Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1923

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0044|LOG_0017

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 13

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis vierteljährlich (freibleibend): in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn Mk. 1500.—, nach der Schweiz 4 Franken, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung entsprechend dem Schweizer Frankenpreis. Einzelheft Mk. 500.—, 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. 1695.—, nach Ungarn Mk. 1890.—, nach der Schweiz 4 Franken 15 Cts. einschl. Versandgebühr vierteljährlich, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung. Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett. **Anzeigen-Annahmestelle:** Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77. Anzeigen-Preise (freibleibend): die viergespaltene Nonpareillezeile Mk. 200.—, im „Kleinen Anzeiger" Mk. 150.—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 1000.—.

Kunst und Vaterland.

Einige Bemerkungen von Dr. M. G. Conrad (München).

Da läuft mir wieder einmal, nachdem ich in einem vorausgegangenen Heft die langen Ausführungen Prof. Dr. Artur Seidls als Nachträglichkeiten zu anderen Vorgeschichten mit Interesse gelesen, in Heft 8 S. 119 der Ausspruch von C. M. v. Weber unter die Augen: „Die Kunst hat kein Vaterland, alles Schöne sei uns wert, welcher Himmelsstrich es auch erzeugt haben mag."

Ein hundertmal zu hörender Aphorismus, ein Satz zum Küssen, einlullend süß und wahr wie ein gefühliger Stammbuchvers der Biedermeierzeit. Gott behüte mich einen Pazifisten zu kränken oder politischen Streit und Haß in ein Reich des Friedens zu tragen. Aber wir leben, selbst als demütige Mitarbeiter des höchsten Gottes („alto fattore", Dantes Inferno!) im Krieg, im Weltkrieg, im Kampf der Kulturnationen auf Tod und Leben. Mit schönem Gefühl allein ist nichts zu gewinnen; für die Kunst nicht, für das Vaterland nicht, für keinen von uns allen nicht, am wenigsten für die Ideen vom ewigen Frieden, wenn er kein Friedhofsfrieden sein soll.

Kunst hat kein Vaterland, sehr richtig, überschwänglich richtig. Warum sollte sie eins haben, woher, wozu? Die ganze Frage ist überflüssig. Selbstverständlich: Kunst hat kein Vaterland — Kunst ist Begriff, ist Abstraktion, genau wie Wirtschaft, Politik, Religion. Kunst ist Prädikat, nicht Subjekt, genau wie usw.

Kunst kunstet nicht, Wirtschaft wirtschaftet nicht — — —

Menschen, Völker, Nationen, Weltreiche, Rassen wirtschaften, politisieren, das heißt treiben Wirtschaft, treiben Politik und unterliegen Gesetzmäßigkeiten, Wirklichkeiten, die zu respektieren sind, wenn es mit Wirtschaft und Wirtschaftern, Politik und Politikern nicht schief gehen soll.

Genau so mit der Kunst, der neunmalheiligen. Kunst kunstet nicht, das heißt macht sich nicht selbst, entsteht nicht von selbst, regiert nicht sich selbst. Der Begriff Kunst ist eine Abstraktion, Handwerkszeug für die Gelehrten und ihre Gelehrsamkeit. Die mögen darüber philosophieren die kreuz und die quer in alle Ewigkeit.

Wenn wir anderen Kunst sagen, so meinen wir Kunstwerk. Und das wird vom Künstler in die Welt gesetzt, aus dem Begriff, der Abstraktion, der Wissenschaftelei in die Wirklichkeit gebracht. Es sind Einzelne, Völker, Rassen, die Kunstwerke hervorbringen nach Gesetzmäßigkeiten und mit Wirkungen, die nicht dem Willen des Kunstwerkers, nicht des Kunstpflegers, nicht des Kunstgenießers untertan sind: Gesetzmäßigkeiten, Gesetzen so übermenschlicher, so erhabener Art, daß sie aus keiner menschlichen Logik herzuleiten sind. Daher sich auch Urteile, die sich mit: die Kunst soll dies oder jenes, soll dies und jenes nicht, als aufgelegter Un-Sinn legitimieren. Der gleiche Un-Sinn wie etwa die Folgerung: die Kunst hat kein Vaterland, also brauchen auch Künstler und Kunstwerke kein Vaterland — schaffen wir das Vaterland ab, betrachten wir es im Reich des Künstlerischen als nicht vorhanden, hier genügt leere Luft, blauer Dunst!

Die Einzelnen, die Völker, die Rassen, die sich als Künstler, als Erzeuger, Pfleger, Genießer von Kunstwerken ausleben, die haben ein Vaterland, denn sie existieren nicht im leeren Raum, sie haben auch nicht Luft in den Adern, sondern Blut, ganz bestimmtes Blut, von dem in einem großen dichterischen Kunstwerk die Sage geht, daß es ein ganz besonderer Saft sei, mit dem im Umgang (nicht bloß mit Mephisto und andern Diabolikern) höchste Vorsicht geraten. Blut! Untersteht euch und versagt ihm den Respekt!

Wie der Künstler nicht von seinem Blut loskommt, so auch sein Kunstwerk nicht. Ist sein Blut rein, heilig, mit höchster schöpferischer Kraft gesegnet, so wird man das an seinem Kunstwerk spüren. Ist sein Blut unrein, verdreckt, krank, mit Impotenz oder sonstwie belastet, sein Kunstwerk wird es zu büßen haben.

„Alles Schöne sei uns wert, welcher Himmelsstrich es auch erzeugt haben mag!" Ausgezeichnet! Schönes! Naturschönes und Kunstschönes! Die Banane und die Kartoffel, die Perle und der Baumschwamm — alles sei uns wert, gleich wert. Gleich wert? Ohne Rücksicht auf den Himmelsstrich der Herkunft? Aus Mohrenland oder Eskimoland? Aus Gegenden hoher, gepflegter Kultur oder aus versenchter Landschaft, aus Sumpf und Moor? Gleich wert?

Vergeßt mir auch nicht den Händler, den Zwischenhändler, den Spekulanten, den Verführer zu Bedürfnissen und Liebhabereien, um seines, nicht um eures Gewinnes willen. Kunstwerk aus diesem oder jenem Blut, von diesem oder jenem Himmelsstrich her ist Ware geworden, Handelsware, Marktprodukt, die internationale Börse hat sich seiner bemächtigt, es wird von den Agenten der Spekulation gehandelt, beschafft, zurückgehalten. Heißt das nun: Kunstwerk hat kein Vaterland? Kunstwerk hat auch keine Heimat, es zigeunert, ubi bene, ubi male? Angebot und Nachfrage, Marktbedürfnisse, wirtschaftliche, grobmaterielle Gesichtspunkte und Absichten aller Art, die mit Kunst, mit Schönem und derlei appetitlichen Abstraktionen nichts zu tun haben, gebieten darüber, wo das Kunstwerk sein eigenstes Leben ausleben oder vertrauern soll. Wie dünkt euch?

Die Einzelnen, die Völker, die Rassen mit ihrem Erzeugen, Pflegen, Genießen, Schachern, Kaufen und Verkaufen von Kunstwerken ein buntes Durcheinander, ein toller Wirbel, ein Hinundher — wie's Gott gefällt? Nein, Gott laßt aus dem Spiel, diesem Hirn- und Hexensabbat vom berühmten freien Spiel der Kräfte! Kunst hat kein Vaterland, Kunstwerk hat hier scheinbar auch kein Vaterland, Tango wird getanzt in der Matrosenkneipe in Patagonien wie im aristokratischen Salon in — ja, wo denn gleich? Niggerschnitzbild ziert als „Schönes", weil es „primitive Kunst", dieselbe Vitrine des Liebhabers, die griechische Gemmen, mittelalterliche Schmuckstücke, Medaillen aus modernsten Meisterwerkstätten enthält.

Riesiger Wettbewerb im Reiche der Kunst, Künstler, Kunstwerke! Im Dom, in der Kapelle — oder im Boudoir, im Bordell, das macht keinen Unterschied mehr, das „Schöne" paßt überall hin, ob es eine Madonna, eine Hexe vom Blocksberg, eine Scherbe von einem ausgegrabenen Nachttopf von Babylon. Nur keine Schwierigkeiten ästhetischer oder gar moralischer Art! „Schönes" ist überall gleich schön, Wirksames überall gleich wirksam! Ein Stück aus einer französischen Theatersudelküche nimmt sich auf einer deutschen Hofbühne oder dem modernsten republikanischen Staatstheater in Preußen ebenso prachtvoll aus

wie ein echtes Poetenstück aus einer deutschen heiligen Hieronymusklause dort langweilen würde, und nach „Monna Vanna“ gleich Björnsons „Ueber die Kraft“ und dann wieder Schnitzlers „Reigen“ nach einer Pariser Affenkomödie und zur Abwechslung Goethes Faust! „Weil's gleich ist!“ wie ein gewisser Humor humort.

Kennt ihr die schöne Geschichte vom Turm zu Babel, dessen Spitze bis in den Himmel reichen sollte? Bis Gott seine Langmut satt hatte und in seinem Grimm herabfuhr, den Sinn der Bauleute zu verwirren, daß keiner mehr des andern Sprache verstand? So wenig wie heute, wenn Wissenschaftler und Künstler sich streiten, Impotenz-Aesthetiker mit Potenz-Kunstwerkern, Nurkritiker mit Auchkritikern, Leute, die in Worten und Regeln kramen, mit Leuten, die Gott begnadet hat, Werke und positive Werte zu schaffen, nicht Abstraktionen, sondern Wirklichkeiten — bis hart im Raume sich die Sachen stoßen? So hart stoßen, daß man Babylon so wenig mehr aushält wie Alexandrien und darauf brennt, sich erst bei Philippi wiederzusehen!

Wissenschaft vom Schönen schlankweg — alle Hochachtung vor Geist und Scharfsinn und Dank für alle Früchte der Erkenntnis, aber in Grenzen! Niemals über die Schnur und ohne Unfehlbarkeitsmiene und Befehlshaberton gegenüber den Schaffenden! Hier steht das Werk, ich kann nicht anders, Amen! Die auch anders können, zählen im Ernste doch nicht mit.

Heute stehen wir im Kampf auf Leben und Tod: Einzelne, Völker, Rassen. Es ist schicksalhafte Weltwende. Da wehrt sich jeder um das Seine, um sein Vaterland und um die Güter, die aus seinem Blut und Schweiß auf seinem Heimatacker und unterm Himmelsstrich seiner großen Ahnen gewachsen. Weniger als jemals wollen wir heute mit Fremdem bedrängt und brutalisiert sein, und wäre es im Frieden das Allerschönste und Belobteste gewesen. In der uns von den Feinden zugedachten Verelendung und Vernichtung unserer Wirtschaft ist auch unsere Kunst mit eingeschlossen. Unsere Künstler und geistigen Hirn- und Handwerker leiden am tiefsten. Sollen wir ihnen noch Raum, Licht und Luft mit dem Wettbewerb aus Feindesland rauben? Fremde Stücke, fremde Musiken in unsern Schau- und Hörburgen spielen und den Geldgewinn in Feindesland abführen? Heißt das nicht, unser Volk geistig von seinem Rang herabstoßen und ihm die Fülle seines Erbes verleiden und den Glauben nehmen an Würde und Bedeutung der eigenen Künstler, die trotz aller Not im Schaffen nicht ermatten?

Heldenhafte Mitkämpfer sind uns unsere Künstler in des Vaterlandes Verteidigung seiner Freiheit, seines Friedens, seines Blutes, seiner Sprache, seiner Sitten, seiner Kunst, darinnen seine Seele lebt und webt und waltet. Verkümmert diese Seele, so ist alles dahin: Glanz, Ruhm, Ehre, Stolz, Macht. Land und Staat haben ihre beste Gewalt, ihre Weltbedeutung verloren, denn diese beruhen durchaus nicht allein auf Handel, Technik, materieller Güter-Erzeugung und -Umtrieb, wenn hierin auch fürs Auge der Vielzuvielen die Verwundbarkeit des modernen Staates, der in Kapital und Industrie ohne schützende Militärmacht jedem Druck weichen muß, offen zutage liegt. Drum ergeht an die Künstler der Ruf, für unsere nationale Existenz mit gesteigertem Bewußtsein, höchstem Verantwortungsgefühl und glühendem Herzen einzutreten. Welch ein Irrsinn, gerade in solchen Zeitläuften zerstörender Machtkämpfe der Völker untereinander das Vaterland in Frage zu stellen und sich vom Trugbild der Internationalität und allgemeinen Solidarität narren zu lassen!

Von Bach bis zu Wagner, bebte es nicht schon geheimnisvoll in jedes wohlgeratenen Menschen Bluts- und Volksgefühl, wär's mit Händen zu greifen: „Was deutsch und echt wüßt' keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'“.

Hierüber ist heute kein weiteres Wort nötig. Was undeutsch und unecht, mag es sich durchlügen und durchschmarotzen wie es will, schließt sich aus nationaler Gemeinschaft aus, verrät in und mit sich selbst Kunst und Vaterland.

Wissenschaftler und Künstler sind heute enger und inniger an einander gewiesen, als in den Pausen des Friedens, besonders in der zartesten und in ihren Wirkungen am wenigsten äußerlichen Kunst, in der Musik und ihrer so opfervollen Pflege in ihren großen Formen. Welche Keime sind da zu schützen, welches Wachstum zu hüten, welche Fülle von Schätzen zu retten in den Irrnissen, Verwicklungen und Verfälschungen der Gegenwart!

Ueber alles das hat die Kunstwissenschaft Buch zu führen als berufene und treue Wächterin. Sie hat das Reich der Kunstinteressen zu ordnen, zu durchleuchten, liebendem Verständnis näher zu führen; sie hat zur Ehrfurcht für Kunstwerk und Künstler zu erziehen, durch Kritik Echtes von Unechtem erkennbar zu machen, dem Mißbrauch und der Entartung zu wehren. Ein heiliges Amt, höchster Hingabe würdig! Darum, Kritiker, bei aller Strenge, meidet kalte oder gar gehässige Worte, wahrt euch den scharfen und zugleich gütigen Blick über Gegenwart und Vergangenheit dieser zerklüfteten, trügerischen Welt hinaus in das Wunderland des Ewig-Schönen, das wir alle ersehnen!

Alle gute und vollkommene Gabe kommt von oben herab, vom Vater des Lichts, wie in heiliger Schrift geschrieben steht. So kann uns Allernächstes zum Wunder werden und in Dankbarkeit entbrennen lassen, daß uns das Herz warm und fest wird und uns zu einer sicheren Norm unseres Urteilens und Handelns verhilft in dem wilder als je entbrannten Kampf: Hie Volkstum und Vaterland, hie Menschheit und Internationale! Daß die Welt sich nicht auch in der Kunst wie schon in der Politik auf den Kopf stelle und das Abstrakte das Werk, das Gelehrte das Lebendige und Schöpferische überwältige! —

Die fahrenden Spielleute als Träger der weltlichen Musik im Mittelalter.

Von Dr. Karl Storck †.

Karl der Große ist eine der in der Geschichte seltenen Persönlichkeiten, die gleichzeitig den Abschluß einer Periode und den Beginn einer neuen bedeuten. Er verstand es, ein stark nationales deutsches Bewußtsein mit einem tief innerlichen Christentum zu vereinigen und beiden gerecht zu werden, trotzdem sie zu seiner Zeit als Gegensätze dastanden. Aber so rücksichtslos, ja grausam er für die Verbreitung des christlichen Glaubens wirkte, so begeistert er für die christianisierte antike Kultur war, so rege er für die Verbreitung christlicher Wissenschaft und Kunst sorgte, — er erkannte doch auch sehr wohl die Kulturwerte der deutschen Vergangenheit, und zwar nicht bloß in staatswissenschaftlicher Hinsicht. So hinderte ihn denn auch sein Eifer für die Einführung des gregorianischen Chorals nicht an der Bewunderung der altnationalen Heldenlieder. Er ließ sie sammeln, und hörte sie beim Mahle gern singen. An seinem Hofe hat also sicher auch die Gestalt des altgermanischen Sängers nicht gefehlt, wenn er auch nicht mehr einen so überragenden Ehrenplatz einnehmen konnte, wo ein ganzer Kreis von Dichtern und bedeutenden geistigen Männern des Königs Tafelrunde bildete.

Aber stand schon Karl mit dieser Gesinnung ziemlich allein, in der Folgezeit ging sie völlig verloren, ja es kam zu erbitterter Feindschaft gegen alle künstlerischen Kundgebungen der eigenen Vorzeit. Und wenn einzelne, so wie Ekkehard von St. Gallen, ein Gefühl für die Schönheit altgermanischen Heldentums hatten, davon zu künden wagten sie nur in einer Form, die alles natürliche Leben von vornherein ertöten mußte. Das urdeutsche Waltharilied, der Sang von Liebe und Kampf, stolzer Waldesschönheit und verliebter Waldeinsamkeit ist uns nur lateinisch überliefert.

Diese Zeit, wo friedvolle Mönche in stillen Klosterzellen von alten Recken schrieben, hatte keinen Platz mehr für den kühnen Sänger im lauten Trinkerkreise waffentrotziger Männer. Da ging es denn mit den stolzen Genossen der Fürsten schnell abwärts. War er einst, ein überall willkommener Gast, wohl von einem Fürstensitz zum anderen gewandert, um auch fern der Heimat Ehre zu gewinnen, jetzt mußte er von Ort zu Ort ziehen, bei gemeinem Volk um Gabe heischen. Der freie Sänger

mußte als Spielmann ein Unterkommen suchen in der verachteten Masse der „Fahrenden", die er bislang selber verachtet oder wohl auch als Konkurrenten gehaßt hatte.

Denn dieses „fahrende Volk" (varnde diet) war ja schon lange da. Es war das internationale Volk der Gaukler und Spaßmacher, die die Nachfolger der altrömischen ioculatores (franz. jongleurs) geworden waren. Schon als das römische Reich noch blühte, waren solche Possenreißer nach dem Norden gekommen; in Gallien waren sie mit der römischen Kultur natürlich früh heimisch geworden. Neben Fechtern, Akrobaten, Tierbändigern, waren da Possenreißer, Komödianten und allerlei Musikantenvolk. Für ihre zuchtlosen Schaustücke, Späße und Lieder fanden sie überall leicht Zuhörer. Quacksalber, Sterndeuter und Schwindler aller Art und außerdem ein großes Heer liederlicher Weiber, die als Tänzerinnen, Flötenspielerinnen und Sängerinnen auftraten, in Wirklichkeit aber von der Unzucht lebten, vermehrten die bunte Schar dieses Auswurfs der altrömischen Genußwelt. Heimatlos umherschweifend, jeglichen Anstands bar suchten und fanden sie in den aufstrebenden Staaten des Nordens zwar die gröbste Verachtung, aber doch dankbare Zuhörer und reichen Verdienst. Nicht umsonst wiederholen sich die kirchlichen Gebote so oft; sie müssen sich meist damit begnügen, den Geistlichen die Teilnahme an solchen Schaustellungen zu verbieten; an den weltlichen Höfen und beim breiten Volk war diese Unterhaltung durch fahrendes Volk bereits unentbehrlich geworden.

Unentbehrlich blieben die Fahrenden dem ganzen Mittelalter. Bei höfischen Feierlichkeiten, in der besten Gesellschaft wie bei den lärmenden Festen der Bauern, beim Turnier, beim Kriegszug, bei der Bauernhochzeit — überall mußte der Spielmann sein und für Unterhaltung sorgen. Sie kamen überall herum, sie wußten also Neuigkeiten zu bringen und konnten Botschaft tragen. Aber so nötig man diese Menschenklasse brauchte, man verachtete sie. Ehr- und rechtlos sind die Fahrenden im ganzen Mittelalter. Sie standen außerhalb der sittlichen Ordnung, und man erkannte keine Verpflichtungen ihnen gegenüber an. „Spielleuten und all denen, die Gut für Ehre nehmen", schreibt das schwäbische Landrecht vor, „denen gibt man eines Mannes Schatten von der Sonne, d. h. wer ihnen ein Leides getan hat und dies büßen soll, der soll vor eine von der Sonne beschienene Wand treten und der Spielmann soll herzutreten und dem Schatten an der Wand an den Hals schlagen. Mit dieser Rache soll ihm die Buße geleistet sein".

Das weltliche Recht war wohl nur so streng, weil die Kirche die Fahrenden so unerbittlich verfolgte. Sie waren von den Sakramenten ausgeschlossen. „Des Teufels Meßner" werden die Pfeiffer und Lautenschläger gescholten, die beim Tanz aufspielten, und Bertold von Regensburg stellt sie in eine Reihe mit den Teufeln.

Aber nirgendwo stehen Theorie und Praxis in schrofferem Widerspruch. Eine Hauptursache des geistlichen Hasses war es ja jedenfalls, daß diese Spielleute in jenem Zeitalter der Weltabgewandtheit die Vertreter und Verkünder schrankenlosen Erdengenusses waren. So waren sie auch in der ersten Hälfte des deutschen Mittelalters die einzigen Vertreter der weltlichen Musik. Sie waren nicht nur Sänger, sondern auch Instrumentalisten; die Fidel war ihr Hauptinstrument. Aber auch die Pfeiffen, Klarinetten, Trompeten wußten sie zu spielen, den Dudelsack und die Harfe. Als Lehrer der Musik weilten sie auf den Burgen der Ritter, wie die ritterlichen Epen vielfach bezeugen. Ueberhaupt erkennt man aus der Stellung, die sie hier vielfach einnehmen, daß die starken Talente trotz der Verachtung des Standes sich emporzuarbeiten verstanden. Gerade auf dem Gebiete der weltlichen Musik waren sie Lehrer und Erzieher auch der besten Gesellschaft, bis später aus dem Ritterstand ihnen eine neue Konkurrenz erwuchs. Sieht man vom Unterschied der rechtlichen Stellung ab, so wird man die verarmten Ritter, die als Minnesänger und Erzähler höfischer Geschichten auf die Unterstützung reicherer Standesgenossen angewiesen waren, nur als eine gesellschaftlich höhere Schicht der Spielmannswelt ansehen können.

Und sehen wir von der sittlichen Minderwertigkeit der großen Mehrzahl des fahrenden Volkes ab, vergessen wir, daß die meisten von ihnen ein ehrloses Gewerbe trieben, daß wohl auch die besseren Elemente durch das böse Leben, das ihnen von einer harten Zeit beschieden war, arg zerzaust wurden, und fragen nur nach der Bedeutung, die sie für unsere Literatur und Musik haben, so steigt die Wagschale sehr zu Gunsten dieses armen Künstlervölkleins. Wenn wir überhaupt noch eine Heldendichtung haben, diesen Fahrenden ist es zu verdanken. Sie haben das verfolgte Gut treulich hinübergerettet in eine bessere Zeit. Wenn im deutschen Minnesang ganz andere Töne anklingen, als im französischen, so ist auch das ein Verdienst der Fahrenden, die sicher die besten Heger des Volkslieds waren. Und die Ausbildung der Instrumentalmusik lag ausschließlich in ihren Händen. Es ist bekannt, daß Neidhart von Reuenthal, der Tannhäuser und andere ritterliche Minnesänger die „dörperlichen" Weisen in den höfischen Sang einführten. Verstehen wir auch Walters von der Vogelweide Erbitterung über diese „Verunreinigung" der hohen Kunst, so müssen wir doch gestehen, daß natürliches Gefühl und natürliche Sangbarkeit hier reicher vertreten waren, als in der gezierten und gekünstelten Dichtung der meisten Minnesänger. Und während diese im ledernen Meistersang endigten, dürfen wir im duftigen Strauß des herrlichen deutschen Volksliedes die schönen Blumen sehen, die dem vom Spielmann bereiteten Boden entsproßten. Nicht umsonst nannte man die Fahrenden auch „Himmelreicher". Sie lebten wie die Vögel unter dem freien Himmel im steten Beisammensein mit der Natur. Seltsam wäre es gewesen, wenn da nicht in manchem Herzen echte Poesie und echte Musik aufgegangen wären.

Es waren ja natürlich nicht jene üblen Possenreißer und liederlichen Schandbuben, denen diese Entwicklung nach oben zu danken war. Die niedere Klasse des Spielmannvolkes blieb nach wie vor bestehen. Aber durch den altgermanischen Sängerstand und anderseits durch die fahrenden Kleriker waren dem Spielmannsstand Elemente zugeführt worden, in denen trotz der Verwahrlosung, in der auch sie zumeist sich befanden, doch ein besserer Kern steckte, der der Entwicklung fähig war. Nicht, daß die „fahrenden Kleriker", die „Vaganten" und „Gloriaden" sich durch einen besseren Lebenswandel ausgezeichnet hätten. Aber viele dieser Leute hatten eine gute Bildung genossen; Jugend, Uebermut und Lebensfreude blühten in ihnen. Was Wunder, daß diesen freien Zugvögeln Lieder einfielen von einer Leichtigkeit der Bewegung, einem frohen Natursinn, voller Sangbarkeit und voll eines echten Temperaments, die wir in der übrigen zeitgenössischen Literatur umsonst suchen. Diese „carmina burana" sind fast alle lateinisch, aber wir Heutigen können sie eher singen als die deutschen Lieder jener Zeit.

Die Lieder sind vielfach so liederlich, ja schamlos, das Treiben dieser entgleisten Theologen war zumeist so anrüchig, daß wir leicht den Grimm verstehen, mit dem die Geistlichkeit diese unwürdigen Glieder ihres Standes verfolgte. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß viele dieser fahrenden Kleriker nur an der Ungunst der Zeiten gescheitert waren, an der Ueberfüllung des theologischen Berufes — um es einmal modern auszudrücken — und an der unzureichenden Besoldung der meisten Pfarrpfründen. In einem großen Teil dieser scheinbar so leichtlebigen Jugend lebte die Sehnsucht nach geordneten Verhältnissen und einem stetigen Wohnsitz. So griffen sie zu, wo sich eine Stellung bot.

Mit dem ausgehenden Mittelalter beobachten wir ein Seßhaftwerden der besseren Elemente des fahrenden Standes. Gerade die Musikanten kamen zuerst dazu. Das Aufblühen der Städte begünstigte diese Entwicklung. Denn die Städte konnten für sehr viele Gelegenheiten gute Musikanten brauchen. Seit dem 14. Jahrhundert begegnen wir immer mehr diesen „Stadtmusikanten" unter dem Namen „Stadtpfeiffer", „der Stadt Spielleute" oder „Hofierer". Die wohlhabende Bürgerschaft aber zog, wie einst das Rittertum, jetzt ihre Stadtpfeiffer zur Verschönerung aller Feste heran. Hier entwickelte sich bald eine Einrichtung, die für die spätere Entwicklung des musikalischen Lebens von höchstem Segen wurde.

Bevor dieses möglich wurde, war es allerdings nötig, daß der Stand der Musikanten von der Verachtung befreit wurde, der bisher auf ihm gelastet hatte. Diese Entwicklung vollzog

sich, wenn man die volle Rechtlosigkeit in früheren Jahrhunderten bedenkt, verhältnismäßig rasch. Das spätere Mittelalter zeichnet sich ja überhaupt durch eine mildere Auffassung aus, der niemand als völlig rechtlos erschien. Von den Musikanten selbst nun war der stärkste Grund zur Verachtung in der mittelalterlichen Weltanschauung weggenommen, als sie seßhaft wurden. Nun taten sie ein übriges und schlossen sich zu Bruderschaften und Pfeifferbünden zusammen. Für die zunftmäßige Gesellschaftsordnung des späteren Mittelalters war das ein um so bedeutenderer Schritt, als damit gleichzeitig eine Monopolisierung der Musik erreicht wurde, indem die Nichtmitglieder von der berufsmäßigen Ausbildung der Kunst ausgeschlossen wurden.

In Paris hatte sich bereits 1321 eine derartige corporation des ménétriers aufgetan, die 1341 einen „König" als Oberhaupt erhielt. In Frankreich hatten sich die Spielleute übrigens schon früher besser zusammengeschlossen; schon 1295 ist von einem „Roi des ménestrels de la ville de Troyes" die Rede, woraus die Zunftbildung der Musikanten wenigstens einer Stadt hervorgeht.

Diese französischen Verhältnisse hatten auf Karl IV. eingewirkt, der seinerseits 1355 bei einem Hoftage in Mainz einen „Johannes den Fiedler" zum „Rex omnium histrionum" ernannte. Solche Ernennungen fruchteten allerdings wenig, solange nicht ein derartiger König auch eine gewisse Macht besaß. Da bei einem Spielmann das nicht leicht möglich war, so suchten sie sich den Beistand hoher Herren, die nun die Interessen ihrer Schutzbefohlenen eher wahrnehmen konnten. Der Schutz brauchte nicht umsonst geübt zu werden, da die darin Begriffenen gern einen Zins entrichteten. So finden wir denn um 1400 das Verhältnis so, daß die Schutzherrschaft über einen Zweig des „fahrenden Volkes" vom Kaiser an große Herren verliehen wird. Diese schufen nun ihrerseits für ihre Pflegebefohlenen eine „Ordnung" und ernannten ihnen wohl gar „Könige". Am bekanntesten ist das „Rappoltsteiner Pfeifferkönigtum", das über der Bruderschaft der elsässischen Spielleute thronte und zu den Gerechtsamen der Herren von Rappoltstein gehörte. Sie haben wacker für ihre Musikanten gesorgt. Um 1480 erreichten sie vom Kardinallegaten Julianus die Aufhebung des kirchlichen Bannes. Zwar mußten die Spielleute, um das Abendmahl empfangen zu dürfen, fünf Tage vorher und nachher sich der Ausübung ihres Berufes enthalten. Noch galt ihr Musikerberuf in den Augen der Kirche als etwas Sündhaftes; aber die Musikanten selber erhielten doch jetzt gelegentlich den Namen „dilecto in Christo fistulatore". Von diesem „geliebt in Christo" der Personen war es dann auch nicht mehr weit zur Duldung und Anerkennung der von ihnen geübten Kunst. Freilich war inzwischen auch ein Zeitalter herangekommen, dem der Genuß des Schönen auf Erden als ein gottgefälliges Werk erschien. Da durfte dann die weltliche Frau Musika ohne Scheu neben ihre geistliche Schwester treten.

R. Wagners Feen und ihre Stellung zu seinem Schaffen.

Von Dr. R. Scherwatzky (Hannover-Kleefeld).

Wenn man von R. Wagners Schaffen spricht, meint man gemeinhin die Werke vom Holländer bis Parsifal; allenfalls wird noch der Rienzi mit hineingezogen. Die Periode vor dem Rienzi wird in den meisten Biographien recht kurz abgetan. Der Gedanke ist dabei maßgebend, daß erst mit dem Holländer der kühne Neuerer, der Reformator Wagner hervortritt. Hat doch der Meister selbst über seine Jugendwerke nur gelegentlich (in der autobiographischen Skizze, Gesammelte Werke I) und abfällig (z. B. Widmung des Liebesverbotes an den König von Bayern) geurteilt. Und das ist ja auch ohne weiteres begreiflich: als Wagner über seine Jugendwerke schrieb, da war jene Gattung Oper, der sie angehörten, längst für ihn überwunden. Er hatte sich und seinen eigenen Stil gefunden; was wunder, wenn ihm seine ersten Werke fast als „Verirrungen" (das Liebesverbot) erschienen. Das hat nachgewirkt bis heute. Ueber das Werk Wagners vom Rienzi bis Parsifal existiert eine schier unübersehbare Literatur; die Werke vor dem Rienzi sind kaum behandelt. Abgesehen von G. Adlers Werk „R. Wagner" (1904) und von Willy Krienitz' „R. Wagners Feen" existiert kaum ein größeres Werk, das sich mit dem „jungen Wagner" beschäftigt.

