Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1923

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0044|LOG_0020

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 16

Beginn des Jahrgangs im Oktober. Bezugspreis vierteljährlich (freibleibend): in Deutschland, Deutsch-Oesterreich und Ungarn Mk. 3000.—, nach der Schweiz 3 Franken, nach dem übrigen Ausland in fremder Währung entsprechend dem Schweizer Frankenpreis. Einzelheft Mk. 1100.—, 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. 3200.—, nach Ungarn Mk. 3400.—, nach der Schweiz 3 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. 600.—, im „Kleinen Anzeiger" Mk. 450.—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalsach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 3000.—.

Bayreuth – Salzburg.

Von Emil Petschnig (Wien).

Woferne die politischen und wirtschaftlichen Zustände Europas es gestatten und ein genügend bedeutender Festspielfonds bis dahin zur Verfügung steht, sollen 1924 nach zehnjähriger Pause R. Wagners Musikdramen am lieblichen Hügel von Bayreuth in altem Glanze zu neuem szenischen und klingenden Leben erwachen. Da aber erhebt sich die vielleicht pietätslose, angesichts des Kreislaufs alles Musikgeschehens, das unbekümmert um schöne, heilige Jugenderinnerungen u. a. Gefühlsmomente seinen ehernen Gang geht, jedoch berechtigte Frage, ob heute dieses Unternehmen außer einer moralischen auch noch eine praktische Bedeutung für das deutsche Kunstleben besitzt. Denn immerhin ist seit den ersten „Ring"-Aufführungen rund ein halbes Jahrhundert dahingegangen, die bei dem modernen hastenden Lebenstempo doppelt und dreifach zählen, so daß manchem die Festspiele — wenigstens in ihrer bisher gewahrten, exklusiven familiär-traditionellen Gestalt — bereits als ein petrifiziertes Ueberbleibsel aus früherer Epoche erscheinen möchten. So sehr auch die, die Hinfälligkeit alles Ruhms grell beleuchtende, Erkenntnis schmerzt und verbittert, daß selbst das Trachten eines Riesengenies vom Range Wagners zeitlich und örtlich bedingt, d. h. vergänglich ist, daß die Nachwelt über seine unter so vielen Entbehrungen, Mühen und Kämpfen aufgerichteten Ideale anderen, zum Teil ganz entgegengesetzten Zielen zustrebt, zu leugnen ist nämlich nicht mehr: sein Lebenswerk hat den Zenit der Wirkung, des Einflusses bereits überschritten. Zumindest nach der Seite der in ihnen niedergelegten Grundprinzipien, durch welche, indem sie die der Musik immanenten formalen Existenzbedingungen vernachlässigen zu können glaubten, im heimischen Tondrama unsägliche Verheerungen angerichtet wurden. Ist es doch bezeichnend, daß die wenigen Stücke, so seit seinem Hingang sich ehrlich die Gunst des Publikums gewannen, entweder, wie Kienzls „Evangelimann" oder Humperdincks „Hänsel und Gretel" das die geschlossene Lied- und Tanzweise kultivierende volkstümliche Element wieder in die Oper einführten, oder gleich d'Alberts „Tiefland" beim temperamentvollen Verismo, der entschiedenen Absage an Wagners symphonischen Stil, in die Lehre gingen. Allein, hätte man auch wirklich die entwicklungsgeschichtlich großgedachten Intentionen durchführen wollen, die dem Begründer „Bayreuths" seinerzeit vorschwebten: daß es nicht bloß der Pflege seines eigenen Schaffens dienen solle, sondern auch der Förderung des auf seinen Bahnen weitermarschierenden Nachwuchses, man wäre in größter Verlegenheit gewesen, des Meisters auch nur einigermaßen ebenbürtige Leistungen ausfindig zu machen. Am ehesten hätten