueberleitung [33] zum Adagio, der Liebsszene Pelleas-Melisande, zugleich drittem Teil (Satz) des ganzen Werkes: [36], nochmals ein recht Schönbergisches Gesangsthema. Golo lauscht, erschlägt den Pelleas. Stille. Letzter Hauptteil des Werkes, bei [50] beginnend. Reprise der Einleitung (mit zwei neuen bewegten Themen), des veränderten Hauptsatzes [55], des Adagiothemas, Ueberleitung zu der das ganze Werk bezeichnenden Sterbeszene Melisandens [59]. Ueber einem bis knapp vor [62] reichenden Orgelpunkt Es-B abermals Ganztonbildungen (Melisanden-Motiv), dazu ein Choral in Trompete und Posaunen. Bei [62] eine Art Coda: erster Hauptsatz, thematisch in der Urgestalt, aber mit anderem Baß, Mittelteil, mannigfach kontrapunktiert, zuletzt (S. 118) das Hauptthema, motivisch versinkend [1].

Das Werk schenkt einen bisher wohl unerhörten Reichtum an melodisch-harmonischer Intensität, es schenkt Klänge, die einem neuen Farbenempfinden gleichkommen, es erschöpft die Poesie und den menschlichen Gehalt des schier urmythischen Dramas, ja, es rückt dieses vielleicht erst so recht in den mythischen Aspekt. Für Schönberg aber bedeutet es eine Wende. Sein Weg führt ihn nun zu strengeren Formen, die er weiterhin in ihre Elemente auflöst und dann von neuem begründet.

„Pelleas und Melisande" ist 1905 in Wien zum erstenmal gespielt und von tiefstem Unverständnis empfangen worden. Es folgte 1912 eine von Schönberg selbstgeleitete Aufführung in Prag, im gleichen Jahr in Amsterdam, beide Male mit größtem Erfolg; daraufhin wurde der Komponist auch nach Petersburg eingeladen und nahm mit seinem Werk auch dort alles für sich ein. Wien rehabilitierte sich 1920 mit einer von Zemlinsky geleiteten Aufführung während des von der Stadtgemeinde veranstalteten Musikfestes, das auch zwei Aufführungen der Gurre-Lieder im Opernhaus brachte.

Der werdende Musiker und die Oeffentliche Musikbücherei.[2]

Oefters wurde, mit allem Recht, beklagt, daß den werdenden Musikern ein förderliches Sicheinleben in das gehaltvolle Schaffen der Gegenwart nicht zum wenigsten deshalb unmöglich wäre, weil den Musiklehrenden das einschlägige Material, vornehmlich die in Frage kommenden Partituren, überhaupt nicht oder doch nicht in ausreichendem Maße zu Gebote stünde. Im Arbeitsbereich meiner öffentlichen Musikbüchereien betrachte ich es als sehr wesentlich, für die Ausleihe, bezüglich in einem Leseraum, bereitzustellen, was nur immer die Verlagshäuser von ernst angelegten Tonwerken während der letzten Jahrzehnte herausgebracht haben und gegenwärtig herausbringen. Wenn es um Opern, Oratorien, symphonische Werke geht, womöglich in Klavierauszügen und Partituren — selbstverständlich ohne Unterschied der „Richtung". So zwar, daß, dem Haupt- und Grundgedanken meiner Büchereien gemäß, falls sich nicht fertige durchgebildete Fachmusiker mit ihren Wünschen einfinden, kein Stück „automatisch", alles und jedes vielmehr nur nach vorangegangener freundschaftlicher Aussprache mit dem Bücherwart, unter seiner sorgsamen Einflußnahme abgegeben wird. Ist also ein Musikschüler ständiger Gast der Bücherei, so arbeitet nicht zum wenigsten, was das Eindringen in neuzeitliche, neuen Zielen entgegendrängende Tonkunst betrifft, der Bücherwart dem Musiklehrer in die Hände. Lehrer und Schüler aber beschleunigen die öffentliche Aufführung, indem sie sich mit einem berücksichtigenswerten, oft genug erst Wenigen bekannten Werke des Eingehenden befassen, indem der Erstere über die beim Durchnehmen erhaltenen Eindrücke mit seinen Kollegen, der Letztere mit seinen Klassengenossen und Freunden Gedanken austauscht. Auf solche Weise entsteht zu Gunsten des sich emporkämpfenden und des schon bekannten, doch vernachlässigten Tonsetzers eine Sympathieströmung, die sich nach und nach derart verstärkt, daß studierfaule Vereinigungen ausübender Instrumentalisten, vor allem indessen die an den altbewährten Zug- und Glanznummern festklebenden Musikagenten und Leiter der Konzertbüros mit hochkapitalistischem Betrieb durch wachsendes, auch in der Tagespresse sich entschieden kundgebendes Verlangen dazu gezwungen werden, die betreffende Komposition auf den Theaterspielplan, auf die Konzertprogramme zu setzen. In dieser Art bewähren sich meine Musikbüchereien als geistige Vermittlungsstellen für die respektable moderne Produktion. Nicht selten glückt es meinen Mitarbeitern und mir in den Ausleihestunden, werdende Musiker, denen die Freude am sich Frischregenden, gut Zukünftlerischen gemein ist, zu einem Hausquartett, zu einem kleinen Sängerensemble zusammenzuschließen — in stillem Einverständnis mit ihren Musiklehrern. So wirken wir erzieherisch und bahnen zugleich dem Fortschritt eine Gasse.

Indem sich nun die Tonsetzer (und mit ihnen die einsichtigen Verleger) an beweiskräftigen Beispielen klar machen, daß die Vorsteher der öffentlichen Musikbüchereien ihre, der Komponisten, eigensten Interessen wahrnehmen — man leiht sich vorerst ein Werk, gewinnt Behagen, Freude daran, kauft es dann —, lassen sie es sich angelegen sein, den Anstalten geeignetes Material schenkweise zuzuwenden. Jeder Komponist pflegt, kontraktlich oder außerkontraktlich, eine Anzahl Freiexemplare seiner zum Druck beförderten Werke zu erhalten; ist er praktisch, so übermittelt er den Hauptteil davon, anstatt ihn verstauben zu lassen oder ihn biederen Philistern mit dickem Trommelfell zu widmen, den Oeffentlichen Musikbüchereien, wo die Hefte, die Bände für ihn werben. Ihrerseits haben die Büchereivorstände die Augen offen zu halten, überall nach „Novitäten", die Persönliches bekunden, auszuspähen und Säumige daran zu erinnern, ihren Vorteil wahrzunehmen. Wie sie ja auch nur in beschränktem Maß dazu fähig sind, auf dem Wege des Kaufes für entsprechende Bereicherung der Bibliotheksbestände zu sorgen. Zumal sofern dickleibige Partituren in Rede stehen. Der Preis der Partitur eines in unseren Tagen ans Licht tretenden Musikdramas geht an oder über die Hunderttausend. Jeder städtischen, staatlichen Musikhochschule und jedem namhaften privaten Konservatorium das fürstliche Geschenk zuwenden, hieße das Herzblut selbst eines steinreichen Verlegers anzapfen. Doch je ein Exemplar den in größeren Städten bestehenden, bezüglich zu gründenden Oeffentlichen Musikbüchereien zu stiften, würde einen richtig ausbilanzierten Verlag nicht arm machen. Säuberlich korrigierte Bürstenabzüge wären, sofern die mit roter Tinte eingetragenen Verbesserungen nicht gerade den Unsterblichkeitswert von Genie-Autographen hätten, bei derartigen Spenden anstandslos mit zu verwenden. Nebenbei bemerkt empfiehlt es sich, im Arbeitsgebiet unserer Büchereien Partituren (desgleichen kostbarere, vorzüglich auch selten aufzutreibende Bücher) nicht auszuleihen, sondern in den Regalen eines besonderen Leseraumes aufzustellen. Nicht zum wenigsten der Schonung des Materials halber. Mit dem, was der Allgemeinheit und ganz besonders den Unbemittelten zu Gute kommen soll, müssen wir haushalten — vollends jetzt, da nur noch ausnahmsweise Einer in den vollen Beutel greifen kann. Zudem tun sich solche, die Partituren bemeistern, im Bibliothekfrieden leichter als in der zumeist allerhand Störungen ausgesetzten Häuslichkeit. Davon nicht zu reden, daß es den heranwachsenden Musiker ungleich mehr fördert, sich mit der Phantasie in eine Partitur zu versenken als sie auf den Tasten kümmerlich nachzustottern. Das Klavier ist die Eselsbrücke zur Musik.

Doch nicht nur als eifrig Entleihende und fleißige Gäste des Leseraumes wünsche ich die werdenden Tonkünstler in der öffentlichen Musikbücherei zu sehen; ich lade Befähigte und Strebsame ein, Ausleihestunden von Anfang bis zu Ende beizuwohnen. Als aufmerksam Beobachtende. Sie sollen verfolgen, wie der Bücherwart die mannigfach gearteten Besucher der Anstalt, gelegentlich unter Anwendung der sokratischen Methode, mit taktvollem, dem leicht festzustellenden allgemeinen Bildungsgrade des Einzelnen angepaßten Rat behandelt: ihresgleichen, die in der Entwicklung begriffenen Tonkünstler; dann die in den verschiedensten bürgerlichen Berufen tätigen Musikfreunde — die sich auf dem rechten Wege Befindenden, die Verbildeten, die Oberflächlichen; schließlich die an ernste Musik zögernd herantretenden Naiven. Sie sollen darüber nachsinnen, wie sich die genannten Kategorien, wie sich Regsame und Schwerfällige, Begabte und Durchschnittsmenschen zur Musik der Gegenwart stellen. Was weiß gegenwärtig der auf dem Konzertpodium tätige Instrumentalist, der Bühnensänger von seiner Zuhörerschaft? Daß sie heute freigebig Beifall zollt, gestern

[1] Thematische Analyse von dem bekannten Komponisten Alban Berg, einem Schüler Schönbergs. (U.-E.)