Und doch ist kaum eine Periode interessanter als die Frühzeit eines Genies. Hier liegt noch keimhaft unerschlossen, was sich später prächtig entfaltet. Hier ringt und gärt es noch, tausend Möglichkeiten blitzen auf, tastend nur wird der Weg gesucht in das Neuland. Was der reife Mann später verwirft, wird in dessen Frühzeit noch als Ideal erstrebt. Nirgends liegen die Gegensätze so eng beieinander wie in der Werdezeit eines Genies. Und in solche Zeit gerade gehören R. Wagners Feen und Liebesverbot. Leider ist ja das Liebesverbot bis jetzt noch der Allgemeinheit unzugänglich, trotz Istels Analyse und Beweis der Aufführbarkeit des Werkes. Aber auch die Feen allein geben schon Einblicke mannigfaltigster Art in die werdende Welt, aus der das „Drama der Zukunft" hervorgehen sollte. Daneben aber, und das ist meines Wissens noch gar nicht hervorgehoben, weisen sie nach rückwärts in die ersten Werke Wagners, vor allem in seine Klavierwerke. Sie zeigen, daß Wagner von Anfang an (jedenfalls da, wo er sich selber geben konnte und nicht nach „den Regeln" arbeitete) dramatische Musik schrieb, szenisch dachte; gerade aus der Klavierfantasie ist, wie ich später zeigen werde, das ganze Finale des zweiten Aktes entstanden. Fast möchte man sagen, wir haben hier eine ähnliche Vorstudie zu den Feen, wie es die Wesendonck-Lieder für den Tristan sind.

Musik ist für den frühen Wagner das entscheidende Lebenselement. Er ist Musiker, dramatischer Musiker, der die Texte wahllos nimmt. Die Musik ist die Hauptsache. Sagt Wagner doch in seinen Erinnerungen über den Text zu den Feen: „In Betreff der poetischen Diction und der Verse verfuhr ich mit fast absichtlicher Nachlässigkeit . . ich war wirklich ‚Musiker' und ‚Componist' geworden und wollte mir einen gehörigen ‚Operntext' machen." Deutlicher kann die Stellung des Textes, der eben nur Mittel zum Zweck sein soll, nicht umrissen werden. Er scheidet darum (zumal ihn Krienitz in dem zitierten Werk eingehend behandelt hat) bei einer Würdigung der Feen aus. Für unsere Zwecke wird die Inhaltsangabe, die Wagner in seinen Erinnerungen gibt, genügen.

Bleibt die Musik als das Wesentliche. Geht man an sie heran mit der Einstellung, wie sie sich etwa aus „Oper und Drama" ergibt, dann freilich ist sie „undramatisch". Lassen wir aber den späteren Wagner einmal ganz beiseite, dann zeigt sich sofort das eigene quellende Leben dieses Werkes. Und da drängt sich die Erkenntnis auf, daß Wagner hier viel natürlicher, ungezwungener sich gibt, als in seinen Spätwerken: er musiziert und komponiert — aber schafft keine dramatische Musik im späteren Sinne. Die Feen sind „musikalischer" als die späteren Werke — man verstehe mich recht. Ich weiß natürlich, daß die späteren Werke „wert- und gehaltvoller sind", aber sie sind, wie Ernst Bertram in seinem Nietzsche einmal mit Recht sagt, Artefakte eines ungeheuren zusammenfassenden Willens, keine Geburten. Sie sind nicht organische innere Einheiten, sondern zusammengehalten durch eine — letzten Endes außermusikalische — Erkenntnis, durch die Idee des „Musikdramas". Ihnen ist Musik nicht Selbstzweck, sondern nur ein Mittel neben anderen. Man denke nur an Szenen wie Götterdämmerung II 1 (Hagen-Alberich): da wird nicht „musiziert", sondern musikalisch „gedacht" (wobei es nur ein Gradunterschied ist bis zur „komponierten Logarithmentafel" von R. Strauß). Der Unterschied, den Lessing zwischen Dichtkunst und Malerei festgestellt hatte, er ist in der Musik durch den späten Wagner wieder verwischt: die Musik fängt wieder an, eine ihr im Grunde wesensfremde („weil äußerliche, sichtbare") Welt nachzuahmen. Ich möchte fast sagen, man kann in Wagners Schaffen zwei Perioden unterscheiden: eine Periode, in der er Musiker ist und den der Musik immanenten Gesetzen (wie sie etwa K. Mey [Musik als tönende Weltidee] aufdeckt, oder Wolzogen in seinen musik-

dramatischen Parallelen streift) folgt bei seinem Schaffen; das sind die Werke bis zum Lohengrin. Tristan und Meistersinger bilden schon einen Uebergang, Ring und Parsifal bilden die zweite Periode, in der die Musik nicht mehr das dominierende Element ist, sondern beherrscht wird durch die Idee des Musik-„dramas". Die Motiv„technik" ist ausgebildet, die Musik zum dramatischen Mittel geworden. Die Gestalten und ihr Wesen in der ersten Periode erwachsen aus der Gesamtstimmung des Dramas und haben ihre eigene musikalische Ausdruckswelt (z. B. Ada in den Feen, Lohengrin, Telramund, Tannhäuser) ohne ein eigentliches Motiv. Sie haben eben „ihre" Musik und „ihren" Ausdruck, so wie jede von den Gestalten in Goethes Hermann und Dorothea „ihre" Sprache spricht. Die Musik kündet hier wirklich das tiefste Wesen. — Das fällt in der zweiten Periode fort: an die Stelle „eigner" Musik tritt das „Motiv". Die Sprache ist einheitlich geworden, nicht kündet die Musik an sich und aus sich das Wesen der Gestalten, sondern ein musikalischer Einfall, der unendlich gewandelt wird, hat diese Aufgabe. Nietzsche im „Fall Wagner" sagt einmal von Wagners Stil: „Es ist Anarchie der Atome, Disgregation des Willens ... das Leben, die gleiche Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens sind in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest ist arm an Leben. — Das Ganze ... zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt." Mit andern Worten: die Musik der zweiten Periode ist „unorganisch", uneinheitlich. Neben und über sie tritt der reflektierende Wille.

Oder anders ausgedrückt: die erste Gruppe ist die musikalische, wo wirklich Musik und Drama eine wesentliche Einheit bilden, weil auch die Musik aus der Grundstimmung des Ganzen organisch erwächst, wo jede Gestalt, um es nochmals zu betonen, ihre wesenseigene musikalische Seele hat und Sprache. Die zweite Gruppe ist die des „Kunst"werkes. Nicht von innen erwächst die musikalische Seele der Gestalten, sondern sie wird gemacht durch den überragenden Willen. So stehen sich die beiden Schaffensperioden — ich möchte sie die naive und reflektierte nennen — Wagners schroff gegenüber. Jede in sich abgeschlossen und einheitlich — hier durch „Musik", dort durch den schaffenden Willen — und doch beide einander innerlich verwandt, als Kinder desselben Vaters. Tristan und Meistersinger sind gewissermaßen die Brücke, die in riesigem Bogen vom Land der Jugend ins Land der Reife führt.

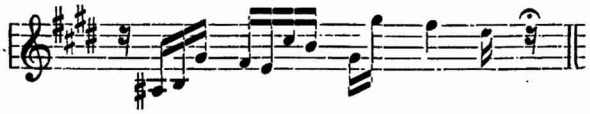
Man hat nun wohl die beiden eben besprochenen Gruppen schon oft gesehen, aber immer die erste Gruppe als Vorstufe zur zweiten aufgefaßt und ihr damit die Selbständigkeit genommen. Es wäre eine verlockende Aufgabe — die freilich den Rahmen dieses Aufsatzes weit übersteigen würde —, einmal die musikalische Einheit dieser Perioden zu erweisen und dann die beiden Stile zu vergleichen. Hier soll nur der Versuch gemacht werden, die Stellung der Feen in dieser Gruppe zu erläutern, also kurz auf die musikalische Verwandtschaft mit den andern Werken dieser Periode hinzuweisen. Nach dem eben Ausgeführten hieße das also: zu zeigen, wie in den Feen — ähnlich in den verwandten Werken — dieselbe (verwandte) dramatische Grundstimmung denselben dramatischen Ausdruck hervorbringt. Was also Wolzogen in seinen Parallelen für das Werk Wagners (das aber auch für ihn bei Rienzi beginnt) versucht, soll hier auf die Feen angewandt werden.

Am einfachsten wird sich dies erreichen lassen, wenn wir dem Gang der Feen Akt für Akt folgen, da ergibt sich dramatischer und musikalischer Aufbau in eins. Für die Leser, denen die Feen unbekannt sind, folge hier in knappem Auszuge Wagners Inhaltsangabe[1] aus seinen Erinnerungen:

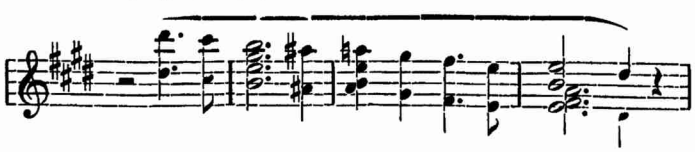
Der Prinz Arindal wird von einer Fee Ada geliebt, welche ihn, seinem Reiche entrückt, in ihrem Zauberlande festhielt, bis er von seinen Getreuen aufgesucht und endlich gefunden ward, um durch die Kunde von dem Verfall seines Landes, welches bis auf die Hauptstadt in Feindeshand geraten war, zur Rückkehr vermocht zu werden. Die liebende Fee sendet ihn selbst in die Heimat zurück, da sie durch einen Schicksalsspruch genötigt ist, dem Geliebten die härtesten Proben aufzuerlegen, durch deren siegreiche Bestehung allein er ihr die Möglichkeit zu bereiten hat, aus der unsterblichen Feennatur auszuscheiden, um als liebendes Weib das Los der Sterblichen teilen zu können (Akt I). Dem bereits durch die Wiederkehr in sein zerrüttetes Land entmutigten Königssohne erscheint in der Stunde der größten Bedrängnis die Gattin, um durch Handlungen der unbegreiflichsten Grausamkeit seinen Glauben an sie absichtlich zu erschüttern. Unter dem Zusammenwirken aller Schrecken gerät Arindal in den Wahn, bisher von einer bösen Zauberin verführt zu sein, und sucht der verderblichen Macht dieses Zaubers durch Ausstoßung seines Fluches über Ada sich zu entziehen. Wütend vor Schmerz stürzt die unglückliche Fee zusammen und enthüllt nun dem ewig Verlorenen ihr gemeinsames Schicksal, daß sie zur Strafe für den dem Feenspruch gebotenen Trotz verurteilt sei, ewig in einen Stein verwandelt zu werden. (Man beachte die Aehnlichkeit mit der Frau ohne Schatten.) Sofort bewährt sich, daß alle durch die Fee heraufbeschworenen Schreckniſse nur Täuschung waren: Sieg über die Feinde, Blühen und Gedeihen des Reiches stellt sich in zauberischer Schnelligkeit ein; nur Ada wird von den Vollzieherinnen des Schicksalsspruches davongeführt, und Arindal bleibt in vollem Wahnsinn zurück (Akt II). Diese Leiden des Wahnsinnes genügen jedoch den grausamen Vollstreckerinnen des Feenspruches nicht: um seine gänzliche Vernichtung zu erlangen, erscheinen sie dem büßenden Frevler und fordern ihn auf zum Weg in die Unterwelt mit dem heuchlerischen Vorgeben, ihm die Mittel zu Adas Entzauberung zeigen zu wollen. Wirklich erreicht diese feindlich gemeinte Kunde, daß Arindals Wahnsinn sich zu erhabenster Begeisterung wendet; ein dem Königshause treuer Zauberer hat ihn außerdem mit Wunderwaffen und Werkzeugen ausgerüstet, mit denen er nun den verräterischen Feen folgt. (Die Aehnlichkeit mit dem zweiten Teil der Zauberflöte liegt auf der Hand.) Diese geraten in Staunen und Entsetzen, als sie Arindal einen Kampf nach dem andern mit den Ungeheuern der Unterwelt bestehen sehen; nur als sie ihn zu der Gruft geleitet haben, in welcher sie auf einen menschlich gestalteten Stein deuten, fassen sie Mut, den kühnen Eindringling erliegen zu sehen: denn diesen Stein, welcher Ada selbst berge, habe er zu entzaubern, wenn er nicht selbst gleich ihr auf ewig in gleicher Weise verwandelt sein solle. Arindal, der bisher Schwert und Schild, die Geschenke des befreundeten Zauberers (Groma) gebraucht, bedient sich nun des zuvor ihm unverständlichen Werkzeuges, der ebenfalls ihm mitgegebenen Leyer, zu deren Klang er seine Klagen um die verzauberte Geliebte, seine Reue und seine übermächtige Sehnsucht ausströmen läßt. Diesem Zauber erweicht sich der Stein; die Geliebte ist erlöst, die Pracht der Feenwelt tut sich auf und dem gewaltigen Sterblichen wird eröffnet, daß Ada durch seinen früheren Wankelmut zwar das Recht, der Unsterblichkeit zu entsagen, verloren habe, dagegen aber dem, allerhöchsten Zaubers mächtigen Geliebten das Reich der Feen selbst zu seinem ewigen Wohnsitze offen stehe.

Soweit Wagners Inhaltsangabe. Also eine fantastisch-romantische Märchenoper. Kein Wunder, daß der Leipziger Regisseur sie in die Märchenwelt des fernen Ostens verlegen und orientalisch kostümieren wollte. Darüber war Wagner erstaunt, da „ich durch die Wahl meiner Namen genau den nordischen! Charakter des Stückes bezeichnet zu haben glaubte". Und kurz vorher deutet er in seinen Erinnerungen an: „In gleichem (d. h. Marschnerischen) Style führte ich denn auch im Laufe dieses Jahres (1833) die Musik zu meinen Feen aus." Aehnlich äußert sich Wagner auch in den „Mitteilungen an meine Freunde", nur daß hier noch neben Marschner Beethoven und Weber genannt werden. Einen hat Wagner nicht genannt, der gerade für die Feen besonders bedeutsam wurde: Mendelssohn. Die ganze „Feen"-Musik in ihrem lichten E dur ist ohne Mendelssohn kaum denkbar.

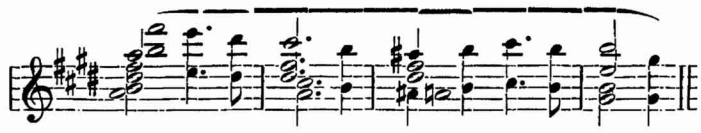
Gleich die Ouvertüre steht in E dur, der „Feen-Tonart". Sie besteht aus den Hauptmotiven der Oper, von denen namentlich folgendes:



den Keim für den ganzen dramatischen Aufbau der Ouvertüre bildet. Schon Krienitz, der sonst in seiner Analyse getreulich Glasenapp folgt, weist auf die Aehnlichkeit mit der Faust-Ouvertüre hin. Die anderen Themen der Ouvertüre kehren im Drama selbst wieder und erschließen ihren Sinn erst im Verlauf der Handlung. Nur auf ein Thema sei hingewiesen, das ein Hauptthema der ganzen Periode ist. Es hat in der Ouvertüre folgende Gestalt:

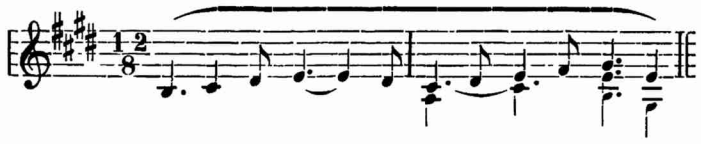


[1] Gedruckt (aber nicht genau und vollständig; z. B. fehlen die Schlußworte Arindals im III. Akte) sind die Feen in Kapp: Der junge Wagner.



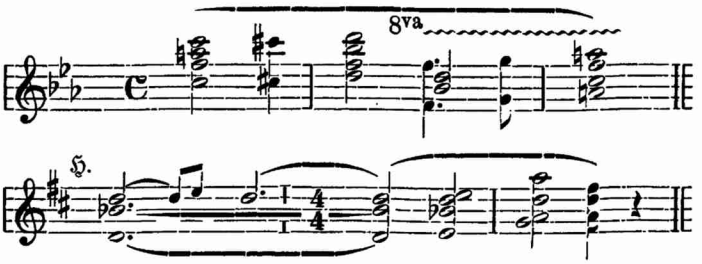
Auch seine eigentliche Bedeutung ergibt sich erst später.

Die Introduktion führt die Stimmung der Ouvertüre noch breiter aus. Es ist wirkliche Feen„stimmung" in diesem Teile, der aus dem Hornmotiv



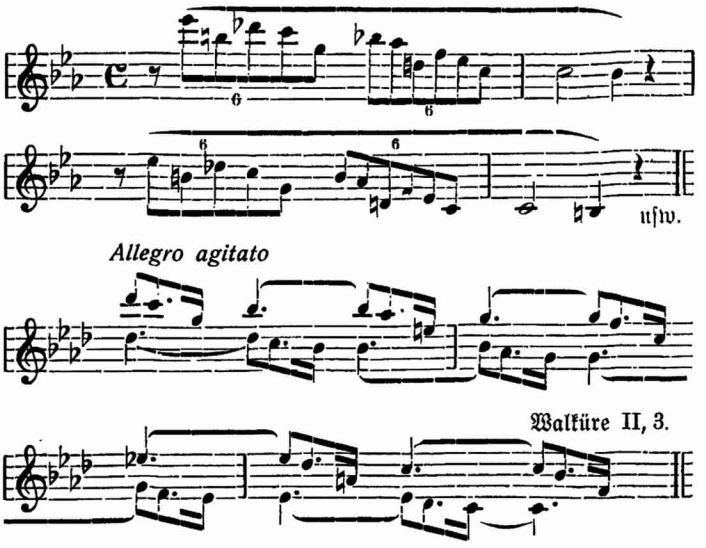
herauswächst. Nur verstehe man den Ausdruck „Motiv" nicht falsch; es hat mit dem Motiv der späteren Werke der zweiten Periode nichts zu tun; es ist hier der Keim, aus dem heraus sich die Szene — wieder in E dur — entfaltet. Die Tonart ist hier das Wesentliche, Charakterisierende, nicht — wie später — das Motiv. So, wie etwa Mozart im Giovanni Meister darin ist, nur durch die „Tonart" die Grundstimmung einer Szene adäquat wiederzugeben, ohne Hilfe von „Motiven". Gerade diese erste Szene zeigt das, was ich oben das „Musizieren" dieser Periode nannte, schon ganz deutlich. Das folgende Rezitativ zwischen Jemina und Farzana (übrigens keine nordischen Namen) ist musikalisch bedeutungslos.

In der folgenden Szene mit Rezitativ zwischen Gernot, Morald und Gunther, die im ganzen ziemlich farblos ist, hebt sich eine Stelle wesentlich ab; es sind die Worte Gernots: Bis eine Stimme wir vernahmen, die mit entzückend holdem Klang den Prinzen mächtig nach sich zog. Da erklingen Akkordfolgen, die vertieft im Holländer wieder auftauchen:

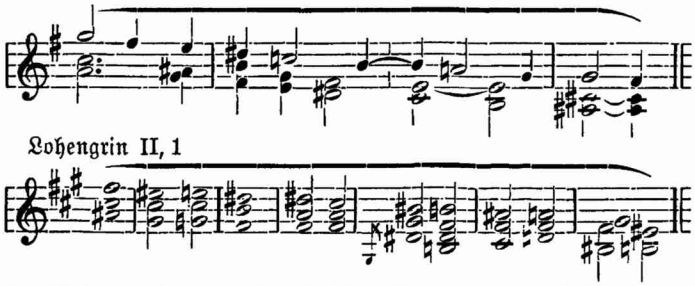


zuerst am Schluß der Ouvertüre. Wie dort Ada Arindal nach sich zieht, so hier Senta den Holländer. Aus derselben seelischen Grundstimmung erwächst derselbe musikalische Ausdruck. Wieder ein Zeichen dafür, wie in dieser Periode die inneren Gesetze der Musik für Wagner das Wesentliche sind.

Mit dem Auftreten Arindals wird die Musik hochdramatisch. Klagende Hornrufe (Ada) leiten die Szene ein; dann taucht plötzlich folgendes Motiv auf:

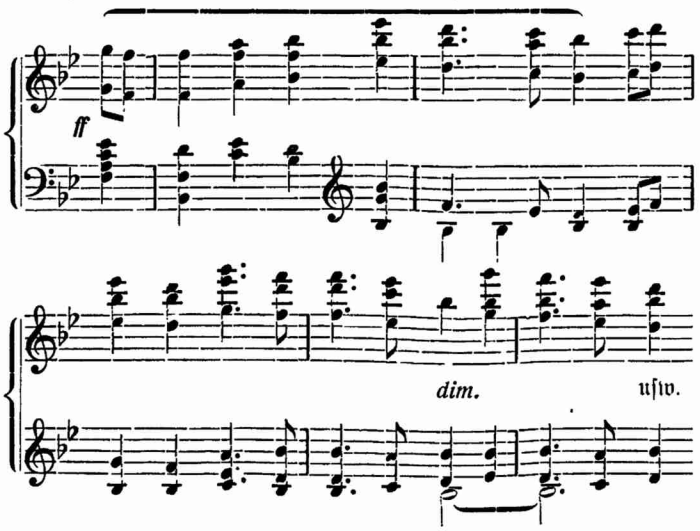


das im Allegro agitato abwärts steigt in Streichern, Flöten und Klarinetten. Ein Blick auf die beiden Beispiele zeigt ihre innere Verwandtschaft. Sie ist erwachsen aus derselben Situation; wie dort Siegmund und Sieglinde in hastiger, verzweifelter Flucht in der Ferne vor Brünhildens Augen auftauchen, so ist hier Arindal in verzweifeltem, hastigem Suchen nach Ada. Die Fäden, die sich von hier zur Walküre spinnen, sind nicht äußerlich: ist doch die Walküre das „musikalischste" Werk der zweiten Periode Wagners. — Die eigentliche Arie des Arindal in c moll zeigt den „deutschen", von Weber und Beethoven beeinflußten Stil. Schon Krienitz weist auf die Verwandtschaft mit der Arie des Max im Freischütz hin; hier wie dort kleidet die Verzweiflung um die verlorene Geliebte sich in denselben musikalischen Ausdruck; das rein musikalische, unreflektierte Schaffen beherrscht die Szene. Der Schluß der Arie: „O ende meine Qual und nimm mich auf zu dir" ringt sich vom düsteren c moll durch zum tröstenden C dur — genau wie die Arie des Holländers: „Wie oft in Meeres tiefsten Schlund". Wieder drängen hier verwandte Seelenstimmungen zu innerlich verwandtem musikalischen Ausdruck. Die inneren Gesetze der reinen Musik — unabhängig von aller Motivtechnik — erweisen sich auch hier als wirksam. Die Musik schafft sich ihren den Seelenstimmungen adäquaten Ausdruck eben selbst — vorausgesetzt, daß ein Musiker und kein bloßer Könner sie schafft. Das folgende Rezitativ und Romanze Gernots: „War einst 'ne böse Hexe wohl" ist musikalisch unbedeutend, obwohl das Motiv, auf dem sich das Lied aufbaut, von Wagner (ähnlich wie etwa Weber in der Wolfsschluchtszene den Spottchor verwendet) später an entscheidender Stelle noch einmal verwandt wird. Es zum Leitmotiv machen wollen, wie Krienitz es tut, halte ich für übertrieben; vor allem steht es im Widerspruch zum Wesen dieser Musik, die, wie schon oft betont, ganz unreflektiert und reine Musik ist. — Nur eine Stelle sei hervorgehoben, die wieder zeigt, wie eng verwandt die Werke der ersten Periode sind, eben weil sie in erster Linie musikalisch sind: es ist die Stelle vor Beginn der Romanze, als Arindal erschöpft auf einen Felsblock sinkt:

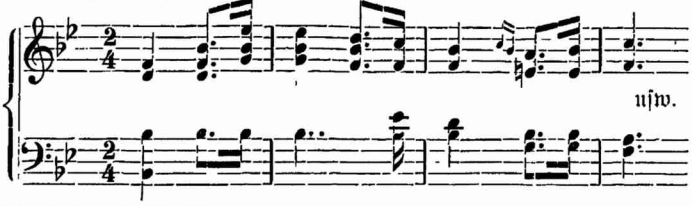


Es ist das widerstandslose seelische Ermatten, das sich in diesen Tonfolgen ausdrückt, und wieder leiten innere Zusammenhänge (auf die Wolzogen einmal hinwies) zur Walküre. —

Das folgende Quartett ist konventionell, die Musik erzwungen; nur im Nachspiel erhebt sich (wie sonst noch öfter in den Feen) die Musik zu ausdrucksvoller Schönheit. Klarinette, Horn und schließlich Bratsche singen eine wehmütige Melodie, die aus der Klage Arindals: „Von ihr, von ihr muß ich für ewig scheiden" erwächst. Sie löst hellere und freundlichere Klänge ab:

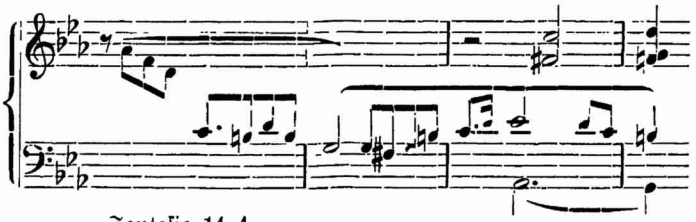


Lohengrin III, 1

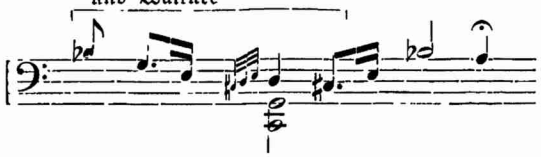


die lohengrinähnlich anmuten.

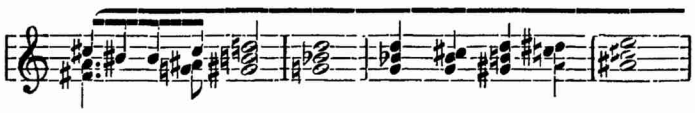
Das Finale des ersten Aktes ist in seinem ersten Teile hochbedeutsam: Musik und seelisches Geschehen bilden eine innere Einheit. Die tiefe Resignation Arindals zeichnet folgendes Motiv, das erst die Oboe, dann das Cello bringt:



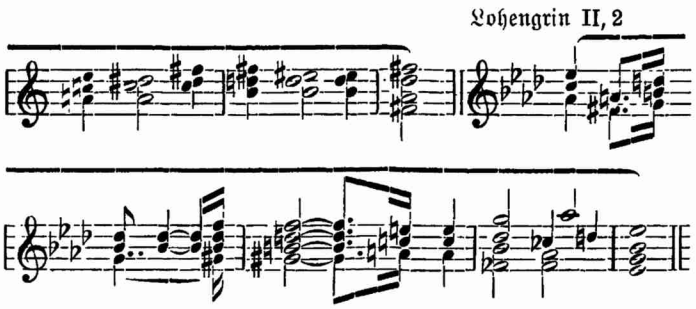
Fantasie 14, 4
und Walküre



Hier taucht zuerst ein früheres Werk Wagners auf: seine Fantasie in fis moll, die wir später, im Finale des zweiten Aktes vor allem, noch so oft wiederfinden werden. Und wieder gehen die Fäden von hier zur Walküre herüber. — Arindal entschlummert, und ein Schwelgen der Musik in E dur (wie etwa später bei dem Nur-Musiker Bruckner) beginnt: Ada erscheint und beklagt in einer — an Mozart und Weber erinnernden — Kavatine ihr herbes Los. Wieder ist die Tonart a moll das eigentliche Charakteristische. — Das folgende Duett Ada-Arindal (musikalisch aus dem Motiv der Fantasie genommen) steht nicht auf der Höhe des Vorigen; das vollentwickelte Fantasie-Motiv schließt diesen Teil ab. — Arindals Gefährten kommen, ihn in die Heimat zu bringen; die Feen, um Ada zur Feenkönigin zu krönen. Der Marsch (C dur), der ihr Auftreten begleitet, ist innerlich einer Stelle des ersten Satzes der C dur-Symphonie verwandt. Ada trennt sich von dem Geliebten und fordert den Schwur, nie sie zu verfluchen:

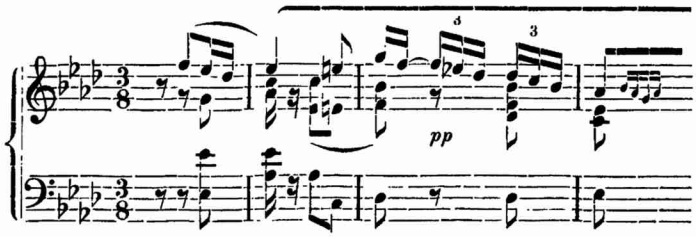


Lohengrin II, 2

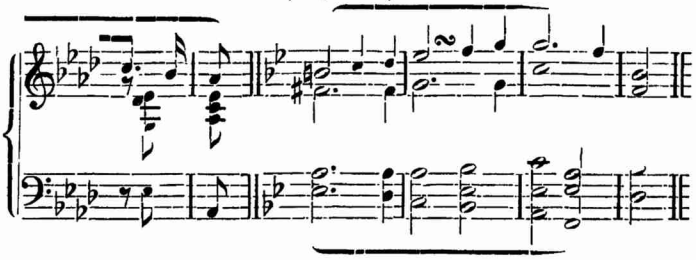


„Was du auch morgen sehen magst, was dir für Unheil auch begegne, was dich für Schrecken auch bedrohen, o Arindal, o Arindal, laß nimmer dich verleiten, mich, deine Gattin, zu verfluchen." Und im Lohengrin: „Elsa, soll ich dein Gatte heißen, soll Land und Leute ich schirmen dir, soll nichts mich wieder von dir reißen, mußt eines du geloben mir." Dieselben nach oben drängenden Akkordfolgen; derselbe musikalische Ausdruck also für die dramatisch fast identischen Situationen. Ueberhaupt besteht eine starke innere Verwandtschaft zwischen Feen und Lohengrin (oben war bereits kurz darauf hingewiesen), da sie teilweise von denselben dramatischen Voraussetzungen ausgehen. Die Musik ist hier, von innen heraus erwachsen, deshalb innerlich verwandt. Arindal schwört (wie Elsa), und geheimnisvoll deutet die Musik künftiges Unheil an (Solistenensemble), ein rauschendes Allegro endet den ersten Akt.