noch Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", R. Strauß' „Salome" und „Rosenkavalier" Anspruch auf diese Ehre besessen; aber Schillings' „Moloch", Weingartners „Genesius", Zöllners „Versunkene Glocke" und ähnliches, wie es von zahlreichen Epigonen nach bewährtem Rezepte massenhaft verfertigt wurde? Nein! Dabei völlig abgesehen vom Finanzpunkt, dessen befriedigende Erledigung aufs engste mit dem Mode gewordenen, bis über die Meere hallenden Klange „Wagner" verknüpft war. Die Aufnahme solcher Werke in den Spielplan hätte der deutschen dramatischen Musik keinen Vorteil gebracht, erwiesen sie doch anderwärts zur Genüge, daß wohl kompositionstechnisch, nicht aber stilistisch ein Hinausgehen über das von Wagner Gewagte ratsam ist. Ob also unter solchen Verhältnissen das erneute Abrollen des zehnteiligen Wagner-Zyklus ein Bedürfnis vorstellt, das sich ohnehin nur einige Kriegsgewinner und die von Deutschlands Niederbruch und Demütigung satt gewordenen Amerikaner, Engländer und Franzosen leisten könnten, dürfte kaum unbedingt bejaht werden. Eine beschränkte künstlerische Rechtfertigung hätte es noch für die Aufrechterhaltung von „Bayreuth" gegeben, welche zugleich die Gewähr materiellen Prosperierens in sich trug: das Monopol des „Parsifal". Da jedoch sein Autor so unvorsichtig war, die Partitur drucken zu lassen, bezw. trotz vieler gegenteiliger Erfahrungen bei Lebzeiten noch immer eine zu gute Meinung von den Menschen und ihrem Anstandsgefühl hegte, das einen letzten Willen respektiert, ist auch diese letzte Säule der Festspielidee dahingesunken. Was übrig bleiben kann, ist nichts, als ein stetes Neuinszenieren, ein Bepinseln von Leinwand und Pappendeckel, das furchtbar wichtige „Problem" des Holländerschiffs, der Regenbogenbrücke im „Rheingold", des Walkürenritts, ob der Feuerzauber mehr oder minder realistisch wiedergegeben werden soll, des notabene völlig unlogischen Schlußtableaus der „Götterdämmerung". Ausstattungs-Kindereien, wie sie schon seit Jahren das Um und Auf deutscher Dramaturgen- und Regietätigkeit bilden, Unsummen verschlingen und nicht wenig zur Defizitwirtschaft der Theater beitragen, ohne irgendwelchen ästhetischen Nutzen zu stiften. Ist doch der Reiz des Bühnenbildes nur für den Augenblick nach Heben des Vorhanges tätig und wird sofort vom Interesse an der einsetzenden Handlung, an einer hervorragenden darstellerischen Leistung, an der mitwirkenden Musik erstickt. Was hat z. B. G. Mahler aus Glucks „Iphigenie in Aulis" mit einem Vorhang als Hintergrund gemacht! Man halte die Dekoration so einfach als möglich, begnüge sich mit Andeutungen, die rasche Verwandlung gestatten, und allen Erwägungen über den Komplex der naturalistischen, Shakespeare- oder Stilbühne, die schon zu der Geschmacklosigkeit führten, den „Wilhelm Tell" in eine kubistische Landschaft zu stellen, ist der Faden abgeschnitten. Bequemer freilich ist solche Tätigkeit, welche die Hauptarbeit dem Maler und Kostümschneider überläßt, als im Vertrauen auf das eigene Urteil nach neuen Talenten Umschau zu halten. Wovon namentlich im Opernfache keine Spur zu sehen ist, so daß die in Jul. Babs überaus geistvoller Essaysammlung „Neue Kritik der Bühne" (Osterheld & Co., Berlin 1920) geäußerte Meinung, „99 % unserer Bühnenleiter sei mangels einer besonders reichen äußeren und inneren Bildungsgeschichte überhaupt nicht zu diesem Berufe qualifiziert; daher das ganze Schauspiel im Sumpfe zielloser Handwerkerei stecke", leider nur allzu berechtigt scheint.