[2] Anmerkung. Ueber den Aufbau, die Einrichtung, die Arbeitsweise der von mir seit 1902 ins Leben gerufenen Oeffentlichen Musikbüchereien (jetzt 26, vorbereitet werden des ferneren 15), soweit es das Allgemeine anlangt, wurde schon so viel berichtet, daß ich heute darauf nicht weiter einzugehen brauche.

damit kargte, daß sie unentwegt applaudieren würde, wenn der „verdammte Kerl", der Kritiker nicht wäre. Weiter nichts. Wie anders in der Haydn-Periode, als der Nachschaffende, so sozial bedrückt er vielfach war, bei gemeiniglich kleinerem Auditorium mit den Entgegennehmenden Tag für Tag in Fühlung stand, um ihr Seelisches und ihre Neigungen wußte, ihren Geschmack im Wesentlichen teilte. Man jammert darüber, daß sich die bösen Modernen so arg weit vom „Fühlen der Volksseele" entfernen. Vorab: es ist ein sonderlich Ding vom Volksempfinden zu reden, so lange vielen Hunderttausenden Mozart und Beethoven ebenso spanische Dörfer sind als Wagner und Liszt. Klafften zwischen den Musikkonsumenten, die in den letzten dreißig, vierzig Jahren die Konzertsäle und Opernhäuser füllten, und der neueren Produktion Risse auf, so war daran die sogenannte Artistik Richard Straußens und anderer kühn harmonisierender, üppig instrumentierender, in der Formengebung neuernder Geister nur sehr bedingt schuld. Vielmehr wirkte das damit zusammen, daß der Notenkaufende sich scheute oder nicht in der Lage war, für moderne, von den Verlegern oft zu teuer angesetzte Musikliteratur arg viel Geld auszugeben, während die klassische in zumeist guten, billigen „Volksausgaben" geboten würde; daß ferner die gewinngierigen, im Konzertsaal allmächtig gewordenen Agenten, wie oben ausgeführt, mit dem hundertfach Erprobten sicher gehen wollten, und daß die geistigen Brücken zwischen den Reproduzierenden und dem Publikum in der Regel fehlten. Wieder aufzimmern können wir sie, indem wir — wie angegeben — die heranwachsende Musikergeneration sich in die Vorstellungs- und Gefühlswelt der musikliebenden Laien einleben lassen. —

Man wird mich nicht mißverstehen: die Oeffentliche Musikbücherei soll keineswegs einseitig modern gefärbt sein! Sie soll, das abgerechnet, was insbesondere das Rüstzeug des gelehrten Musikforschers ausmacht, alles ihr irgend Erreichbare von kernhafter und anregender älterer und neuerer Musik auffammeln und darbieten. Aber es ist ihr gewiesen, sich zu einem namhaften Teile auf das Wollen und die Bedürfnisse der Gegenwart einzustellen. Wilhelm II. meinte, daß der Geschichtsunterricht in den Schulen füglich nicht bei den Kämpfen der Griechen mit den Persern oder gar bei den Geschicken Altbabylons einzuhaken hätte, sondern bei der Gegenwart. Wie mag man nur glauben, daß dem, der heute, nach seelischen Erlebnissen dürstend, doch ohne von Namen und Bedeutung etwelcher Tonmeister etwas zu wissen, sich mit gediegenerer Musik anzufreunden sucht, die Symphonie, die Oper des Rokoko leichter einginge als die symphonische Dichtung und das lyrische Drama unserer Tage! Das restlos volle Verständnis für Mozarts Schöpfungen erschließt sich allein denen, die für wurzeltief intuitives Erfassen geboren sind und nach langem emsigen Mühen das gesamte kulturelle und dichterische, konstruktive und dekorative Schaffen der Mozart-Epoche hemmungslos beherrschen. Die Ewigkeits-, die großen Menschheitsgedanken Mozarts? Ich verehre sie auf den Knien. Aber in wie vielen Arien, Sonaten, Quartettsätzen des Göttlichen finden wir sie? Und in wie vielen tönt nicht, um das feine Wort von Rudolf Bartsch anzuwenden, das sterbende Rokoko aus, die nur mehr zum zartsinnigen, kenntnisreichen Liebhaber sprechende vornapoleonische, vorbeethovenische Sentimentalität?

Wer, gleichviel ob Fabrikarbeiter, Kleinbeamter, Kaufmann, Gelehrter am Leben und Weben seiner Zeit bewußt, ehrlich nach Klarheit ringend, teilnimmt, dem klingt selbst aus den verwickeltsten 1922 abgeschlossenen Partituren das Sehnen, das Leid, der Ueberwindungswille dieser seiner Zeit entgegen. Paul Marsop.

Noch etwas über Klaviertechnik.

Von J. G. ten Sythoff, Zutphen (Holland).

In Heft 24 des 43. Jahrg. der N. M.-Z. hat sich Gonda van Dam über die Probleme der Klaviertechnik ausführlich und sehr anerkennenswert geäußert. Ein paar Bemerkungen seien dazu aber doch gestattet. G. v. Dam sagt sehr richtig, daß man, um das Problem der Klaviertechnik zu erfassen, ihr bis auf den ersten Ursprung nachspüren muß. Ich möchte aber doch bezweifeln, daß sie das auch getan hat. Denn eines muß hier doch, nach welcher Methode man auch unterrichtet, bedacht werden, daß gerade im Anfangsunterricht auf die psychische wie physische Individualität des Schülers zu achten ist. Die meisten Klavierlehrer tun dies leider nicht, betrachten den Schüler nicht wie einen Kranken, dem geholfen werden soll, sondern lassen alle Patienten dieselbe Medizin einnehmen, geben ihre Vorschriften für alle Klavierspieler gleichlautend. Was aber für den einen nützlich ist, kann für den anderen schädlich sein. Hier liegt der Grund, warum so viele musikalisch begabte Schüler nicht vorwärts kommen. Der Lehrer sollte eben bei jedem der ihm Anvertrauten wieder seine Diagnose auch in bezug auf das Technische stellen, das nichts Totes, sondern das Mittel zur Verlebendigung der Tonwerke ist. — Wie Gonda van Dam ausführlich darlegt, kann von der Gewichtstechnik, von der so viele die Erlösung erhofften, das Heil nicht kommen. Daß auch diese Methode, einseitig aufgebaut, versagt, stimmt nachdenklich. Man sollte mit neuen Methoden, überhaupt mit der „Methode" vorsichtiger sein; sie führt so leicht in eine an Enttäuschungen reiche Sackgasse. — Bei meinem vortrefflichen Lehrer Adolf Mehrkens (einem Schüler von Louis Plaidy) übte ich in meinen jungen Jahren tüchtig das in so viele Sprachen übersetzte ausgezeichnete Werk von Plaidy. Man scheint wieder mehr auf diese alte Leipziger Methode zurückzukommen; das freut mich, doch habe ich Bedenken gegen zu starken Gebrauch der sogenannten Stützfingerübungen. In der Praxis habe ich sehr schlechte Folgen (Steifheit und Strammheit) gesehen bei Schülern, die diese Stützübungen leider allzu tüchtig geübt hatten. Nach meiner Meinung sind die Stützfingerübungen bei Anfängern abzuraten. Die Fünffingerübungen, in alle Tonarten transponiert, und besonders die Fingerwechselübungen sind sehr nützlich, auch Daumenuntersetzübungen dürfen nicht vergessen werden (hierfür bietet sich jetzt die vortreffliche „Schule der Fingertechnik" von Wiehmayer, Edition Schuberth). — Was G. v. Dam bei den Akkordstudien als Mittel zur Förderung der Griffsicherheit angibt, das Fixieren des Griffes über den Tasten zur Gewinnung des Spannungsmaßes, erscheint mir unzulänglich, denn gerade bei den gebrochenen Akkorden sind Vorstudien unumgänglich notwendig. Man übe als Vorstudien erst je zwei Finger des betreffenden Akkordgriffes einzeln (also 1—2, 2—3 usw.), dann übt man drei Finger, hiernach vier und endlich fünf Finger; jede Figur stets nach unten und oben brechend. Bei jeder neuen Figur soll jeder Finger als erste Note nach unten und nach oben geübt und betont werden. Immer sollte man die Finger dabei tüchtig aufziehen. Alle Fingerübungen sind langsam zu machen, und man achte (auch speziell bei den Fünffingerübungen) auf einen runden vollen Ton. Bei diesen Uebungen sind die unbeschäftigten Finger immer oberhalb der Tasten fertig zum Anschlagen zu halten. — Außerdem sind alle Fingerübungen stets auswendig zu spielen, damit der Schüler auf eine richtige Hand- und Fingerhaltung achten kann. — Hat man die Vorstudien bei den gebrochenen Akkorden gut geübt, so sitzen die Akkorde in jeder Lage und Umkehrung fest in der Hand. — Meistens wird beim Klavierunterricht versäumt, Terzen, Sexten und Oktaven gebrochen durchzunehmen. Diese Uebungen sind aber sehr nützlich, zumal wenn man darauf achtet, die Armbewegungen recht geschmeidig zu machen. — Gegen das Ueben von Oktaven ohne Auf- und Niederbewegen des Handgelenkes, ohne geschmeidiges Nachgeben des Gelenkes muß man Bedenken haben. Vor allem sollte hier doch auf Elastizität geachtet werden. Vermeiden von Steifheit schließt doch noch nicht die notwendige Fixierung aus. Bei Oktaven das Handgelenk locker halten, befördert Geschmeidigkeit und gibt Kraft ohne Strammheit. — Bei allen Fingerübungen heißt es Maß halten; auch hier schadet das Zuviel. Noch wären Finger- und Armgymnastikübungen zu erwähnen, die sehr zweckmäßig sind, wenn sie richtig ausgewählt und mit Bedacht gemacht werden. Man soll immer die Technik nur als Mittel, nicht als Zweck betrachten. Technik ist wohl der Grund der Dinge, nicht aber das Wesen. Sie ist nur ein Führer, der uns ins Reich von unendlicher Schönheit bringen soll.

Hans Pfitzner-Zyklus in Stuttgart.