Vorspiel und Introduktion des zweiten Aktes sind in d moll und stark von Beethovens Sonate Op. 31 Nr. 2 in d moll, deren eines Thema nachher im Finale wörtlich wiederkehrt (siehe unten), beeinflußt. Der Klagechor schildert in düsteren Farben die trostlose Lage in Arindals Reich. Die folgende Arie Loras in f moll ist wieder Lohengrin innerlich verwandt:

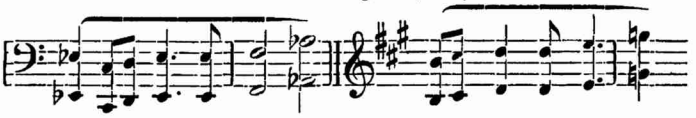


Lohengrin II, 2



Wie hier Lora nach Bruder und Schwester, sehnt sich dort Elsa nach dem Geliebten. Wieder erwächst derselbe musikalische Ausdruck aus denselben seelischen Voraussetzungen. Ein Bote bringt die Kunde von Arindals Heimkehr, und in hellem C dur gibt Lora ihrer Freude Ausdruck. Im folgenden Terzett Lora-Arindal-Moralb tritt folgende Figur von den Worten Arindals: „O hemmet dieses Jubels Toben" düster mahnend in den allgemeinen Jubel:

Fantasie 3, 4



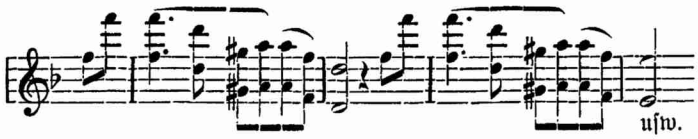
Es stammt aus der oben bereits angeführten Fantasie, die von hier ab immer steigende Bedeutung für die Feen gewinnt. In immer neuen Formen taucht es im Allegro con brio auf und gibt ihm einen düster-unheimlichen Hintergrund. In dem breiten (für die Feen so bezeichnenden) Nachspiel gewinnt das Motiv die Herrschaft und schließt das Terzett düster ab. Das folgende Rezitativ und Duett Drolla-Gernot sind heiter und in lichten Farben, aber musikalisch nicht allzu bedeutend.

Alles ändert sich mit dem Auftreten Adas. Der tragischen Grundstimmung entspricht sofort die Musik, die wieder — namentlich im Allegro di molto e agitato (Ich häufe selbst die Schrecken an) — aus einem Rezitativ der Fantasie herausgewachsen ist. Im Mittelsatz (Larghetto) taucht wieder die Feentonart (E dur) auf. Wieder beginnt das Schwellen in E- und Cis dur. — Durch wilde Zweifel ringt sie sich durch zu heldenhaftem Entschluß: da setzt die bereits in der Ouvertüre hervorgehobene jubelnde Melodie, die gerade für alle Werke der ersten Periode (und in der Walküre) bezeichnend ist:

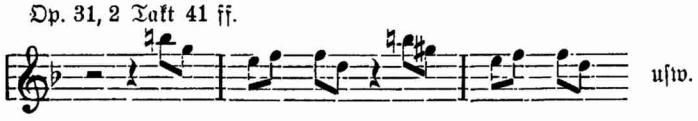
Es ist, wie schon Wolzogen bemerkt, ein Gipfel des Empfindungslebens. Diese Melodie kehrt als einigendes musikalisches Band wieder im Rienzi (II. Akt), Holländer („Was ist's, das mächtig in mir lebet"), Tannhäuser („Ha, nun erkenne ich sie wieder") und Lohengrin wieder. Eine der Grundklammern, die innerlich die Werke dieser Gruppe zusammenhält. — Jubelnd schließt es die Szene ab.

Das Finale beginnt. In seiner ganzen Anlage ist es Mittel- und Höhepunkt des Werkes; im dramatischen Aufbau durch die

Kerkerszene in Beethovens Fidelio stark beeinflußt. Die wilde, kriegerische Musik der 1. Szene leitet das Finale ein. Die Anlehnung an Beethoven geht so weit, daß die Musik von den Worten Loras: „Wie Bruder, du vermöchtest es, dem heil'gen Kampfe dich zu entziehen" das Seitenthema des ersten Satzes von Beethovens d moll-Sonate Op. 31, 2 in rhythmisch kaum veränderter Gestalt aufnimmt:

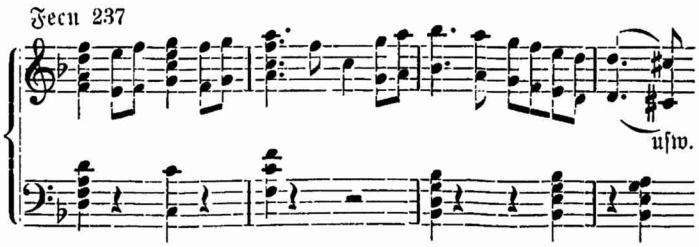


Op. 31, 2 Takt 41 ff.

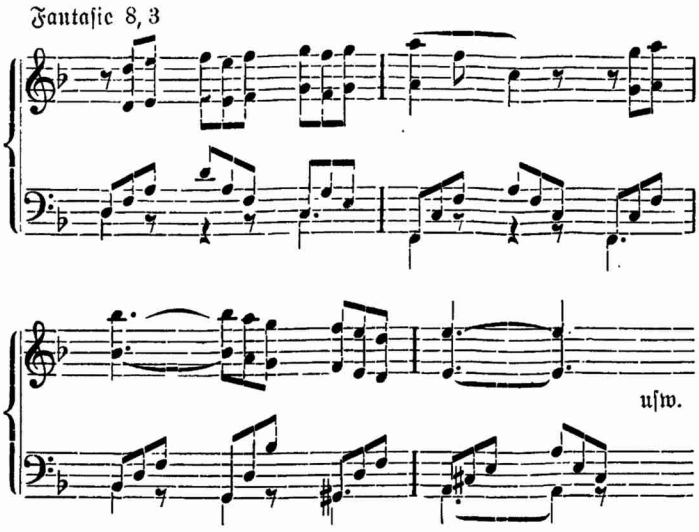


Es beherrscht bis zum Auftreten von Arindals Kindern die Szene. Mit dem Andantino quasi Allegretto tauchen wieder Erinnerungen an den ersten Satz der C dur-Symphonie auf. Hier wie dort herrscht dieselbe anmutig-heitere Grundstimmung. — Dann beginnen die Versuchungen Arindals. Mit den Worten: „Welch neues Unheil stürmt auf uns und droht uns mit Untergang" treten die Hauptthemen der Fantasie:

Feen 237

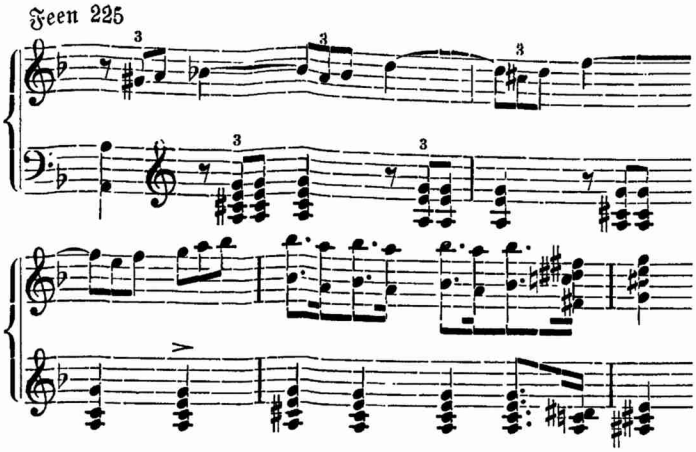


Fantasie 8, 3



ff auf, um von hier an das ganze Finale zu beherrschen (237—239 des Klav.-Ausz. stimmen wörtlich mit Fantasie S. 8 ff. überein). Es ist wild bewegte Musik, die sichtlich von der bereits erwähnten d moll-Sonate beeinflußt ist. Gerade hier zeigt sich ein interessanter Einblick in das Werden der Feen: von der d moll-Sonate über die Fantasie her gestaltet sich der Hauptsatz des Finales. Sein Taufpate ist Beethoven, mit dem sich ja gerade der junge Wagner (seine Vorliebe für die Neunte) so intensiv beschäftigte. — Mit den Worten: „Zu Trümmern stürze alles hin, der Beste ist gefallen, taucht das Motiv in aller Wucht unisono auf. Die Katastrophe naht. Drohend taucht die Erinnerung an die Hexe Dilnovaz auf (wie vor Elsa das Frageverbot im 3. Akt); zu spät: Arindal verflucht Ada. Der Höhepunkt des Finales ist erreicht! Dramatisch ist die Steigerung packend und fortreißend. Das Vorbild der Kerkerszene (töt' erst sein Weib!) ist erreicht. Wieder tauchen im più agitato (Klav.-Ausz. 254) Ansätze von Themen der Fantasie auf:

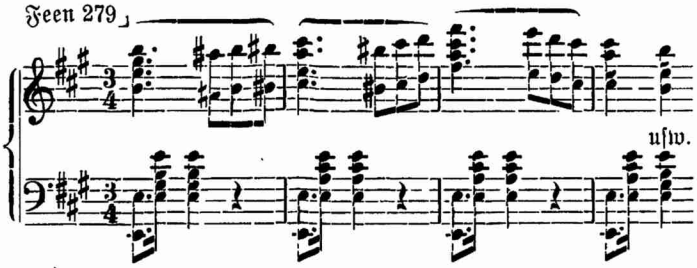
Feen 225



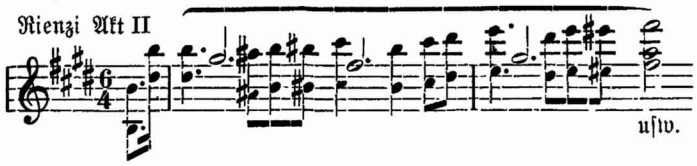
Ein rauschender Triumphgesang (der auf Rienzi vor allem hinweist) schließt den Akt ab.

Der dritte Akt der Feen beginnt mit einem Siegesreigen, dessen Hauptmelodie:

Feen 279



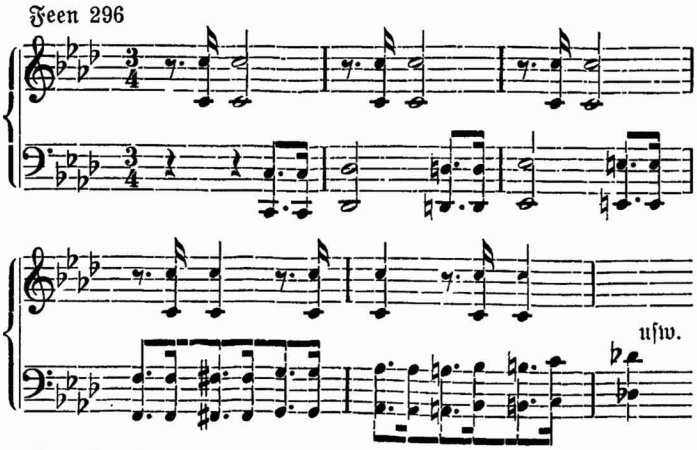
Rienzi Akt II



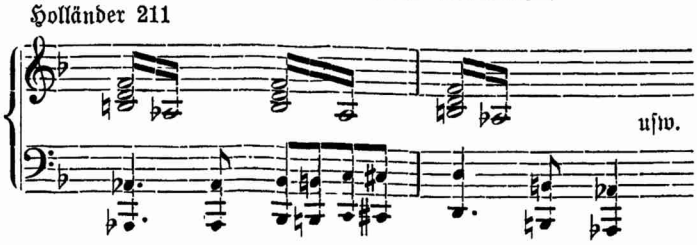
sich im Siegesreigen des Rienzi im II. Akt wörtlich wiederfindet. In — ich möchte sagen in veredelter und vertiefter Form erscheint er dann im II. Akt des Tannhäuser; ähnliche Stimmungen tauchen auch im Lohengrin auf. Die Aehnlichkeit ergibt sich aus der äußeren Situation von selbst: es ist Festmusik. — Das a cappella-Ensemble (Gebet für Arindals Genesung vom Wahnsinn) ist wieder reine Musik und mutet fast wie eine Vorahnung des Meistersängerquintetts an.

Jäh wird die weihevolle Stimmung unterbrochen: Arindal in seinem Wahnsinn tritt auf. Wilde Hornrufe und aufsteigende Bewegung in den Bässen bereiten sein Kommen vor. Wildeste Verzweiflung hat diese Töne geboren, und so führen die Fäden herüber zu der Schlußszene des Holländer:

Feen 296

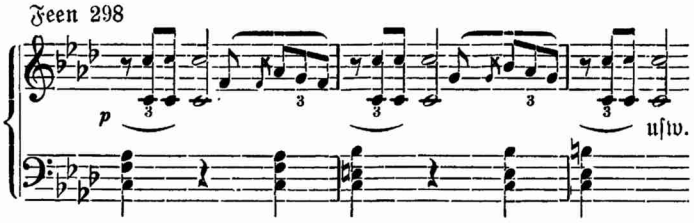


Holländer 211

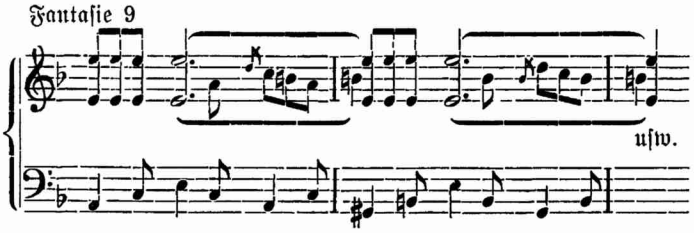


„in See, in See für ew'ge Zeiten, Um deine Treue ist getan, um deine Treue, um mein Heil." Wildeste Verzweiflung schafft sich hier denselben musikalischen Ausdruck nach den innerlich wirksamen musikalischen Gesetzen. — Die Stimmung beruhigt sich; mit den Worten: „O seht, das Tier kann weinen" taucht wieder ein neues Motiv der Fantasie auf:

Feen 298

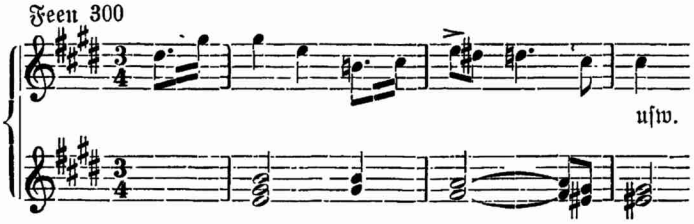


Fantasie 9

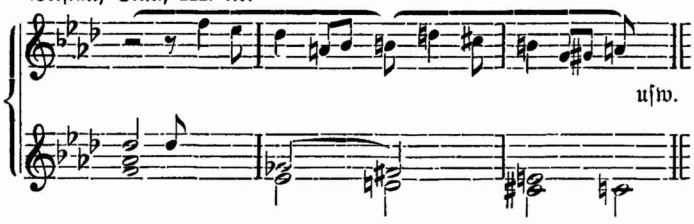


Es beherrscht die ganze Szene bis zum Adagio („Ich seh' den Himmel dort sich öffnen"). Wie eine leise Vorahnung des Tristan klingt das einleitende Thema:

Feen 300

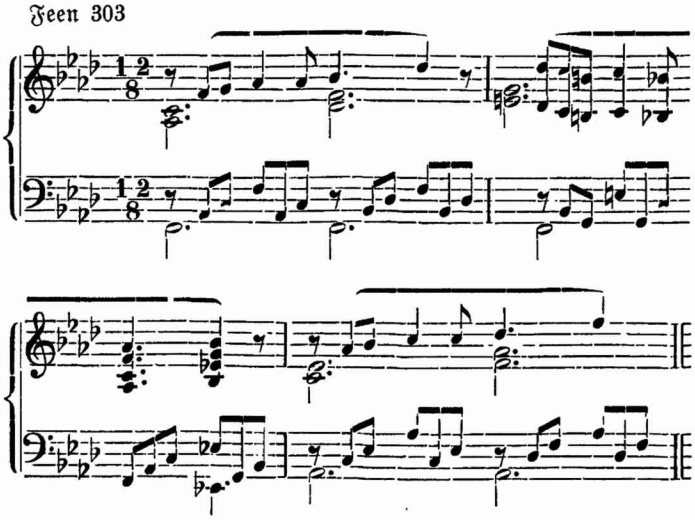


Tristan, Einl., III. Akt

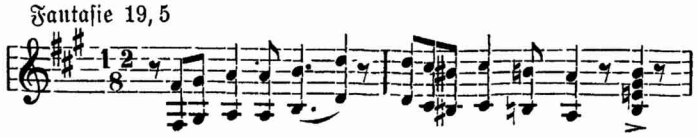


vor Arindals Augen erscheint Ada, wie vor dem todwunden Tristan Isolde mild verklärt erscheint. Daher wohl die seelische Verwandtschaft der beiden Themen. Das Traumbild (bezeichnenderweise in E dur, der romantischen Lieblingstonart der Feen) versinkt, Arindal ersehnt den Tod. Wieder taucht ein Thema der Fantasie auf:

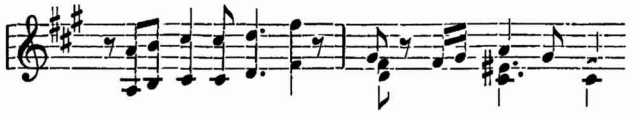
Feen 303



Fantasie 19, 5



Baß wie eben bei den Feen



das bereits im zweiten Akt erschien, nur ist es hier, genau wie in der Fantasie, erweitert und versöhnender gestimmt. Unter dem leisen Verklingen des Motives erscheint dem Entschlummerten Ada, um seine Erlösung zu erflehen. Der Zauberer Groma (musikalisch in manchem eine Vorahnung des Landgrafen) verheißt Hilfe und Sieg.

Das folgende Rezitativ und Terzett (Jemina-Farzana-Arindal) sind musikalisch konventionell und bedeutungslos.

Das Finale — von Glucks Orpheus, Mozarts Zauberflöte bedeutsam beeinflußt — beginnt mit schauerlich ernsten Posaunenklängen. Mit Gromas Schild und Schwert besiegt Arindal die Erdgeister und ehernen Männer. Die Klänge der Siegesmusik der Einleitung des Aktes erklingen wieder in leicht veränderter Form. Arindal steht im Heiligtum, vor ihm der Stein, in den Ada verwandelt ist. In sehnsüchtig-klagenden Tönen gelingt das Wunder: unter mächtig emporrauschenden E dur-Akkorden gewinnt der Stein Leben, und Ada liegt dem überseligen Helden im Arme. Der ganze Schluß ist jetzt ein seliges Schwelgen in E dur. Hier ist Wagner ganz und gar Musiker (wie etwa Bruckner in seiner E dur-Symphonie). Wieder taucht der Friedenschor (wohl neben dem Gebet das wertvollste Gut des Rienzi) auf. In immer neuen Tonwogen erglänzt die Feentonart, und in rauschenden E dur-Klängen schließt die Oper ab.

Wir sind am Ende. Es sollte mich freuen, wenn die vorliegenden Zeilen ihren Hauptzweck erreicht hätten, die eigenartig-überleitende Stellung der Feen im Kunstwerk Richard Wagners darzutun. Zwischen den eigentlichen Jugendwerken (den Klaviersachen, Symphonien, der Hochzeit) und den Hauptwerken der ersten Periode bilden sie die Brücke. Wie ein roter Faden durchziehen die Themen der Klavierfantasie das Werk und gestalten seine Höhepunkte. Und ist es auch Beethoven, dessen Riesengestalt hinter diesen Themen ragend auftaucht, so beginnt doch das eigene, wesenhaft Neue sich zu regen; über sich hinaus weisen die Feen in die Zukunft. Als gewaltiges Portal stehen sie vor den Werken der ersten Periode. Keine Kluft, keine Wesensverschiedenheit besteht zwischen ihnen und jenen. Sie alle sind herausgeboren aus dem Urgrunde der Musik, sie alle sind in erster Linie Musik, erwachsen aus der Musik — und den ihr wesenseigenen Gesetzen. Und darum innerlich verwandt. Hier ist keine Spur von Reflektion, die in den Werken der zweiten Periode (auch wenn Wagner [Ges. Schr. IV, 328] das Gegenteil behauptet) die Musik aus ihrer Herrscherstellung verdrängt und zu einem Faktor neben anderen macht, hier herrscht, um es noch einmal zu wiederholen, die reine Musik.

Tonartschlüssel.

Von A. Beutter.

Hugo Riemann definiert Schlüssel als „Zeichen, durch welche Angaben relativer Tonhöhe in solche absoluter verwandelt werden" (Studien zur Geschichte der Notenschrift S. 170). Dieser Begriff bildet denn auch die stillschweigende selbstverständliche Voraussetzung bei fast allen den zahllosen Vorschlägen zur Schlüsselreform, von Johannes Caramuel de Lobkowitz, der schon 1644 die Behauptung aufgestellt hat, daß ein einziger Schlüssel genüge, bis auf Hermann Stephani und Artur v. Oettingen. Es scheint wenig bekannt zu sein, daß es auch eine andere Art von Schlüsseln gibt, die gerade die umgekehrte Bedeutung haben: Angaben absoluter Tonhöhe in solche relativer zu verwandeln. Auch in Johannes Wolfs zweibändiger „Notationskunde", in dem deutscher Gelehrtenfleiß einen ungeheuer reichhaltigen Stoff verarbeitet hat, sucht man vergebens ein Kapitel über diese Art von Schlüsseln. Man muß sich, was das Werk darüber bietet, an ganz verschiedenen Stellen, oft an Orten, wo man es gar

nicht vermutet, zusammensuchen: auch ein Symptom von der Diktatur der Instrumentalmusik in unserem Musikbetrieb und unserer ganzen musikalischen Vorstellungswelt — kein Geringerer als Hermann Kretzschmar hat von den Instrumenten gesagt, aus Heloten seien sie Tyrannen geworden. Es läßt sich nämlich nachweisen, daß für die Ausgestaltung der Notenschrift je länger je mehr die Bedürfnisse des Spielers maßgebend geworden sind unter Hintansetzung derjenigen des Sängers. Und da für den Spieler die absolute Bedeutung der Note die Hauptsache ist, so geht der Zug der Entwicklung dahin, das Erkennen der absoluten Tonhöhenbedeutung möglichst zu erleichtern — das ist ja auch der Zweck aller neueren Schlüsselreformvorschläge —, mochten dadurch auch die relativen, d. h. die Tonartverhältnisse undurchsichtig und das Verständnis der Notenschrift dem Sänger, für den diese weit wichtiger sind als jene, erschwert werden. Die ganze gegenwärtige Behandlung der Schlüsselfrage ist rein instrumental orientiert. Diese einseitige Einstellung des Blicks kann auch der geschichtlichen Betrachtung nicht förderlich sein; sie wird ihr um so gefährlicher, je unbewußter sie ist. Es ist zu befürchten, daß gar manches übersehen wird nur darum, weil es für die Entwicklung der Instrumentalmusik nichts bedeutet, daß anderes mißverstanden, in ein schiefes Licht gerückt und ungerecht beurteilt wird, weil es vom Standpunkt des Spielers aus sinnlos, ja zweckwidrig und störend erscheint, während es dem Sänger wichtig und wertvoll ist: je nach dem Standpunkt, den der Betrachter einnimmt, wird dem einen als Rückschritt erscheinen, was dem andern Fortschritt zu sein dünkt, und umgekehrt. Und der dabei ins Hintertreffen gerät, ist natürlich der Sänger. Von den beiden ältesten uns bekannten griechischen Notationen ist bezeichnenderweise die eine eine Instrumental-, die andere eine Gesangstonschrift. Dieser Gegensatz zieht sich durch die ganze Geschichte der Notenschrift hindurch bis auf die allerneueste Zeit, und es wäre eine lohnende Aufgabe für einen Musikhistoriker, einmal zu untersuchen, wie instrumentale und vokale Beweggründe bei ihrem Ausbau wirksam gewesen sind und wie in ihrer jeweiligen Gestalt sich das Stärkeverhältnis beider spiegelt.

Die folgenden Zeilen wollen das Gesagte nur an einem kleinen Ausschnitt aus der Geschichte der Notenschrift illustrieren, an den Tonartschlüsseln. Ich frage: wer weiß etwas davon, daß es Schlüssel gibt, die nicht über die absolute, sondern über die relative Tonhöhe, über die Tonalität, Aufschluß geben?

In ihrer ältesten Gestalt, die sie durch Guido von Arezzo bekommen hat: Neumen mit roter und gelber Schlüssellinie, vereinigt die Notenschrift noch ungeschieden beides: sie stellt ebenso die relativen wie die absoluten Tonhöhen dar. Die farbigen Linien geben sowohl an, in welcher absoluten Tonhöhe der betreffende Ton zu singen ist (die rote Linie markiert f, die gelbe c), als auch, wo die Halbtonstufen liegen: nämlich eben unter der roten und der gelben Linie. Das ganze Tonsystem war ja auf der diatonischen Reihe aufgebaut und Transpositionen kannte man noch nicht. Ja man muß sagen, die farbigen Linien hatten mehr die letztere Funktion: Aufschluß über die Lage der Halbtöne zu geben, als die erstere: die absolute Tonhöhe festzulegen. Einen Stimmgabelton hatte man ja überhaupt noch nicht; die absolute Tonhöhe war großen Schwankungen unterworfen. Nach Riemann standen die Orgeln des 16. und 17. Jahrhunderts ungefähr einen ganzen Ton höher als unser Kammerton, der Kornetton, die Stimmung der Stadtpfeifer, sogar eine kleine Terz höher. Ellis redet von einer „fast unentwirrbaren Konfusion der Stimmungsverhältnisse in verschiedenen Ländern und Zeiten". „Die Aufzeichnung richtete sich nicht nach der Tonhöhe, sondern nach der Tonart" (Riemann).

Des weiteren gabelt sich die Entwicklung in zwei Aeste, von denen aber der eine allmählich sozusagen allen Saft an sich zieht, während der andere je länger je mehr ein kümmerliches Dasein fristet; nennen wir sie kurzweg etwas plerophorisch den absoluten und den relativen Ast. Einerseits die Entwicklung zur Instrumentaltonschrift unter Hintansetzung der Bedürfnisse des Sängers: die Notenschrift wird vorwiegend, ja ausschließlich „verkappte Buchstabenschrift"; mit dem Aufkommen der Transpositionen (der musica ficta) geben die Schlüssel nur noch Aufschluß über die absolute Tonhöhe, nicht mehr über die Lage der Halbtöne. Die Entwicklung gipfelt in der Forderung des Einheitsschlüssels, in der Alleinherrschaft der gegen die Tonalität indifferenten Buchstabennamen und in der geringschätzigen Beurteilung der Stufennamen (Ziffern, Solmisationssilben u. dergl.) — als wäre die Bezeichnung eines Tones nach seiner absoluten Höhe (der Buchstabe) an und für sich gleichsam vornehmer und künstlerischer als seine Bezeichnung nach seinem Verhältnis zur Tonika. Auf der anderen Seite aber finden wir immer wieder schüchterne Versuche, den Bedürfnissen des Sängers und den Anforderungen, die er an die Notenschrift zu stellen hat, gerecht zu werden. Es wäre für einen Musikforscher eine dankbare Aufgabe, diesem bisher so stiefmütterlich bedachten Zweig der Entwicklung besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Ich zweifle nicht, daß der darauf erst einmal eingestellte Blick manche bedeutsame Entdeckung machen würde. Wolfs Notationskunde gibt nur karge Ausbeute an einschlägigem Stoff.

Das früheste Beispiel dessen, was ich Tonartschlüssel nennen möchte, scheint in einer Tonschrift vorzuliegen, die sich in den dem Abt Rudolf von St. Trond (um 1100 n. Chr.) zugeschriebenen Quaestiones in musica findet und deren Eigentümlichkeit darin besteht, daß aus der Verbindung der Neumen mit einer farbigen Linie gleich auf die Tonart geschlossen werden kann. „Für dorische Melodien ist diese Linie rot, für phrygische grün, für lydische gelb, für mixolydische purpurn. In Haupttonarten fixiert die Linie die Lage der Terz über der Finalis, in Nebentonarten die Finalis selbst." (Joh. Wolf a. a. O. I 139.) Wolf bemerkt dazu: „Der Gedanke, die Tonarten durch verschiedene Farben zum Ausdruck zu bringen, war nicht ganz neu. Schon der Verfasser der ‚Musica enchiriadis' (10. Jahrh.) rät, bei der Transposition einer Alleluja-Melodie um mehrere Stufen die verschiedenen Melodiegestaltungen durch verschiedene Farben auszuzeichnen."

Mit voller Klarheit und nicht zu überbietender Schärfe, in bewußtem Gegensatz gegen die herrschende Strömung hat der französische Priester Elias Salomonis um 1274 die Vorzeichnung eines für den jeweiligen Kirchenton charakteristischen Schlüssels gefordert, den er regula nennt. Wer am Anfang der Linien einen anderen Schlüssel setze als die regula, cujus toni fuerit cantus qui notatur, der sei ein tergiversator veritatis, tacens vera, exprimens falsa, ponens pro veris clavibus musikollas. Die Schlüssel des Elias Salomonis sollten also den Sänger nicht allein über die Tonhöhe, sondern zugleich über die Tonart (genauer: über das Tongeschlecht) ins klare setzen. Er hatte ganz klar und richtig erkannt, daß für den Sänger die Erkenntnis der Tonartverhältnisse wichtiger sei als die Erkenntnis der absoluten Tonhöhenbedeutung. „Allein so verständig dieser Vorschlag auch war und wie dringlich er ihn selbst empfahl, er hat keinen Anklang gefunden," bemerkt Riemann dazu in seinen Studien zur Geschichte der Notenschrift.

Erst etwa zweihundert Jahre später begegnet uns wieder eine Art Tonartschlüssel. Es ist dies bei Johannes Okeghem, dem Lehrer von Josquin des Prés. In seiner berühmten Missa cujusvis toni hat er weder Vorzeichen noch Schlüssel (im gebräuchlichen Sinn) gesetzt, dafür aber durch ein rätselhaftes Zeichen angedeutet, wo in jeder der vier Stimmen die Finalis des beliebig zu wählenden Kirchentones ihren Sitz hat. Dieses Zeichen gibt also nicht über die absolute Tonhöhe Aufschluß, sondern über die Lage der Finalis, d. h. der Tonika, wobei es dem Ausführenden freigestellt bleibt, in welcher der vier authentischen Kirchentonarten er die Messe spielen will: je nachdem er sie als dorisch oder phrygisch oder lydisch oder mixolydisch auffaßt, wird er das Schlüsselzeichen als d, e, f oder g deuten, oder vielmehr als re, mi, fa oder sol, da ja das Unterscheidende der Kirchentöne nicht in der verschiedenen (absoluten) Höhenlage, sondern in verschiedener Ordnung der Halb- und Ganztöne besteht und man für die Ausführung der Messe, in welchem Kirchenton es auch sei, diejenige Tonlage wählen wird, die allen Stimmen bequem ist. Mutet diese Messe auch mehr wie eine geistreiche Spielerei, „eine Art Selbstironisierung der geheimniskrämerischen Notierungsweise des ausgehenden 15. Jahrhunderts" (H. Riemann) an, so ist doch der Grundgedanke —

durch den Schlüssel nicht die absolute Tonhöhe, sondern die Tonalität zu bezeichnen und die Wahl der Tonhöhe dem Ausführenden zu überlassen — durchaus gesund. Wenn er in damaliger Zeit nicht weiter verfolgt worden ist, so dürfte die einfache Erklärung darin liegen, daß damals das Transpositionswesen noch wenig entwickelt war. Soweit man ein Bedürfnis nach Transpositionen empfand, besaß man in den sogenannten Chiavette ein Mittel, sie ohne Aenderung der Vorzeichnung kenntlich zu machen.