Bayreuth war der Abschluß, die Krönung einer bestimmten, auf Glucks Schultern stehenden hundertjährigen Entwicklung der dramatischen Musik, für die — vorläufig wenigstens — keine dankbare Fortsetzungsmöglichkeit sich zeigt. Und da das Theater keine Konservierungsanstalt ist, vielmehr jeweils den Geist, die Sehnsüchte der Zeit widerspiegeln soll, ergibt sich, daß die Wagner-Bühne eigentlich ihre Mission erfüllt hat. Auch Herrn

C. Hagemanns Vorschlag im Januar-Heft 1923 der „Musik", daselbst künftighin außerdem die Dramen Schillers, Goethes, Grillparzers, Kleists, Hebbels usw. aufzuführen, ist mehr ein wohlgemeinter, aus Prestigerücksichten auf den Fortbestand der Festspiele bedachter, als Sprachrohr eines im Allgemeinbewußtsein lebendigen Wunsches. Auch der genius loci spräche dagegen, der durchaus mit dem gesungenen Drama verknüpft ist. Den Schöpfungen Mozarts, Beethovens, Webers und sonstiger älterer Meister aber ist nicht nur das versenkte Orchester, sondern auch der gewaltige Raum inkongruent.

Heute strebt man — mitbestimmt durch ökonomische Faktoren — in Symphonie wie Oper neuerdings vom Ueberlebensgroßen und Massigen zum Intimen zurück. Des pathetischen Ernstes (den man gegenwärtig im Leben tagtäglich genugsam zu spüren bekommt) ward man gründlich satt und lechzt nach ein wenig Scherz und Frohsinn, wobei ein leichter parodistischer oder satirischer Anflug nicht unwillkommen ist. Drängt sich einem angesichts der völligen Unzurechnungsfähigkeit, von der die Spezies homo sapiens (!!!) momentan befallen ist, solche Betrachtungsweise allenthalben auf. Einen musikalischen Niederschlag derselben dürfen wir bereits in den „Grotesken" betitelten Kompositionen unserer Expressionisten erkennen. Wo aber könnte dieses Verlangen nach ironischer Heiterkeit restlosere Erfüllung finden als in der Komödie, in der komischen Oper? Welche, angefangen von Aristophanes über Plautus, das italienische Stegreifspiel, Molière, den deutschen Hanswurst und ihre gesungenen Seitenstücke die Schwächen und Verschrobenheiten der lieben Nächsten aufs Korn nahmen und, so sie strafend, dem Gelächter der Welt preisgaben. Daß hier an Stelle des dem tragischen Genre gemäßen (häufig schon infolge des gegebenen geschichtlichen Stoffs vorgezeichneten) individuellen Heldenschicksals das Typische — gewissermaßen also eine Abstraktion — tritt; daß die dort vorgetäuschte Naturwahrheit zu einem witzig angeordneten Spiel von Figuren wird, dessen szenenweises Abschnurren dem gewöhnlich schon im ersten Akte vorausgesehenen Ende zu bei technisch vollkommener Ausführung im Zuschauer ein Vergnügen auslöst, ähnlich dem Anblick eines zierlich verschlungenen Ornaments, einer an interessanten Kombinationen reichen Schachpartie, diese beiden Umstände bringen es mit sich, daß auch die Form des Lustspiels gebundener, strenger sein, artistischere Züge aufweisen wird als jene des auf dem Kothurn einherschreitenden Dramas. Weshalb letzteres, wie Shakespeare und Wagner lehren, auch eher eine freiere Gestaltung verträgt.

Nach der Herrschaft der „unendlichen Melodie" ist die Zeit wieder reif geworden für die Ergötzungen der abgerundeten Nummer, und die von Monat zu Monat sich mehrenden Wiederbelebungsversuche an Opern Händels, von Pergoleses „La serva padrona", Haydns „Apotheker", Webers „Abu Hassan", Donizettis musikalisch prickelndem und beschwingtem „Don Pasquale" u. a. m. sind untrügliche Fingerzeige dafür, wohin wir steuern, genauer: in welche Richtung unsere Seelen unter dem Drucke des biologischen und ästhetischen Kontrastbedürfnisses gedrängt werden.

Insbesondere jedoch ist es Mozart, der in Salzburg, dieser wundervollen italienischen Stadt inmitten eines herrlichsten deutschen Gaues, geborene, in dem die holde Mischung von südlicher, reinstkonturierter Sinnlichkeit mit nordischer Gefühlstiefe ihre bisher ausgeglichenste tönende Verkörperung gefunden hat, und der daher jetzt wieder von rechts wie links mit Grund als Heiland unserer Musik proklamiert wird. Er, der lange vor Nietzsche erfüllt hatte, was dieser in Erkenntnis der Gefahren, welche der Tonkunst aus einseitiger Betätigung germanisch-romantischer Neigungen drohen, forderte: il faut méditerraniser la musique. Ein Axiom übrigens, dem alle unsere großen Tonsetzer instinktiv huldigten, von Schütz und Bach bis auf Liszt, der Vertreter anderer Künste, wie Dürer, Rubens, Böcklin oder die Minnesänger, Wieland, Goethe, Hölderlin, des späteren Hauptmann hier gar nicht zu gedenken. Nur dem der Verschmelzung der spezifisch deutschen mit romanischen Eigentümlichkeiten entstanden von je auf unserem Boden dauernde Schönheitswerte, die dann für alle Kulturnationen von entscheidender Wichtigkeit wurden. Wie erst Mann und Weib zusammen den restlosen Begriff „Mensch" ergeben.

So betrachtet, wäre dem seit ein paar Jahren flügge gewordenen Gedanken, in Salzburg Mozart-Festspiele abzuhalten, hohe symbolische Bedeutung zuzumessen; könnte er, im Sinne der eben skizzierten zeitpsychologischen und daraus konsequenterweise abzuleitenden künstlerischen Direktiven ausgeführt, ein Hebel werden zu einer fruchtbringenden Erneuerung der heimischen Musik, der Mittelpunkt kampfbewegter Teilnahme des Volkes, wie solche vormals Paris unter Gluck, Neapel unter Scarlatti, Venedig unter Monteverdi, Cavalli, Cesti waren. Freilich gehört dazu ein Kopf, der das zu verwirklichende neue Ideal klar erschaut bereits fertig in sich herumträgt, um es ohne jedes Zeit und Geld vergeudende Experimentieren mit starker, selbstsicherer Hand in die Tat umzusetzen. Was weiters voraussetzt, daß die Festspielgemeinde überhaupt derart hochfliegende kunstschöpferische Ambitionen besitzt und nicht schon mit dem prosaischen, landläufigen Zweck ähnlicher Unternehmungen, den Fremdenverkehr während der sommerlichen Reisesaison zu heben, sich begnügt.