Nirgends wohl dürfte Hans Pfitzners Werk so eindringlich und mit so viel Liebe gepflegt werden als in Stuttgart. Der „Palestrina" ist seit seiner Erstaufführung nicht wieder vom Spielplan verschwunden, „Christelflein" kommt seit geraumer Zeit immer wieder hervor, die „Rose vom Liebesgarten" erfuhr im vorigen Jahr eine neue Inszenierung unter Pfitzners Obhut und nun erlebte auch der „Arme Heinrich" seine Auferstehung. Er steht, das bezeugte der geschlossene Zyklus aller Bühnenwerke Pfitzners, nicht nur zeitlich, sondern auch in musikalisch-dramatischer Hinsicht an erster, will sagen hervorragendster Stelle. Das Geniestück eines Dreiundzwanzigjährigen, das kaum eine Parallele in der Musikgeschichte hat! Intuitiv geschaut, mit unverbrauchter Kraft gezeugt, vom besten Geiste Wagners genährt und sich eigentlich nur noch äußerlich mit ihm berührend, entstand hier eine dramatische Legende von einer Einheitlichkeit und Klarheit der Linienführung in musikalischer wie dramatischer Hinsicht, wie sie seit dem „Tristan" nicht wieder erreicht worden ist. Daß dem Text gewisse Mängel eines Jugend- und Erstlingswerkes (für mich ist auch hier wie bei der „Rose" kein Zweifel, daß ihn Pfitzner selbst geschrieben und James Grun nur sein Pseudonym ist), besonders einige Längen anhäften, daß im 2. Akt in den allzubreit gestaffelten Chorszenen der Opernbühne in ihrer Forderung nach Schluß-„Wirkung" mit großem Ensemble ihr Tribut gezahlt wird — während alles übrige gerade im „Armen Heinrich" ganz ohne Rücksicht und Reflexion auf Bühnenwirksamkeit gestellt ist —, fällt nicht sehr ins Gewicht. Denn der Stoff, an sich einer Vertonung außerordentlich entgegenkommend, ist einfach und folgerichtig und frei von abschweifenden Episoden entwickelt, und auf ihm hat Pfitzner ein musikalisches Wunderwerk von einer Schönheit und Fülle der Eingebung und einer Tiefe und Stärke der Empfindung errichtet, wie es ihm erst wieder in der Kantate und in Teilen des Palestrina glückte. Besonders über dem I. Aufzug strahlt die Gnadensonne aus Genieland. Eine Musik, die einen im Innersten aufwühlt, mitreißt; vielleicht die, die unserem

Zeitempfinden am nächsten steht, die all unsere Leiden und Qualen verkörpert und aus der — so im Beginn der Erzählung Dietrichs — ein so wunderbares Heimatsgefühl spricht, wie es uns in der Oper nur ähnlich stark im Freischütz und in den Meistersingern begegnet. — Die musikalische Leitung Leonhardts, dessen ganzer Art dieses Werk besonders nahe stehen dürfte, traf den Stil des „Armen Heinrich" in vollkommener Art; bei aller Eindringlichkeit der orchestralen Gestaltung litt doch nie das Gesangliche. Gleich ihm tritt Dr. Erhardt leidenschaftlich für Pfitzners Bühnenwerk ein. Seine szenische Leitung in den beiden ersten Aufzügen (in den einfachen, sachlichen Rahmen Cziosseks) war mustergültig: ruhige, überzeugende Bewegung aus dem Tempo der Musik heraus, ohne Prätension das dramatische Geschehen mimisch erschöpfend. Der zweite Akt fiel merklich ab, war unruhig, uneinheitlich, bot tote Stellen und zwängte den Chor, künstlich arrangiert, in einen Vordergrund, der ihm nicht gebührt. Freilich erschwerte ihm die verschachtelte, enge und phantasielose Szenerie Cziosseks (welche Unmöglichkeit ist die eingezwängte Kapelle mit ihren transparenten Schlitzfenstern) die Arbeit beträchtlich. Die Besetzung war mit glücklichster Hand ausgewählt: Ritter eindrucksvoll und als siecher Heinrich schärfer profiliert denn als geheilter, Agnes zart und fein verkörpert durch Gertrud Bender, Dietrich mit Rehkempers prachtvoller und Hilde in Olga Blomés überraschend lebensvoller Gestaltung. Paulus spielte den Arzt mit ruhiger Würde (man gebe diesem hochbegabten Sänger doch endlich einmal etwas anderes als Mönche-, Päpste- und Eremitenrollen; sein Name verpflichtet ihn doch sicher nicht zum Heiligendarsteller).

Ueber Palestrina, Rose vom Liebesgarten, Christelflein und die Kantate „Von deutscher Seele" ist hier in den letzten Jahrgängen bereits ausführlich gesprochen worden. Ein paar Bemerkungen mögen genügen. Mit fortschreitender Bekanntschaft mit dem „Palestrina" wachsen die Bedenken gegen den zweiten Akt. Ganz abgesehen davon, daß er recht lose in das Gerüst der Handlung eingehängt ist und eine unökonomische Kräftevergeudung bedeutet (er ließe sich vom dramaturgischen Standpunkt aus durch einen Bericht ersetzen), stellt er sich doch vom musikalischen Standpunkt aus gesehen als eine eigenwillige Absonderlichkeit dar. Denn was anderes ist es, als das dialektische Durcheinander, das spitzfindige Hin und Her der Verhandlung, die rein verstandesmäßigen Belange dieses wirren Streites in breiten Ausmaßen in Musik zu setzen? Das erträgt eine kurze Szene, aber nicht ein langer Akt. Gewiß soll man nicht mit Mozart vergleichen; aber die Erkenntnisse dieses größten musikdramatischen Geistes aller Zeiten werden hier an einem gründlichen Exempel als auch heute noch und wohl für immer als zurecht bestehend erwiesen. Politische Auseinandersetzungen lassen sich eben so wenig in Musik setzen wie saure Gurken (um mit Richard Strauß zu reden). Pfitzner ist auch sonst im Palestrina nicht immer der Gefahr entgangen, Verstandesmäßiges in reiches musikalisches Gewand zu kleiden; es sei da nur an Borromeos Erzählung in der dritten Szene des ersten Aktes — über dessen musikalische Herrlichkeiten kein Wort zu viel ist — erinnert. Eine Merkwürdigkeit, die sicher nicht den Musiker Pfitzner betrifft — denn der strömt ja Musik auch über Dinge aus, die ihr direkt zuwider sind —, vielmehr den literarisch-dramatisch interessierten und durchaus nicht unkritischen Künstler Pfitzner, der einem ja auch beim Christelflein zu denken gibt. So erklärlich es ist, daß ihn der erste Akt Ilse v. Stachs in seiner hübschen Märchenstimmung anzog, so rätselhaft bleibt seine Annahme des zweiten Aktes, der in eine Sphäre sentimentaler Mittelmäßigkeit sinkt und in seiner Hilflosigkeit der Gestaltung (die Märchenfiguren werden zu Attrappen) peinlich leer wirkt. Die Aufführung des Palestrina bedürfte einer gründlichen Revision (der recht erdhafte Engelmassenchor ist ebenso unzulänglich wie vieles im zweiten und dritten Akt und wie die völlige Verzeichnung des Borromeo durch Faßbinder); die des Christelfleins bot im ersten Akt viel Schönes, szenisch ganz Vortreffliches; den zweiten Akt sollte aber die Regie von Grund auf ändern. Zu einer ganz ausgezeichneten Aufführung des Kätchens von Heilbronn (unter Fritz Holls meisterlicher Spielleitung) erklang Pfitzners bezaubernde Musik. Außerdem kamen in einer Morgenfeier Lieder durch Alfred Paulus und Margarete Heyne-Franke und die Cello-Sonate Op. 1 durch Hans Münch — in beiden Fällen saß Pfitzner selbst am Flügel — zu trefflichem Vortrag. H. H.

Internationale Musik in Berlin.

Die „Sektion Deutschland" der in Salzburg gegründeten „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" veranstaltete ihren ersten Abend in der Philharmonie. Als Dirigenten hatte man den Schweizer Orchesterleiter Ernest Ansermet berufen, der sich mit seinem romanischen Naturell besonders für die Interpretation der neuen, von Frankreich stark beeinflußten Musik eignete. Man hörte Debussys „Nocturnes", Albert Roussels „Frühlingsfest", Werke, die in erster Linie durch den Glanz der orchestralen Bearbeitung berauschen. Die „lineare" Komposition gestattet den Komponisten trotzdem noch reichlich eine harmonisch interessante Ausgestaltung ihrer Werke, wenn sie auch irrlichternd dem Ganzen einen mehr schemenhaften Charakter gibt. Aber gerade für Bilder, wie sie Debussy zusammengestellt hat, scheint hiermit der rechte Ausdruck gegeben zu sein. Nicht unwidersprochen blieb Igor Strawinskis „Sacre du printemps", das selbst den Franzosen bei der Uraufführung in Paris bedenklich erschien. Auch hier überrascht die geniale Behandlung des schwer bestückten Orchesterapparates und zum anderen die straffe eindringliche Rhythmik. Das Ringen, dem Werden der Natur in Klängen Ausdruck zu geben, die auf Urlaute basiert sind, erscheint in einer Konsequenz durchgeführt, die ebenso überrascht wie erstaunen macht. Es ist unmöglich, diese Musik, in deren Schöpfer nicht allein ein großer Könner steckt, sondern der auch über eine Fülle von Gedanken verfügt, kurzerhand abzutun. Die Urwüchsigkeit der Empfindung, wenn sie auch vielfach in den Mitteln zu Extremen greift, verdient entschieden Anerkennung. Vielleicht ist es auf diesem Wege möglich, dem blutleeren Impressionismus des Franzosentums Kräfte und Säfte zuzuführen, die ihn heilen und ihm gestatten, sich zur wahren Musik wieder zurückzufinden.

In gleicher Weise setzt sich für die moderne Musik strengster Observanz die „Internationale Komponistengilde" ein; freilich, was man hier zu hören bekam, war alles andere als hoffnungsvoll. Der russische Volksbeauftragte für Musik, Lourié, hat beispielsweise eine „Wolgapastorale" geschrieben, die jeglichen Charakter einer Pastorale vermissen läßt, es sei denn, daß man jetzt in Rußland derartige Schäferstündchen hält. Edgar Vareses Gesänge zu Texten, in die man bei bestem Willen keinen Sinn hineinbringen kann, ergänzten diese würdig auf musikalischem Gebiet. Derartige Versuche, unsern deutschen Geschmack verderben zu wollen, sollte man unterlassen. L. B.