Als eine Wiederaufnahme der Idee des Elias Salomonis erscheint der Vorschlag des Giovanni Battista Doni (1635), die Kirchentöne durch verschiedene Farben zu unterscheiden. Ob er von seinem Vorgänger Kenntnis gehabt hat? Es scheint nicht der Fall zu sein. Allem nach ist sein Vorschlag auch auf dem Papier stehen geblieben. Und dasselbe Schicksal scheint in neuerer Zeit der Abt Cornier gehabt zu haben (1856), der „zum Zwecke der klaren Erkenntnis der Tonbeziehungen rote und grüne Linien einführt". Die Beschreibung, die Wolf (Notationskunde II 385) von seiner Notierungsweise gibt, ist zu dürftig, als daß man ein klares Bild daraus bekäme, welcher Art die „Tonbeziehungen" sind, deren Erkenntnis dadurch erleichtert werden soll. Er schreibt: „Die grün ausgezogene Linie charakterisiert in C dur e, die rot ausgezogene f', die grün punktierte c', die rot punktierte h'. Punktierte Linien werden als tonale, ausgezogene als mediale bezeichnet. Bei Transposition erhalten die Linien den entsprechenden Platz." Die letztere Bemerkung scheint darauf hinzudeuten, daß es sich dabei um Klarlegung der tonalen Beziehungen, nicht der absoluten Tonhöhe, handelt, und so hätten diese farbigen Linien die Bedeutung eines Tonartschlüssels.

Einen eigenartigen, dem Verfasser der „Notationskunde" entgangenen Versuch, die Tonartverhältnisse in der Notenschrift klarzulegen, stellt die „Stufennote" dar, über die der Erfinder, Friedrich Mahlert (Jülich), im Korrespondenzblatt des Evang. Kirchengesangvereins 1910 Nr. 9 berichtet hat. Ihr Wesen besteht darin, daß der Notenkopf, statt der gebräuchlichen stets gleichbleibenden ovalen Form, entsprechend den Stufen der Tonleiter eine verschiedene Gestalt annimmt: für do quadratisch, für re ein Rechteck, mi Halbmond, fa Kreis, sol Rhombus, la Rhomboid, si Dreieck. Einen ganz ähnlichen Vorschlag hat schon 1845 der Amerikaner Jesse Bowman Aikin gemacht, um jedem Tone auch im Schriftbild seine eigene Physiognomie zu geben, die ihn ohne weiteres von jedem andern unterscheidet.

Wenn keiner dieser Vorschläge sich durchzusetzen vermocht hat, so darf daraus nicht geschlossen werden, daß eben offenbar kein Bedürfnis für eine Reform der Notenschrift in der Richtung auf Klarlegung der Tonartbeziehungen bestehe. Der Gegenbeweis liegt in der gewaltigen Verbreitung, die die Methode der Zifferisten und Solfeggisten gefunden hat, namentlich in England, wo man nicht bloß etwa einfache Volkslieder, sondern ganze Oratorien in der sogenannten Tonic-Sol-fa-Notation herausgegeben hat, z. B. Mendelssohns „Paulus", Händels „Messias", „Israel in Aegypten", „Judas Makkabäus", das Dettinger Te Deum, Haydns „Schöpfung" u. a. Ein solcher radikaler Bruch mit der geschichtlichen Entwicklung, der völlige Verzicht auf die Allerweltstonschrift und ihr Ersatz durch eine so sehr aller Anschaulichkeit entbehrende und unbehilfliche Tonbezeichnung, wie es die Ziffern oder die Solmisationsbuchstaben d r m f s l t sind, ist im Grunde nur zu begreifen als ein Verzweiflungsakt: man verzweifelte an der Möglichkeit, unsere Notenschrift so auszugestalten, daß sie dem musikalischen Laien über dasjenige Aufschluß gibt, was der Sänger unbedingt wissen muß, nämlich die tonalen Beziehungen. Zu solcher Verzweiflung liegt aber kein Grund vor. Die Vorzüge der Noten- und der Ziffernschrift, die Anschaulichkeit der ersteren, die Leichtverständlichkeit der letzteren und ihre klare Darstellung der Tonartbeziehungen lassen sich verbinden, wenn man in der Notenschrift die jeweilige Grundtonstelle und das Klanggeschlecht in augenfälliger Weise fortlaufend markiert, etwa in der Weise, wie es in dem neuen Notengesangbuch für die evangelische Kirche in Württemberg geschehen ist. So oder so: das Problem des Tonartschlüssels scheint mir unter allen Schlüsselreform-Problemen für den Sänger das wichtigste zu sein.

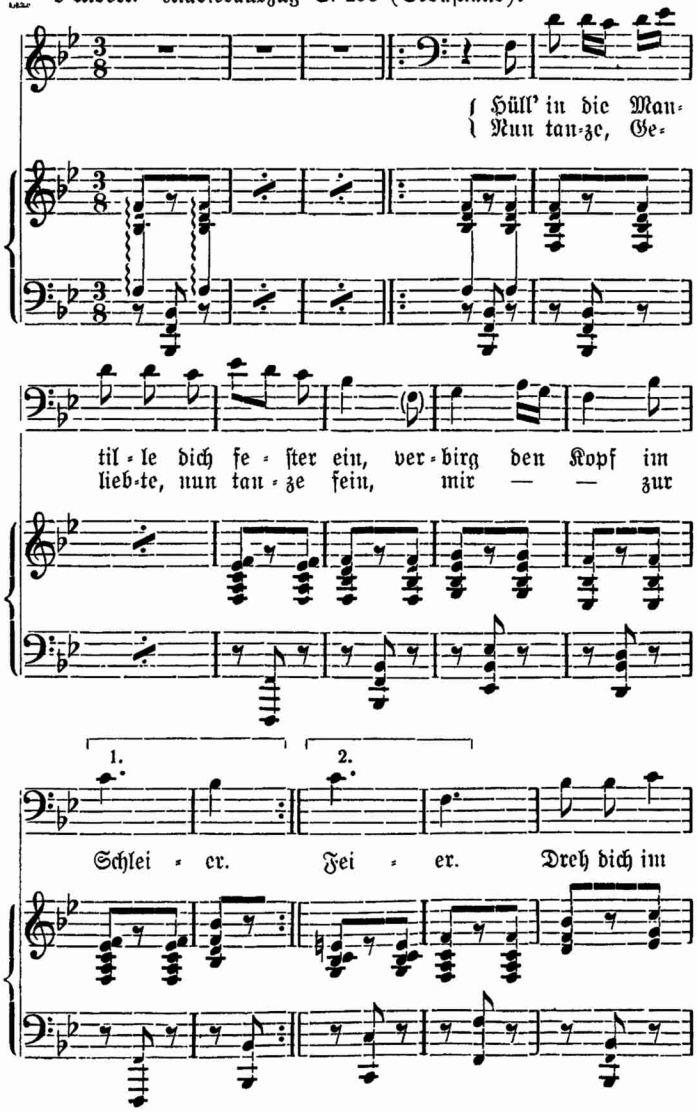
Eine bisher unbekannte Quelle eines Liedes aus Tiefland von d'Albert.

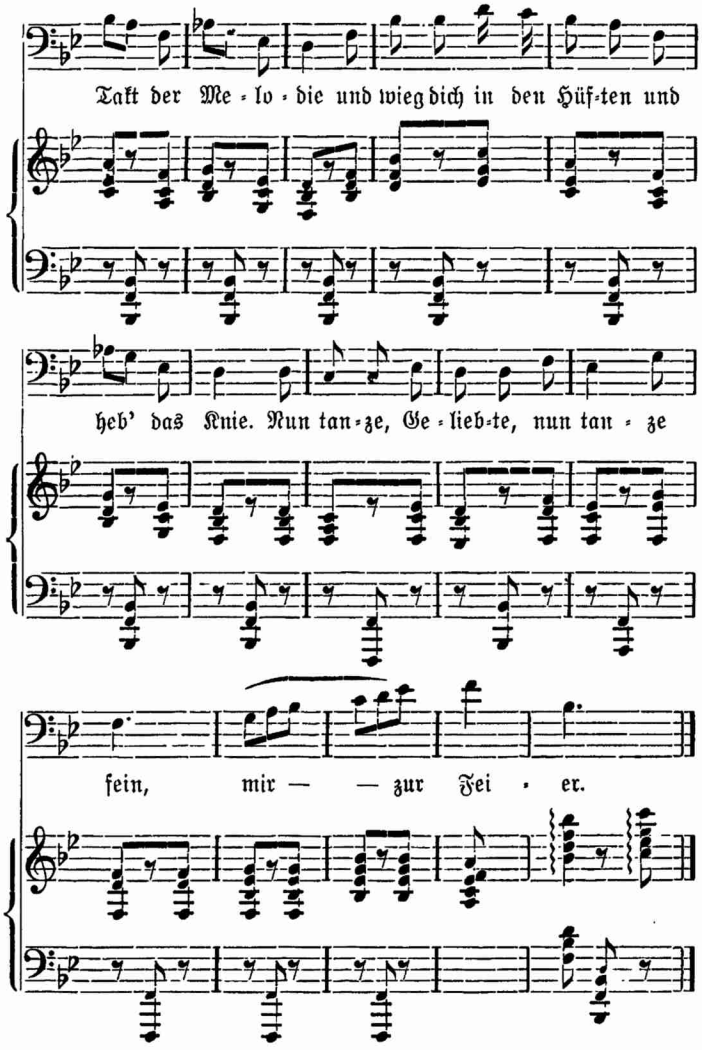
Von Prof. Dr. Alfred Reiff (Stuttgart).

Der dreibändige Cancionero musical popular español, den der mir befreundete 81jährige Felipe Pedrell (vergl. die Abhandlungen von mir zu seinem 80. Geburtstag 1921 im Februar- und 1. Märzheft der „Neuen Musik-Zeitung", im „Archiv für Musikwissenschaft" 1. Heft 1921, in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" 3. Jahrgang, 5. Heft 1921 u. m. a.), der Begründer der spanischen Nationaloper, noch als eines seiner bedeutenden Lebenswerke in den letzten Jahren zur Vollendung brachte und dessen deutsche Bearbeitung mir von demselben übertragen wurde, enthält im II. Band Seite 25 einen Eulalia-Gesang aus Katalonien, der in Tiefland Note für Note etwas variiert entnommen ist. Dieser ist zuerst von Don Manuel Milà y Fontanals in seinem Romancerillo veröffentlicht worden, den der spanische Textdichter von Tiefland D. A. Guimera (Uebersetzer Rudolf Lothar) vielleicht gekannt hat; dem ursprünglichen Eulalia-Gesang ist aber ein anderer Text: „Hüll' in die Mantille dich fester ein" unterlegt.

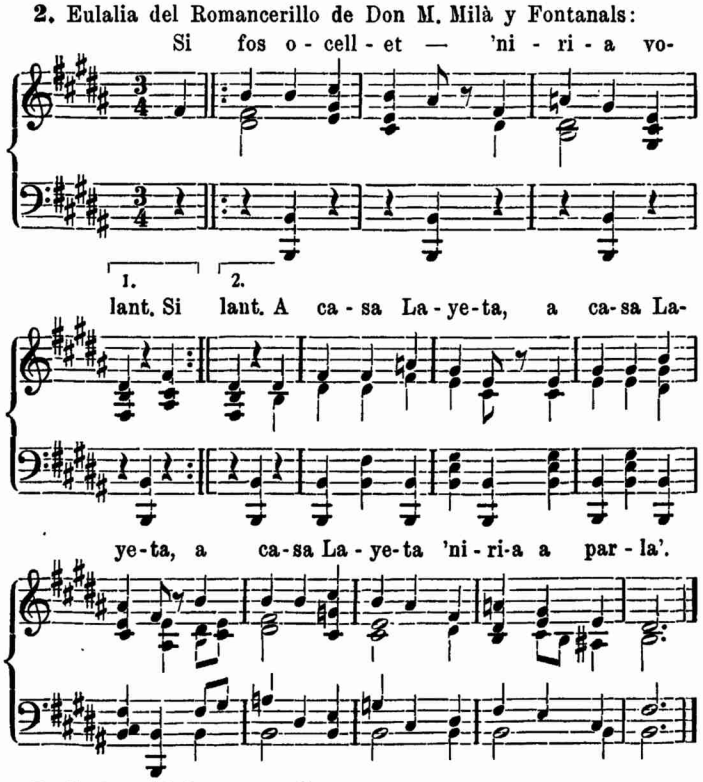
Milà y Fontanals findet in der neuesten Auflage des Riemannschen Musiklexikons noch keine Erwähnung, obwohl F. Pedrell der Mitarbeiter desselben betreffs Spanien war, und so mag erwähnt werden, daß dieser Milà außer dem Cancionero noch wertvolles Material über die spanischen Troubadours des XI.—XIII. Jahrhunderts veröffentlicht hat, deren umfangreiche Literatur in jeder Beziehung der provenzalischen gleichkommt, nach meiner Ueberzeugung aber weit wertvoller ist. Dem spanischen Philologen sind sie als solche längst bekannt, nicht wohl aber dem Musiker. Folgende Notenbeispiele werden das Gesagte deutlich zeigen.

1. Text aus Tiefland von A. Guimera (Rudolf Lothar), Musik von d'Albert. Klavierauszug S. 258 (Sebastiano):

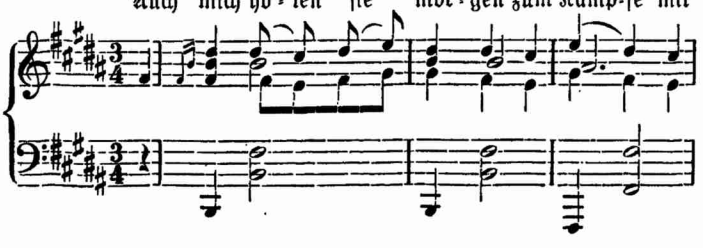


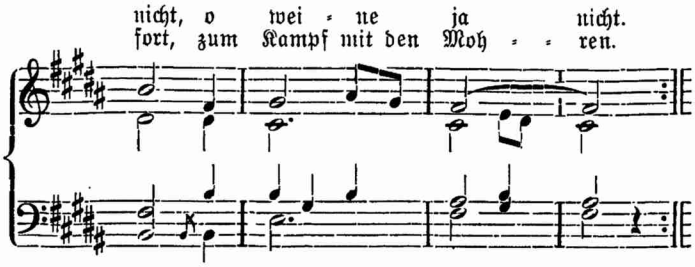


2. Eulalia del Romancerillo de Don M. Milà y Fontanals:



3. Copla soldadesca aus Leon:

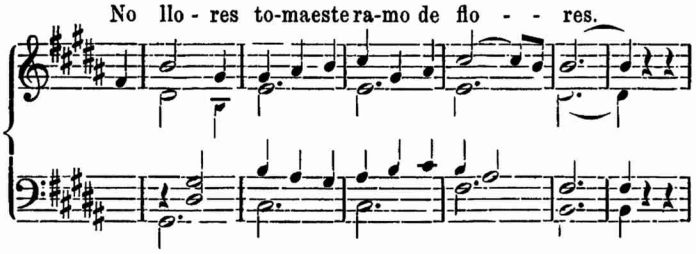




Der Text schließt ab mit der Zeile:

Weine nicht und schweig,
Und nimm diesen Blütenzweig.

Der Schluß lautet in der Melodie dagegen etwas anders. Es ist ein Soldaten-Coplet aus der Provinz Leon, die Pedrell von seinem Freund D. Julio Pujol Alonso mitgeteilt wurde:



Es ist unschwer, die Melodie aus Tiefland als eine Verquickung der beiden spanischen Melodien, des Eulalia-Gesangs und der Copla soldadesca, auf den ersten Blick zu erkennen. Die Copla soldadesca ebenso ähnlich der Eulalia-Gesang ist in den ersten Teil der Tiefland-Melodie vollständig aufgenommen, wobei der Schluß in der Melodieführung verändert und um einen Takt verlängert wurde. Der zweite Teil der Tiefland-Melodie mit seinen acht ersten Takten entspricht dagegen dem ersten Teil der Eulalia-Melodie, die letzten sieben Takte der Tiefland-Melodie entsprechen sodann den vier Anfangstakten des zweiten Teils der Eulalia-Melodie (mit entsprechender Versetzung der Melodie), und der Schluß der Tiefland-Melodie deckt sich im Wesen hinwiederum mit dem Schluß der Copla soldadesca.

Musiker und ihre Not.

Paul Gerhardt.

Unter den heutigen Orgelmeistern, die nicht sowohl extensive, als vielmehr intensive Kunst geschaffen haben, die nicht sowohl aus Kombinationsfreudigkeit und schweifendem Unendlichkeitsdrang, sondern aus den Tiefen des Herzens quellende Musik von betont melodischem Ausdruck zu gestalten wissen, nimmt der heute 55 Jahre zählende Paul Gerhardt wohl den vordersten Platz ein. Die schöpferische Ader, die sehr früh sich geregt hatte, aber im Schulbetrieb der Leipziger Musikbildungsstätte und in den Jahren des Universitätsbesuchs wieder versiegt war, sprudelte erneut auf in dem Wirkungskreise, dem er am vergangenen 1. März ein Vierteljahrhundert lang seine Kraft geschenkt hat, an St. Marien zu Zwickau. So viele Widerwärtigkeiten ihm hier begegneten und so sehr zu beklagen sein mag, daß er seine Schwingen nicht über einem der Gipfel deutscher Musikkultur entfalten durfte, — für die Entwicklung seiner herben, zum Grübeln geneigten, grundehrlichen Persönlichkeit von einer nachschaffenden zur eigenschöpferischen war eine Mittelstadt doch vielleicht der rechte Platz. Bald pilgerten zu seinen historischen Orgelkonzerten, in denen er vorbildliche Vortragsfolgen aufstellte, verborgene Schätze ans Licht zog, aber auch als Erster in Sachsen 1900 für Reger Bahn brach, Musikfreunde von weither, um sich an seiner fabelhaft plastischen, ganz unreflektierten, warmblütigen Darstellung von Meisterwerken aus drei Jahrhunderten zu erbauen. Und in schmerzensreichem Ringen um ein künstlerisches Ideal verdichtete sich nun sein tiefstes Schauen und Sehnen immer beglückender in einer Reihe eigener Gebilde,

die in den Orgelwerken Op. 15 bis 18 ihre Höchstkurve erreicht, in dem achtstimmigen Chor „Ruhetal", der „Abendmusik" für kleines Orchester, der „Deutschen Passion" für Chor, Soli und Orchester aber kaum mindere Werte birgt. Zumal das „Requiem für Blasorchester, Harfe und Orgel" Op. 18 wird, wer es gar aufführen durfte, nie wieder vergessen. Die furchtbare Erschütterung des Weltenbrand-Erlebens, das Dahinsinken der Edelsten, das Ringen mit dem Unbegreiflichen hat hier Tiefen aufgebrochen, heilige Gluten emporlohen lassen, die diesem Meisterwerk immerdar einen Ehrenplatz unter den wenigen ganz großen Kunstwerken sichern werden, die der furchtbare Krieg erzeugte.

Und Paul Gerhardt? Seine Kirche hat ihn auf ein Drittel des Gehalts gesetzt; er begeht sein 25. Jubiläum als Geldzähler an einer Schlachthof-Bankdepositenkasse. Verhülle, Muse, dein Haupt! Hermann Stephani.

* * *

Karl Schadewitz.

Wenn ein Musiker vierzig Jahre alt ist und nur in wenig Stunden, die ihm der Broterwerb freigibt, unentwegt sein Eigenstes zu gestalten sucht, dann darf er doch wenigstens wünschen, daß man ihn hört. Er will zeigen, wie ihm das Leben geschieht. Und es geschieht ihm ein reiches Leben. Alle Kunstbetätigung ist ihm letzten Endes ein besonders geartetes Werben um Liebe der Menschen. Wer um unsere Liebe werben will, kann uns nicht im Dünkel sogenannten Künstlertums zumuten wollen, den Unrat seiner schlechtgärenden oder überhaupt geronnenen Männlichkeit als mystische Offenbarung hinzunehmen. Sehen wir doch zu, was ein Musiker zu bieten hat, der eingesteht, daß ihm wahrhaftes Menschentum höher als Musikantengröße gilt, daß der Sternenhimmel, Rembrandt, Dürer, E. T. A. Hoffmann ihm ebenbürtig neben Frau Musika stehen!

Karl Schadewitz ist der Sohn eines Kapellmeisters, der von frühester Jugend an in echter, bester Musik lebte, dann seit dem 15. Lebensjahr im Orchester saß, früh ans Dirigieren kam, dem keine Art von Musik fremd blieb. Heute gibt er wöchentlich über vierzig Stunden Unterricht, nur die Nächte gehören dem Schaffen. Dabei ist sein Monatseinkommen noch nicht das Wochengeld eines Fabrikarbeiters.

Gedruckt liegen von ihm vor: „Der brennende Kalender", zwölf Liebeslieder (Dauthendey), „Gesänge nach Rabindranath Tagore" für Sopran, Bariton, Violine, Flöte und Klavier (Verlag Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.) und „Liedsymphonie nach Brentano und Eichendorff für Sopran, Flöte, Horn in F, Viola und Klavier.

Aufgeführt wurden bisher außer den eben genannten Werken eine symphonische Dichtung „Herbstnacht" (Kaim-Orchester), „Romantische Suite" (Münchner Konzertvereinigung-Orchester); Sonate für Violine und Klavier und ein Klavierquartett.

Eine Symphonie nach E. T. A. Hoffmann, zwei Balladen für kleines Orchester, Lieder und Chorwerke mit Orchester schlummern noch im Manuskript. Ein Oratorium aus der Hoffmannswelt „Kreislers Heimkehr" wurde vor kurzem vollendet.

Man soll aus dieser trockenen Aufzählung lediglich ersehen, daß es nicht am Künstler liegt, wenn man noch vielerorts so gar nichts von Karl Schadewitz kennt. Wo aber stecken dann die Schwierigkeiten, die den endlichen Aufstieg dieses ebenso tiefen Künstlers wie eminenten Könners hemmen? Zum ersten ist er keiner Schule, keiner Gefolgschaft einzureihen. Er ist Neutöner ohne mystisches Gerede vom Klangerlebnis, ist Romantiker ohne irgendwie Schumann- oder Pfitzner-Nachfahre zu sein. Seine Musik ist im schönsten Sinne er, weil ihm stets die Arbeit am eigenen Selbst vor der Kompositionstechnik steht. Seine Sehnsucht ist Ueberwindung der harmonisierenden Art die Stimmen zu vergewaltigen, in Akkorden statt im selbständigen Fließen der einzelnen Tonstrahlen zu gestalten. Es wird heutigentags zu oft der Klavierauszug vor der Partitur hergestellt.

Schadewitzens Dauthendey und Tagore-Lieder sind öfters mit schönem Erfolg aufgeführt worden in Berlin, Köln, München, Nürnberg, Zürich usw. Die „Liedsymphonie" nach Brentano und Eichendorff (Verlag R. Banger Nachf., Würzburg) wird nun hoffentlich noch weiter herumkommen, überallhin wo deutsche Musik als unmittelbarer Anhauch deutscher Seele willkommen ist. Besonders heute, wo ein Orchester in kleinere Städte nicht mehr kommen kann, sollte man diese Liedsymphonie doppelt froh begrüßen. Flöte, Horn, Bratsche, Klavier und eine Sopranstimme zaubern hier zu vier Liedern von Brentano und Eichendorff einen „Zusammenklang", der dem Worte „Symphonie" den alten Sinn aufs wundersamste erneuert.

Keine Spur verschwommener Dämmerseligkeit, verwaschener Duselei. Naturfrisches Musizieren und Sehnsucht, gütig, lieb zu sein, wie ein Freund zum andern. Hinter allem Gekonnten die Keuschheit des Mannes, der zu lächeln gelernt hat vom Leid, der zu grüßen gelernt hat aus der Einsamkeit schöpferischer Arbeit an sich selbst.

Möge dieser trockene Hinweis vielen den Weg zu Schadewitz zeigen und recht vielen Dirigenten, Morgenfeier-Veranstaltern und Musikdirektoren Ermunterung sein, sich des in seiner Stille des Tages wartenden Meisters anzunehmen. A. Dörfler.

* * *

Wahnfried.

Daß die Not in der deutschen Kunstwelt heute auch an Stätten pocht, an denen man sie nicht vermutete, zeigt ein Aufsatz Dr. Siegfried Arons im Berliner Acht-Uhr-Abendblatt, den wir hier wiedergeben:

In der Not der Schriftsteller, der Produzenten höchster geistiger und sittlicher Werte, darf der Staat nicht bei Almosen bleiben, sondern er muß, verarmt wie er ist, tatkräftig durch das Gesetz Hilfe bringen. Es handelt sich da, wie auch bei den anderen geistigen Berufen, um eine Not, die viel größer ist, als in der Oeffentlichkeit bekannt.

Diese Not ist als Folge der Geldentwertung ein schweres Symptom der lebensgefährlichen Erkrankung des deutschen Volkes.

Dafür ein Beispiel, das wohl der Teilnahme aller Deutschen sicher ist: Richard Wagner, der sein eigener Textdichter war, bestimmte bekanntlich testamentarisch, daß sein „Parsifal" nur im Festspielhaus in Bayreuth zur Aufführung gelangen dürfe. Dreißig Jahre nach seinem Tode haben sich die Amerikaner des Werkes bemächtigt, und alle Bühnen des Kontinents haben nach diesem Beispiel das Werk, ohne je einen Pfennig an die berechtigten Erben auszahlen zu müssen, zur Aufführung gebracht. Tatsächlich steht nach der Statistik die Aufführungsziffer Wagnerscher Werke heute noch immer an erster Stelle. Außer Puccini dürfte weder ein lebender noch ein toter Komponist derart ausverkaufte Häuser zum Beispiel an deutschen Opernbühnen erzielen wie der „tantiemenfreie" Wagner. — Während man in Wahnfried vor Ausbruch des Krieges noch von der großen Hinterlassenschaft des Meisters zehren konnte, hat die katastrophale Geldentwertung das sicher nicht zu unterschätzende Gesamtvermögen der Wagnerschen Erben, soweit sie in Wahnfried domizilieren, heute so zusammenschmelzen lassen, daß Frau Cosima und die von ihr betreuten Nachkommen Wagners sich heute in bedauernswerten Verhältnissen befinden. Auch dort hat die Tatsache, daß man Besitzer von Sachmillionen ist, die sicher in Wahnfried anzufinden sind, nicht Halt gemacht vor der Entwertung des notwendigsten Gegenstandes, dessen man zum täglichen Leben bedarf, nämlich des Geldes. Während die Direktoren und die städtischen und staatlichen Besitzer der Opernhäuser der ganzen Welt aus dem gewaltigen Geist des Meisters den größten Teil ihrer Einnahmen beziehen, ohne dafür einen Schilling an seine Erben abzuführen, wird man in Wahnfried Erwägungen anstellen, welche Werte zu veräußern sind und in profane Hände kommen müssen.

Neben den Direktoren sind heute noch die Verleger Wagners in der glücklichen Lage, mit der steigenden Geldentwertung ihre Einnahmen zu steigern, aus der Fülle der seit vielen Jahrzehnten vorliegenden gedruckten Arbeiten Wagners, die zwar zum Goldpreis hergestellt wurden, gegenüber den heutigen Nominalsummen relativ nur Pfennige in Anspruch nehmen, erfolgt heute die Veräußerung an Noten, Textbüchern, Lizenzen usw. zum Kurs des Dollars oder der Indexziffer, unter Berechnung aller Buchhandlung- und Sortimentszuschläge. Ein Bruchteil der vielen Millionen würde vielleicht genügen, eine Ehrung des großen Toten in der Form vorzunehmen, daß man diejenigen, die er liebte, jetzt nicht darben läßt.

Der „Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Komponisten" ist lebhaft bemüht, die Schutzfrist mindestens auf fünfzig Jahre im Gesetzwege heraufsetzen zu lassen. Aber auch das ist zu wenig. Beispielsweise haben in der jüngsten Zeit die Witwe Hermann Essigs, die Witwe Lautensacks und anderer

junger Autoren ihre große Not in die Oeffentlichkeit hinausschreien müssen.

Auch der lebende Bühnenschriftsteller, wie jeder geistige Arbeiter, wird durch die Geldentwertung aufs tiefste in Mitleidenschaft gezogen. Die Bühnen rechnen mit den Verlegern monatlich ab, der Verleger mit dem Bühnenschriftsteller erst nach einem weiteren Monat. So kommt es, daß der auf seine Tantiemen angewiesene Bühnenschriftsteller — genau so steht es mit den anderen Schriftstellern — statt der verdienten, nicht zu hohen Tantieme durch diesen der Usance entsprechenden, nicht etwa Ausnahme bildenden Zahlungsmodus die Hälfte und weniger der verdienten Tantiemen erhält.

Gegen diese unhaltbaren Zustände, denen gegenüber der Gesetzgeber seine Augen so völlig verschlossen hält, muß Front gemacht werden. Es ist tragisch, daß die notwendigsten gesetzlichen Maßnahmen, die der Geldentwertung Rechnung tragen müssen, nicht von der Gesetzgebung ergriffen werden.

Für die Schöpfer und Erhalter des deutschen Geisteslebens, des größten und letzten Aktivums des deutschen Volkes, muß etwas geschehen. Nicht als Almosen, sondern durch Gesetz; dadurch, daß man dem Schriftsteller größere Rechte gibt. Dazu seien die folgenden positiven Vorschläge zur Diskussion gestellt: 1. Verlängerung der Schutzfrist auf 70 bis 90 Jahre. 2. Beteiligung der Schriftsteller an dem Verlagserlös ihrer Werke nicht unter 25 Prozent. 3. Sofortige Abführung der Tantiemen; höhere Zahlung entsprechend der Indexziffer zum Ausgleich der Schäden der Geldentwertung bei späterer Zahlung. 4. Prozentuale Abgabe aus dem Erlös aller Werke, insbesondere aber aus den Einnahmen der schon tantiemenfreien Schriftsteller an eine Zentralkasse zum Besten notleidender Schriftsteller. — Lauter denn je müßten jetzt alle Stimmen erhoben werden, um endlich den notwendigen und berechtigten Forderungen der Schriftsteller Gesetzeskraft zu verschaffen.

Nur nach dem Römerideal: „In corpore sano est mens sana“ wird dem deutschen Volk der Ehrentitel eines Volkes der Dichter und Denker erhalten, das letzten Endes trotz verlorener Kriege den Weg zu den Sternen fand.

Siegfried Ochs: „Geschehenes, Gesehenes“[1].