Vorläufig ist von irgend einem, den Salzburger Tagen zugrunde liegenden festen Plane noch nichts wahrzunehmen. Das geht schon aus dem ursprünglichen, monströsen Theaterbau-Entwurf Prof. H. Poelzigs hervor, der eine große, eine kleine Bühne und einen Raum für Freilichtaufführungen (bei dem berüchtigt unsteten Klima dieser Stadt) vorsah. Inzwischen ward man bescheidener und legte bloß den Grundstein zu einem Hause von mittleren Dimensionen, das bei namhafterer Fassungskraft doch die rasche und enge Fühlungnahme zwischen Darstellern und Publikum ermöglicht: die Hauptforderung an ein Mozart-Theater. Ob für dasselbe nicht ein bequemerer Platz zu finden gewesen wäre als der entlegene Hellbrunner Schloßpark, ob es nicht sogar an die Stelle des jetzigen Salzburger Musentempels treten könnte, bleibe dahingestellt. Sind doch die für Er- uud Einrichtung eines Operngebäudes augenblicklich nötigen Kapitalien nicht im Nu zu beschaffen. Und das ist gut so. Vielleicht kommt mit den Jahren System in das noch nebulose Wollen des Vereins. Denn es bräut in erster Linie das Dilemma: Was soll dort gespielt werden? Verbürgt das verfügbare Repertoire durch reiche Abwechslungsmöglichkeit genug Anziehung für ständig stattfindende Feiern? Gedenkt man nicht, sich in Engherzigkeit bloß darauf zu beschränken, immer und immer wieder Mozarts fünf Hauptwerke vorzuführen, steht zur Belebung des Spielplans nur eine verschwindende Anzahl gleichwertiger, stilverwandter Schöpfungen älterer und jüngerer deutscher Autoren zur Verfügung: vielleicht eins oder das andere von Glucks heiteren Stücken, „Fidelio" und „Oberon" in Mahlers Einrichtung, „Die lustigen Weiber", „Der Barbier von Bagdad", „Der Widerspenstigen Zähmung", ev. Schuberts „Häuslicher Krieg", etwas von Lortzing, d'Albert, Wolf-Ferrari. Letzterer vermittelt mit dem Auslande, von wo hauptsächlich in Betracht kämen: „Barbier von Sevilla", der schon erwähnte „Don Pasquale", Berlioz' „Beatrice und Benedikt", Bizets „Djamileh" und selbstverständlich der „Falstaff". Erwägt man noch Ausgrabungen von Holzbauers patriotischem „Günther von Schwarzburg" oder Traëttas „Sophonisbe", die als Vorläufer Mozarts auf historisches Interesse zählen könnten, ist das Register wohl so ziemlich erschöpft.

Hier hätte nun die, die Zukunft formende Tätigkeit des Komitees einzusetzen, indem es teils durch Uraufführung ihm irgendwie bekannt werdender heimischer, im Geiste Mozarts resp. Nietzsches geschriebener würdiger Musikdramatik, teils durch Erlassung von Preisausschreiben für heitere Opern die Produktion in bestimmte — wie oben dargetan — ersprießliche Richtung lenkte und bei objektiver Beurteilung gewiß manch Brauchbares und Schönes zutage förderte. Der erste Preis bestände in der möglichst gewissenhaften Einstudierung des erkürten Stückes für die Festspiele, einen zweiten, eventuell dritten könnten Geldbeträge bilden. Daß bei solchem Anlasse Direktoren, Kapellmeister, Sänger, Verleger, Kritiker von nah und fern sich einfänden und dadurch eine hochgestimmte Atmosphäre geschaffen würde, ist zweifellos. Bisher dagegen drängte sich

nur ein geldprotziges, oberflächliches Snobtum zu M. Reinhardts Zirkuskünsten, die mit dem Namen Mozart doch nicht das geringste zu tun haben, selbst nicht einmal den Zweck erfüllen, der wahren Bestimmung der Festspiele (wie ich sie wenigstens verstehe) Geldmittel zuzuführen. Decken doch die Einnahmen aus ihnen kaum die beträchtlichen Inszenierungskosten. Mögen R. Strauß und andere namhafte Persönlichkeiten vorerst im zierlichen, wenn auch ein wenig beengten Rahmen des Salzburger Stadttheaters und in den Konzerträumen des Mozarteums mit erstklassigen Kräften gediegene Aufführungen von Opern aus der vorhin aufgezählten bunten Reihe, sowie Messen, Symphonien, Serenaden usw. des 18. Jahrhunderts liefern; es werden bei gehöriger Sparsamkeit sicher immer Sümmchen übrig bleiben, die, ergänzt durch mäcenatische Spenden und in einer wertbeständigen Währung angelegt, in späteren, ruhigeren, minder kunstfeindlichen Zeitläuften nicht nur den Theaterbau ermöglichen, sondern, was noch weit wichtiger, eine feste, nie anzutastende Rücklage abgäben, deren Zinsenerträgnis eine kaum zu verachtende pekuniäre Sicherung und Unterstützung für die Spiele wäre.