Musikbriefe

Altenburg (Thüringen). Selbst der überzeugteste Demokrat wird zugeben müssen, daß die deutsche Kleinstaaterei neben ihren offenbaren Mängeln doch auch ihr Gutes hatte. Es wurden dadurch eine Menge kleinerer Kulturmittelpunkte geschaffen, die miteinander in schärfstem Wettbewerb standen und damit das geistige Leben in Deutschland mächtig befruchteten. Darum hat es auch Berlin auf künstlerischem Gebiete niemals zu der alles beherrschenden Stellung bringen können, wie sie etwa Paris, London und Kopenhagen innerhalb ihres Sprachgebietes behaupten. Bei uns stehen München, Dresden, Stuttgart und Frankfurt, um nur einige zu nennen, der Reichshauptstadt in kultureller Bedeutung zum mindesten gleich und viele andere Groß- und Mittelstädte wetteifern mit ihnen. Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, daß von den deutschen Bühnen etwa 80 die Oper pflegen, um Deutschlands Ueberlegenheit auf diesem Gebiete zu erkennen. Die fortschreitende Geldentwertung infolge der feindlichen Zwangsmaßnahmen bedroht freilich auch den Fortbestand dieser Bildungsstätten, die zu ihrer Unterhaltung ins Riesenhafte steigender Zuschüsse bedürfen. Für das Land Thüringen bedeutet darum die Erhaltung der bisherigen Hoftheater ein großes Opfer, das um der Volksbildung willen hoch einzuschätzen ist. Hat doch im vergangenen Jahre allein das hiesige Landestheater einen Staatszuschuß von mehr als 3½ Millionen gebraucht. Dabei sind die 365 Veranstaltungen während einer neunmonatigen Spielzeit durchweg gut besucht gewesen. Die Preise sind allerdings erst auf das Zehnfache der Friedensbeträge gesteigert worden. Doch bleibt der Generalintendant Max Berg-Ehlert bemüht, mit tüchtigen, wenn auch meist jugendlichen Kräften dem Schaffen der Gegenwart Raum zu gewähren. So hörten wir im vergangenen Spielabschnitt an neuen Werken von Wolf-Ferrari „Susannens Geheimnis" und „Schmuck der Madonna", dazu Schrekers „Schatzgräber" und Korngolds „Tote Stadt". Das Verdienst, mit durchweg neuen Kräften diese schwierigen Aufgaben gelöst und daneben noch eine Reihe älterer Opern neu einstudiert zu haben, gebührt dem mit Ablauf dieser Spielzeit scheidenden I. Kapellmeister Klaus-Nettstraeter. Dieser hochbefähigte, fleißige und umsichtige Opernleiter braucht ein größeres und dankbareres Arbeitsfeld, um sich ganz auswirken zu können. Neben der romantischen Oper „Das Kirchlein im See" von Paul Gläser brachte er in einem seiner Symphoniekonzerte mit dem Landestheaterorchester eine symphonische Dichtung „Arkadien" von Kurt Peters zur Uraufführung. Daneben hörten wir hier unter seiner Leitung erstmalig Regers vier Tonbilder nach Böcklinschen Gemälden und Korngolds Sinfonietta. Als Solisten erschienen neben hiesigen Kräften Konzertmeister Adolf Schiering (Dresden), ein früheres Mitglied unseres Theaterorchesters, mit dem Violinkonzert von Brahms. Einer vertieften Kunstauffassung dienten die zehn Theatermorgenfeiern mit wertvollen Einführungsvorträgen in das weite Gebiet der Theaterkunst durch den hochbefähigten Dramaturgen Horst Hoffmann. Die Reihe wurde mit Darbietungen auf zwei Klavieren durch Prof. Richard Rößler und Frau aus Berlin glanzvoll eröffnet (Originalschöpfungen von Mozart und Schumann) und immer durch passende Wort- und Tondichtungen belegt. Die musikalische Leitung dabei lag in den Händen des Kapellmeisters Adolf Strauß. Mit Ablauf dieser Spielzeit verlassen eine große Zahl strebsamer und tüchtiger Sänger unsern Opernverband, um ihre Kunst an größeren Bühnen zur Reife zu bringen. Milda Goldberg-Thiele folgt einem Rufe als Meisterin des Ziergesanges an die Staatsoper zu Wiesbaden. Margret Brüggemann geht als jugendlich-dramatische Sängerin an das Stadttheater Aachen. Mit

noch unbekanntem Ziele scheiden von hier die hochdramatische Susanne Werber und die jugendliche Sängerin Charlotte Voigt, die beide nur ein Jahr unserer Bühne angehörten. Von den scheidenden Herren folgt Ventur Singer einem ehrenvollen Rufe nach Zürich als lyrischer Tenor. Gustav Hauff geht als Bariton an das Stadttheater in Hamburg. Der mit reichen Stimmmitteln ausgestattete Heldenbariton Albert Klinder, der aus dem polnisch werdenden Posen zu uns kam, scheint der Bühne entsagen zu wollen. Mit Hugo Nicolaus und Julius Martin verlassen uns auch Tenor- und Baßbuffo. Der mit Beginn der neuen Spielzeit eintretende I. Kapellmeister Dr. Georg Göhler wird also fast ausschließlich neue Mitglieder zu einem Ganzen zusammenzuschweißen haben. — Aus dem sonstigen Musikleben unserer Stadt ist hervorzuheben, daß Ernst Herrmann mit dem Städtischen Orchester eine weitere Hebung der Volkskonzerte anstrebte, wodurch die nordische Musik von Grieg und Sibelius dem einfachen Empfinden nahegebracht wurde. Durch Heranziehung geeigneter Solisten machte er seine Darbietungen schmackhafter. Der Musikverein pflegte unter Karl Hahns Führung und klavieristischer Unterstützung die Kammermusik durch die Quartettvereinigung des Theaters (Konzertmeister Alfred Mildner), später mit Unterstützung durch Heinrich Schachtebeck (Leipzig). Besetzungsschwierigkeiten veranlaßten zuletzt zur Darbietung des Quintetts Es dur von Mozart und des Sextetts B dur von Thuille für Blasinstrumente. Der rührigen Kunsthandlung Brauer hier verdankten wir Morgenfeiern mit Telemaque Lambrino und dem Streichquartett der Weimarer Staatsoper. Am 31. Oktober führte Musikdirektor Paul Börner mit dem Städtischen Kirchenchore Bachs Reformationskantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild" auf und wiederholte am Karfreitage Paul Gläsers „Jesu Leiden, Tod und Auferstehung". Die Organisten Arno Schubart und Ernst Wähler setzten mit gutem Erfolge ihre Bemühungen um volkstümliche Musikpflege in sehr unterschiedlichem Zeitmaße fort, wobei es ersterer schon fast auf 150 Orgelabende gebracht hat, die immer gut besucht sind und zu denen sich freiwillige Helfer dauernd bereitfinden lassen. Die Singakademie brachte während des Winters unter Musikdirektor Linus Landmann Haydns „Schöpfung" und für hier als Neuigkeit Bruchs „Gustav Adolf" mit großem Erfolge zur Aufführung, an dem allerdings neben dem gemischten Chore die tüchtigen Solisten Paul Papsdorf und Alfred Kase hervorragenden Anteil hatten. Der gemischte Chorverein Liedertafel-Orphelia unter Ernst Bauers Leitung erfreute mit Rheinbergers „Toggenburg"-Zyklus und Mendelssohns „Lorelei"-Bruchstück. Was ein gutgeschulter Männerchor an packender Darstellung zu leisten vermag, zeigte Landmann beim Vortrag von Matthieu Neumanns „Feuerreiter". Zur Feier von Hegars 80. Geburtstag kam an gleicher Stelle dessen „Herz von Douglas" unter Mitwirkung der Opernsänger Graumnitz und Hauff zur Aufführung. Emil Rödger brachte mit demselben Chor Reineckes „Hakon Jarl" zum Vortrag, dem ich leider nicht beiwohnen konnte. In scharfem Wettbewerb mit den bürgerlichen Gesangvereinen ringen auch die politisch eingestellten Arbeitersängerschaften um künstlerische Werte. Sie pflegen mit Nachdruck den unbegleiteten Chorgesang, dem sie durch Heranziehung guter Quartettvereinigungen nachahmenswerte Vorbilder zu bieten suchen. So hatte Liederhain-Polyhymnia das Leipziger Vokalquartett gewonnen und brachte unter Ludwig Greger auch erstmalig eine Vertonung des Goetheschen „Deutschen Parnaß" von Johannes Brand zum Vortrag. Der gemischte Chor der „Einigkeit" brachte mit großem Aufwand Beckers „Zigeuner" unter Kurt Fleck zu Gehör. Aber offengestanden haben mich die schlichten Liedergaben desselben Chores unter Führung von Fritz Staub mehr befriedigt wegen ihrer feinen Gesangskultur, die dem Inhalt der alten Volksweisen und Madrigale von innen beizukommen sucht. Hier liegen nach meinem Dafürhalten die Zukunftsaufgaben der deutschen Gesangvereine wie der Musikpflege überhaupt, die bei aller äußeren Verarmung die inneren Werte im Kurse wieder hoch bringen muß.

Karl Gabler.