Es ist nicht ganz einfach, diesem reizvollen Buch in ein paar Zeilen gerecht zu werden, weil es beträchtlich mehr darstellt als nur die übliche Musikerbiographie; es ist ein Stück deutscher Kulturgeschichte aus den letzten sechzig Jahren, und eine ganze Reihe von Größen der Literatur, der Politik, der Wissenschaft, der Malerei spielen neben denen der Musik als lebendig und originell gesehene Gestalten mit. Ja, schließlich tritt der berühmte Dirigent bescheiden ganz in den Hintergrund, um lieber denen Platz zu machen, von denen er gelernt und für die er gewirkt hat. Nur seine Jugendgeschichte behandelt Siegfried Ochs etwas ausführlicher, das Milieu des angesehenen, aber keineswegs besonders kunstfreundlichen Frankfurter Kaufmannshauses, dem er entstammt, dann die Lehrjahre in Heidelberg, wo er Chemie unter Bunsen studiert, bis er es durchsetzt, Musiker zu werden und die damals engherzig und pedantisch geleitete Berliner Hochschule für Musik besucht, die er aber bald wieder verlassen mußte, weil die Vorliebe des jungen Feuergeistes für das Meistersinger-Vorspiel und ähnliche Sünden ihm als arge Untaten angerechnet wurden. Diese „musikalische Unfähigkeit“ auf dem Konservatorium hat er übrigens mit Hugo Wolf und Gustav Mahler gemeinsam. Es liest sich sehr spannend und ist doch unter schweren Kämpfen gelebt worden, wie er mit ein paar befreundeten Familien einen kleinen Chor begründet, der später als der Philharmonische Chor berühmt werden sollte, wie sich der Haß der gesamten Berliner musikalischen Welt gegen den „wohlhabenden Dilettanten“ richtete und wie es Hans v. Bülow war, dessen seherisches Auge erkannte, was an Willenskraft und Genie in diesem jungen Menschen steckte, der vielleicht zum ersten Male die Welt Bachs seinen Hörern völlig erschließen sollte und es wagte, unbekannte und unmögliche Leute, wie Bruckner, Hugo Wolf und Max Reger zur Uraufführung zu bringen. Aber nicht nur der Inhalt des Buches allein macht seine Bedeutung aus, sondern auch die Darstellung. Mit dem lodernden Temperament, das man an dem Dirigenten kennt, mit einem scharfen Witz, der doch nie verletzt, mit einer wehmütigen und gütigen Resignation läßt er alle diese Erlebnisse an dem Leser vorbeiziehen und setzt ihnen durch eine Unmenge unterhaltender Anekdoten heitere Glanzlichter auf. Und doch spürt man inmitten aller Heiterkeit manchen ungesagten Schmerz zwischen den Zeilen, am tiefsten vielleicht den, daß sich vor ein paar Jahren keine Hand gerührt hat, um den von der Not der Zeit gefährdeten Philharmonischen Chor zu erretten und daß nur ein zufälliges glückliches Zusammentreffen von Umständen, ihn — wenn auch unter verändertem Namen, als Chor der Berliner Hochschule für Musik — erhalten hat. Jede einzelne dieser vierhundert Seiten ist erfüllt von menschlicher Wärme, Humor und dem tiefen Ernst eines Künstlers, der sich ganz an seine Kunst gegeben hat und ihr mit inbrünstiger Ehrfurcht dient.

L. Andro.

[1] Verlag Grethlein, Leipzig und Zürich.

Einweihung des Musikinstituts und des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Tübingen.

In einer trotz der Ungunst der Zeiten würdigen und festlichen Weise ist in den Tagen vom 3.—5. März das neue Musikinstitut und musikwissenschaftliche Seminar der Universität (Vorstand: Prof. Dr. Karl Hasse) in den stimmungsvollen Räumen des alten Bebenhäuser Pfleghofes eingeweiht worden. Nachdem schon vor einigen Monaten, durch die Freigebigkeit mehrerer Stifter, eine schöne Orgel aufgestellt und von dem deutschen Orgelmeister Karl Straube eingeweiht, und nachdem auch für die Zwecke des Orchesterspiels ein größeres Podium eingebaut worden war, ist nunmehr auch der weitere Ausbau des Instituts und Seminars Wirklichkeit geworden. Es geschah dies im wesentlichen durch die Liberalität eines Mannes: des Chefs des berühmten Musikhauses Grotrian-Steinweg in Braunschweig, Dr. h. c. Kurt Grotrian-Steinweg, indem dieser nicht nur einen prachtvollen Flügel modernster Konstruktion, sondern auch den umfangreichen Grundstock einer wertvollen musikwissenschaftlichen Bibliothek zur Verfügung stellte, welche in Zukunft die willkommene Grundlage musikwissenschaftlicher Studien an dem jetzt mit dem Recht der Doktorpromotion ausgestatteten und somit zur akademischen Vollanstalt gewordenen Institut bilden wird.

Dem eigentlichen Einweihungsakt am Sonntag, den 4. März, ging schon am Samstagabend ein Konzert voraus, in welchem, nach einleitenden Worten des Institutsvorstandes, alte deutsche Meister von Scheidt bis Bach zu Worte kamen; eine programmatische Verkündigung der Grundlagen, auf denen das Institut und sein Leiter ihre Tätigkeit aufzubauen gedenken. Unter Mitwirkung des trefflichen Stuttgarter Konzertmeisters Rohlfs-Zoll und des ansässigen Cellisten, Prof. Dr. Trendelenburg, brachte Prof. Hasse, als ein, vermöge seiner umfassenden historischen Bildung trotz aller Beherrschung und Benützung modernster Nuancierungskunst doch stets maßhaltender und stilsicherer Organist und Pianist, zuerst die Orgelvariationen von Samuel Scheidt über das weltliche Lied „Oh du feiner Reiter“ in überraschend farbiger Weise zu Gehör; sodann ein Trio Buxtehudes mit all seiner romantischen Innerlichkeit. Hier sowie in den noch folgenden Stücken, einer Klaviersonate des alten Thomaskantors Joh. Kuhnau und einer Bach-Sonate für Klavier und Violine (bei der in einer von Prof. Hasse einleitend gerechtfertigten und sich außerordentlich bewährenden Weise das Cello den Baß unterstrich) vermochte der neue Steinweg-Flügel sich zum erstenmal in seiner ganzen Vollkommenheit zu zeigen.

Am folgenden Sonntagmorgen sodann erfolgte die feierliche Uebergabe von Institut und Seminar durch den Rektor der Universität und den Dekan der Philosophischen Fakultät. Den allgemeineren Worten der Freude und des Dankes des ersteren und seinen Wünschen und Hoffnungen auf reiche Förderung von Universität, Stadt und Land durch die Neugründung fügte der letztere einen schon mehr ins einzelne gehenden Ueberblick über die weiten und vielseitigen Aufgaben des Instituts und insbesondere der musikwissenschaftlichen Forschung an ihm hinzu, um welche die älteren Disziplinen der Fakultät die jüngere Schwester fast beneiden könnten. Umrahmt und durchflochten war der festliche Akt wiederum durch allerlei Musikvorträge, so zu Beginn durch eine Pachelbelsche Ciaconna in c moll, gespielt von Prof. Hasse, in der Mitte durch drei Sätze aus einer wirkungsvollen und abwechslungsreichen Suite in D dur (Op. 30) für Violine und Klavier, von Rohlfs-Zoll und dem Komponisten prächtig vorgetragen, und zum Schluß durch Mozarts unsterbliche „kleine Nachtmusik“, von einheimischen Kräften frisch und freudig gespielt.

Den Abschluß der Veranstaltungen bildeten dann, nach allerhand weiteren Zusammenkünften in kleinerem Kreis, zwei interessante Vorträge am Montagabend. Im ersten berichtete Dr. Christian Hansen von seinen, im Auftrag der Firma Grotrian-Steinweg unternommenen physikalischen Untersuchungen über die physikalische Beschaffenheit der für den Klavierbau und insbesondere für die Erzielung homogener Resonanzböden in Betracht kommenden Hölzer. Er wies nach, wie auch die sorgfältigsten Berechnungen infolge der stets wechselnden und unabhängig voneinander variablen Dichten und Elastizitätsverhältnisse auch derselben Holzarten und Holzstücke, doch immer nur optimale Näherungswerte („Qualitätszahlen“) zu geben vermöchten, mit welchen freilich, gegenüber den bisher üblichen, vielfach nur auf gleichartige Maserung, Farbe und Klopfklänge achtenden Auswahlmethoden der Hölzer, sehr viel gewonnen sei, wenn sie auch diese genannten wichtigsten Faktoren, Dichte und Elastizität in Betracht zögen. Dagegen ist beim Geigenbau nach seiner Meinung selbst eine solche näherungsweise Errechnung überhaupt ausgeschlossen; hier wird, wie nach seiner Ansicht auch schon bei den großen italienischen Geigenbauern, alles auf geniale künstlerische Begabung gerade für dieses Gebiet und ein unermüdliches Probieren und nachträgliches weiteres Bearbeiten der Instrumente ankommen.

In dem zweiten Vortrag faßte der Physiologe, Prof. Dr. W. Trendelenburg, einige Hauptgedanken seiner Anschauungen über die physiologischen Grundlagen und Grenzen alles Musizierens zusammen und führte sie anschaulich an den verschiedensten Instrumenten (Klavier, Violine, Cello, Flöte und Singstimme) aus. Ueber die „natürlichste“ d. h. bei größtmöglichem künstlerischem Effekt am wenigsten Energie

vergeudende Art der Gestaltung und Behandlung der Instrumente wird die Physiologie dem Praktiker wertvolle Aufschlüsse geben und dadurch manche Irrwege ersparen helfen können, so gewiß auch hier das künstlerische Gefühl immer leitend sein muß.

Die Feiertage schlossen nach kurzen Dankesworten des Leiters weihevoll mit dem Mittelsatz einer Schubertschen Klaviersonate.

Möge die schöne Mischung von ursprünglichem künstlerischem Musikgefühl und ernstester theoretisch-wissenschaftlicher Gesinnung und Forschung, welche die Weihetage beherrschte, auch künftig dem Musikinstitut und dem musikwissenschaftlichen Seminar ihrer Arbeit erhalten bleiben, zum Wohle des musikalischen Lebens von Universität, Stadt und Land, jetzt in diesen sonst so amusischen Tagen und später in besseren Zeiten! Th. H.

Verband evangel. Kirchenmusiker in Rheinland und Westfalen.

Die Jahresversammlung tagte Ende Dez. 1922 in Bochum unter dem Vorsitz des Musikdirektors Beckmann (Essen). Im Mittelpunkt der Verhandlungen stand ein Vortrag des Organisten Golinke über Gehaltsfragen, dem sich eine sehr lebhafte Aussprache anschloß. Man vertrat den Standpunkt, daß die Sparsamkeitsmaßnahmen der Kirchengemeinden nicht nur den Organisten fühlbar gemacht werden sollten. Mit Bedauern wurde weiter festgestellt, wie wenig Verständnis man vielfach von berufener Seite für die Kirchenmusik aufbringe, und schließlich eine Besoldungsordnung gefordert, die unter Zugrundelegung einer gerechten prozentualen Angleichung an die Beamtengehälter automatisch mitschreitet. Einmütigen Protest erhob die Versammlung gegenüber den Besoldungsrichtlinien, die ohne Hinzuziehung von Vertretern der Kirchenmusikervereinigung durch den Verband niederrheinisch-westfälischer Kirchengemeinden aufgestellt worden sind. Insbesondere lehnte man den „Bereitschaftsdienst" als beleidigend ab. Andere Schiefheiten des Besoldungsplans wurden im Fehlen der Aufrückungsstufen nach dem Dienstalter und in der Nichtberücksichtigung des ausschließlichen Sonntagsdienstes erblickt. Der Vorstand wurde beauftragt, Schritte zu unternehmen, daß in einer gemeinsamen Sitzung beider Verbandsausschüsse die Härten der Richtlinien beseitigt werden. — Den Fall Oehlerking (Elberfeld), wo ein verdienstvoller Organist nach 24jährigem treuem Wirken aus Anlaß der Gründung, bezw. der für ihn daraus resultierenden Leitung eines „Bach-Vereins" (er wollte sich nicht ausschließlich „Kirchenchor" taufen) vom Presbyterium seines Amtes enthoben wurde, nahm man mit großer Entrüstung zur Kenntnis und ermächtigte den Vorstand, durch Schritte bei der in Frage stehenden Kirchengemeinde für die entehrende Behandlung des Mitglieds Genugtuung zu verlangen. Auch das Konsistorium soll in dieser Angelegenheit gehört werden. M. V.

Max Reger-Gedächtnisfeiern.

Meiningen.

Tage festlicher Stimmung und beglückenden Genießens waren es, die dem Andenken des genialen Meisters aus Anlaß seines 50. Geburtstages in unserer alten Harfenstadt gewidmet waren. Wie sang und klang es wieder einmal in unseren Mauern, wie erstand die Zeit wieder vor unserem Auge, die in Regers Werde- und Lebensgang als „die Meininger Zeit" eine so bedeutungsvolle Rolle spielte. Alle Vorbedingungen zum Wohlgelingen des Festes waren aufs glücklichste erfüllt: ein klanggesättigtes Orchester war eigens für die Tage geschaffen, ein gewaltiger Chorverein in der Bewältigung seiner ihm gestellten schwierigen Aufgabe aufs beste vorbereitet, dazu, wie es der Meister immer beliebte, allererste Solokräfte zur Mitwirkung herangezogen, der Zuzug zahlloser Verehrer und Freunde der Regerschen Musik von nah und fern, die fast das Haus nicht zu fassen vermochte — alles wie einst, nur *er*, der die Welt mit der Fülle seiner herrlichen Gaben beschenkte, stand nicht mehr auf dem Platze, wo ihn unser Auge suchte. Wer hätte nicht mit Wehmut jener Zeit gedacht, als Meister Reger mit dem ihm so lieb gewordenen Orchester den Kindern seiner Muse die ersten Schritte ins Leben wies. Aber mochte er auch nicht mehr sichtbar über seinem Werke, das sich in den Tagen so lebenskräftig offenbarte, stehen, sein *Geist* schwebte doch über der ganzen Veranstaltung, sein Geist beseelte alle, die an dem Werke pietätvoll mithalfen, sein Geist weihte die Stunden zu einem Erlebnis und befestigte im Zuhörer den unerschütterlichen Glauben an des Meisters göttliche Sendung. — In drei Aufführungen, einem Kirchenkonzert, einer Kammermusik und einem Orchesterkonzert, wurde Regers weitausgreifendes Schaffensgebiet umrissen. Wer noch zweifeln mochte, daß unser jugendlicher Landeskapellmeister Peter Schmitz, von dem die erste Anregung zur Veranstaltung des Festes ausging, seiner Aufgabe als Reger-Interpret gewachsen sei, der durfte am Ende des Festes eines Besseren belehrt von dannen ziehen. Wie er sich in die Reger-Partitur einfühlte, wie er aus der überreichen Polyphonie den glänzenden Kern in echt Regerschem Geiste herausschälte, das verdient rückhaltlose Bewunderung dieser äußerst strebsamen, fühlenden Musikerseele. Freilich stand in dem Orchester seinem Taktstocke ein Instrument zur Verfügung, das in seinem Stamme noch die Intentionen des verklärten Meisters in sich kristallisierte und es so dem Leiter nicht allzu schwer machte, die Werke in fast wunschloser Vollkommenheit erstehen zu lassen. Es war ein glücklicher Gedanke, an den Anfang des Kirchenkonzerts die Phantasie und Fuge über den Namen Bach für Orgel zu setzen. Wie sich der Thomasorganist Günter Ramin seiner Aufgabe entledigte, macht eine Kritik gegenstandslos. Wir wüßten nicht, was man mehr hervorheben sollte, die alle Schwierigkeiten leicht bewältigende Technik, die Größe und Verinnerlichung der Auffassung oder seine unvergleichliche Registrierkunst. Man gewann eben die Ueberzeugung, so und nicht anders muß Reger gespielt werden, und Günter Ramin ist der Künstler, der das herausholen kann, was Reger in die Noten gebannt hat. Und dieser Eindruck verstärkte sich noch, als der Künstler am Schlusse des Konzerts die herrliche Choralphantasie „Wie schön leuchtet der Morgenstern" zum Erklingen brachte. Zwischen diesen Eckpfeilern verzeichnete das Programm noch zwei Werke für Gesang mit Orchester: das „Requiem" Op. 144b und „An die Hoffnung" (in Meiningen entstanden und uraufgeführt), in denen die Münchner Altistin Frl. Hedwig Fichtmüller die Soli sang. Der Sängerin eignen herrlichste Stimmittel von unerhörter Tiefe und bester Ausgeglichenheit, gepaart mit edler Fülle und Kraft, die an keiner Stelle irgend eine Einbuße durch die Orchestermasse erlitt. Die Wirkung war ergreifend. Der Chor, der hiesige Singverein, stand im Requiem auf voller Höhe, und das will bei der Sprödigkeit des Regerschen Chorsatzes viel heißen. Die Sänger gehen nur ungern an das Studium Regerscher Chorwerke, sind diese aber dann in Fleisch und Blut übergegangen, dann macht die Bewältigung der gehäuften Chromatik Freude, und begeistert gibt jeder einzelne das Letzte her. Gewaltig erklang die Stelle vom „Kampf losgelassener Kräfte", ergreifend waren die aus Todesschauer und trostloser Oede erlösenden Choralstrophen (herzlich tut mich verlangen), die mit dem Orchester zusammen eine wirksame Untermalung der mahnenden Altstimme: „Vergiß sie nicht, die Toten!" bildeten. — Konnte es nach solchem Auftakt noch in künstlerischer Hinsicht eine Steigerung geben? Die Kammermusik erschien uns zwischen den beiden Orchesterkonzerten zum mindesten wie ein in gleichwertiges Edelgut gefaßter kostbarer Brillant. So klar und wohlgegliedert ist mir noch keins der Regerschen Kammermusikwerke vorgekommen wie das **fis moll**-Streichquartett Op. 121, welches das Streichquartett der Landeskapelle (Schaller, Möller, Schumacher und Kux) so vollendet schön darbot als eine Frucht wochenlanger mühevoller Arbeit. Mit dem feindurchdachten Vortrag der Bratschensuite Op. 131d Nr. 3 erspielte sich Konzertmeister Willy Schaller einen vollen Erfolg. Köstliche Gaben spendete der Pianist Fritz Malata in den „Episoden" aus den Klavierstücken für große und kleine Leute Op. 115. Das war im Piano das Säuseln des Meisters, im Forte das Donnern des Gewaltigen. Auch im Klavierquartett **a moll** Op. 133, wohl dem reizvollsten Stücke der Aufführung, bot der Künstler im Verein mit den Streichern eine kaum zu überbietende Leistung. — Den Abschluß des Festes bildete das Orchesterkonzert, das die Böcklin-Suite und die Hiller-Variationen brachte. Das verstärkte Orchester (70 Musiker) in seiner abgerundeten Klangfülle offenbarte eine dynamische Steigerungsfähigkeit und einen Schwung, wie man beides anderwärts selten finden dürfte. Die Schlußfuge der Hiller-Variationen war geradezu von begeisternder Wirkung. Im „Hymnus der Liebe" Op. 136 zeigte sich Frl. Fichtmüller auf voller künstlerischer Höhe. In diesem hochdramatischen Hymnus bewegte sich die Künstlerin in ihrem ureigensten Elemente. Das Dramatische liegt ihr doch noch besser als das rein Lyrische. — Frau Dr. Max Reger nahm an der Veranstaltung mit größtem Interesse teil, ihrer vollen Befriedigung wiederholt Ausdruck gebend. Im Auftrage des geschäftsführenden Ausschusses gab Adolf Menzel eine Festschrift heraus, die wertvolle Arbeiten über Reger und sein Werk von H. Unger, Hugo Holle, Ad. Menzel und Beiträge zur Regeriana von W. Nicolai, H. Langguth und Ad. Lindner enthält. Meiningen darf stolz sein auf den würdigen Verlauf der Feier, die es seinem einstigen großen Mitbürger zum ehrenden Gedächtnis an kunstgeweihter Stätte trotz der Zeitnöte bereitet hat. Das Erbe, das der Meister an Kunstwerten hinterlassen hat, soll gerade hier eine Pflegestätte finden. Nicht umsonst soll uns die Hebbelsche Mahnung erklungen sein: „Seele, vergiß sie nicht, Seele, vergiß nicht die Toten!" Denn *er war unser!* L.

* * *

Halle a. Saale.

Die alte Saalestadt hat sich für Regers Schaffen bisher gerade nicht übermäßig und nachhaltig eingesetzt; — jetzt — aus Anlaß der Wiederkehr des 50. Geburtstages des Meisters wollte sie gleichsam das Versäumte nachholen. Ihren Auftakt erhielten die Feiern durch einen Vortrag von Prof. Dr. Arnold Schering. Der bekannte Musikgelehrte entwarf ein plastisches Bild vom künstlerischen Wesen Max Regers, wobei er namentlich auf die Quellen seiner geistig-musikalischen Kraft (Brahms und später Bach!) hinwies. Elisabeth Knauth, eine talentierte Teichmüller-Schülerin, spielte mit schönem Ausdruck Klavierstücke „Aus meinem Tagebuche", während Dr. Hans Gaartz und Oskar Braun die Klavier-Klarinetten-Sonate Op. 110 erfolgreich

vortrugen. In einer Morgenmusik kam durch Dr. H. J. Moser und Kapellmeister Felix Wolfes das interessante Liedschaffen Regers in Wort und Ton zu Ehren. Das Klingler-Quartett führte in der dritten Veranstaltung in geistig und technisch wunderbar vollendeter Weise aus dem reichen Schatz der Kammermusik vor: Die Streichquartette in **A dur** (Op. 54) und **Es dur** (Op. 109), sowie das in seinen Mittelsätzen ungemein eingängliche Streichtrio Op. 77 b. Das erstgenannte Streichquartett wirkt in seinem Empfindungsgehalt stark bizarr, doch sind merkwürdigerweise seine Seitengedanken sämtlich herrliche Eingebungen.

Mit einem Kirchenkonzert, sowie mit einem Symphonie- und Chorkonzert fanden die Feiern ihren glanzvollen Abschluß. In beiden Programmen schien gewissermaßen das Problem „Reger und die evangelische Kirchenmusik" in den Vordergrund gerückt. Obgleich Max Reger als Katholik an seinem Glauben ohne jede innere Zerrissenheit festgehalten hat, so bildete doch das evangelische Kirchenlied sein ganzes Leben hindurch den **cantus firmus** zu seiner Musik. Die evangelische Kirche dankt ihm die stärksten Anregungen. Mit Bach berührte sich Reger in der Tiefsinnigkeit der Gotteserfassung und im mystischen Musikausdruck. Auf der Vortragsfolge des Kirchenkonzerts standen deshalb auch in bestimmter Absicht beide Meister. Helga Weeke, eine Mezzosopranistin von starker Empfindungskraft und schönem Stimmvermögen, sang eine Bachsche Arie und verschiedene geistliche Lieder von Reger. An der herrlichen Rühlmannschen Orgel wirkte Günter Ramin, der berühmte Organist von St. Thomä in Leipzig. (Bach: Fantasie **G dur**, Reger: Fantasie und Fuge **B-A-C-H**, Toccata und Fuge **d moll**). Was er an energievoller technischer Durchführung und bedeutender geistiger Auslegung bot, so etwas hat man in Halle lange nicht von der Orgel aus vernommen. — Das Symphonie- und Chorkonzert brachte zunächst die bekannten Hiller-Variationen Op. 100 unter Dr. Georg Göhlers ebenso schwungvoller als geistig durchdringender Leitung und das ganz in Brahmssche Resignationsstimmung getauchte, wundervolle Gesangsstück „An die Hoffnung", gesungen von Helga Weeke. Als Krönung des ganzen Festes erklang dann der grandiose 100. Psalm, ohne Zweifel der evangelischen Kirche zugedacht, wie die glanzvolle Verwendung der evangelischen Schutz- und Trutzmelodie „Ein' feste Burg" deutlich erkennen läßt. Man mag dem Werke Maßlosigkeit in Form und Ausdruck vorgeworfen haben, man mag über die ganz rücksichtslose instrumentale Verwendung der Chorstimmen geschimpft haben, der Psalm bleibt ein Werk von weithin leuchtendem Glanze, ein ragender Gipfel in der gesamten Chorliteratur. Musiker und Laien gleicherweise muß die Musik in Bann schlagen. Die Ausführung durch das Stadttheater-Orchester und die Robert-Franz-Singakademie unter der begeisternden Leitung von Prof. Alfred Rahlwes, gestaltete sich zu einer Glanzleistung. Lediglich der Chor konnte den starken Entladungen der Blechbläser gegenüber etwas stärker besetzt sein.

Paul Klanert.

Reznicek-Woche in Graz.

Es war eine gute Idee des Grazer Konzert- und Theatervereins, den Werken E. N. Freiherrn von Reznicks, der in Graz einen Teil seiner Gymnasialzeit verbrachte und gleichzeitig Schüler W. A. Remys, des zu Unrecht vergessenen Nachromantikers, war, mehrere Aufführungen zu widmen. Es waren, bis auf die Lieder, durchwegs Werke der letzten Jahre, die wir hörten; so der machtvolle „Sieger" (unter Clemens Krauß eleganter Stabführung zu eindrucksvoller Wiedergabe gelangt), die ganz reizende, klanglich aparte und in der Linienführung eigenartige „Trauerspielsuite" (Leitung der noch jugendliche aber vielversprechende Klodwig Rasberger), das cis moll-Streichquartett (einmal eine wirkliche Bereicherung der Kammerkunstl teratur!) und die Märchenoper „Ritter Blaubart". Den Gipfelpunkt von Reznicks Können und Ausdruckskraft möchte ich in diesem klangprächtigen, grundehrlichen Werke erblicken, das durch den grausigen Stoff dem Tondichter Probleme stellt, die zu dem Gewagtesten gehören, was man auf der Bühne in dieser Hinsicht bieten kann. Und wie löst sie unser Meister und wie verklärend, mildernd und wie schaurig-schön wirkt dies alles! Wie wunderbar klingt das Orchester, das keine Erregung um des Effektes willen kennt, sondern immer sei es liebend, leidenschaftlich, sei es dämonisch, grotesk, sei es in prächtigen Naturschilderungen und herzzerreißenden Seelenkämpfen stets durch einen musikalischen Gedanken das sagt, was nottut. Ein eigenes Kapitel wäre über Reznicek als Harmoniker, ein eigenes über ihn als Meister des orchestralen Ausdruckes (nicht Instrumentationskünstler) zu schreiben. So kann man dem bedeutenden, stilvollen Werke nur weite Verbreitung wünschen, gerade insbesondere im Hinblicke auf die antimusikalischen Tonäußerungen unserer jüngsten Genialissimi! Die Wiedergabe des „Ritter Blaubart" bildete sowohl in der sehr gelungenen Inszenierung (Regie J. Grevenberg) wie in den ganz famosen Leistungen des Orchesters unter Dr. Alpenburg, und den Vertretern der Hauptrollen Harbich als „Ritter Blaubart", Topitz (Josua), Axelrad (Judith) und Hussa (Agnes) einen Ehrentag unserer Bühne. In allen drei Veranstaltungen war die sympathische Künstlergestalt des Freiherrn von Reznicek Gegenstand begeisterter und herzlicher Huldigungen. Wir rufen aber ihm „Auf Wiedersehen" zu.

Dr. Roderich v. Mojsisovics.

Ein Aufruf an die konzertierenden Künstler.

In dieser schweren Zeit, welche die Betätigungsmöglichkeiten des Künstlers in steigendem Maße einengt, muß es die Aufgabe eines gemeinnützigen Verbandes sein, neue Arbeitsmöglichkeiten zu finden und nach Bekanntgabe an die Künstlerschaft zu organisieren. Im Reichswehrministerium besteht das Bestreben, für die Angehörigen von Heer und Marine, die auf eine lange Reihe von Jahren im Dienste bleiben, künstlerische und wissenschaftliche Anregungen zu schaffen. Zu diesem Zweck wurde ein künstlerischer Beirat des Reichswehrministeriums (Inspektion für Heeres-, Erziehungs- und Bildungswesen) eingesetzt, dem außer den Referenten für Heer und Marine und dem Armeemusikinspizienten ehrenamtlich der Unterzeichnete angehört. Da dieser gleichzeitig Vorstandsmitglied des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands ist, so gelang es ihm, den Verband für diesen Zweck zu interessieren. Eine Kommission, der die Herren Prof. Xaver Scharwenka, Dr. Cahn (Speyer) und Direktor Littmann angehören, wird gemeinsam mit dem Beirat im Reichswehrministerium arbeiten. An die deutschen Künstler ergeht die Bitte, diese Arbeit durch positive Mithilfe zu unterstützen.

1. Soweit konzertierende Künstler, Rezitatoren, Mitglieder der Bühne in Städten mit Garnisonen bodenständig sind, werden sie gebeten, die Veranstaltungen dieser Garnisonen durch ihre Mitwirkung auf ein künstlerisch hohes Niveau bringen zu helfen.

2. Soweit Künstler Konzertreisen unternehmen, wollen sie einige Wochen vorher davon Mitteilung machen, um an Orten, an denen Garnison steht und in denen sie sowieso zu konzertieren beabsichtigen, oder aber die in ihrer Fahrtrichtung liegen und eine Lücke in der Konzertfolge ausfüllen können, sich auch hier der Truppe zur Verfügung zu stellen.

Es wird zunächst vom Reichswehrministerium die Fahrt ersetzt, während die Truppe für Unterbringung und Verpflegung aufkommt. In steigendem Maße, je nachdem wie es gelingen wird, die vorgesetzten Dienststellen als auch die Angehörigen der Truppe zu interessieren, werden Gelder für Honorare zur Verfügung stehen. Wie es an praktischen Beispielen jetzt schon erprobt wird, konzertieren Künstler, die irgend eine Garnisonstadt besuchen, am Abend in der Gesellschaft von der sie eingeladen sind, und am Nachmittag für die Truppe, bei der sie im Rahmen einer rechtzeitig angesagten Veranstaltung mitwirken. Neben einem sehr wertvollen Dienst, den die Künstler dem Heere und der Allgemeinheit leisten, indem sie erstens für die Ausbildung und Interessen der Heeresangehörigen mittätig sind, und zweitens die Verbindung von Truppe und Zivilbevölkerung, welche zu diesen Veranstaltungen hinzugezogen werden soll, fester gestalten helfen, dienen sie sich zu allererst, denn Hunderttausende von Menschen, die dem ernsthaften Konzertleben fernstehen, werden Geschmack und Freude daran gewinnen, vorausgesetzt, daß gerade diesen Unverbildeten richtig gewählte Vortragsfolgen in vollendeter Form geboten werden.

Mitteilungen unter Angabe von Namen, Wohnort, Instrument bezw. Stimmlage, ferner ob bodenständig oder auch außerhalb des Wohnorts verwendbar, an Herrn Oberstleutnant Ulbrich, Reichswehrministerium, Kaiserin-Augustastraße, Berlin W.

Dr. H. Michaelis.

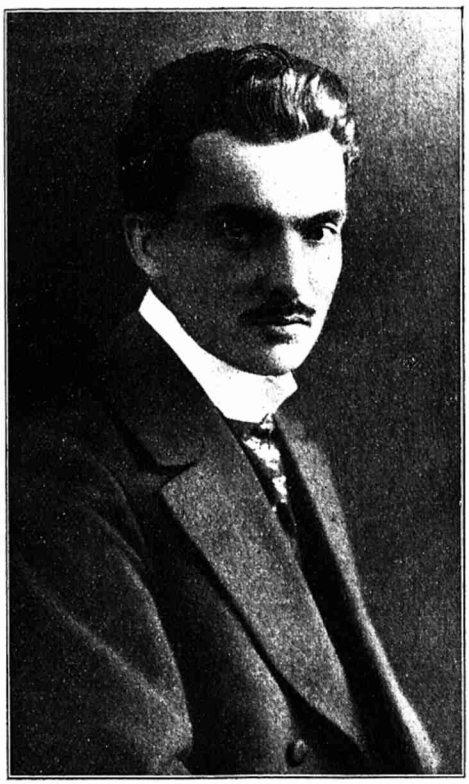
Die Wiener Philharmoniker in Buenos Aires.