Nach dem stillosen Sammelsurium von Mozart-Aufführungen, Hofmannsthal-Reinhardtschem „Welttheater"-Fiasko und ultraradikaler Kammermusikwoche, wie man es vergangenen Sommer erlebte, wäre es hoch an der Zeit, daß in die Sache endlich ein entschlossener, einheitlich ausgeprägter Zug käme, soll sie ihre Sendung erfüllen, ja überhaupt noch ernst genommen werden. Es wäre jammerschade, wenn, wie so oft in deutschen Landen, abermals die Gelegenheit zu einer großen, rühmlichen, für die nationale Musik u. U. sogar schicksalsschweren Tat infolge Unorientiertheit der gewiß von besten Absichten geleiteten Initiatoren versäumt, verpatzt würde; eine Tat, die zu leisten vermöchte, was „Bayreuth" versagt blieb. Denn dieses stand, wie gesagt, am Ende einer Epoche, vor „Salzburg" aber liegen alle Möglichkeiten einer neuen Zeit.

Vom Tonkünstlerfest in Kassel.

Wer einmal das Programm eines der Tonkünstlerfeste vor dem Krieg mit seinen Symphonien und symphonischen Dichtungen für großes oder größtes Orchester mit dem des diesjährigen vergleicht, der wird schon aus dem äußeren Unterschied bemerken, wie sehr sich in relativ kurzer Zeit unser musikalischer Stil geändert hat. Das Streben nach Vereinfachung des äußeren Apparates, der Wille unserer Tonsetzer, von dem großen Symphonieorchester, überhaupt von der ausgedehnten symphonischen Form loszukommen und sich dabei zum Teil älteren Formen — der Orchestersuite, dem Concerto grosso — zu nähern, zeigte sich deutlich bei der Mehrzahl der Orchesterwerke des Kasseler Festes. Wesentlich an dieser Umstellung ist weniger die Beschränkung der Mittel als die Aufgabe des bisherigen Klangideales, des Schwelgens im Klang (das einem in Reinkultur auf dem Tonkünstlerfest mit Schrekers Schatzgräber noch einmal versinnbildlicht wurde), die Trennung von der chorischen Orchestertechnik, der Kunst der Stimmengruppierungen und -mischungen, als der Uebergang (oder die Rückkehr) zu einem Instrumentalkörper, dessen Reiz in dem Concertino einzelner Instrumente mit seinem scharfen Gegensatz zum Tutti und in dem durchsichtigen Filigran des vielstimmigen Apparates liegt. Also Vorherrschaft der Zeichnung, der Linie gegenüber der Farbe, der Fläche. Der tiefste Grund zu dieser — von den wirtschaftlichen Nöten unserer Zeit geförderten — Umwandlung ist in dem immer stärker hervortretenden Wandel des Stilempfindens, in dem Aufkeimen einer neuen polyphonen Kunst zu suchen, die sich ja auch in der Bevorzugung kammermusikalischer Formen und ihrer Pflege (Donaueschingen, Salzburg, Frankfurt a. M.) geltend macht.

Gleich die das Tonkünstlerfest eröffnende Symphonie Op. 21 von Max Butting für Streichorchester und elf Solobläser war symptomatisch dafür. Butting kommt von der Kammermusik her und betritt mit diesem Werk einen für ihn in mancher Hinsicht neuen Boden. Es ist verständlich, daß er nicht mit einem Male die rechte Form dafür finden, daß er sich nicht in jeder Beziehung von der bisherigen Orchestertechnik hat freimachen können. Die Abwägung der Soloinstrumente gegen den Streicherkörper scheint noch nicht vollauf geglückt; freilich hätte hier eine dynamisch feiner abgestufte Aufführung bei diskreterer Behandlung der Streicher manches plastischer herausheben können. Aber neben diesen Einwänden darf das Positive an Buttings Kunst nicht vergessen werden: daß er über ausgezeichnete, natürlich fließende Einfälle verfügt, die rhythmische Prägnanz und charaktervolle melodische Linie haben; daß er zudem über das Können verfügt, ein symphonisches Werk zu fügen, auch wenn sich in seinem symphonischen Erstling noch erarbeitete Strecken fühlbar machen.