*

Halle a. d. S. Unsere Oper schleppte sich in der intendantenlosen Zeit mit ewigen Wiederholungen von La Traviata, Mignon, Zigeunerbaron, Fledermaus und Rigoletto bis zum Saisonschluß hin. Ein Lichtblick war jener Einakterabend, welcher Bittners ursprünglich frisches Singspiel „Höllisch Gold" mit dem von entzückendem Humor durchwehten Operchen „Der Herr Kapellmeister" von F. Paër in einen Rahmen spannte. Die Besetzung war hier wie dort eine äußerst glückliche und der diensttuende Regisseur bot Bühnenbilder in reizvollen Farben und Gruppierungen. Den Einakter von Paër, den unsere Theater statt der modernen Kitschoperetten mehr berücksichtigen sollten, hat Dr. W. Kleefeld ausgegraben. Bei Waltershausens „Oberst Chabert" fesselte wohl die Handlung, die unruhvolle, nervös hin- und herspringende Musik gefiel dagegen wenig. Händels „Orlando furioso" erlebte nach den Händel-Tagen noch eine ganze Reihe von Aufführungen. Leider mußten an zwei Abenden die Hörer einen ziemlich getrübten Eindruck von dem Werke bekommen, weil der Bearbeiter Dr. H. J. Moser für den absagenden Darsteller der umfangreichen Titelpartie einsprang und nun mit dem Klavierauszug in der Hand und einer elektrischen Lampe in den Falten des Mantels die einzelnen Phasen des Liebeswahnes markierte. Welche Wirkung dieses Auftreten auf beiden Seiten der Rampe auslöste, läßt sich ungefähr ausmalen. Wie konnte sich die Theaterdirektion auf solch Experiment überhaupt einlassen, und welche Auffassung von Bühnenkunst vertritt Dr. Moser, indem er dies wagte? So fragten sich immer wieder die ernsten Kunstfreunde. Eine Neueinstudierung von Strauß' „Salome" gab der hochdramatischen Frau Marie Günzel-Dworski Gelegenheit zu einer gesanglich glänzenden und darstellerisch persönlich gefärbten Leistung. Aus dem Konzertleben sind noch einige bedeutungsvolle Veranstaltungen hervorzuheben. In den philharmonischen Konzerten hörte man unter der temperamentvollen Leitung von Benno Plätz u. a. als Neuheiten Winternitz' Melodram Die Nachtigall, Busonis Turandot-Suite und aus dem Manuskript Herforths Vorspiel zu Die Meisterprobe von Ettlingen, ein geschickt geformtes, farbenprächtiges Musikstück moderner Empfindung. Das letzte Konzert — ein Beethoven-Brahms-Abend mit dem ausgezeichneten Pianisten Gieseking als Solisten — leitete Dr. Georg Göhler, ein Dirigent von scharfem Kunstverstand, weniger indes von sprühendem Gefühl (Brahms' Zweite!). Hans Sticher, der immer mehr zu einem Orchesterleiter von persönlicher Eigenart und starker Gestaltungskraft heranwächst, brachte in seinen letzten Konzerten u. a. Mahlers Wunderhorn-Symphonie, Strauß' Till Eulenspiegel, Klengels Hymnus für 12 Celli, Tschaikowskys e moll- und Beethovens A dur-Symphonie wirkungsvoll heraus. Die Robert Franz-Singakademie (Leitung: Prof. A. Rahlwes) trat mit einer glänzenden Aufführung der Schöpfung hervor (wobei die Soli erfolgreich von Lotte Leonard, Ernst Meyer und Hans Vaterhaus gesungen wurden), während die Hallische Singakademie (Leitung: Musikdirektor W. Wurfschmidt) in ziemlich nachlässiger Vorbereitung Händels Herakles darbot. Der Lehrer-Gesangverein, den gegenwärtig mit vielem Fleiße und musikalischem Verständnis der Merseburger Seminarmusiklehrer Wilhelm Trenkner leitet, zog nach langer Pause endlich einmal wieder das Orchester hinzu und trug in dynamischer Ausfeilung und mit glänzender Klangentfaltung Bergers Meine Göttin, Brahms' Rhapsodie und Rinaldo, sowie als entzückende Neuheit das frisch empfundene Wandervogellied von Hugo Kaun vor. Mit Kammermusik versorgten uns das Klingler-Quartett, dessen Abende zu reinen Weihestunden wurden, und das glänzend eingespielte Gewandhaus-Quartett. Im Händel-Verein gab es einen musikhistorisch äußerst anregenden Abend mit der Ueberschrift: Kammerkunst des 18. Jahrhunderts. Bezüglich der Solistenabende ist für unsere Stadt ein auffallendes Abebben festzustellen. Zu erwähnen sind in erster Linie die stark begabte Klengel-Schülerin Margarete Hopfer (u. a. Cellosonate von Strauß), der Baritonist Dr. Friedrich Viol (Schuberts Müllerlieder in klanglich und geistig nahezu idealer Wiedergabe), der Stuttgarter Pianist Prof. Max Pauer (ein hervorragender Ausdeuter für Bach und Beethoven), das Ehepaar Jekelius-Lißmann (bei dem die Gattin die tiefer angelegte Natur ist), das Ehepaar Fritz und Julia von Bose (beide Mozartspieler von feinem Stilgefühl), sowie die einheimische Sopranistin Else Martin. Ihre beiden Liederabende brachten in bezug auf temperamentvollen Vortrag und empfindungsreichen Ausdruck gewiß viel Schönes; leider ließ die Künstlerin aber auch erkennen, daß sich ihre Stimme jetzt in einer bedenklichen Verfassung befindet. Der Berliner Arbeiter-Sängerchor Fichte-Georginia (Leitung: Dr. Ernst Jokl) berührte auf einer Konzertreise Halle und überraschte mit ungewöhnlich glänzenden Leistungen auf dem Gebiete des a cappella-Gesanges.

Paul Klanert.

*

Mannheim. H. Riemann hätte diese Tage erleben sollen. Sein altes Herz hätte gelacht. Schien es doch als sei die Vergangenheit Mannheims, der er sein Forschen geweiht, als sei der musikalische Geist des Rokoko lebendig geworden. Ja, in dem alten Barockbau des Mannheimer Schlosses, das seit der Revolution seine Festsäle verschlossen hielt und ansonsten das peinlichste aller Aemter (das Steueramt nämlich) aufnehmen mußte, begann es zu spuken. Geschäftige Hände regten sich, neuer Glanz zog ein und mit dem Mai öffnete ein neuer Konzertsaal den Musikfreunden seine Tore. Ein neuer für das breite Publikum: der alte Rittersaal des Schlosses. Ein prunkvolles Treppenhaus mit schönen Fresken von Asam führt zu ihm empor. In weiß und gold erglänzt der schöne Saal. Zwischen Marmorpfeilern trägt er alte Fürstenbilder, breite Fenster und Türen gestatten den Blick auf grüne Parkanlagen und das Deckengemälde stellt das Festmahl der Olympier dar. Dieser Saal, einst den Kapiteln des Hubertus-Ritterordens geweiht, sah gegen Ende des 18. Jahrhunderts alle großen Feste bei Hofe und diente als Konzertsaal der Hofkapelle. Die einst berühmten Komponisten der Mannheimer Schule, der Böhme Johann Stamitz, der Wiener Ignaz Holzbauer, der Mannheimer Christian Cannabich und viele andere hatten hier gewirkt. Und nun galt es, ihre Werke, die Riemann neu entdeckt hatte, ihre Werke, denen er für die Entwicklung der klassischen Wiener Schule große Bedeutung zuschrieb, im gleichen Rahmen neu zu beleben. Der Mannheimer Verkehrsverein hatte im Rahmen eines großzügigen Maiprogrammes diesen Versuch unternommen und die künstlerische Leitung Musikschriftsteller Karl Eberts anvertraut, der für ein geschmackvolles und geschlossenes Programm sorgte. Man hörte anfangs schwächere Werke: Franz Xaver Richters Streichquartett in C dur Op. 5 zeigt keine eigenartigen Züge. Nur die Anwendung von Sequenzen im Stile der Wiener Meister fällt auf. Karl Stamitz' Quartett für Oboe, Violine, Bratsche und Violoncello läßt trotz der originellen Besetzung nur bei dem schönen Andantesatz höher aufhorchen. Weit interessanter wirken die symphonischen Werke der alten Meister: In Ignaz Holzbauers Symphonie G dur bewies der Presto-Schlußsatz die Richtigkeit des von Riemann über die Dynamik der Mannheimer Schule Gesagten: Eine Verschärfung der Gegensätze tritt hier zutage, die ihren Einfluß zweifellos nicht nur auf Mozart, der ja 1777 und 1778 in Mannheim weilte, sondern auch auf die übrigen großen Tondichter der Zeit ausgeübt hat. Die

zwei, die Streicher geleitenden Oboen sind das markante Instrumentationsmittel der Epoche. Der Eindruck der Verschärfung der Kontrastwirkungen zeigt sich noch deutlicher in Rezitativ und Arie der Pfalzgräfin aus Ignaz Holzbauers Oper „Günther von Schwarzburg", die in Gegenwart Mozarts in Mannheim ihre Uraufführung erlebt hatte. In dem Schlußteil zeigt sich echte Dramatik des Ausdruckes, sowohl durch die Art der Motivbildung als durch den jähen Wechsel von Pianissimi und Sforzati hervorgerufen. Dagegen schien mir Johann Stamitz' D dur-Symphonie Nr. 3, 2 nicht bedeutend, ungeachtet ihres lebendigen, synkopierten Eingangsthemas. Auch desselben Kammersonate A dur Op. 6, 1 für Violine und Cembalo ließ mich kalt. — Weitaus das bedeutendste der dargebotenen Werke der Mannheimer Tondichter ist meines Erachtens Georg Bendas Monolog der Ariadne aus dem Duodrama „Ariadne auf Naxos". Echtes dramatisches Leben lebt in dieser melodramatischen Musik bei aller Naivität der Ausdrucksweise. Ueberraschend die geniale Art, die Tonarten für den musikalischen Ausdruck zu wählen, und dies in Trauer und Freude. Die mächtige Wirkung der jähen Einführung des C dur-Akkordes bei dem Worte „Sonne" — geradezu eine Lichtwirkung — wird mir unvergeßlich bleiben. Ebenso die musikalische Schilderung von Ariadnes Schmerz über Theseus' Verlust in einem gehaltvollen c moll-Satz. Selbst die profane Umwelt schien sich der Stimmung dieses Werkes zu fügen, denn bei einer Kadenz nach g moll erklang in den Quartsextakkord der Tonica von der benachbarten Bahnlinie der reine Pfiff einer Lokomotive auf dem eingestrichenen b als konsonierende Zustimmung der Jetztzeit ... Gegen dieses Werk des begabten böhmischen Musikers fiel Abt Voglers „Die Auferstehung Christi" (ein deutsches Singstück von Zacharia für Tenor, gemischten Chor, Orgel und Orchester) sehr ab. Es wurde in der schönen, heiter anmutenden Schloßkirche aufgeführt, die, mit einem schönen Deckengemälde von Asam geschmückt, einen feinen perspektivischen Ausblick auf den Chor gewährt, ein Blick, der durch ein Gemälde, „Die Ausstrahlung des heiligen Geistes", abgeschlossen wird. Wohl läßt in Voglers Werk der Beginn aufhorchen: chromatische Terzengänge, der verminderte Septakkord, auf der Orgel ausgehalten, und eine an Glucks Art gemahnende Dynamik (vielleicht ist die ganze „Mannheimer Dynamik" eher auf Gluck zurückzuführen?) wirken als erregende Momente. Aber so oft auch später Lichtblicke erlauscht werden, stets folgen triviale Stellen, äußerlich erfunden und mit ebensolcher Technik wiedergegeben. Tonmalereien, zum äußersten getrieben — chromatische Läufe illustrieren das Wort „Zähren" — vervollständigen das Bild eines unkonzentrierten, weltlichen Talentes, dem mitunter fein-modulatorische Stellen überraschend gelingen, ohne daß doch ein einheitliches, echt empfundenes Tonwerk daraus entsteht. — Und doch waren, trotz der Kriterien des einzelnen, die gesamten Darbietungen, nicht zuletzt durch den Ort, an dem sie stattfanden, von großem Interesse. Freilich, zu dauernden Leben kann wohl kaum viel von dieser Musik der „Mannheimer Schule" erweckt werden; Riemann liebte diese Musik wohl mit dem Herzen des Historikers, was seinen Ruhm nicht schmälert. Eines Großen Muse hat diese fünf Konzerte, die den etwas knalligen Namen „Kulturveranstaltungen" bekommen haben, verklärt: Mozarts. Geschmackvoller Weise hatte der Konzertleiter die Werke gewählt, die Mozart in Mannheim oder doch unter dem Einfluß der in dieser Stadt empfangenen Eindrücke geschrieben hat: Zwei französische Arietten, für die Tochter des Flötisten Wendling komponiert, Rezitativ und Arie „Alcandro, lo confesso" (nach Metastasios Text, Köchel Nr. 294), die Klaviersonate D dur, von den „Duetten" für Violine und Klavier das in e moll, in dem sich Mozarts tiefer Ernst wie auch seine ganze Gläubigkeit ausdrückt und schließlich das schöne Flötenkonzert G dur. Tüchtige Mannheimer Künstler, die Pianistinnen Luise Schatt-Eberts und Lili Koppel, die Geigerin Lene Hesse, Konzertmeister Amar allein und mit dem Mannheimer Quartett (das durch den Oboer R. Lorbeer verstärkt wurde), Opernsänger Gunnar Graarud, Schauspielerin Alice Strauß-Lisso und der Bach-Chor der Christuskirche nebst einem Kammerorchester unter Kapellmeister Sinzheimers Leitung vereinigten sich mit Erfolg in dem Bemühen, den Festkonzerten Glanz zu verleihen. Besonders hervorragend waren aber die Leistungen der Kammersängerin Anna Kämpfert (Frankfurt a. M.) und des Soloflötisten Max Fühler vom Mannheimer Nationaltheaterorchester. Eine große Enttäuschung bot dagegen Konzertsängerin A. Bagier aus Wiesbaden durch ungenügende Stimmkultur. Von den drei Herren, die Einführungsvorträge hielten, sprachen Dr. Steglich (Hannover) und Dr. Bagier (Wiesbaden) zu didaktisch und trocken, während Intendant Dr. Hagemann (Wiesbaden) in einem geist- und gehaltvollen, formvollendeten Vortrag den „Geist des Rokoko" beschwor. Schade, daß man anstelle der erstgenannten Herren nicht die heimischen Forscher Prof. Max Oeser, den verdienten Vorstand der herrlichen Schloßbibliothek, und Prof. Dr. Friedrich Walter, dem der Altertumsverein wertvolle Arbeit dankt, berief. Sie hätten die an sich gelungenen, festlichen Darbietungen der Vollendung näher gebracht. Robert Herrried.