Von Johannes Franze (Buenos Aires).

Soll man den Wienern ihr Meisterorchester loben? In Buenos Aires empfand man die Konzerte des Orchesters als von grundlegender Bedeutung für die Pflanzung einer künstlerischen Tradition. Das orchesterlose Musikzentrum Südamerikas erlebte zum ersten Male den Klangrausch der modernen Orchesterkultur, bewunderte die bis zur letzten Vervollkommnung gesteigerte Spieldisziplin der Wiener und feierte Weingartners geniale Führerschaft in wahren Orgien des Beifalls. Neben dem Moment der künstlerischen Höchstleistung kommt für Buenos Aires besonders das kunsterzieherische in Frage. Die Konzerte der Philharmoniker hatten den Wert eines aufgestellten Ideals. Sie sind uns, was die restlose Meisterung des Stofflichen anbetrifft, ein Modell gewesen, dessen Nachwirkung für die künftige Entwicklung des musikalischen Lebens in Buenos Aires sehr stark sein wird. Die Bedeutung der Südamerikareise dieses „tönenden Mikrokosmus", dessen Klangwunder aus unerschöpflichen Schönheitsquellen gespeist zu werden scheinen, wird klar, wenn man sie in den geschichtlichen Zusammenhang der Ereignisse in den vergangenen beiden Jahren einbezieht. Erst dadurch bekommen sie ihren eigentlichen Wertakzent.

War die Kammermusik durch das Stuttgarter Wendling-Quartett im vorigen Jahr organisch eingegliedert worden in das mehr quantitativ bunte als durch individuelle Vielgestaltigkeit charakterisierte Musikleben von Buenos Aires, so führte das Orchesterkonzert bisher ein ziemlich sporadisches Dasein. Ein ständiges Orchester war bis zu Beginn dieses Jahres nicht verfügbar. Im Colontheater wurde für

jede Spielzeit ein Orchester aus den in Buenos Aires ansässigen Musikern zusammengestellt. Einige erste Pulte wurden durch Italiener besetzt. Während der Operntemporada blieb keine Zeit für Orchesterkonzerte. Weingartner kann das große Verdienst für sich in Anspruch nehmen, durch seine Konzerte im Coliseo (1920) dem hiesigen Publikum die Notwendigkeit eines städtischen Orchesters klar vor Augen geführt zu haben. Leider ist es bisher nur bei der Anregung geblieben. Die unüberbrückbaren Differenzen zwischen organisierter Musikerschaft und dem Unternehmertum haben die verschiedenen Ansätze zur Bildung eines städtischen Orchesters niemals zur Durchführung kommen lassen. Richard Strauß vollbrachte 1920 kurz nach Weingartners Anwesenheit ein vorbildliches Stück musikalischer Erziehungsarbeit, indem er mit dem Orchester des Colon den größten Teil seiner symphonischen Dichtungen bis zur „Alpensymphonie" in wohlvorbereiteten und erstaunlich abgerundeten Aufführungen herausbrachte. Arthur Nikisch, der im August und September 1921 einen Zyklus von Konzerten dirigierte, kämpfte mit wechselndem Glück gegen allerhand materielle und technische Hemmungen, enttäuschte durch seine Programme, die bis auf Brahms' c moll-Symphonie nur Wiederholungen brachten, rang sich aber zuweilen mit bezwingender Suggestionsgabe zur freien Entfaltung seines Dirigiergenies durch. Bisher hatten Beethovens Symphonien, Bruchstücke aus Wagners Tondramen und einiges Moderne wie Debussy u. a. die Programme beherrscht. Der Ruf nach moderner Symphonik erscholl vor allem während der Anwesenheit Nikischs in allen Lagern der argentinischen Presse. Unterdessen war in Buenos Aires die Frage eines ständigen Orchesters von neuem aufgerollt worden. Die Notwendigkeit, für die geplanten Wagner-Aufführungen des Jahres 1922 ein Orchester von bedeutend größerer Ausgeglichenheit zu bilden, führte zur Spaltung der bis dahin einheitlich organisierten Musikerschaft. Aus ihrer Zentralorganisation, der **Asociacion del Profesorado Orquestral** löste sich die **Asociacion Sinfonica de Buenos Aires** los, das jetzige Colonorchester, dessen Mitglieder sich einer strengen Prüfung unterziehen mußten, um auf drei Jahre, nicht, wie bisher, auf eine Spielzeit verpflichtet zu werden. Beide Organisationen stellten sich der Oeffentlichkeit mit Konzerten vor: die **Sinfonica** nur einmal unter dem begabten Argentiner Celestino Piaggio, einem Schüler Nikischs, die wesentlich schlechtere **Profesorado** unter dem russischen Dirigenten Zaslawsky, der eine Anzahl verdienstvoller populärer Konzerte mit allerdings zu einseitiger Bevorzugung der russischen Musik bot. Mitten in diesen, für die Oeffentlichkeit zweifellos recht fruchtbaren Konkurrenzkampf, der indes beinahe zur Schließung des Colon durch die Behörde geführt hätte, traf die Nachricht von der Verpflichtung der Wiener Philharmoniker durch Walter Mocchi, den Impresario des Colon, ein.



Kurt Mothes †

(Text hiezu siehe S. 219.)

Walter Mocchis Verdienste um die deutsche Oper werden noch übertroffen durch diese Kulturtat, deren Auswirkungen auf unser Musikleben noch nicht abzuschätzen sind. Er nahm ein außergewöhnlich großes Risiko in künstlerischer und wirtschaftlicher Beziehung auf sich — und auch diesmal blieb ihm der Erfolg treu. Der Höhepunkt der Spielzeit und damit der Gipfelpunkt des musikalischen Lebens überhaupt, der bisher in Argentinien erreicht wurde, war die Wagner-Beethoven-Festwoche des Colontheaters; der „Ring des Nibelungen" wurde mit den Philharmonikern wiederholt, in drei Konzerten bot man Beethovens Symphonien außer der Vierten und der Neunten in Musteraufführungen. Das Publikum ahnte, daß es zum erstenmal vor künstlerischen Höchstleistungen stand, wie sie nur aus einer alten, festwurzelnden Tradition emporwachsen können. Weingartners spezielle Eignung als Beethoven-Dirigent konnte sich hemmungslos entfalten und riß zu frenetischer Bewunderung hin. Weingartner führte als Neuheiten Schuberts C dur-Symphonie, Brahms' Zweite, Berlioz' „Phantastique", Tschaikowskys „Pathetique", Schumanns B dur-, Mozarts Es dur-, Haydns Oxford-Symphonie, Bruckners „Romantische" auf, bewunderungswürdig vor allem Berlioz durch die Steigerung der Orchesterklangfarben, Schuberts C dur-Symphonie durch die kongeniale Einfühlung in die Empfindungswelt der österreichischen Seele. Die Schärfe und Plastik der Zeichnung, die Straffheit des Aufbaues, die beispiellose Feinnervigkeit für rhythmische Miniaturarbeit vereinen sich in ihm mit jenem elektrisierenden Temperament, das ihn in die vorderste Reihe der heutigen Orchesterführer stellt. Nicht alle Gebiete werden in gleicher Weise schöpferisch nachgestaltet: Bruckners Romantische war in den Tempis überhetzt, ließ die Grandiosität des Pathos, die Kontemplation und Innigkeit des Empfindens vermissen. — Sonst brachte er ein paar moderne Argentiner, besonders Lopez Buchardos „Escenas Argentinas", Respighis „Fontane di Roma" als Instrumentationsmeisterstücke ungleich sehr fesselnd, dann als Kundgebung eigner Erfindung Stravinskys „Feuerwerk", Stücke von Debussy, Smetana, den „Till Eulenspiegel" und „Tod und Verklärung" von Richard Strauß, Wagners Tannhäuser-Bacchanale (Pariser Fassung), Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, die Egmont-Ouvertüre usw. Das übrige waren Wiederholungen früherer Programme, die besonders durch die fabelhafte klangliche und geistige Bewältigung seitens der Philharmoniker interessierten. Von seinen eigenen Kompositionen wirkten am stärksten die „Gefilde der Seligen", seine G dur-Symphonie durch ihre klanglichen Reize, die Ouvertüre zur Dame Kobold, durch den prickelnden Fluß der Anfangsthemen, die allerdings gegen Schluß in triviale Gemachtheiten übergehen. Das Cellokonzert, für das sich Prof. Buxbaum vergeblich opferte, wurde mit eisiger Höflichkeit aufgenommen.

Die Programmbildung ließ in den ersten Wochen sehr viele Wünsche offen. Ein Orchester von der Bedeutung der Philharmoniker hat die Pflicht, im Ausland auch für die jüngere deutsche Musik einzutreten. Die Namen Reger, Pfitzner, Mahler, Schreker, Korngold fehlten vollständig. Im einzelnen hätte die Programmbildung organischer und systemvoller sein können.

Von den Leistungen des Orchesters hinterließen die Hörner und das tiefe Blech die allerstärksten Eindrücke. Nicht weil man sie dem fast transzendentalen Klang der Streicher, der vollkommenen Kultur des Holzbläserchores als überlegen empfunden hätte, sondern weil diese Klanggruppen immer der wundeste Punkt unserer eigenen Orchester gewesen sind. In der „Ring-Aufführung" hörte — man kann wirklich sagen — erlebte Buenos Aires zum erstenmal Nibelungentuben, in Brahms' c moll-Symphonie bliesen die Hörner das große C dur-Thema des Schlußsatzes mit jenem berühmten, vollsaftigen, „wienerischen" Ton, der selbst im Riesenraum des Colontheaters nichts von seiner Intensität und Schönheit verlor. Die Vereinigung von Delikatesse und Kraft der Tonbildung bei den Posaunen, die makellose Reinheit der Trompeten in den unbequemsten Lagen waren hier etwas absolut Neues. Wenn Künstler wie Stiegler, Wendt, Berthold, oder bei den Holzbläsern van Lier und Sonnenberg, Wunderer, Polatschek, Strobl, im Streichkörper Gill, Buxbaum, Masensky an den ersten Pulten sitzen, wenn das Durchschnittsniveau bei jedem einzelnen Mitglied des Orchesters auf derartige Höhe gehoben ist, bekommt die spielende Bewältigung alles Technischen den Schimmer der Verklärung.

Aus dem reichen Füllhorn ihrer Meisterschaft schütteten die Kammermusikvereinigungen der Philharmoniker eine Anzahl von Kammermusikveranstaltungen aus. Allen voran das Mairecker-Buxbaum-Quartett, das sich besonders durch die in berückende Tonschönheit getauchte Wiedergabe von Schuberts G dur-Quartett (Op. 161) und Bruckners Streichquintett (in F dur) sehr schnell die Bewunderung des Publikums gewann, ferner die Bläserkammermusik-Vereinigung mit der Serenade und zwei Sätzen aus der Suite von Rich. Strauß, Beethovens Sextett und Beethovens Hornsonate, durch Prof. Stiegler und Moser zu wunschlos vollkommener Wiedergabe gebracht. Auch Solisten traten erfolgreich hervor, wie Prof. Madensky (Kontrabaß) u. a.

Das Gastspiel der Wiener Philharmoniker war Kulturpropaganda. im höchsten und idealsten Sinne. Es hat künftigen deutschen Dirigenten den Weg geebnet. Argentinien wird eines der wichtigsten und größten Einfallstore deutscher Kunst in die Kulturwelt der romanischen Nationen werden.

Oskar Ulmer: „Ein Walzer".

Oper in einem Akt (nach einer Erzählung Jacques Offenbachs) von C. F. Wiegand.

Uraufführung am Stadttheater in Zürich.

Es handelt sich hier nicht um einen weiteren üblen Nachfahren des Dreimäderlhauses, jener ersten Plünderungstat am Leben und Werk eines Tondichters. Offenbach selber und die Hauptdarsteller seiner „Schönen Helena" stehen allerdings auf der Bühne und Offenbachsche Musik wird reichlich zitiert, aber all das bildet nur den bunten Rahmen, den farbigen Kontrast zur Seele des Stückes, das keinen eigentlichen „Helden" hat, weil ihm die Handlung fehlt. Trotzdem ist

Wiegands Buch gut, frei von Unnatur, Schwulst, hysterischer Entladung und überflüssigem Geschwätz. Es ist geradezu geladen mit Musik! Der Inhalt ist — ein Walzer, den Offenbach vergessen hat. Er sehnt sich nach ihm, wie man sich nach seiner Kindheit sehnt, aber er kann ihn sich durchaus nicht ins Bewußtsein rufen. Da gerät der „blinde Geiger", der greise Gassenmusikant, in die Nachfeier zur Aufführung der „Schönen Helena" in Wien, in das Getue von Wichtigkeit und Nichtigkeit des Erfolges, das Meister Offenbach schwermütig stimmt. Aber auch der Alte war einmal ein „Meister", Herzeleid und Krankheit haben ihn gebrochen, Unverstand hat seine Manuskripte vernichtet, hilflos sucht er auf der Geige musikalische Brocken zusammen, an denen Offenbachs Erinnern sich entzündet, und, umgeben von den Grotesken der Operette, betreut von der schönen Helena, gewiegt von den Klängen *seines* Walzers (den der junge Meister auf dem Flügel anstimmt) sieht des Blinden Auge die lichte Vergangenheit: den Tanz im Prater, sich, den gefeierten Kapellmeister mit der jugendschönen Braut. Und da der blinde Geiger sterbend im Stuhle liegt, singen ihm die karikierten Heroen Griechenlands seinen Walzer, als Sterbelied, andächtiglich nach. Sentimental? Es steckt mehr und Tieferes dahinter. Der Mensch vergeht, sein Werk bleibt, wirkt, wenn auch namenlos, weiter. Der Ring, den der blinde Geiger historischerweise Offenbach gegeben haben soll, wird hier durchaus Symbol: Alle zehren wir vom überkommenen Gute. Das Genie vermehrt es, das Talent verwaltet's, der Nichtskönner entstellt es. Ulmer zählt zu den Talenten. Operettenton, Volkstum und eigensten „Ulmer" musikdramatischer Herkunft verwendet er so, daß man fast von gelungener Verschmelzung sprechen darf. Er gerät nirgends auf tote Punkte, hat Melodie genug, um des Reflektierens entraten zu können, instrumentiert aber gelegentlich etwas unerfahren dick. „Ein Walzer" hätte das Zeug zum guten Repertoirestück. Die Aufführung unter Direktor Tredes mustergültiger Regie und Kapellmeister Conrads Leitung war vorbildlich. Schmid-Bloß verkörperte den dichterisch etwas unscheinbar geratenen Offenbach, Heinz Edeler sang den blinden Geiger, Irma Riedel-Kühn die schöne Helena. Das Publikum erwärmte sich sichtlich an der ungekünstelten Wärme des Werkes. Man hat übergenug von der Treibhausluft. Es geht auch einmal ohne Kino-Dramatik und Liebesgeschichte!

Anna Roner.

Musikbriefe

Bochum. Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg hat sich im Verlauf der Zeit seines künstlerischen Wirkens als ein Orchesterführer mit sicherem Geschmack, verfeinertem Empfinden und selten weitem Blick erwiesen. Die Tatsache, daß er in kulturell hochbedeutsamer Vorarbeit (Einführungsabende, historischer Gang durch die Musikschöpfungsreihe) vielen Hörern zum ersten Male nahe brachte, was die Tonkunst dem Menschen in Freud und Leid, in Not und Pracht sein kann, hat ihm eine treue, große Gemeinde zugeführt. Um so mehr ist er sich der auf ihm liegenden sittlichen Verantwortung bewußt, dient dieser Schar in voller Hingabe und bietet ihr, fernab von dem Gedanken an Geschmackskonzessionen, aus dem unermeßlich reichen Schatz der musikalischen Weltliteratur erlesene Gaben dar. Vorerst gab es in den vergangenen Konzertmonaten des Spielwinters 1921—22 manches neue Werk zu hören. Im Mittelpunkt des Interesses stand während der Symphonieabende die deutsche Erstaufführung einer zeitgenössischen italienischen Symphonie von Malipiero. Das dreiteilige Werk „Sinfonie des silenzio e della morte" (Klänge des Schweigens und des Todes), welches in seinen Sätzen (Tragischer Tanz, Klänge des Schweigens, die Todesmühle) dämonische südländische Stimmungsmalerei mit Feierlichkeit im Ausdruck und R. Straußsche Farbensprache bindet, fand in Konzertmeister Rudolf Schulz-Dornburg den rechten Mittler. Für die groteske pantomimisch-musikalische Spielerei eines Hindemith in seiner Ballettsuite aus der Oper „Das Nusch-Nuschi" vermochte man kein inneres Verhältnis zu gewinnen. Die deutsche Erstaufführung der g moll-Ouvertüre von Anton Bruckner kündete ein Sichdarbringen in weihevoller Stimmung, geboren aus musizierfreudig zartem Frohsinn. Schuchardts C dur-Symphonie, die unter des Komponisten Stabführung aus der Taufe gehoben wurde, zeugte von satztechnischem Geschick, weniger indessen von differenzierter Farbengebung und unmittelbarer Eingebung. Aus revolutionärem Drang entstanden schien Scriabines symphonisches Gemälde „Le poème de l'exstase" (Gesang der Leidenschaft). Schulz-Dornburgs feinnervige Ausdeutung folgte der ans Groteske grenzenden Steigerung des Gefühlsausdrucks virtuos. Hermann Unger (Köln) durfte sich des bedeutenden Erfolges freuen, den seine neuromantische Orchestersuite „Die Jahreszeiten" brachte. Das große Geheimnis eines schönheitsanbetenden und -suchenden Musizierens wurde während der Wiedergabe von Bruckners V. Symphonie offenbar. Viel Außergewöhnliches umwehte da R. Schulz-Dornburgs Erscheinung und seinen, die Klangwunder restlos erfüllenden Künstlerstab. Nach dem Verinnerlichungsbade der Symphonie-Wiedergabe konnte R. Wagners Festwiesenakt aus den „Meistersingern" trotz sorgfältiger Ausmeißelung kaum noch eine Steigerung des Gefühlsausdrucks bringen. Der mitwirkende gemischtchörige Lehrergesangverein und Opernsänger Friedrich Schorr (Köln) entledigten sich ihrer Aufgaben mit tonlicher Sicherheit und feiner Charakterisierungskunst. Ein seltenes Erlebnis war endlich die Aufführung von Mahlers IX. Symphonie, der Schulz-Dornburg das Letzte an geistiger Beweglichkeit schenkte. Sonst gab es noch Händels Agrippina-Ouvertüre, Locatellis Trauersymphonie, Rameaus Ballettsuite aus der Oper „Dardanus", Bachs 1. brandenburgisches Konzert, dem in vorderster Linie Hans Treichler (Violine) und Johannes Berg (Oboe) ihr feinkünstlerisches Empfinden liehen, und Beethovens II. Symphonie. Als solistisch Mitwirkende seien genannt: Prof. Karl Flesch, der in der Wiedergabe von Nardinis C- und Beethovens D dur-Violinkonzert Rühmliches leistete, Helge Lindberg der lebensvolle Gestalter selten gehörter Mahler-Lieder, die jungen Bochumer Pianistinnen Hedwig Velten und Maria Grenzhäuser gelegentlich der anerkennenswerten Darbietung des Bachschen C dur-Konzerts für 2 Klaviere, Maria Schulz-Dornburg als stilsichere Vertreterin des klassischen Gesangsfaches, Edwin Fischer, der sich mit Max Regers gewaltigem, todesschauerdurchbebtem f moll-Klavierkonzert begeisterte Huldigung erzwang, Kurt Schubert als trefflicher Liszt-Spieler und Elisabeth Bischoff, die sich seelisch rege auf Mendelssohns e moll-Violinkonzert einzustellen verstand. Im ersten der Einführungsabende in die Klangwelt der symphonischen Werke war Schulz-Dornburg die Erläuterung von Mahlers „Neunter" zu danken, während der zweite durch Dr. K. Grunsky den musikalischen Aufbau der „Fünften" von Bruckner klarlegte. Daran schloß sich dann das Spiel des ganzen Werkes unter G. Bunks meisterlicher Mitwirkung nach Dr. Grunskys pietätvoll besorgter Uebertragung der Orchesterstimmen für zwei Klaviere. — Die Kammermusikkonzerte ehrten u. a. das intime Schaffen des Münchner Komponisten Aug. Reuß. Außer einem melodie- und farbenreichen Oktett für Blasinstrumente, in dem sich die Blasmusikvereinigung unseres städt. Orchesters Lorbeeren verdiente und der romantischen Sonate für Violine und Klavier hatte Reuß unserm Orchester sein Streichtrio Op. 40 und ein Präludium mit Fuge zur Uraufführung überlassen. Während das Trio klassische Linie beherrscht, zeichnet die Fuge sorgsame thematische Durcharbeitung und geistige Spannung aus. Reuß' herzerfrischende Tonsprache bestrickte. Um die untadelige Ausdeutung machten sich die Herren Treichler, Grevesmühl, Geistfeld, H. Busch und Dr. W. Georgii verdient. Die Kammermusikvereinigung Christian Döbereiners (Gabriele v. Lottner, Chr. Döbereiner, Ant. Ruber) führte in hervorragender Weise in die Schatzkammer alter Meister um die Wende des 17. Jahrhunderts. Das erste volkstümliche Kammerkonzert, dem Dr. W. Georgii, Hans Treichler, Oswald Wünsche, Fritz Geistfeld, Hermann Busch, Heinrich Jenkel, Johannes Berg, Arthur Fischer, Karl Burkhardt und Max Uhlein ihr reiches Können widmeten, gab Mozarts F dur-Quartett für konzertierende Oboe, Beethovens A dur-Cellosonate und Schuberts F dur-Oktett das Wort. Eine Sonderveranstaltung der Geschwister Schulz-Dornburg (Maria, Else, Hanns, Rudolf) brachte mit feinem Geschmackssinn selten gehörte Vokalkompositionen aus Vergangenheit und Gegenwart. Zwei Jugendkonzerte, die unter Mitwirkung des städt. Orchesters und des Seminaristinnenchores (Seminarmusiklehrer W. Hauer) zustande kamen, erfreuten die vielen tausend Knaben und Mädel durch Humor in der Musik und musikalische Märchenbilder für Orchester. Die Erläuterung dazu gab Kapellmeister R. Schulz-Dornburg. — Im ersten Chorkonzert des Musikvereins ehrte Musikdirektor Arno Schütze Brahms' Andenken durch die Wiedergabe des „Deutschen Requiems". Die Solopartien waren bei Rose Walter und Alfred Stephani bestens aufgehoben. Den Gedanken, bedeutsame Opernchöre ohne szenische Belastung im Konzertsaal vorzutragen, ließ Musikdirektor Kranzhoff mit seinem Bochumer Männergesangverein zur Tat werden. Die Brahms-Feier des M.-G.-V. „Schlägel und Eisen" vermittelte uns unter Rudolf Hoffmanns temperamentvoller Direktion die Bekanntschaft mit der großen Chorkantate „Rinaldo". Aus der Reihe der übrigen Konzerte verdienen noch genannt zu werden eine Brahms-Gedächtnis-Veranstaltung des Lehrergesangvereins (gemischter Chor) unter Konrad Sarrazins kundiger Leitung (mitwirkend die Pianistin Else Schmitz-Gohr), die Erstaufführung des Weihnachtsoratoriums von Oskar Wermann durch den Christuskirchenchor H. Haarmann und verschiedene Solistenabende, die Arno Schütze, Hermann Jadlowker, Jvolyka Gyarfas, Heinrich und Katharina Knote, Max Krauß, Elisabeth Rethberg und Alex. Kropholler Erfolge sicherten. In der Oper brachte Intendant Dr. Saladin Schmitt nach den höchst bemerkenswerten Neuinszenierungen des „Parsifal" und des Gluckschen „Orpheus" Richard Wagners „Tristan und Isolde" zur Wiedergabe. Sophie Wolfs Isolde übertraf Leonor Engelhards Tristan. Mozarts „Entführung aus dem Serail" war ganz aus dem Schauspielerischen entwickelt und bewegte sich in leichter, duftiger Linienführung. Max von Schillings eingestreute Rezitative, von Cembaloklängen untermalt, begünstigten das muntere Fortschreiten der Handlung und gaben vornehmlich Karl Siebold als Pedrillo Gelegenheit, seine seltene Kunst im Sprechgesang zu beweisen,. Karl Hauß' Belmonte und Grete Sammler-Siegerts Konstanze glänzten in sauber gesungenen und verständnisvoll phrasierten Koloraturen, Johannes Schröders Bühnenbilder wirkten phantastisch in Farbe und Form. Wilhelm Grümmers Orchesterführung verstand sich gut auf die feine Filigranarbeit der Partitur. In Nicolais „Lustigen Weibern" lernten wir Opernregisseur Franz Mannstaedt als Tausendkünstler kennen. Shakespeares Geist sprühte aus allen Winkeln. Phantastische Komik beherrschte jede Bewegung, erfrischende Laune Bild um Bild. Gleich einem riesigen bemalten

Bilderbogen rollten die von Joh. Schröder entworfenen Schauplätze auf der Dreh- und Schiebebühne am Auge vorüber, farbenfreudig flächig ausgeführt. Paul Drachs temperamentvolle musikalische Führung und Jul. Gutmanns trefflicher Falstaff waren nicht minder sorgfältig angelegt. Bei Lortzings „Zar und Zimmermann" war die Bühne dekorativ mit seltenem Geschick farbigen Kupferstichen alter Meister nachgebildet. Beethovens „Fidelio", den Mannstaedt im Charakter der napoleonischen Zeit prägte, deutete allerwegen (auch bildnerisch) in großer wuchtiger Linie das Erlebnis aus. Paul Hochheim stellte sich in der Rolle Florestans als leistungsfähiger Heldentenor vor. Und nun zu „Aida", die sich szenisch nicht im gewohnten Prunkgewand präsentierte. Hier arbeitete Mannstaedt nur mit einer kleinen Zahl massiger Säulen als Kennzeichen des Palast- und Tempelinnern, dem asketisch stilisierten Pyramiden- und Sandhügeltyp und orientalisch farbigen Lichteffekten. Die schwierige Titelpartie bewältigte Helene Hecker glänzend. Auch hier bewährte sich das freudige, vom ausgetretenen Wege bewußt abweichende Streben des Künstlerstabes der Schmittschen Bühnen aufs beste.