Viel bewußter als Butting tritt Heinrich Kaminski als Polyphoniker auf. Für sein „Concerto grosso" wählte er das in zwei Kammerorchester geteilte Orchester mit Soloinstrumenten, einen Körper, den er ausgezeichnet, wenn auch noch nicht vollendet behandelt. Namentlich die Violinen sind in den hohen Lagen oft ungeschickt angewandt, die Plastik des Ganzen ist noch nicht genügend herausgearbeitet. Auch formal wird man namentlich gegen den Schluß mit seiner öfter unterbrochenen Steigerung manches einwenden können. Inwieweit der Komponist durch seine ungeschickte Dirigierleistung die Wirkung seines Werkes beeinträchtigte, bleibe dahingestellt. Sonst verrät das Werk wieder — wie das in Nürnberg aufgeführte Chorwerk — das ganz bedeutende kontrapunktische Können Kaminskis, seine Kunst, große Linien und Steigerungen anzulegen und seinen feinen Sinn für klangliche Differenzierung. Aber die Begabung Kaminskis scheint mir mit seinen beträchtlichen technischen und formalen Fähigkeiten nicht erschöpft; denn aus diesem Concerto grosso spricht doch auch zweifellos ein einfallreicher und temperamentvoller Musiker.

Als Dritter der jungen Komponistengeneration muß hier Ernst Krenek genannt werden, der sich zwar in seiner II. Symphonie Op. 12 des großen Orchesters bedient, es aber doch durchaus in dem oben angedeuteten modernen Sinne behandelt, ganz als Instrument der linearen Zeichnung, nicht des üppigen Kolorits. Krenek, eine der stärksten Begabungen unter den Jungen, ist noch zu stark in der Entwicklung, in der Sammlung und Sonderung der in ihm gärenden Kräfte begriffen, als daß man schon heute (nach den in Nürnberg, Donaueschingen, Kassel gehörten Werken) das Ziel sähe, wenngleich seine Handschrift unverkennbar ist. Im Vergleich zu seiner Symphonischen Musik für neun Soloinstrumente Op. 11 erscheint mir manches hier gewaltsamer, manches auch gewaltiger. Das Gewaltsame mag die große, innerlich noch nicht völlig beherrschte Form der Symphonie mit sich gebracht haben; denn bei aller formalen Kunst Kreneks machen sich namentlich im ersten Satz Längen, aufgefüllte Strecken geltend, die rechte, eine leichte Uebersicht gewährende Plastik fehlt, auch scheint mir das Profil der Themen nicht ganz den weiten Konturen des Satzes angepaßt. Viel stärker und bedeutender ist dagegen — trotz seinen oft krassen Eigenwilligkeiten — der dritte Satz, der eine klare Gliederung aufweist und auch Kreneks Erfindung deutlicher hervortreten läßt, deren melodische und rhythmische Eigenart sich jedoch am besten im Scherzo offenbart. So qualvoll einem vieles aus diesem Klangchaos in den Ohren dröhnt, so ungeklärt die Tonsprache Kreneks ist, man wird doch von der Wucht und Eindringlichkeit mancher Gedanken gepackt. Leider wurde die Aufnahme des Werkes durch die reichlich unzulängliche Wiedergabe im Orchester, das dem Werk fremd und teilnahmslos gegenüberstand, im dritten Satz sogar peinlich unrein spielte, erschwert.

Bei Krenek zeigt sich vielleicht am deutlichsten, wie durchaus unromantisch unsere jungen Tonsetzer empfinden. Die herben Linien einer polyphonen Ausdrucksweise, die in ihrem innersten Wesen lyrisches Empfinden ausschließt (echte Liedlyrik ist wohl nur aus monodischem Stilempfinden heraus möglich!), sind dafür ebenso Beweis wie die Aufgabe des romantischen

Klangideales, wie endlich die Ersetzung des Naturverbundenseins (Ideal der Einstimmigkeit, programmatische Kunst) durch ein Kunstverbundensein (Polyphonie). Die Melodie weicht dem Melos. Diesen Rückweg von der Exzentrizität zur formalen Intensität hat Wilhelm Petersen unter den jüngeren Komponisten nur erst wenig betreten. Der Zusammenhang mit der Kunst Bruckners — geknüpft durch seinen Lehrer Friedrich Klose — spricht noch deutlich aus diesem jungen Symphoniker. „Doch sag' ich nicht, daß es ein Fehler sei"; denn Petersen hat — das bewies ja schon seine I. Symphonie in Nürnberg — das Zeug zum Symphoniker, die große Geste für das große Instrument, eine Geste, die nicht äußerlicher Natur ist, sondern einem starken Empfinden, einer ehrlichen, echten Künstlernatur entspringt. In seiner einsätzigen Ostersymphonie Nr. II gibt Petersen eine Art Choralphantasie, eine „Form von symphonischer Metamorphose, in welcher die Elemente von einer Mitte her (dem Choral ‚Christ ist erstanden') gestaltet sind." Ich glaube, daß die Vermischung zweier Formtypen die Klarheit und Konzentrierung des Werkes nicht gefördert hat. Im übrigen machte auch diese II. Symphonie Petersens einen starken und ursprünglichen Eindruck, der hoffentlich dem Werke zu weiterer Verbreitung hilft.