Kurze Musikberichte

Berlin. Russisches Theater. Die alte hochkultivierte Ballettkunst der ehemals kaiserlichen Bühnen in Petersburg und in Moskau hat in Berlin eine neue Stätte der Pflege gefunden. Unter dem Namen „Russisches romantisches Theater" hat Boris Romanow aus vertriebenen Künstlern ein Ensemble zusammengestellt, das schon in der Einheitlichkeit seiner Schulung die Gewähr für künstlerisch vollendete Leistung bietet. Es ist eine Freude, dies straff disziplinierte Ballett zu sehen. Sind auch nicht die allerberühmtesten Namen vertreten, so fallen jedoch neben dem Leiter A. Obuchoff, die Smirnowa und Else Krüger besonders auf. Hier kann man Rhythmus Gestalt gewinnen sehen. Modernere Bestrebungen auf tanztechnischem Gebiete sind in diesen Darbietungen nicht ungenutzt geblieben. Der Versuch, Glucks „Maienkönigin" zu beleben, bleibt für den deutschen Hörer dem russischen Text gegenüber belanglos, zumal die Oper auch mehr als „Lever du rideau" gilt. L. B.

*

Düsseldorf. Nun fand auch hier Pfitzners Romantische Kantate im Musikverein unter Karl Panzners Leitung ihre Aufführung. Es ist über dieses Werk schon so viel geschrieben, daß sich ein erneutes Eingehen hier erübrigt. Ob man diese ernste, geistig tiefschürfende Musik in ihrer konzentriert asketischen, wie auch wieder sinnenwarm fließenden Diktion zum Eigenerlebnis macht, ist schließlich Sache des persönlichen Temperaments. Daß sie wurzelecht, einem tiefundierten, ethisch zuchtvollen Willen verpflichtet ist, kann als ihr größter Vorzug gebucht werden. Der Aufführung hatte Panzner eine sorgsame Beachtung angedeihen lassen. Die Chorsätze zeichneten sich durch Präzision und Tonschönheit aus. Die in der Konzeption stärksten Episoden: Abend und Nacht, Wir wandern an viel hundert Jahr, die humoristischen Partien wie auch der a cappella-Satz gelangen selten gut. Freilich vermochte der chorische Schlußgesang die große Geste nicht überzeugend zu gestalten. Hier zeigt sich im tönenden Pathos Pfitzners Grenze, dessen Stärke stets im Unterbau, nicht im Obergeschoß liegt. Das Soloquartett war auf seinem Posten: Käthe Neugebaur-Ravoth (Sopran), Hilde Elgar (Alt), der durch plötzlichen Einsprung seine musikalische Intelligenz erneut beweisende heimische Tenor Aug. Richter und der Musikalischste unter ihnen: Hermann Scherchen. E. Suter.

*

Koburg. Im I. Chorkonzert des Landestheaters Koburg, das seit Jahresfrist mit dem altbewährten Ernst-Albert-Oratorienverein, dem Lehrergesangverein Koburg und dem Singverein Sonneberg zusammengeht, fand am Bußtag (22. Nov.) in der Moritzkirche die erste Aufführung von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" statt. Der junge Kapellmeister Dr. Bruno Stäblein vom Landestheater hat mit der Einstudierung und Direktion dieses Werkes sich wiederum als ein Dirigent von hohen künstlerischen Qualitäten gezeigt. Das Werk erfuhr durch ihn eine restlos befriedigende Wiedergabe. Unterstützt wurde Dr. Stäblein von der prachtvoll musizierenden (verstärkten) Landestheaterkapelle, sowie von dem vorzüglich geschulten Chor des Ernst-Albert-Oratorienvereins, der sich unter seiner Leitung glänzend entwickelt hat. Im Soloquartett, dessen vier Stimmen glücklich gegeneinander abgetönt erklangen (Wally Gielsdorf-Stäblein, Angelina v. Berlepsch-Valendas [München], Hans Wolff, Alfred Leubner), waren die Damen der künstlerisch überwiegende Teil, die Sopranistin durch überragende stimmliche und musikalische Kultur, die Altistin durch ihre sammetweiche Stimme.

*

München. Das Münchner Kammertrio, eine junge Vereinigung, hat in dem Konzertleben Münchens in mehrfachem Sinne eine Lücke ausgefüllt. Nach jahrelanger Pause bekam man in den Abenden des „Kammertrios" die Streichtrios Beethovens und der anderen großen Alten und moderne Komponisten wieder zu hören. Werke, die zum Allererlesensten der Kammermusikliteratur gehören und unbegreiflicherweise im hiesigen Konzertleben vernachlässigt worden sind. Außerdem machte sich die strebsame Vereinigung an das Ausgraben vergessener alter Kammermusikwerke heran. E. T. A. Hoffmanns Harfenquintett, sein Klaviertrio wurden in der vorigen Saison aufgeführt. Diesmal brachte der „I. Abend musikalischer Seltenheiten" durchaus verschollene graziöse Genüsse: eines der drei Gitarrequartette Niccolo Paganinis (D dur, für Gitarre und Streichtrio), eine salongerechte Komposition voll klassischer Anklänge und eigner Harmlosigkeiten, Rossinis A dur-Quartett für Flöte und Streichtrio, eine Perle sprudelnder Geistesfülle in mozartischem Gewande. Zwei Trios (G dur und C dur) für Flöte, Violine und Cello von Joseph Haydn. Jedes kaum einige Minuten dauernd, pikant und witzig. Und schließlich Luigi Boccherinis G dur-Quintett für Gitarre und Streichquartett, eine Rokokotafelmusik par excellence, mit dem Schlußsatz „La Ritirata di Madrid", der, wohl ebenso wie einst, im Konzerte wiederholt werden mußte. Der Abend war von seltener Vollendung. Die Mitwirkung Gustav Kaleves, des vorzüglichen Flötisten des Nationaltheaters und Fritz Mühlhölzls, des Meisters der Gitarre, war vorbildlich. Und gerade passend und entsprechend den Qualitäten des „Kammertrios". Dieses, die rasch bekannt gewordenen „drei H's" — Anton Huber (Geige), Valentin Härtl (Bratsche), Rudolf Hindemith (Cello) —, ist vielleicht die verheißungsvollste und aufstrebendste unter den jungen Kammermusikvereinigungen. Derart gleichmäßige technische Vollendung und musikalischen Ernst bei dem erfolgreichen Bestreben, sich durchaus dem Werke, dem Ganzen unterzuordnen, kennen wir eigentlich nur von den ganz großen Vereinigungen her.

*

Nürnberg. Der neue Intendant Dr. Maurach hat sich mit einer trefflich gelungenen Erstaufführung von Kloses „Ilsebill" sehr gut eingeführt. Kapellmeister Volkmann, dessen Temperament und

Klangsinn sich hier vorzüglich bewährten, kommt ein Hauptverdienst an dem Erfolge zu. Frau Werhardt-Poensgen, unsere stimmgewaltige hochdramatische Sängerin, führte die Rolle der ehrgeizigen Fischerfrau mit glänzendem Darstellungsvermögen durch. Herr Fritz Müller-Raben stand darstellerisch nicht auf gleicher Höhe wie seine Partnerin. Gesanglich zeigte er sich besonders in der Erschöpfung des Lyrischen wieder als ein Sänger von hoher Stimmkultur. In der Rolle des Kreuzzugspredigers hatte Fritz Berghof Gelegenheit, den Glanz und die urwüchsige Kraft seines Tenors zu entfalten. Auch die kleineren Rollen waren angemessen besetzt. Der Spielleiter, Herr Spiwak, löste seine nicht leichte Aufgabe mit anerkennenswerter Gewandtheit. Die offenen Verwandlungen wickelten sich zwanglos und ohne Störung ab. Von dem sprechenden Fisch (Langefeld) war allerdings kaum ein Wort zu verstehen. Die nicht zu umgehende Placierung des Fisches im Hintergrund der Bühne und die Entfernung des allerdings durch ein Sprachrohr singenden Sängers mögen sich der Lösung dieses Problems hindernd entgegengestellt haben. Erich Rhode.