M. Voigt.

*

München. Ein moderner Dichter, ich glaube Otto Flake, läßt eine Episodenfigur des Züricher 1918 die Geistigkeit seiner, die Gegenwart vertretenden Kunst nicht als eine düstere Emotion, sondern als ein Spiel mit einer kleinen Maschine aus glimmendem, buntem Papier bezeichnen. An diese wehmütige Groteskierungssucht, die mir auch in der Ausdruckskultur, speziell beim Kunsttanz von Männern vorzuherrschen scheint, konnte man stellenweise bei dem wichtigsten kammermusikalischen Ereignis dieser auf anderen Gebieten leider ereignisreicheren Woche, der Aufführung des Streichquartettes Op. 1 Nr. 1 von Hermann Scherchen durch das Schachtebeck-Quartett denken, um davon nicht wieder los zu kommen. In diesem Sinne hat vor allem der zweite Satz zeitgeschichtlichen Wert, denn er assoziiert zweifellos Eindrücke, die uns aus der Pantomime geläufig sind, bizarre, übertriebene Charakteristik in der Themenbildung und der Stimmungsuntermalung, dazu jene Art krauser, gespreizter, ganz undämonischer Lustigkeit, der als Zeitsymptom tiefer nachzuspüren, allein schon das Hören dieses Werkes wert wäre. Scherchen ist durch seine Pionierarbeit für moderne Musik längst kein Unbekannter mehr, und die Zweifel darüber, ob trotz der unleugbar in diesem, wie versteckt auch im langsamen Satz vorhandenen und merklichen Feminimitäten das Wort Dekadenz hier Berechtigung hat, legen sich eigentlich mit der vom ersten üppig aufquellenden Einsatz an sich verstärkenden Gewißheit, es mit einer zielbewußten und im Handwerklichen sattelfesten Persönlichkeit zu tun zu haben. Besonders muten alle Steigerungen und Höhepunkte als geschlossene, organische, inspirierte Gebilde an, überlegen entworfen und eingesetzt, satztechnisch glänzend, teilweise faszinierend quartettmäßig beherrscht. Es ist nun einmal ein neuer Typus Musiker, dessen Herausbildung sich in dieser energetischen, taktischen Art anbahnt, und dem Wirken einer geschichtlichen Macht zuzuschauen statt eines ungetrübten Kunsterlebens erscheint mir gar kein so schlechter Tausch, wenn die Ablösung aus dem Bestehenden verhältnismäßig so lückenlos geschieht wie hier. Denn der Boden der überkommenen Form und Inhaltlichkeit wird nur zögernd und vorsichtig verlassen, keine Note in dem ganzen Werke ist frivol und die wertvollsten Partien des langsamen Satzes können wohl als eine herzliche Rückschau gelten, so wie wenn einer sich zum Wandern fertig macht. Eine mit starkem, innerlichem Sentiment belastete Seele spürt ferne Umrisse, ohne den Anschauungswandel von der unserer Zeit anhaftenden Gemütsirre zu einer ausgesprochenen Mentalität oder aber zur Belebung von neuen Gemütselementen schon vollziehen zu können oder zu wollen. Derartige Erwägungen, die sehr zu einer tieferen Begründung anregen würden, darf man wohl unbedenklich in diesen markanten dritten Satz legen. Sie helfen leicht über den schwächeren letzten und die durch die Zwiespältigkeit hervorgerufenen Unausgeglichenheiten, manchmal krampfhafte Schürzung der Durchführungen, Auspressung von Motiven, harmonisch willkürlich Modernisiertes neben prachtvollen akkordlichen Funden hinweg. Die Aufführung des schwierigen Werkes durch das Schachtebeck-Quartett entsprach allen Erwartungen, die man bei einer künstlerisch derart gewissenhaften Vereinigung zu hegen befugt war, aber auffallend erkenntnisvermittelnd dünkte mir für die Ausdeutung doch noch etwas zu viel gesagt. — Ein dem Schaffen Münchner Komponisten gewidmeter Abend bot eingangs Fantasie und Fuge von Otto F. Manasse, für Orgel. Dieser seit einiger Zeit häufig zu Worte gelangende Komponist sucht mit dem Geschmacke eines vorwiegend lyrischen Musikers und einem — sehr gediegenen — Rüstzeug des Tastenspielers nach möglichster Einprägsamkeit seiner innigen melodischen Erfindung und bevorzugt hiefür offenbar die Orgel. So hörte man im Sommer eine Anzahl Choralvorspiele, denen auch in rascheren Zeitmaßen eine abgewandte, dabei unstörbare Versonnenheit eigen war. In diesem größeren Werk weiß er freilich auch die Macht seines Instrumentes zu nutzen, fällt aber auch gerne in zwischenspielartige, liebevoll erwogene Modulationen zurück. Die Fuge klügelt glücklicherweise kein besonders hurtiges oder imperatives Thema aus, sondern leistet lieber in der Engführung, beim Eintritt der Vergrößerung und in einer abwechselungsreichen, teilweise ganz poetischen und kurzweiligen Kontrapunktik Tüchtiges, mit dem vorzüglichen Merkmale des Maßhaltens. Das dankbare Stück erfuhr durch den außerhalb Münchens leider viel zu wenig gekannten und gewürdigten Hermann Sagerer die trefflichste Wiedergabe, die es sich wünschen konnte. Dasselbe Konzert ward mit einer romantischen Sonate auch wiederum für August Reuß. Mit diesem verschlossenen Künstler hat es seine eigene Bewandtnis. Jedes seiner Werke legt unbestreitbar Zeugnis von einer Meisterschaft ab, die heute in Manchem neben Pfitzner ehrenvoll besteht. Und das nicht nur im Technischen, sondern tatsächlich auch im Einfall und der höheren Arbeit. Den kunstvollen, tiefempfundenen ersten Satz der „Sommeridylle" beispielsweise kann man ruhig mit in die erste Reihe jener modernen Orchesterkompositionen stellen, die nicht nur als irgendeine Vorstufe zur Orchestervirtuosität entstanden sind. Ich meine, die Musik zum „Kätchen von Heilbronn" wäre da die rechte Nachbarschaft. Denn Reuß hat mit Pfitzner einen in seiner Unwillkürlichkeit köstlichen stilistischen Hauch von deutschem Mittelalter gemein, nur daß er als Realromantiker, falls man die spezifisch mittelalterliche Version der Romantik in einem derartigen geistesgeschichtlichen Terminus fassen darf, die Inhaltlichkeit generell anders einführt. Kein Gefühlsromantiker des 19. Jahrhunderts würde Volksmelodien, magyarisierende Themen so unverputzt, ununterstrichen einsetzen, Höhenflächen der Durchführung in einer naiven, handgreiflichen Marschphantastik anlegen, ja, sogar Schubert würde an diesen Stellen irgend ein leuchtendes Klebemittel nicht verschmäht haben. Vielleicht berühren wir hierin die Kernschwierigkeit eines allgemeineren Verständnisses der Reußschen Kunst, zu deren Behebung es sicherlich nur nötig ist, sie in dem Gesamtschaffen des Künstlers einmal richtig herauszuarbeiten. Reuß ist schließlich nicht mehr der Allerjüngste und die Unmittelbarkeit seines an und für sich schon sehr komplizierten künstlerischen Charakters brauchte Bahnen. Und gerade der Begriff einer wenig reflektierenden Tatenhaftigkeit, einer Romantik unter den Vorzeichen einer uns nicht gewohnten, wenn freilich in uns nicht toten Epoche dünkte mir nicht unergiebig, zumal dem Komponisten Kühnheiten in seinen musikalischen Anschauungen durchaus nicht fremd sind. Die Herren Anton Huber (Violine) und Erich Kloß (Klavier) nahmen sich des auch technisch nicht leicht zugänglichen Werkes mit voller Hingabe an. — Ein zum großen Teil Heinrich Noren gewidmeter Abend vermittelte die Bekanntschaft mit der vorzüglichen Pianistin Elly Jonas-Stockhausen; es sei dies deshalb betont, weil hier der Fall einer selten speziellen, beinahe autentisch zu nennenden Wiedergabe vorliegt. Die Darstellung der Gegensätze und Widersprüche, aber auch das Eintreten für die positiven Eigenschaften der Norenschen Kompositionsart ließ (Klaviervioline Sonate, Trio Op. 28) kaum einen Wunsch unerfüllt. — Den Reigen des kompositionell zu Verfolgenden schließt für diesmal das Busoni-Konzert Th. Dimitriescus, in welchem das „Indianische Tagebuch" und den Musiker stellenweise auch die Satzkunst der Variationen über ein Thema von Chopin stark fesselten. Der Konzertgeber wurde den enormen Ansprüchen der Busonischen Kompositionen an das Gedächtnis und die Spielgeläufigkeit in glänzender Weise gerecht, zeigte sich auch darüber hinaus als großzügig erfassender und klanglich differenzierender Pianist, aber man konnte sich des Gefühles doch nicht ganz entschlagen, daß alle diese Mühe ziemlich umsonst aufgewendet wurde; zu viel stammt bei den Stücken dieses Abends aus zweiter Hand und auch das Originellere birgt nichts Erwärmendes. — Paula Stebel, die zusammen mit der sympathischen Geigerin Riele Queling einen Sonatenabend gab, überraschte durch ein nicht alltäglich reifes und kultiviertes Klavierspiel; die tonlichen Dimensionen der C dur-Sonate von Brahms waren auf ein geschmackvolles Maß und Verhältnis zu den Anschlagsmöglichkeiten der Spielerin reduziert, in der Reger-Sonate (c moll) gab sie ihrer Partnerin durch eine bei Reger besonders verdienstvolle poetische Gliederung und Artikulation Gelegenheit zur Entfaltung von schönen Kantilenen; merkwürdig, diese Sonate, die doch schon den späteren Opuszahlen angehört, mutet wie eine nochmalige Gedächtnisehrung Brahmsens an, ein Werk des Ueberwundenhebens, gefestigt doch unbeschwert, jedenfalls vornehmlich geeignet, den Weg zu Reger weiter auszuheben. — Einen uns nicht sehr nahestehenden Typus vertritt der ungarische Pianist Tibor Szatmari, wohl auch durch die Zwiespältigkeit seiner Leistungen. Szatmari hat zweifellos das Zeug zu einem hervorragenden Liszt-spieler, aber auch hier, wie noch mehr bei Chopin, macht sich eine gewisse Fahrigkeit, ein hastiges Heraushämmern technischer Glanzpunkte, unliebsam bemerkbar. — Saubere Interpretationen wären von Marianne Kuranda zu melden, die die Brahmsschen Händel-Variationen mit Stilgefühl und vorzüglicher pianistischer Schulung, dabei mit anteilnehmendem Temperament vortrug, von Hermann Klug, dem man nur etwas mehr Farbensinn wünschen möchte — die Wandererphantasie ist doch, wie in jeder anderen, so auch in dieser Richtung ein reich bewegtes Stück — und von Sam Reichmann, der als Musikertypus interessieren kann; er repräsentiert nämlich den intellektuellen, ehrlichen Könner, der sehr viel Arbeit hinter sich gebracht und die Summe seines Könnens nun in einem ästhetischen Kolleg beieinander hat. — Auf geigerischem Gebiete erforderte die Hauptaufmerksamkeit der Violinabend Andreas Weißgärbers. Er ist gewiß ein eminenter Spieler, von ernstestem Kunstwillen und tiefem Beseelungsvermögen erfüllt, aber das muß doch gesagt werden, eine derartig müde Ueberlegenheit allen frischen Tempis gegenüber und eine derartige Blasiertheit im Dynamischen fallen mit der Zeit recht lästig auf die Nerven. Sein ausgezeichneter Begleiter Dr. Hans Rohr tat freilich im gegenteiligen Sinne des Guten etwas zu viel. Außerdem, über Dinge wie „Bach-Weißgärber" müßten wir allmählich hinausgekommen sein; ein paar eingefügte virtuose Füllungen, ja selbst grundlegendere Bearbeitungen rechtfertigen diese Doppel-

autorschaft noch lange nicht. Kreisler und Burmester haben wenigstens das Verdienst einer Sammlertätigkeit, mit der sie dieses Genre geschaffen haben. — Die geigerischen Qualitäten Armella Bauers besitzen ebenfalls das Anrecht auf bevorzugte Beachtung; ein etwas freierer künstlerischer Horizont würde die Nützung derselben nur günstig beeinflussen. — Meine Reagenz auf Wunderkinder hätte mich vor Jahren schon einmal beinahe das Referentenämtchen gekostet; ich beschränke mich deshalb bei Ruth Toermoes auf die Feststellung, daß es gerade für den Psychologen schier unglaublich ist, wie das Kind das Dvoráksche Cellokonzert meistert, von dem auswendigen Abspielen eines ganzen Programmes mit Zugaben gar nicht zu reden. Freilich wirkt es dann erlösend, wenn in dem angespannten Reproduktionsmechanismus eine Kleinigkeit versagt und das Kind genau so hilflos ist, wie andere Kinder, denen der Unfug des Herumreisens erspart ist und die rechtzeitig ins Bett gehen können, statt bis in die Nacht hinein zu konzertieren. Viktor Schwarz.

(Orchester-Konzerte.) Hans Knappertsbusch, den neuen Operndirektor Münchens, habe ich nun endlich als Orchesterdirigenten erlebt, und zwar gleich, als er uns Beethovens „Neunte" zu vermitteln versuchte. Es weht etwas von marmorner Kühle um diesen rasch zu Ansehen gelangten, blonden, hochgewachsenen jungen Mann, eine Kühle, die manchem von uns Epigonen, die wir — zumal in München — mit versinnlichenden und vergeistigenden Dirigenten überfüttert sind, nicht übel behagte. Wozu nicht nach Walter und Hausegger auch einmal einen ganz unbeschwerten Beethoven-Interpreten hören? Ueber Knappertsbuschs hervorragende Dirigierbegabung, seine körperliche Beherrschtheit, seinen rhythmischen (sozusagen preußischen) Schwung besteht für mich schon jetzt kein Zweifel; ob er dereinst in die Reihe unserer großen Kapellmeister eingehen wird, hängt davon ab, ob es ihm gelingt, sein Menschentum so mit dem Musikalischen zu verbinden, daß beides in wechselseitiger Steigerung emporwächst. Darüber zu orakeln dürfte einstweilen kein Anlaß sein; bleibt nur noch festzustellen, daß er — für den erkrankten Hausegger einspringend — mit dem minder folgsamen Konzertvereinsorchester sich u. a. nicht ganz glücklich an Pfitzners Kätchen-Ouvertüre versuchte, überdies uns aber mit der Weingartnerschen Verballhornung der Weberschen „Aufforderung zum Tanz" beglückte, die er — ein bedenkliches Omen — mit sichtlichem Wohlgefallen herausbrachte. — Eine Freude bereitete es mir, Wilhelm Sieben wieder in München am Dirigentenpulte zu sehen. Von den neuen „Generalmusikdirektoren" ist er vielleicht der sympathischste. Wer Straußens „Eulenspiegel" so übermütig und schwungvoll herauszubringen weiß, der hat das Herz auf dem rechten Fleck. Hoffentlich kommt dieser prächtige Musiker bald wieder zu uns; wir leiden zurzeit Mangel an wirklich befähigten Orchesterdirigenten[1]. Erwin Kroll.

*

Stuttgart. Die Gelegenheit, symphonische Werke zu genießen, bietet sich für den hiesigen Musikfreund häufiger, seit der „Konzertbund" auf den Plan getreten ist. Kann in den eigentlichen, nunmehr vom Landestheater veranstalteten Abenden die Symphonieliteratur in ihrem weitesten Umfang berücksichtigt werden, so kommen für den Konzertbund in der Hauptsache Orchesterschöpfungen kleineren Formats und mittleren Charakters in Betracht. Mit einem klassischen Programm ließ sich das Landestheater-Orchester unter der Führung Paul Scheinpflugs hören. Die dem Orchester in Fleisch und Blut übergegangenen Symphonien von Mozart (Es), Beethoven (Nr. 8) und Schubert (h moll) kamen in gediegenster Ausführung zu Gehör; davon, daß sich persönliche Auffassung des Dirigenten stark geltend gemacht hätte, war nichts zu verspüren. Und das war wiederum gut, wenn man bedenkt, wie schnell ein Werk von der Art einer Mozart-Symphonie entstellt ist, wenn es dem Pultvirtuosen auf Gnade und Barmherzigkeit überlassen wird. Von den weiteren Abenden sei jenes Konzert erwähnt, welches die Zuhörer mit der melodisch wirksamen e moll-Symphonie von Dvorak bekannt machte und in welchem Walter Georgii seine hochentwickelten pianistischen Fähigkeiten an dem d moll-Konzert von Mac Dowell bewies. Erich Band trug durch seine sichere Art der Stabführung wesentlich zu dem Erfolg des Abends bei. — Den Geigern Leo Guetta und Andreas Weißgerber, von denen der erstere durch auffallende Schönheit und Weichheit des Tons aber auch durch Weichlichkeit der Auffassung sich von der Mehrzahl seiner Kunstgenossen unterscheidet, während Weißgerber als stark routinierter Techniker und Vortragskünstler in der Erinnerung bleibt, folgte der Violinist Willy Müller, ein ernst strebender Neuling auf dem Podium, der sich den Besitz genügender technischer Kenntnisse gesichert hat und auf dem Wege zu sein scheint, die ihn noch drückenden Fesseln der Schule vollends abzustreifen. Ständig wächst die Zahl der Kammermusikaufführungen, Anzeichen sind vorhanden, daß, wozu ja auch die Zeitumstände drängen, das solistische Konzertieren eingeschränkt wird. Feingeschliffen, im Rhythmischen durch pikante Spielart sich auszeichnend, war alles, was das Budapester Streichquartett Hauser vorführte, der die Spieler beseelende innere Drang, der auch einmal ungestüm hervorbrechen darf, ist an diesem Quartett weniger zu erkennen als an der Quartettvereinigung Schachtebeck. Man verdankte dem Anführer dieser Vereinigung die Bekanntschaft mit H. Scherchens Werk 1, in dem eine kräftige Sprache geführt wird, dem aber, um seine einzelnen Teile in eine gedrängte Form zu bringen, die geschickte Hand des Formkünstlers nötig gewesen wäre. Tüchtig, aber ohne höheren Schwung spielte der Pianist Hermann Klug sein Programm ab, Isolde Früh (Klavier) besitzt die Gabe poetischen Sicheinfühlens, kann aber als Technikerin noch zu einer gesicherteren Spielweise gelangen. Solist im besten Wortsinne ist der Cellokünstler Emanuel Feuermann. Bei ihm hat man es mit völliger Ueberlegenheit über das Instrument zu tun und wird trotzdem nirgends durch selbstherrliche Anwandlungen des Virtuosen gestört. Von den drei Schwestern Schmuckler ist unbestreitbar die Pianistin Alice die leistungsfähigste, aber auch die Geigerinnen Fränne und Elvira Schmuckler verdienen ein ehrendes Zeugnis. Vollendeter Stimmbildung erfreut sich die Sopranistin Else Jürgensen, aber ihre Kunst ist kühl und eingelernt. Es ist etwas Unvergleichliches um den schönen Ton, aber die Wahrheit darf nicht zu kurz kommen. Zudem: „Schönheit vergeht, Wahrheit besteht" könnte man mit Abänderung eines bekannten Sprichwortes sagen. Eine Liedersängerin, die höchsten Ansprüchen genügt, ist Lotte Leonard. Diese Mezzosopranistin ist eine Zierde des Konzertsaales. Alexander Eisenmann.

Tüchtige, bewährte Künstler des Landestheater-Orchesters haben sich unter dem an vergangene Zeiten erinnernden Namen „Collegium musicum" zusammengeschlossen, um der einst gleich der Streichmusik gefeierten, aber jetzt in Vergessenheit geratenen Bläserkammermusik den wohlverdienten Weg in die Oeffentlichkeit zu bahnen. Dafür gebührt den Herren R. Dittrich (Flöte), K. Riedel (Oboe), J. Rauschert (Klarinette), A. Bartzsch (Horn), O. Bartholomes (Fagott) allen großer Dank, zumal da ihre Tätigkeit eine selbstlose, ja aufopfernde genannt werden darf. Drei Aufführungen hatte das Unternehmen vor Weihnachten zu verzeichnen. Sie fanden alle in dem stimmungsvollen und für diesen Zweck außerordentlich geeigneten Festsaal des Handelshofes statt. Da gab es zunächst zwei Bläserquintette (Danzi und Onslow) zu hören, die in peinlich sauberer und kammermusikalisch einwandfreier Ausführung bewältigt wurden, sowie das Beethovensche Duo für Klarinette und Fagott. Im zweiten Konzert gesellte sich den Blasinstrumenten das Cembalo bei, im dritten traten Geige, Viola und Cello zu den einzelnen der Bläser. Den Anteil der Streichinstrumente hatte das Stuttgarter Kammertrio (Baumann, Köhler, Münch) übernommen, die in bekannter frischer und musikalischer Art musizierten; das Cembalo wurde stilecht von P. Kirchhoff gespielt. Besonders nachhaltigen Eindruck im dritten Konzert hinterließ das Blasquintett von Stamnitz. — Ueber die Konzerte des Jahres 1923 wird nach ihrem Abschluß berichtet werden. R. G.

*

Wien. In dem atemraubenden Tempo krankhaft gesteigerten Musikbetriebes ein Augenblick ruhigen Selbstbesinnens: nichts anderes, nicht mehr will dieser Bericht sein. Man blickt um sich und faßt, wie sich's gebührt, zunächst die Staatsoper ins Auge. Unter den zwei Konsuln, die dort die Geschäfte führen, sind die Lose nicht eben gleich verteilt. Für drei Monate hat sich der Direktor Richard Strauß verpflichtet und kaum länger dürfte seines Mitdirektors Franz Schalk Urlaubszeit sein: diesem die Arbeit, jenem das Vergnügen, diesem der tägliche mesquine Kleinbetrieb, saure Wochen des Probenstudiums, jenem das beleuchtete Dirigentenpult, an das man sich nur zu setzen braucht, um erstklassig besetzte Vorstellungen eigener Werke, denen noch mal ein Mozart oder Tristan sich zugesellen darf, glanzvoll und festlich zu leiten. Entsprechend Straußens jüngstem künstlerischen Bekenntnis, wonach er „sich frei wisse von dem veralteten Ehrgeiz, möglichst viele Novitäten herauszubringen", haben wir es in den sechs Monaten dieser Spielzeit zu einer einzigen Neuaufführung gebracht. Schrekers „Schatzgräber" konnte mit nahezu einjähriger Verspätung infolge der bekannten, nur bei uns nie überwindlichen „widrigen Umstände" endlich doch erscheinen. Die Aufführung unter Schalk war trotz sichtlicher Sparsamkeit in der Ausstattung ganz hervorragend (Frau Kappel als Els, Schubert als Elis, Tauber als Narr ein glänzendes Dreigestirn) und die fünfte Vorstellung unter Schreker selbst bekräftigte den Erfolg des Wiener Autors, der, wie so viele von uns, seinen Ruhm in Deutschland gewann. Beinahe hätte ich — so unbedeutend sind sie — der Novitäten des altehrwürdigen Redoutensaales der Hofburg vergessen: des Versuchs, um den sich Strauß persönlich und vergeblich bemüht hat, den begrabenen Johann von Paris wieder lebensfähig zu machen, und einer Ballettsoiree, die bunt genug aussieht: Tänze von Couperin, von Strauß meisterhaft instrumentiert, Originalstücke von Rameau, stillos ergänzt durch eines in abstechender Bearbeitung von Mottl, zwei unbekannte Tänze von Johann Strauß — dies alles ohne die Spur einer Ballettidee, ohne die durch den kleinen, einer richtigen Bühne ermangelnden Raum verwehrte Möglichkeit, mit Massen, Dekorationen, Beleuchtung, glanzvolle Bilder darzustellen. So daß sich die spärliche Hofgesellschaft des Sonnenkönigs auf einem Absatz der Treppe, die die Wand des historischen Redoutensaals teilt, bescheiden genug mit Kontretänzen vergnügen muß. Und mitten zwischen den zwei alten Franzosen der springlebendige Maurice Ravel mit seinem netten kleinen Ballettscherz: **Ma mère l'oie**, das einzige, das recht witzig inszeniert und von Klemens Krauß dirigiert auch musikalisch interessant war. An diesem denkwürdigen Abend ist freilich nicht gespart worden und die Sache soll, wie man hört, viele hundert Millionen, wenn auch nur in österreichischen, doch in unsern Kronen gekostet haben. Der Besuch der Oper scheint sich seit der Herabsetzung der Preise wieder gebessert zu haben; trotzdem macht sich die allgemeine geschäftliche Stagnation, die mit einem andern Fremdwort Sanierung genannt wird, hier nicht

[1] In meiner vorigen Besprechung (Heft 9) ist ein sinnstörender Druckfehler stehen geblieben. Auf S. 141 muß es von Mahlers VII. Symphonie heißen: „... diese peinvoll in Szene gesetzte (wenngleich wohl ahnungslos-verlogene) Musik ..."

weniger bemerkbar als in schlecht besuchten Konzerten und vor allem in der notleidenden Volksoper. Auch sie erfreut sich eines Direktors, der, was man ihm nachfühlen kann, es vorzieht, in Südamerika Geld zu machen, als es in Wien auszugeben. Der tätige und tüchtige Gounder-Guntram, der Weingartner den Sommer über erfolgreich vertreten und als einzige Novität dieser Saison eine sehr anständige Aufführung des „Boris Godunow" mit Saleschi herausgebracht hatte, wurde plötzlich ausgeschifft, ein obskurer amerikanischer Impresario betätigte sein finanzielles Interesse an dem Haus, in dem es seitdem unheimlich still geworden ist. Es sieht beinahe wie eine schleichende Krise aus, die manchmal in Agonie überzugehen pflegt. Uebrigens ist auch der Besuch der Volksoper dem Volke samt dem berühmten Mittelstand nachgerade unerschwinglich geworden. Eine verheißungsvoll einsetzende Neugründung „Mittelstandsoper" ist mangels an Kapital und infolge Ungunst des Raumes (eines Ballsaals) gescheitert. Vereinzelte mäßige Nachmittagsvorstellungen bieten keinen Ersatz; in der Musikmetropole Wien gibt es nur zwei Typen von Musiktheaterbetrieben, die noch immer gehen, ja blühen, die Operetten- und die Kinotheater. — Ueber die Konzertsaison zu sprechen, bleibe einem nächsten Bericht aufgespart. Dr. R. St. Hoffmann.

Kurze Musikberichte

Meschede (Westf.). Am 3. Dezember veranstaltete Herr Musikdirektor Wilhelm Hilt unter Mitwirkung des Musikvereins eine Brahms-Gedächtnisfeier. Dr. Alfred Morgenroth (Berlin) sprach über Brahms' Leben und Schaffen. Als Solistin war die in weiten Kreisen als vorzügliche Interpretin Brahmsscher Lieder bekannte Frau Julie Klimmerboom (Köln) gewonnen. Mit seelenvollem, tiefempfundenem Vortrag sang sie das Altsolo aus der Rhapsodie Op. 53. Beispiellosen Erfolg hatte sie auch mit Liedern von Brahms, bei denen sie Herr Hilt am Ibach vortrefflich begleitete. In den Klaviersoli erwies er sich als echter Künstler in Auffassung und technischer Beherrschung. Zum Schluß wurden von den Herren Hilt und Dr. Morgenroth die Ungarischen Tänze 5 und 6 in feinstem Nachempfinden dargeboten. Der vom Musikverein gestellte Männerchor begleitete die Rhapsodie aus Goethes Harzreise und verdient, wie alle Mitwirkenden in dem Konzert, das in der Tat eine würdige Ehrung eines großen Meisters darstellt, Lob und Anerkennung. J. Fr.

*

München-Gladbach. Das hiesige Musikleben erfreut sich auch in diesem Winter eines regen Interesses und brachte viel Interessantes und Neues. In den Cäciliakonzerten unter Hans Gelbke hörten wir Mahlers III. Symphonie und die Kindertotenlieder mit Meta Reidel (Amsterdam), Regers Böcklinsuite, Strawinskys Feuerwerk, Hugo Wolfs Feuerreiter, Haydns Jahreszeiten mit Eva Bruhn (Essen), Prof. Fischer (Berlin) und Martin Wilhelm (Berlin), der für Kammersänger Sooth einsprang. Josef Pembaur (München) wurde lebhaft gefeiert nach Chopins f moll-Konzert und Liszts ungarischer Fantasie. In den Symphoniekonzerten — ebenfalls von Gelbke geleitet — spielten Lonny Epstein (Köln) Mozarts c moll-Klavierkonzert und Aenne Betzak (Frankfurt) Lalos Symphonie **espagnol**. Frau Dröll-Pfaff von der Duisburger Oper sang Arien von Gluck und die Hymne von R. Strauß. Des letzteren Suite „Bürger als Edelmann" und Korngolds Suite „Viel Lärm um Nichts", Schuberts C dur und Schumanns B dur, Beethovens IV. und VIII. Symphonie, letztere in einem Volkssymphoniekonzerte, sowie Bachs C dur-Suite waren die orchestralen Darbietungen. — In den Kammermusikabenden lernten wir das Budapester Quartett (Tschaikowsky, Smetana und Mozart) schätzen und das Kölner Gürzenich-Quartett mit Prof. Bram-Eldering, Uzielli, Feuermann und Zitzmann hatte mit Schumanns Es dur und Brahms g moll-Klavierquartett großen Erfolg. Zu einem Orgelkonzert fanden sich Ferdinand Schmidt und Frau Erler-Schnaudt ein. Die zweite Winterhälfte verspricht ebenfalls viel Schönes, u. a. Pfitzners Chorkantate „Von deutscher Seele".

*

Sigmaringen. In unserm Residenzstädtchen werden wir im Gegensatz zu den Großstädten nicht mit musikalischen Genüssen überfüttert. Nach der Aufführung von Händels „Alexanders Fest" im November unter Hoffs gediegener Leitung folgte im Dezember ein Violinabend von Anna Hegner. Im Januar hat uns nun Musikdirektor R. Hoff etwas ganz Besonderes geboten: einen Abend, der ausschließlich den Arbeiten des in München ansässigen Siegfried Kallenberg gewidmet war. Ein Programm war zusammengestellt worden, das die Vielseitigkeit des Komponisten dartat: ein Trio (eine Früharbeit, gut wiedergegeben von A. Hegner, A. Jagalski-Stuttgart und R. Hoff), „Deutsche Tänze" für Geige und Klavier, dazu noch Vokalwerke, die zeigten, daß auf diesem Gebiete wohl eine besondere Befähigung des Komponisten festzustellen ist. Die Männerchöre, die sich jeder Liedertafelei fernhalten und die tief empfunden sind, wie die Madrigale für gemischten Chor, sind jedem ernsthaft strebenden Verein zu empfehlen. Besonders wundern mußte ich mich beim Anhören der Lieder, daß unsere Sänger, die nicht auf ausgetretenen Pfaden wandeln wollen, sich nicht noch mehr mit Kallenbergs Liedern befassen. Die Texte (altdeutsche u. K. Henckell) sind äußerst pünktlich vertont, verlangen allerdings einen intelligenten Vortrag; unser einheimischer Konzertsänger A. Klövekorn hatte mit diesen Liedern einen ganz besonders starken Erfolg. Dr. J. R.

Besprechungen

Die erneute Einschränkung des Raumes zwingt zu äußerster Kürze. Besprechung aller Werke ist unmöglich. Bücher und Musikalien, die hier ohne Zusatz aufgeführt werden, gelten ohne weiteres als empfohlen; eine nachträgliche Würdigung bleibt vorbehalten. Minderwertiges bleibt unberücksichtigt, soweit nicht eine ausdrückliche Warnung notwendig erscheint. Verpflichtung zur Besprechung unverlangt eingesandter Werke wird nicht übernommen.

Die Schriftleitung.

*

Bücher.

Die Musik. Band 36: Das Madonnenideal in der Tonkunst von Eugen Schmitz und Band 37: Das Christusideal in der Tonkunst von Karl Grunsky. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, R. Linnemann, Leipzig.

Zwei Musikbücher, an denen man seine uneingeschränkte Freude haben kann, da beide Verfasser nicht bloß ihr Gebiet beherrschen, sondern auch sich mit deutlich erkennbarer Liebe zu den von ihnen behandelten christlichen Idealgestalten hingezogen fühlen. So sind denn zwei Werkchen entstanden, die an musikgeschichtlichem wie an Gemütswert auf gleicher Höhe stehen. Jedes bietet im Rahmen seiner Aufgabe einen trefflichen Durchblick durch die ganze Geschichte der abendländischen Musik; jedes entgeht der Gefahr, kirchlich einseitig zu werden, durch den ungetrübten Blick für die geschichtlichen Tatsachen, welche ein lebendiges künstlerisches Hin und Her zwischen den zwei Hauptbekenntnissen darstellen; jedes hebt wertvolle, in ihrer Fülle sicher auch den meisten Musikern unbekannte Schätze geistlicher Musik aus alter und neuer Zeit, und endlich gehen von beiden Arbeiten nicht zu unterschätzende Anregungen für die Musikforschung aus, da sie auf so manche Lücke in unserem musikgeschichtlichen Wissen aufmerksam machen, durch deren Ausfüllung sich wohl ein Dutzend junger Forscher den Doktorhut erwerben könnte. R. Z.

*

Hans Joachim Moser: Musikalischer Zeitenspiegel. (Band 5 der „Musikalischen Volksbücher".) Verlag J. Engelhorn, Stuttgart. (122 S.)

Der Hallenser Privatdozent und Verfasser der feinsinnigen Geschichte der deutschen Musik Dr. Moser führt auf wenig Seiten durch alle Zeiten und Völker, indem er Urteile und Eindrücke, die die Musik auf bedeutende Menschen gemacht hat, zusammenstellt. Er hat ein außerordentlich reiches Material zusammengetragen und nur das Beste davon mitgeteilt. Ein Büchlein ist so entstanden, das jedem Musiker und Musikfreund Freude und Genuß bereiten wird und ihm manches lehrt, was er bisher nicht wußte. Wissen müßte aber der Verfasser, daß Ardinghello kein Drama, sondern ein Roman ist und daß das, was er über Bismarck sagt, nach Sternfelds Forschungen falsch ist.

*

Hermann Unger: Musiktheoretische Laienfibel. (Band 6 der „Musikalischen Volksbücher".) Verlag J. Engelhorn, Stuttgart. (127 S.)

Auf wenig Seiten gibt der ausgezeichnete Kölner Komponist und Musikschriftsteller Unger in musterhafter Uebersichtlichkeit ohne ein einziges Notenbeispiel eine Einführung in die Probleme der Musiktheorie. Vollkommene Beherrschung selbst der neuesten Theorien und Forschungsergebnisse paart sich mit klarem, leichtverständlichem Stil und macht das Buch zu einem idealen Volksbüchlein. Zwei Kleinigkeiten müßten allerdings in einer Neuauflage berichtigt werden: Im Don Juan gibt es keine Posaunen und auch Bruckner ließ seiner IX. Symphonie das Tedeum nicht anhängen. Wie sich der Meister die Vollendung des Werkes dachte, ist noch nicht völlig geklärt. Vielleicht bringt die wissenschaftliche Gesamtausgabe seiner Werke Aufklärung.

*

Georg Graener, Paul Graener: Mit sechs Abbildungen, einer Handschriftennachbildung und zwei Musikbeilagen. (Band 20 der Sammlung: Die Musik. Begründet von Richard Strauß, fortgesetzt von Arthur Seidl.) Verlag C. F. W. Siegel, Leipzig. (72 S.)

Georg Graener, der gleichfalls als Komponist hervortrat, hat uns eine kleine biographische Skizze seines Vetters Paul Graener, der im vorigen Jahre die Fünfzig überschritt, geschenkt, die sich vor vielen anderen Arbeiten über lebende Tondichter dadurch auszeichnet, daß sie nicht andere Komponisten schmäht um ihres Helden willen und doch hätte bei ihm, dem Vetter, diese Gefahr besonders nahe gelegen. Er gibt uns in dem Werk eine gut fundierte, an Einzelzügen, die nur der Eingeweihte wissen kann, reiche Biographie und verfolgt auch die musikalische Entwicklung dieses dem deutschen Volksempfinden so nahe stehenden Meisters liebevoll. Allerdings bedauert auch er, wie so viele Freunde von Graeners Schaffen, daß er noch kein Werk geschrieben hat, das alle seine Vorzüge im rechten Lichte zeigt. Das gut ausgestattete Bändchen wird vielen willkommen sein und Meister Graener manchen neuen Freund werben. Dr. Erich H. Müller.