Heinz Tiessens drei Orchesterstücke nach der Musik zu Shakespeares „Hamlet" hätte man lieber nicht losgelöst von der Handlung und Szene gewünscht, aus der sie herausgewachsen sind (als Begleitmusik zu der Hamlet-Inszenierung Max Reinhardts). Die prachtvolle Naturschilderung des ersten Stückes, besonders aber die wehmütige Klage über Ophelias Tod ringt einem Bewunderung vor der ausdrucksreichen Orchestersprache Tiessens ab; aber das rechte Relief können diese Stücke doch nur im Zusammenhang mit der Szene haben.

Emil Bohnkes Violinkonzert in **D dur** Op. 11 besticht von vornherein durch die glänzende Behandlung des Soloinstrumentes, in dessen Verwertung der Komponist zum Teil sogar zu weit gegangen ist, als das schöne Wechselspiel zwischen Solo und Orchester darin zu wenig gepflegt wird, das Orchester zu oft nur Begleitinstrument bleibt. Aus Bohnkes Musik spricht starke Energie und ein großer Wille zur Form; immer vermag das vortrefflich gearbeitete und großzügig durchgeführte Werk zu interessieren, nicht immer innerlich zu fesseln; nicht als ob Bohnkes Musik Blendwerk wäre, aber die rechte Wärme will sich nicht einstellen. Unter des Komponisten ausgezeichneter Leitung wurde das Werk von Georg Kulenkampff-Post mit überlegener Gestaltungskunst virtuos wiedergegeben.

Mit Bernhard Sekles' „Gesichte" sei zu einer Reihe von Orchester- (und Chor-)werken übergeleitet, deren Verfasser bereits als festumrissene Komponistenpersönlichkeiten in unserem Musikleben stehen. Sekles' phantastische Miniaturen für kleines Orchester Op. 29 sind virtuos hingesetzte Aphorismen, witzige, drollige, elfenhaft zarte, faunhaft polternde, behäbig schmunzelnde, träumerische, groteske Skizzen, deren Wirkung oft nur in einem Orchesterscherz, einer Instrumentierungslaune liegt, die aber nie verstimmen, da sie nicht „ausgeschlachtet" werden, sondern, eben ausgesprochen auch schon verklungen sind. Eine bezaubernde Suite, deren Stärke in den burlesken, grotesken, kapriziösen Stücken liegt; schade nur, daß Sekles für zartere Kontraststücke Innigkeit und Wärme versagt ist. Aber allein die Art der Orchesterbehandlung bleibt ein Genuß für sich.

Eine gleiche Vollendung der Orchesterbehandlung — wenn auch in ganz anderer Art und mit anderen Zielen — zeigt sich in H. W. v. Waltershausens Gesängen für Sopran und Orchester. Eine edle Melodiebildung und feinsinnige Gestaltung sicherten diesen Liedern, unter denen „Ein neues Pilgerlied", „Maria auf dem Berge" und „Aus dem Dreißigjährigen Krieg" wohl die stärksten sind, einen sehr eindringlichen Erfolg. Ihre Wiedergabe stand unter des Komponisten meisterlicher Leitung; Frau Iracema-Brügelmann sang die Lieder mit sicherer Einfühlung und feinem Geschmack, stimmlich jedoch nicht recht befriedigend.

Regers „Gesang der Verklärten" ließ, obgleich sich aus dem Chor (besonders dem Sopran) noch mehr hätte herausholen lassen, doch keinen Zweifel darüber, daß Reger bei seiner Niederschrift noch nicht über die praktischen Erfahrungen verfügte, um das Werk, besonders im Orchestersatz, zu einem völlig befriedigenden Spiegelbild seiner kompositorischen Absichten zu machen. Reger selbst würde wohl heute sein Op. 71 in dieser Fassung für die praktische Aufführung für unzureichend erklären. Inwieweit geeignete Retouchen — in der vorsichtigen Art, wie sie Reger bei den Orchesterwerken von Brahms vornahm — hier zu helfen vermögen, müßte ein Versuch lehren. Im Interesse der Erhaltnug (oder besser Gewinnung) der köstlichen Werte dieses Chorwerkes wäre er nur zu wünschen.

Den kontrastreichen Uebergang zu Braunfels' Tedeum bildeten die beiden Gesänge für Männerchor und Orchester (Schlachtgesang und Totenmarsch) von Siegmund v. Hausegger, deren männlich starke und herbe Tonsprache eindrucksvoll aus den Gedichten herauswächst. Die Wiedergabe durch den Männerchor und den Opernsänger Viktor Mossi (Baritonsolo im Totenmarsch) war ausgezeichnet.