*

Sigmaringen. In der kleinen, jedoch von einem ganz besonderen Hauch alter bodenständiger Kultur durchwehten Residenzstadt Sigmaringen bot der dortige Musikverein und Männerchor unter der feinsinnigen und energischen Leitung von Chordirektor Richard Hoff eine vortreffliche Aufführung des Alexander-Festes von Händel. Hoff, der Führer des Sigmaringer Musiklebens, war von jeher bemüht, Ungewöhnliches im Rahmen des Möglichen vorzuführen. So hatten ihm die Sigmaringer Musikfreunde im vergangenen Jahr auch die Bekanntschaft mit Händels „Acis und Galatea" zu danken, und wer diesen beiden Aufführungen beigewohnt, konnte nur mit einem gewissen Gefühl des Neids feststellen, mit wieviel künstlerischer Andacht und Hingebung an die Einstudierung solcher Werke in der Kleinstadt herangegangen wird, verglichen mit dem oft so äußerlich und industriell wirkenden Kunstbetrieb eines großstädtischen Kunstzentrums. Die in ihrer polyphonen Struktur recht anspruchsvollen Chöre wurden mit spielender Präzision exekutiert und man empfand als Gesamteindruck, daß hier ein Wille von ungewöhnlicher Konzentration und Aufbaufähigkeit am Werk ist. Das so Erreichte muß um so höher gewertet werden, als das zur Verfügung stehende Material sich naturgemäß in sehr bescheidenen Grenzen hält. Von den mitwirkenden Solisten sei besonders des Bassisten Hövekorn gedacht, der sich seiner Partie in ganz hervorragender Weise entledigte.
S. Kallenberg.

*

Stuttgart. In einer Rudi Stephan gewidmeten Morgenfeier des Landestheaters sprach Dr. Karl Holl (Frankfurt a. M.), der eifrige Vorkämpfer für die Musik des gefallenen Freundes, in überzeugendem, warmherzigem Vortrag über Werdegang und Werk Stephans. (Es sei hier nochmals auf Holls feinsinnige Studie über Stephan im Feuer-Verlag, Weimar, hingewiesen.) Die Lieder (sämtlich bei Schott erschienen), von Rhoda von Glehn, Lydia Kindermann und Alfred Paulus hervorragend gesungen und von Dr. Holl meisterlich begleitet, zeigen, wie rasch sich der junge Stephan, hier von Wolf und Reger kommend, in die Lyrik eingearbeitet und wie stark sich bereits in den Anfängen dieses bedeutende musikalische Schöpfertalent seine eigene Sprache schafft. Man muß die Einheitlichkeit und Einfachheit der Lieder ebenso bewundern wie ihre Ausdruckskraft, die bei aller Stärke doch niemals über den lyrischen Rahmen hinausdrängt. Ohne Zweifel gehören diese Lieder mit zu den erfreulichsten Erscheinungen moderner Liedkunst. H. H.

*

Trier. Der Konzertorganist A. Wieber aus Halle und die Konzertgeigerin Dora Scharfe aus Berlin gaben hier ein Kirchenkonzert. Der Orgelspieler war nach Technik, Registrierungskunst, künstlerischem Geschmack und Empfinden geradezu blendend. Die jugendliche Geigerin gewann sich alle Herzen durch ihr künstlerisch vollendetes und seelenvolles Spiel. Eine so nach jeder Hinsicht befriedigende Musikaufführung ist in der Konstantinischen Basilika kaum noch gehört worden. Mit Ausnahme einer trefflichen Komposition des vortragenden Künstlers kamen die namhaftesten Orgelkomponisten von Muffat bis Händel zu Gehör. K.

Kunst und Künstler

— Das III. Donaueschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst soll, falls genügend aufführungswürdiges Material eingeht, Ende Juli 1923 stattfinden. — Einsendungen sind unter Beifügung des Rückportos bis 15. Febr. zu richten an die Musikabteilung der Fürstl. Hofbibliothek zu Donaueschingen (Baden).

— Unter künstlerischer Oberleitung des Intendanten Georg Hartmann wird sich Anfang dieses Jahres ein geschlossenes Opernensemble des deutschen Opernhauses in Charlottenburg nach Amerika begeben und dort am 29. Januar in Washington mit einer Aufführung von Wagners „Lohengrin" beginnen. Die Bezeichnung „Deutsche Wagner-Opern-Compagnie" mutet zwar etwas kaufmännisch amerikanisch an, dafür gewährleisten jedoch Namen wie die der verpflichteten Dirigenten Leo Blech und Ed. Mörike, daß Künstler von Ruf am Werke sind, deutsche Kunst im deutschen Geiste zu pflegen.

— Das Stuttgarter Wendling-Quartett ist von einer sehr erfolgreichen Konzertreise in Nordamerika zurückgekehrt. Die amerikanische Presse lobt die wunderbare Ausgeglichenheit und Einheitlichkeit des Spieles, dessen Grundlage echte Musikalität und nicht reines Virtuosentum ist. Gerade darum ist der Erfolg für das Quartett, das sich niemals aufs Blenden verlegt, hocherfreulich. Neben den klassischen deutschen Meisterwerken vermochten die Wendlings besonders mit Regers Kunst zu überzeugen.

— Die Stuttgarter Madrigal-Vereinigung ist von einer Konzertreise in der Schweiz zurückgekehrt, die ihr und Hermann Keller als Dirigenten und Orgelvirtuosen reiche künstlerische Erfolge gebracht hat. Hermann Keller, der sich auf eine längere Konzertreise nach Amerika begibt, hat die Leitung der Madrigal-Vereinigung niedergelegt. Sein Nachfolger in der Leitung ist Dr. Hugo Holle. Als I. Sopranistin wurde außerdem die ausgezeichnete Konzertsängerin Elisabeth Weißhaar gewonnen.

— Ueber die Hollandreise, die der Dresdner Kreuzchor soeben beendet hat, veröffentlicht die niederländische Presse enthusiastische Berichte. Die Leitung lag in den Händen des Prof. Otto Richter, an der Orgel wirkte Bernhard Pfannstiehl mit, in den Saalkonzerten die holländische Sängerin Repelaer van Driel. Die Konzerte waren sehr stark besucht, das große Concertgebouw in Amsterdam trotz des gleichzeitig dort stattfindenden Französischen Musikfestes derartig gefüllt, wie seit dem Mahler-Feste 1920 nicht. —ph.

— Drei Orchestergesänge nach Dichtungen von Fr. A. Angermayer Op. 23 des Brünner Komponisten Bruno Weigl (Rar-Verlag in Dresden) gelangten im Dezember in Dresden, Berlin, Köln, Frankfurt a. M. und München zur Aufführung.

— In Köln kam des hochbegabten Salzburger Komponisten Joseph Meßners Missa Poetica und Messe in D durch den a cappella-Chor Neuß unter Leitung Johannes Gellers zu außerordentlich erfolgreicher Erstaufführung. Die Werke sind auch für Bonn, Duisburg, Maastricht und Roermond (Holland) angenommen. Meßners Symphonie wird außerdem durch Scheinpflug in Duisburg und Herrmanns in Maastricht zur Aufführung gelangen.

— Hans Dechend, von dem die N. M.-Z. vor einiger Zeit zwei Lieder brachte, hat mit seinen Liedern, für die sich besonders Helene Forti einsetzt, großen Erfolg.

— Gelegentlich eines Tanzabends wurden im Nationaltheater in Mannheim die Walzer von Brahms Op. 39, für großes Orchester instrumentiert von Dr. Otto Ehmel, aufgeführt und fanden in der orchestralen Neufassung lebhaften Anklang.

— Die bedeutende Konzertsängerin Maria Philippi (Basel) feierte am 23. Dezember 1922 ihr 25jähriges Künstlerjubiläum. Zu ihrer Ehrung und als Dank haben eine Anzahl Künstler und Kunstfreunde (Abendroth, Courvoisier, Max Friedländer, S. Ochs, Pfitzner u. a.) einen Aufruf für eine Ehrengabe an die Künstlerin (Einzahlung auf Konto „Ehrengabe Maria Philippi" Bankhaus Luce-Bremen, Postscheckkonto Hamburg Nr. 46 482) erlassen.

— Walter Niemann brachte in der ersten Morgenveranstaltung des Leipziger „Richard-Wagner-Verbands deutscher Frauen" seine Suite (d moll) im alten Stil Op. 87 und Kleine Sonate (A dur) im modernen Stil Op. 88 mit schönem Erfolg zur Uraufführung. Walter Giesecking wird in diesem Winter Niemanns Klaviermusik („Der Orchideengarten" Op. 76, Alt-China Op. 62) in Italien, Viktor v. Frankenberg (die d ei Sonaten u. a.) in Südamerika einführen; Friedberg (Balladen Op. 81), Lambrino, Frieda v. Mikulicz (Pharaonenland Op. 86), Günther Homann (Präludium, Intermezzo und Fuge Op. 73) haben sie u. a. des weiteren auf ihre Programme gesetzt.

— Paul v. Klenau ist als Leiter der Wiener Singakademie und zugleich für eine Reihe von Symphoniekonzerten verpflichtet worden.

— Kapellmeister Stieber (Halle) ist zur Leitung der Symphoniekonzerte des Opernhauses als Nachfolger Frischens nach Hannover berufen worden. Stieber ist gleichzeitig von der Intendantur der Oper mit der Gründung einer Opernschule betraut worden, die an das Opernhaus angegliedert werden soll.

— Kapellmeister Julius Prüwer (Breslau) ist als Nachfolger Karl Leonhardts zum Opernleiter des Weimarer Nationaltheaters berufen worden.

— Aus Anlaß des 100. Geburtstages von Joachim Raff widmete ihm der Annaberger Seminarchor unter Leitung von Prof. Polenz eine Aufführung des Werkes „Die vier Tageszeiten" für Chor, Klavier und Orchester. Als Solistin war die bekannte Dresdner Pianistin Lotte Sauer gewonnen worden.

— Der als Verfasser einer modernen Harmonielehre und schaffend wie ausübend bestens bekannt gewordene Tonkünstler, Musikdirektor Fritz Rögely, wurde als Gesanglehrer der Luisenstädtischen Oberrealschule in Berlin angestellt.

— Kurt Hoche, der berühmte Gesangsmeister und treffliche Stimmbildner, hat am 5. Dezember seinen 50. Geburtstag in Wiesbaden gefeiert.

— Franz Neubacher ist zum Lektor der Musikabteilung des Wolkenwanderer-Verlages in Leipzig ernannt worden. Eine Anzahl seiner Lieder erscheinen demnächst dort.

— Der junge Leipziger Bariton Martin Heyde-Scarlotti sang im Anschluß an seine Englandtournee in Amsterdam (Concertgebouw) und wurde für Frühjahr wieder nach Holland verpflichtet.

— Hofrat Dr. Friedrich Rösch konnte am 12. Dez. 1922 seinen 60. Geburtstag feiern. Rösch, in Memmingen geboren, studierte zunächst Jura, wandte sich aber dann der Musik zu. Er wirkte mehrere Jahre in München und ein Jahr in Petersburg als Dirigent. Mit Richard Strauß und Hans Sommer gründete er 1898 die Genossenschaft deutscher Tonsetzer, deren Vorstand er heute noch ist; außerdem ist er seit einigen Jahren auch 1. Vorsitzender des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Dr. Rösch, der seine ganze Lebensarbeit in uneigennütziger Weise in den Dienst der Genossenschaft gestellt hat, hat sich durch seine Tatkraft und seine bedeutenden organisatorischen Fähigkeiten ein bleibendes Verdienst erworben.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Musikdirektor Otto Hartung (Sondershausen) ist im Alter von 46 Jahren gestorben.