Musik und Schule. Herausgegeben vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.

Dem Wunsch der Teilnehmer an der „Ersten deutschen Schulmusikwoche" in Berlin (17.—22. Mai 1921) folgend, veröffentlicht das rührige Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht (Berlin), dessen Leiter, Geheimrat Dr. Pallath, ein nicht genug zu schätzender Förderer volksmusikalischer Bestrebungen ist, die Darbietungen der bedeutsamen Veranstaltung. Noch einmal zieht an uns vorüber, was uns damals gepackt hat: der alle Vorträge und Vorführungen mächtig emportragende, einende Wille, im Zeichen des Volksstaats die Glieder der Gesellschaft zur Teilnahme am Kulturleben, also vor allem am Musikleben der Nation, zu erziehen. Dies alles im steten Hinblick auf die Sonderstellung des Musikempfangenden, auf den zu pflegenden Geist der Volksgemeinschaft und das Hauptziel alles „Musikmachens": durch die Einheit des Kunstwerks seelisches Erleben wachzurufen, alles auf Grundlage einer Erziehung, die neben dem Musikalischen und Künstlerischen die Errungenschaften einer zeitgemäßen Pädagogik und Methodik nutzt. Da ist es nun mehr als nur interessant, noch einmal die scheinbaren und die wirklichen Gegensätze zu erleben, die sich damals jedem aufdrängen mußten, der neben den aufgezeigten Blickpunkten auch die Einwirkungen gewahrte, die menschlich waren und von außen kamen. Und es wäre töricht, anzunehmen, daß Dinge, die sich in Jahrhunderten einnisteten, der geisttötende Mechanismus und der Drill der Lernschule, von der der zur „Bereicherung des Liedschatzes" ausgehende Schulgesang früher erklecklich profitierte, mit einemmal geschwunden wären! Neben vielem Positiven aus der Praxis, das wir neu erleben, bleibt die starke Hoffnung: daß die Schöpfer der ersten Schulmusikwoche, allen voran C. Thiel, der Selbstlose, und der tiefschürfende, mit großzügigem Reformwillen ausgreifende Leo Kestenberg auch weiterhin Führer in Gefilde sein werden, in denen es nur Bruderschaft und Menschenliebe gibt . . . — Noch eines: wie wäre es, zu künftigen derartigen Veranstaltungen Vorveröffentlichungen einführender Art herauszugeben? So stellten sich leichter Bindungen her, die sonst manchmal ausbleiben müssen. Heinrich Werlé (Mainz).

*

Dr. Heinrich Schmidt: Die Orgel unserer Zeit in Wort und Bild. 129 Seiten. Verlag Oldenbourg, München.

Der Vorzug dieser kleinen, aber klar und anziehend geschriebenen Schrift vor so vielen andern ähnlichen Werken ist, daß sie sich ganz auf die moderne Orgel einstellt. Die pneumatische Orgel und die elektrische Traktur werden ausführlich beschrieben, und mit Beispielen aus der bekannten bayerischen Orgelbauanstalt Steinmeyer belegt. Hier wäre ein Eingehen auch auf die Firma Walcker, die für elektrische Traktur doch wohl die führende in Deutschland ist, angebracht gewesen. Weitere Abschnitte des Werks handeln von Disposition und Kostenberechnung, von Registrierkunst (leider nicht ausführlich genug), von Schutz und Instandhaltung der Orgel (sehr wertvoll), von Orgelprüfungen durch Sachverständige und in einem kurzen Anhang über Glockenkunde. Die ganze Schrift enthält auf gedrängtem Raume so viel Wissenswertes, daß sie jedem Organisten warm empfohlen werden kann. H. K.

*

Hermann Abert: Mozart. Kl. 8°. 72 S. R. Voigtländers Verlag, Leipzig. 1923.

Ein knappes, aber köstliches Bild Mozarts, aus der umfassenden Grundlage der großen Mozart-Biographie — die hier demnächst ausführlich zu würdigen sein wird — erstanden.

*

Dr. Arnold Heim: Vogel- und Insektenstimmen aus den Tropen. 8°. 20 S. Preis Frc. 1.—. Hug & Co., Zürich. 1923.

*

Arnold Schering: Die Welt Händels (Rede, gehalten beim Halleschen Händel-Fest 1922), Sonderabdruck aus der „Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege". Verlag Baedeker, Essen. 1922.

*

Peter Tschaikowsky: Erinnerungen eines Musikers. Uebersetzt, ausgewählt und eingeleitet von Dr. H. Stümcke. Reclams Universalbibliothek Nr. 6285/6.

Kunst und Künstler

— Der Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft wird vom 15.—20. Oktober 1923 in Leipzig stattfinden. Vorgesehen sind Aufführungen von Opern, Orchesterwerken, kirchlichen Werken und Kammermusik, Vorträge allgemein musikwissenschaftlichen Charakters und musikwissenschaftliche Sektionssitzungen.

— In Dortmund soll im Juni unter der Leitung Wilhelm Siebens eine moderne Musikwoche stattfinden.

— Die Gründung einer Ortsgruppe Elberfeld-Barmen der Max-Reger-Gesellschaft ist durch Musikdirektor Hermann von Schmeidel in die Wege geleitet worden.

— Vom 4.—10. August d. J. findet in Salzburg das Kammermusikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik statt. Es soll dort ein Ueberblick über das Wertvollste des heutigen kammermusikalischen Schaffens in allen, der Internationalen Gesellschaft für neue Musik angegliederten Ländern bezw. Sektionen gegeben werden.

— Der ehemalige Intendant am Koburg-Gothaer Theater, Holthoff von Faßmann, hat die künstlerische Leitung des Charlottenburger Opernhauses während der Abwesenheit des nach Amerika beurlaubten Intendanten Hartmann übernommen.

— Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch hat unter Verleihung des Titels eines Professors die Leitung der Opernschule und eine Meisterklasse für Operndirigenten an der Akademie der Tonkunst in München übertragen erhalten.

— Joseph Turnau, bislang in Karlsruhe Oberregisseur, ist in derselben Eigenschaft an die Wiener Staatsoper als Nachfolger Professor Wymetals berufen worden.

— Karl Stang, Dramaturg des Deutschen Nationaltheaters in Weimar, wurde vom 1. August d. J. ab als Oberregisseur der Oper an das Badische Landestheater in Karlsruhe berufen.

— Anton Fuchs, der langjährige Oberspielleiter der Münchner Staatsoper, tritt mit Ende der Spielzeit in den Ruhestand.

— An der Universität Zürich hat sich Dr. A. F. Cherbuliez als Dozent der Musikwissenschaft habilitiert.

— Der ordentl. Professor der Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg, Dr. Theodor Kroyer (früher in München), hat einen Ruf als Nachfolger Hermann Aberts an die Universität Leipzig erhalten.

— Gerhard von Keußler wurde vom Kieler Oratorienverein nach der erfolgreichen Aufführung seines Marienoratoriums „Die Mutter" im vergangenen Dezember aufgefordert, eine Wiederholung des Werkes in Kiel zu dirigieren, die Ende Februar stattfand. Die Wiedergabe des schwierigen Werkes durch den von Prof. Fritz Stein einstudierten Chor und die Solisten — insbesondere Henny Wolff im Sopransolo sei hervorgehoben — war ausgezeichnet. Das Stadttheaterorchester in Hamburg hat an Dr. von Keußler, der in dieser Stadt eine unvermindert treu gebliebene Gemeinde hat, eine Einladung ergehen lassen, die Symphonie „An den Tod" Ende März zu wiederholen, der der Komponist Folge leisten wird.

— Karl Prohaskas „Frühlingsfeier" erlebte kürzlich im Leipziger Gewandhaus unter Leitung von Prof. Dr. Karl Straube eine glänzende Aufführung. Der anwesende Komponist wurde lebhaft gefeiert.

— Ein neues Werk von Erwin Lendvai, das Blasquintett Op. 23 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, wird von dem Bläserensemble des Gewandhausorchesters auf seiner diesjährigen Konzertreise durch Deutschland und Italien gespielt werden.

— Bernhard Paumgartner, der Direktor des Salzburger Mozarteums, hat eine einaktige komische Oper, „Die Höhle von Salamanca", nach einem Zwischenspiel des Cervantes, vollendet. Die Oper ist im Stil der opera buffa (Seccorezitative und kleines Orchester) gehalten.

— Hugo Kauns „Requiem" für Männerchor, Altsolo und Orchester hat anläßlich seiner Uraufführung durch die Berliner Liedertafel einen so nachhaltigen Eindruck erweckt, daß bereits vier Wiederholungen im Konzertsaal, in der Kaiser-Wilhelms-Gedächtniskirche und in der Staatsoper stattgefunden haben.

— Das Busch-Quartett konzertierte mit außerordentlichem Erfolg in Rom. Adolf Busch spielte im „Augusteum" Konzerte von Viotti und Mendelssohn und mit Paul Grümmer zusammen das Doppelkonzert von Brahms.

— Kapellmeister Kurt Schröder, der Opernleiter des Stadttheaters in Münster, der vorher in Chemnitz, Königsberg und Koburg gewirkt hat, ist als 1. Kapellmeister an das Opernhaus in Köln verpflichtet worden.

— Ferdinand Wagner, zurzeit Erster Kapellmeister am Dortmunder Stadttheater, wird vom 1. September ab die erste Kapellmeisterstelle der Nürnberger Oper und die Leitung der dortigen Symphoniekonzerte übernehmen.

— Universitätsmusikdirektor Dr. Hermann Stephani in Marburg a. L. brachte mit seinem Chor des Konzertvereins je zwei Doppelaufführungen von Pergolesis Stabat mater, Bachs Johannispassion, Brahms' Requiem, je eine von Bachs Kantate „Wachet auf", Haydns Schöpfung, Stephanis „Heilige Saat" und von alter a cappella-Musik. Das vor etwa zwei Jahren gegründete Orchester der Musikfreunde, das die Begleitung der Chorwerke hatte, führte außerdem Schütz, Händel, Bach, Carl Stamitz, Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven auf. Die Marburger Quartett- und Solistenkonzerte brachten an für Marburg Neuem: Reger, Pfitzner, Strauß, Windsperger, Paul Graener, Straeßer, Weiß, Zilcher, Debussy, Scott, Krenek.

— Das „Stuttgarter Streichquartett" (Kleemann, Baumann, Köhler, Münch) konzertierte mit großem Erfolg in Darmstadt; Programm: Beethoven, Mozart, Hindemith.

— Walter Gieseking ist kürzlich von der Mailänder Gesellschaft „Circolo d'Arte e di Alta Coltura" zum Ehrenmitglied ernannt worden. In Zürich hatte er eine erfolgreiche Uraufführung seines Quintetts für Klavier und Bläser zu verzeichnen.

— Der Kirchenchor der Stadtkirche in Meiningen veranstaltete unter Leitung seines Kantors Musikdirektors H. Langguth eine Reger-Gedächtnisfeier mit Werken des Meisters, in der neben Orgelwerken, Sologesängen, Violinsoli, gemischten Chören und einem

Knabenchor auch die Choralkantate „Meinen Jesum laß ich nicht“ zur Aufführung kam.

— Das Bayerische Staatstheater in München hat Maria Ivogün und Karl Erb auf drei Jahre weiter verpflichtet.

— Max Strub, der Erste Konzertmeister der Dresdner Staatsoper, wurde nach erfolgreich absolvierten Konzerten in Mittel- und Westdeutschland von der Societa filarmonica in Rom zu Konzerten eingeladen; der Künstler spielt demnächst in Rom und Mailand.

— Musikdirektor Willy van Hoogstraten ist als Nachfolger von Joseph Stransky zum Dirigenten des Philharmonischen Orchesters in New York ernannt worden. Während der Monate Februar bis April wird das Orchester alljährlich von Willem Mengelberg als Gast geleitet.

— Kapellmeister Bernh. Seidmann hat in seinem II. Berliner Orchesterkonzert Otto Beschs Phantastische Ouvertüre über E. T. A. Hoffmann — die in Berlin in kurzer Zeit dreimal zur Aufführung kam — Schoecks Violinkonzert und in Erstaufführung Frickhoeffers „Aussöhnung“ für Altsolo und Orchester und Karl Weigls I. Symphonie herausgebracht.

— Kapellmeister Dr. Heinz Unger, der kürzlich namentlich durch seine wiederholten Aufführungen der VIII. Symphonie von Mahler in Berlin Aufmerksamkeit erregt hat, ist kürzlich von der Volksbühne in Magdeburg zur Leitung eines Konzertes eingeladen worden. Publikum und Presse haben seinen Leistungen die wärmste Anerkennung gezollt.

— Der junge Pianist Oswald Raschke hatte mit dem a moll-Konzert von Grieg in einem Konzert des Duisburger Lehrergesangvereins beachtenswerten Erfolg.

— Der bekannte Duisburger Geiger Hermann Grevesmühl machte eine erfolgreiche Konzertreise durch Estland.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Am 8. März starb im Grazer Landeskrankenhause der langjährige (besonders im Dienste muskalischer Heimatkunst) sehr verdiente Mitarbeiter unserer Zeitschrift, der landschaftliche Oberrechnungsrat Julius Schuch im 64. Lebensjahre an den Folgen einer Darmverschlingung. Julius Schuch, Klavierschüler Ferd. Thierriots, war als gesuchter und stilgewandter Klavierbegleiter fast durch vier Jahrzehnte hindurch öffentlich tätig. Seine idealen Bestrebungen, seine Geschicklichkeit als musikalischer Schilderer (im Musikfeuilleton des „Grazer Tagblattes“) sichern ihm ein ehrenvolles Gedächtnis in den Kreisen seiner engeren Heimat. Insbesondere ist er, der sich bis zu seinem letzten Krankenlager einer ungewöhnlichen Frische und Jugendlichkeit erfreute, stets ein Mentor der musikalischen Jugend gewesen.

R. v. M.

— Der Liederkomponist und Bundeschormeister Prof. Hugo Jüngst ist, wenige Tage nach seinem 70. Geburtstag, in Dresden gestorben. Er hat sich große Verdienste um die Pflege und Förderung des Männergesanges erworben.

— Der langjährige Leiter der Geraer Hofkapelle und Oper, Geh. Hofrat Karl Kleemann, ist in Gera im Alter von 80 Jahren gestorben. Kleemann war nicht nur ein hervorragender Kapellmeister, sondern auch ein ausgezeichneter Organisator. Den Ruf der Geraer Oper hat er begründet.

— In Stettin ist der Komponist Prof. Dr. Karl Adolf Lorenz im 86. Lebensjahre gestorben.

— Der Kammervirtuose Willy Deckert (Violoncellist) ist in Berlin gestorben. Der Künstler hat sich als vortrefflicher Kammermusikspieler und Solist einen guten Namen gemacht.

— Der Geiger Paul Wille, Konzertmeister der Kapelle des sächsischen Staatstheaters, ist gestorben.

Ur- und Erstaufführungen

Konzertwerke.

— Hans Pfitzners Klavierkonzert in Es dur (soeben bei Fürstner erschienen) erlebte am 16. März in Dresden unter Fritz Buschs Leitung mit Walter Gieseking als Solisten seine Uraufführung.

— In den Konzerten des städtischen Orchesters und des städtischen Gesangvereins in Aachen kamen unter Peter Raabes Leitung erfolgreich zur Uraufführung: die Ouvertüre zu „Weh' dem, der lügt“ von Karl Rorich und die Legende „Die tote Erde“ für vierstimmigen (z. T. achtstimmigen) gemischten Chor und Orchester von Hermann Henrich, Text von Karl Spitteler.

— Die Konzertgesellschaft Solingen brachte den 29. Psalm von Heinrich Lemacher unter Leitung von Musikdirektor Boell zur Uraufführung.

— In Essen kam durch das Paul-Lehmann-Quartett in Gemeinschaft mit Max Fiedler als Pianist ein Klavierquartett in E dur von Max Scheuermann zur Uraufführung, ebenso Madonnenlieder desselben Autors.

— Kurt Atterbergs „Sinfonia funebre“ (Nr. 5) erlebte in Berlin und im Leipziger Gewandhaus unter Leitung von Wilhelm Furtwängler mit durchschlagendem Erfolg ihre ersten Aufführungen. (Das Werk erscheint bei F. E. C. Leuckart in Leipzig.)

— In Leipzig wurde die Uraufführung einer Suite für Cello und Klavier von Fritz v. Bose (Cellist: Klengel) beifällig aufgenommen.

— In St. Gallen kamen Orchesterlieder von Fritz Brun (Lenau: Die drei Zigeuner) und K. H. David zur Uraufführung (Eichendorff: Auf meines Kindes Tod, Mörike: Peregrina).

— Bei einem Tanzabend in Budapest erntete das Klavierwerk „Waffentanz“ von Alexander Jemnitz, das seine Uraufführung erlebte, großen Erfolg.

Unterrichtswesen

— Das sächsische Wirtschaftsministerium hat die ersten Schritte zur Bekämpfung des Pfuschertums im Musikunterricht unternommen. Hoffentlich vergißt es nicht, die weiteren Schritte zu tun und den anderen deutschen Bundesstaaten ein gutes Vorbild zu geben. In Südwestdeutschland geschieht überhaupt nichts, obgleich man Kultusministerien hat. — Und der preußische Erlaß vom 3. Mai 1922 scheint auf dem langen Instanzenweg abhanden gekommen zu sein. Wenigstens ist er bis zu den Kreisschulräten noch nicht gelangt. Und so werden wir weiter froh sein müssen, daß es Ministerien gibt, die Erlasse verzapfen.

— Gesangspädagoge Anton Schiegg in München ist vom Erziehungsdepartement Basel für August d. J. zu einem Stimmbildungskurs für die Schweizer Lehrerschaft verpflichtet worden.

Vermischte Nachrichten

— Wie in Tübingen sind jetzt auch in Marburg (Dozent Dr. Hermann Stephani) Studierende der Musikwissenschaft zur Doktorpromotion zugelassen.

— Die „Kirchenmusikalischen Blätter“ von C. Böhm haben sich mit der altbekannten „Siona“, die in ihrem 45. Jahrgange vor drei Jahren ihr Erscheinen leider einstellen mußte, zu einer „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“ vereinigt, die nun mit Nr. 1/2 (Januar-Februarheft) bei F. W. Gadow & Sohn G. m. b. H. in Hildburghausen erscheint. Herausgeber sind: Organist Carl Böhm in Nürnberg und Pfarrer Wilhelm Herold in Eichstädt. Die Hauptschriftleitung ist in Nürnberg, Schweinauerstraße 66/I.

— Die Stadtverwaltung in Duisburg hat den Mitgliedern des städtischen Orchesters in Anbetracht der vorzüglichen Leistungen und des damit verbundenen Aufschwungs des Duisburger Musiklebens unter der Aera Scheinpflug die Amtsbezeichnung „Städt. Kammermusiker“ verliehen.

— Der Verlag B. Schott's Söhne in Mainz bittet, bis auf weiteres alle Zuschriften an die Adresse seines Leipziger Hauses B. Schott's Söhne (für Mainz) Leipzig, Lindenstr. 16 zu richten. Die Post sei ungefähr vom 14. Februar an ausgeblieben, die Firma bittet daher, event. die von diesem Zeitpunkt an nach Mainz gerichteten Zuschriften zu wiederholen.

— Der Musikverlag Emil Bauermann, Leipzig, hat den „Süddeutschen Musikverlag“ (bisher Straßburg i. E.), in dem Werke von Thuille, E. J. Wolff, Leo Blech, Hellmesberger u. a. erschienen sind, übernommen.

— Heinrich Pestalozzi (Zürich) hat eine „Kosmische Messe“ (Op. 41) für gemischten Chor, Männerchor, Solisten, Orchester und Orgel vollendet, zu der er die gehaltvolle Dichtung selbst verfaßte.

— Zu der Notiz in Nr. 10 dieser Zeitschrift, daß die Musik zu „Leonce und Lena“ von Robert Müller-Hartmann in Köln zur Uraufführung gebracht wird, sei berichtigend hinzugefügt, daß die im Verlag D. Rahter, Hamburg, einzeln erschienene Ouvertüre schon in Kiel von Prof. Fritz Stein uraufgeführt und dann auch durch Eugen Papst in Hamburg erfolgreich zu Gehör gebracht wurde.

* *

Zu unserer Musikbeilage. Wir gedenken heute eines hochbegabten Komponisten, dessen Tod wir vor einiger Zeit bereits meldeten. Kurt Mothes, dessen Bild wir (S. 213) bringen und von dem wir in den Musikbeilagen zwei „Japanische Lieder“ bieten — das eine sinnig verträumt, das andere von groteskem Humor durchweht —, ist den Lesern unserer Zeitschrift kein völlig Unbekannter mehr. Wir wiesen bereits im 1. Heft des 41. Jahrgangs (Oktober 1919) auf sein Schaffen hin und gaben einen kurzen Ueberblick über seinen Lebens- und Bildungsgang. Mothes hatte sich, nachdem er aus seiner Stellung als Musiklehrer am Lehrerinnenseminar in Essen a. Ruhr ausgeschieden, in Gotha als Komponist und Musikschriftsteller (Lieder, Klaviersachen, Chorwerke mit und ohne Begleitung u. a. m. — „Die Entstehung der klassischen Sonatenform“; „Zur Geschichte der Klaviersonaten“; Musikantengeschichten; Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften usw.) und zugleich als Musikpädagoge (Klavier, Gesang, Theorie) niedergelassen. — Mothes ist Neuromantiker, in seiner Harmonik von modernem Einschlag, in seiner Melodik dagegen frei von dem „Dadaismus“ der Jüngsten. Seine eigentlichen Gebiete sind das Sololied und die Klavierminiatur. Der Tod hat diese sehr schöne und starke Begabung zu früh hinweggerissen.

Schluß des Blattes am 15. März. Ausgabe dieses Heftes am 5. April, des nächsten Heftes am 3. Mai.

Studienwerke

Wohlfahrt, Franz und **Gustav Lazarus,** op. 36. Klavierschule. 12. Auflage. Teil I für Anfänger. Teil II für Vorgeschrittene à M. 4.—
Döring, Carl Heinrich, op. 53. 8 Etüden für vorgeschrittene Klavierspieler M. 2.—, op. 55. 18 Elementar-Etüden für Klavier M. 2.—, op. 174. 14 Klavier-Etüden in allen Dur-Tonarten M. 2.—
Löschhorn, A., op. 159. 36 leichte Studien in fortschreitender Ordnung mit Fingersatz-Bezeichnung. Heft I/III . à M. 2.—
Menter, Sofie, op. 8. Etude en sixtes, für Pianoforte M. 1.50
op. 9. Etude en la bém, für Pianoforte . . . . . M. 1.50
Reinecke, Carl, op. 137. 24 kleinere Klavier-Studien. Neue Ausgabe. Heft I/III . . . . . à M. 1.75
Wurm, Mary, Sexten-Etüde in Walzerform für Pfte. M. 1.50
Tschaikowsky, P., Symphonie pathétique (No. 6) Taschenpartitur . . . . . M. 3.50
Benda, Hans, op. 45. Etüden für Violine. Ausgabe für 2 Violinen. Heft I/II . . . . . à M. 5.—
Abel, Ludwig, op. 10. 24 kleine Violin-Etüden in der 1. Lage. Heft I/II à M. 3.—, op. 11. Gebrochene Akkorde und Arpeggien für vorgeschrittene Spieler . . . . . M. 4.—
Feltzer, W. H., op. 5. Neue Violin-Methode zur Einführung in das Lagen-, Tonleiter- und Akkordspiel. Heft I M. 2.— Heft II/V . . . . . à M. 1.50
Hollaender, Gustav, op. 68. Fundamental-Studien für Violinspieler. Heft I/II . . . . . à M. 3.—
Sauret, Emile, op. 36. Gradus ad Parnassum (Meisterschule für Violine). Teil I/V . . . . . à M. 4.50
Wohlfahrt, Fr., Herm. Schröder und **A. v. Sponer,** op. 38. Leichtester Anfang im Violinspiel. 18. umgearbeitete, sehr vermehrte Auflage. Teil I M. 4.50, Teil II und III à M. 3.—
Wohlfahrt, Fr. und **Hans Benda,** op. 45. 105 Etüden. Neue, vermehrte Ausgabe. Ausgabe A. Für Violine allein. Heft I/IV à M. 3.50. Ausgabe B. Für Violine mit Pianoforte. Heft I/II à M. 4.—. Ausgabe C. Für 2 Violinen. Heft I/II à M. 4.—
Wohlfahrt, Fr. und **A. v. Sponer,** op. 54. 60 Elementar-Etüden. Neue, sehr vermehrte Ausgabe. Ausgabe A. Für Violine allein. Heft I/II à M. 2.50. Ausgabe B. Für Violine mit Pianoforte. Heft I/II à M. 3.—. Ausgabe C. Für 2 Violinen. Heft I/II . . . . . à M. 3.—
Wohlfahrt, Fr. und **A. v. Sponer,** op. 74. 70 melodische Etüden und Vortragsstudien in progressiver Folge. Neue, sehr vermehrte Ausgabe. Ausgabe A. Für Violine allein. Heft I/II à M. 3.—. Ausgabe B. Für Violine mit Pianoforte. Heft I/II à M. 3.—. Ausgabe C. Für 2 Violinen. Heft I/II à M 3.—
Ritter, H., Ausgewählte Etüden für Viola. Heft I/III à M. 3.—
Barge, W., Praktische Flötenschule . . . . . M. 4.—
Gumbert, F., Praktische Hornschule . . . . . M. 6.—
Forberg, Fr., op. 31 Violoncell-Schule . . . . . M. 3.—
Schroeder, Ch., op. 57. Etüden für Violoncello. Heft I/II à M. 2.—. Heft III . . . . . M. 2.25
Weißenborn, Jul., Praktische Fagottschule. Neue veränderte Auflage von Carl Schaefer . . . . . M. 5.—
Schaab, Rob., Theoretisch-praktische Harmonium-Schule. 2. Auflage . . . . . M. 2.25
Snoer, Joh., Prakt. Harfen-Schule f. Doppel-Pedal-Harfe M. 4.—
Gutmann, Fr., op. 325. Die ersten Etüden für Zitherspieler. Heft I/II . . . . . à M. 1.—
Leo, L., Solfeggien für eine tiefe Singst. Heft I/III à M. 4.—
Meichsner, A., Tägliche Übungen für jede Singstimme M. 1.80
Fleischer-Alt, Jenny, Kadenzensammlung für Koloratursängerinnen . . . . . M. 3.—

Die angegebenen Preise sind z. Zt. mit 2000 zu multiplizieren.

Verlag von ROB. FORBERG, Leipzig

Wichtige Adressen-Aenderung von B. Schott's Söhne, Mainz

In Anbetracht der augenblicklichen Unterbrechung des Post- und Bahnverkehrs mit Mainz wird gebeten, bis auf weiteres alle Zuschriften an die Adresse unseres Leipziger Hauses

B. Schott's Söhne (für Mainz) Leipzig, Lindenstr. 16

zu richten. Da in Mainz die direkt adressierte Post ungefähr vom 14. Februar an ausgeblieben ist, wird höflich gebeten, evtl. die von diesem Zeitpunkt an nach Mainz gerichteten Zuschriften zu wiederholen. / Die nicht ausgetragene Post befindet sich unter amtlichem Verschluß, sodaß ein Verlust nicht zu befürchten ist.

Auswahl gediegener

MUSIKALIEN

aus dem Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart

Für Klavier:

Breslaur, Klavierschule Band I u. II, geheftet zu 4.50, geb. zu 6.—, Band III geh. 3.80, geb. 5.— oder in 11 Heften zu 1.25
Breslaur, Vorspielstücke I. Reihe Nr. 1/6, II. Reihe Nr. 1/6, Preise . . . . . —.30 bis 1.—
Breslaur, Kindertänze I. Walzer, II. Polka . . . . zu —.60
Bach-Eichler, Variationen über eine Arie (Goldberg'sche) 6.—
Bach-Eichler, Auslese aus J. S. Bach's instruktiven Klavierwerken Band I—III geb.
— dasselbe in 7 Heften: 1. Polyphone Vorstudien 1.50; 2. Zweistimmige Inventionen 1.85; 3. Dreistimmige Sinfonien 1.85; 4. Klavierpräludien I 2.25; 5. Klavierpräludien II 2.50; 6. Zwei- und dreistimmige Klavierfugen 2.25; 7. Vierstimmige Klavierfugen 2.50
Koch, M., op. 66. Fünf Klavierstücke 1.50
Lazarus op. 101 1/3 und 106. Vier Klavierstücke je . 1.50
Lazarus op. 143. Drei brasilianische Volkslieder 1.80
Neumann, Kleine Geschichten. Heft I—III zu . . . . . 1.—
Reger, Moment musical . . . . . 1.—
Rohde op. 22. Für kleine Leute, 6 Klavierstücke . . . 1.—
Schubert, 11 unbekannte Ländler für Klavier 1.50
Thuille op. 34. Drei Klavierstücke. 2 Hefte zu 2.50
Zilcher op. 85. Skizzenbuch für die Jugend 1.50

Für Violine:

Eccarius-Sieber, Die ersten Uebungen und Lieder . . 3.50
Eccarius-Sieber, Theoretisch-praktische Einführung in das Lagenspiel 2.50
Grabner, Konzert im alten Stil f. 3 Viol. Part. 2.—, Stimmen 1.50
Ruzek, Ungarisch. Für Violine und Klavier 1.50
Schubert, 11 unbekannte Ländler für Violine und Klavier 2.—

Die angegebenen Zahlen sind Grundzahlen und ergeben, vervielfältigt mit der Schlüsselzahl des Buchhandels, den Ladenpreis.

Zu beziehen durch die Buch- und Musikalienhandlungen oder (zuzüglich Versandgebühr) vom Verlag.

Interessenten wollen die

Verlagskataloge

über

Orchesterwerke (Chorwerke, großes Orchester, Soli m. Orchester) Edition „Symphonie" (großes Orchester) • Edition „Symphonietta" (kleines Orchester) • Hausmusik für jung und alt • Neuzeitliche Klaviermusik (Bortkiewicz, Schütt etc. • Violinmusik • Celloliteratur • Musik für Blasinstrumente • „Die Bedeutung der Gitarre für die Volks-, Haus- und Kammermusik" von Dr. Joseph Zuth, im Anhang: „Verzeichnis der Gitarreliteratur"

kostenlos vom Verlage verlangen.

D. Rahter • Anton J. Benjamin, Hamburg
Alterwall 44

Otto Bauer

Inhaber: Arnold Clement

Bayer. Hofmusikalienhandlung, Pianohaus, Konzertdirektion

Vertretung d. berühmt. Klaviere: Rud. Ibach-Sohn, Barmen, August Förster, Löbau i. Sa., R. Lipp & Sohn, Stuttgart

München

Maximilianstrasse 5

Telephon Nummer 20509 *Scheck-Konto 35493*

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