— Dr. Vinzenz Reifner, ein Schüler Cyrill Kistlers, ist in Dresden am 26. November, 44 Jahre alt, gestorben. Reifner hat sich mit symphonischen Dichtungen („Frühling", „Dornröschen", „Die Bremer Stadtmusikanten") und Liedern bekannt gemacht.

— Der bekannte Berliner Gesangspädagoge Adolf Deppe ist im Alter von 88 Jahren gestorben. Unter seinen zahlreichen Schülern sind die bekanntesten Marie Deppe, Klära Dux und Ernst Kraus.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— In Prag gelangten am Neuen Deutschen Theater E. N. v. Reznicels „Ritter Blaubart" unter Leitung von Zemlinsky und am Tschechischen Nationaltheater Janaceks „Katja Kabanova" unter Ostrcál zur Erstaufführung. Beide Werke hatten überaus starken Erfolg, der sich in unzähligen Hervorrufen der Hauptdarsteller, der Dirigenten und der Komponisten äußerte.

— Das Chemnitzer Stadttheater veranstaltet Anfang März eine Eugen-d'Albert-Festwoche, in deren Mittelpunkt die Erstaufführung der neuesten Oper „Mareike von Nymwegen" stehen wird. Dasselbe Werk wird vorher in München und Breslau zur Darstellung gelangen.

— In München fand das Weihnachtsmärchenspiel Rumpelstilzchen von Alois Buhl, Musik von Markus Koch, seine Uraufführung.

Konzertwerke.

— Hermann Ungers „Jahreszeiten", eine viersätzige Suite für großes Orchester, die seinerzeit Nikisch aus der Taufe gehoben, kam unter Abendroth in Köln zur Erstaufführung und hatte sehr starken Erfolg.

— Peter Schmitz, der Leiter des Landesorchesters (ehemals Hofkapelle) in Meiningen, hat ein Streichquartett (Op. 4) geschrieben, das in einem Kammermusikabend des von Konzertmeister W. Schaller geführten Quartetts zur Uraufführung gelangte. Das geistvolle und klangschöne dreisätzige Werk, in dem der junge Kölner Komponist eigne Wege geht, erfuhr eine glänzende Wiedergabe und hinterließ starken Eindruck.

— Eine Sonate für Viola und Pianoforte von Karl Hoyer (Verlag N. Simrock) erlebte durch die Chemnitzer städtische Kammermusikvereinigung eine außerordentlich erfolgreiche Uraufführung.

— Alois Habas Viertelton-Quartett erfuhr in Berlin vom Havemann-Quartett unter regster Beteiligung aller maßgebenden musikalischen Kreise und Vertreter des Kultusministeriums seine bemerkenswerte Uraufführung, der weitere erfolgreiche Aufführungen in Prag und Brünn folgten.

— Von Robert Bückmann (M.-Gladbach) kam in Dortmund eine Serenade für Orchester mit Sopransolo zur Uraufführung, die dem jungen Komponisten großen Erfolg brachte.

Vermischte Nachrichten

— Der Schubert-Bund veröffentlicht einen Aufruf „An alle Kunstfreunde", dem wir folgendes entnehmen: Auch den uns allen heiligen Grabstätten Beethovens und Schuberts auf dem Währinger Friedhof in Wien droht die Gefahr, vom Leben im Sturm des Alltags hinweggefegt zu werden, um auf ewige Zeiten zu verschwinden, da der ehemalige Totenhain profanen Zwecken dienen soll. Auf Anregung seines Dirigenten Viktor Keldorfer hat der Schubert-Bund in Wien beschlossen, anläßlich der Auflassung des Währinger Friedhofes die Grabstätten Ludwig van Beethovens und Franz Schuberts der Nachwelt zu erhalten. Doch der Schubert-Bund mit seinen geringen Mitteln ist nicht imstande, die für ihn unerschwinglichen Kosten des Unternehmens allein aufzubringen. Deshalb wendet er sich vertrauensvoll an die Hilfe aller Kunstfreunde. (Das Musikhaus Gebr. Trau Nachf. Hugo Reiher in Heidelberg, Brückenstr. 8, nimmt Spenden in Sammellisten unter Postscheknummer 18 864 Amt Karlsruhe [Baden] dankend entgegen.)

— An der Universität Tübingen können nach der neuen Promotionsordnung Studierende der Musikwissenschaft zur Doktorpromotion zugelassen werden. Dozent ist Prof. Dr. Karl Hasse.

— Ein „Frei"gewordener. Am 25. Dezember 1922 vollenden sich 30 Jahre seit dem Ableben des Dresdner Orgelvirtuosen und Komponisten Karl Aug. Fischer. Sein Schaffen entbehrt nicht einer bestimmten geschichtlichen Bedeutung: als Erster — früher als Alex. Guilmant — verband er in Symphonien und symphonischen Einzelsätzen die moderne Orgel mit dem Beethoven-Orchester. Und abseits steht er mit seinen Werken für Orgel allein von dem breiten Strom der Bach-Renaissance, der über Brahms zu Reger führt. Einen Spätromantiker hat man ihn genannt. Ein Beethovener ist er, von der persönlichen Berührung mit Liszt mehr entzündet als formell beeinflußt. Aber neben dieser historischen Stellung haben seine besten Werke Dauerwert, wirken, wo sie recht zu Gehör kommen, mit ihrer Kraft und ihrer Zartheit, mit ihrem Ernst und ihrem Humor auch heute noch in unverwelklicher Frische. Das wissen scheinbar recht wenige, und die Hoffnung einer kleinen Fischer-Gemeinde auf Neudrucke wird unter den obwaltenden Verhältnissen leider größtenteils zuschanden. Zu finden sind die meisten Werke Fischers bei Fr. Schuberth jun. (Leipzig), einige wenige Liederhefte verstreut bei Schlesinger (Berlin), Fürstner (Berlin), Brauer (Plötner, Dresden), Kahnt (Leipzig) u. a. Seit geraumer Zeit mit den Vorarbeiten zu einer ausführlichen Darstellung des Fischerschen Lebens und Schaffens beschäftigt, wäre ich ebenso dankbar für Zusendung persönlicher Erinnerungen, Ueberlassung von einschlägigen Briefen, Konzertberichten u. dgl., wie ich bereit bin, meinerseits nach Kräften mit Auskünften, Fischer betreffend, zu dienen. F. L. Schnackenberg (Plauen i. V.).

— Für das Berliner Philharmonische Orchester hat der Magistrat der Stadt Berlin eine Beihilfe von 700 000 Mk. bewilligt. Fritz Kreisler spielte zugunsten des in Not befindlichen Orchesters und stellte den gesamten Ertrag den Philharmonikern zur Verfügung. Ebenso veranstaltet jetzt Frederik Lamond einen Abend zum Besten des Orchesters. L. B.

— In dem Wettbewerb des Oesterreichischen Musik- und Sängerbundes für Männerchorwerke erhielt Prof. Felix Woyrsch einen Ehrenpreis von 40 000 Kronen für eine „Ode an den Tod" für Männerchor und Orchester, außerdem wurden mit Preisen von 10 000 Kronen ausgezeichnet Gisela Selden-Goth (Berlin), Eduard Funk (Flensburg) und Karl Steinhauer (Oberhausen).

— Der Pianofortefabrikant Fritz Neupert in Bamberg ist von der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg in Anerkennung seiner hohen Verdienste um die Förderung der Musikwissenschaft zum Ehrendoktor ernannt worden.

— Ein vernünftiger Amerikaner macht sich im Musical Courier über die Franzosen lustig, die überall „Deutsche Propaganda" wittern. Der Mann hat mit seinem Spott recht, ob es aber etwas nützt? Wenn irgendwo in Amerika der deutsche Orchesterleiter dem französischen den Rang abläuft (es wird auch einmal umgekehrt sein), so ist natürlich die gefährliche, über die ganze Welt verbreitete Deutschenpropaganda schuldig und nichts anderes.

* * *

Unsere Musikbeilage. Die Wiedergabe der beiden Lieder Hindemiths aus dessen Op. 18 (Acht Lieder) verdanken wir dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Komponisten und des Verlages Schott in Mainz. Die Lieder werden manchen unserer Leser zunächst fremd anmuten. Wer aber mit offenem Sinne und mit Unvoreingenommenheit an sie herangeht, wird bald von dem seltenen Reiz ihrer Stimmung, ihrer Melancholie gefesselt sein und den Wunsch wach werden sehen, sich auch mit den übrigen Liedern des Op. 18 vertraut zu machen. — Zu den beiden Kinderliedern Hermann Stephanis in Heft 6 ist nachzutragen, daß sie aus der Sammlung „20 Gesänge aus der Kinderwelt" Op. 30 (erschienen im Selbstverlag des Komponisten in Marburg; in Kommission bei C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig) stammen, und daß sie alle mit so glücklicher Hand geschaffen sind, wie die beiden von uns gebrachten.

An unsere verehrl. Abonnenten!

Wie wir mit Genugtuung feststellen können, haben in Erkenntnis der überaus schwierigen Lage, in der die Presse, ganz besonders aber unser Fachblatt gegenwärtig sich befindet, sehr viele unserer verehrten Leser der in Heft 5 zum Ausdruck gebrachten Bitte um Nachzahlung eines Betrags für das 4. Vierteljahr 1922 entsprochen. Sie trugen auf diese Weise dazu bei, die durch die beispiellose Teuerung im vergangenen Vierteljahr entstandenen ungeheueren Mehrausgaben, für die jegliche Deckung fehlte, wenigstens etwas zu verringern. Wir danken den Freunden unseres Blattes herzlich für dieses verständnisvolle Entgegenkommen und bitten diejenigen, die mit der Zahlung noch im Rückstand sind, um freundliche Ueberweisung auf unser Postscheckkonto Stuttgart 2417 Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".

* * *

Einbanddecken zur „Neuen Musik-Zeitung"

können wegen der allzu hohen Selbstkosten — z. Zt. nicht weniger als 700 Mark — bis auf weiteres nicht mehr geliefert werden.

Schluß des Blattes am 14. Dezember. Ausgabe dieses Heftes am 4. Januar, des nächsten Heftes am 18. Januar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.