Den mächtigen, wirkungsvollen Abschluß des Festes bildete Walter Braunfels' Tedeum, für das sich Chor, Orchester, Solisten (die Sopranistin Risa Hirschmann und der Tenorist Fritz Windgassen) und Dirigent mit ganzer Kraft und Hingebung einsetzten. Man muß die meisterhafte Architektonik dieses wuchtigen, vierteiligen Baues bewundern, die bei aller Vielgliedrigkeit doch nie den Blick für die große zusammenfassende Linie verliert. Und man muß die Ausdrucksfähigkeit der Braunfelsschen Musik bewundern, die, ohne wesentlich neue und eigenartige Elemente zu enthalten, doch von ausgeprägtem Charakter ist und Steigerungen zu bedeutender Höhe von innen heraus zu gestalten vermag. Der Text bringt es mit sich, daß starke gefühlsmäßige Kontraste nicht anzubringen sind; um so erstaunlicher ist, wie Braunfels durch alle vier Teile hindurch immer wieder zu fesseln vermag.

Das einzige Kammerkonzert wurde mit einem Streichquartett in **d moll** Op. 12 von Hermann Kundigraber eingeleitet. Der Komponist geht hier bewußt, aber ein wenig unvermittelt, neue Wege im Anschluß an die Hindemith, Krenek u. a. Man hatte da manchmal den Eindruck, als habe sich ein braver Rosselenker in ein Auto gesetzt und fahre nun mit der ihm wenig vertrauten Maschine lustig drauf los. Immerhin, er wird nicht scheu und schmeißt auch nicht um; was allein für seine technische Geschicklichkeit viel besagen will. Eins nur hat er übersehen, daß man mit der neuen Maschine rascher vorwärts kommt, die Arbeit in kürzerer Zeit leistet; im musikalischen Sinn, daß man hier viel knapper, konzentrierter schreiben, auf eine breit ausladende Form (1. Satz) verzichten muß. Auch der letzte Satz zeigt, daß sich Kundigraber mit den neuen Mitteln noch nicht frei und restlos auszusprechen vermag, sofern man nicht über „ausgelassene Faschingslaune" sehr verschiedener Ansicht sein kann. Der sehr schöne, bemerkenswerte Anfang des langsamen Satzes soll aber dankbar anerkannt werden; wie schade, daß sich dieser prachtvolle Einfall in Arbeit verliert.

In starker Klärung dagegen gibt sich das II. Streichquartett von Ernst Toch über den Namen „Baß" Op. 28. Das Werk eines feinsinnigen und empfindungsreichen Musikers, das unbedingte Beachtung verdient. Denn nicht nur ist dieses Quartett ganz vortrefflich gestaltet, es finden sich auch ausgezeichnete Einfälle darin. Toch steht auf gemäßigt fortschrittlichem Boden, er tut sich keine Gewalt an, sondern schreibt flüssige, gute Musik, wie sie besonders in den beiden ersten Sätzen schön und formvollendet zum Ausdruck kommt. — Das Hans-Lange-Quartett (Frankfurt a. M.) setzte sich für das Tochsche Werk mit besserem Gelingen als für das Kundigrabersche ein, ohne indessen in beiden Fällen besonders hervorstechende Qualitäten zu beweisen.

Paul Hindemith trat zusammen mit seiner ausgezeichneten Helferin am Klavier, Frau Emma Lübbeke-Job, für seine Sonaten für Viola d'amore Op. 25 II und für Bratsche Op. 25 IV, beide mit Klavier, ein. Was Hindemith zur Viola d'amore greifen läßt, ist die Leichtigkeit der Doppelgriffe,

des akkordischen Spieles und Arpeggierens auf ihr, nicht zuletzt aber der klangliche Reiz, den die freischwingenden Saiten mit sich bringen. Hindemith müßte nicht der triebhafte Urmusikant sein, der Musik um ihrer selbst, ihrer Form, ihrer Bewegung, ihres Klanges wegen macht, um nicht gar köstlich auf diesem alten, unter seinen Händen doch wieder neuen Instrument zu musizieren. Er läßt Kantilenen auf der sangvollen (gar nicht bratschenartig stumpfen) tiefen d-Saite und in den hellen, aber weichen hohen Lagen erklingen, läßt verträumte Arpeggien erzittern und spielt lustige Doppelgriffe auf der Viola d'amore. Hoffentlich bleibt er ihr noch in manchem Werk treu. Ueber die Bratschensonate habe ich gelegentlich ihrer Uraufführung in Donaueschingen berichtet.

Bleibt noch die Passacaglia und Doppelfuge über ein eigenes Thema in a moll für Orgel (Op. 38) von Heinrich Scharrer zu erwähnen, eine gründliche und gute Arbeit ohne stärkere persönliche Note. Die Aufführung des Werkes war leider ganz farblos und schwach.

Ein Rückblick über die Konzerte muß feststellen, daß man diesmal eine glücklichere Hand bei der Zusammenstellung des Programmes gehabt hatte als in den Vorjahren; empfindliche Nieten fehlten erfreulicherweise. Die Enttäuschung kam dafür in der Oper mit Schrekers „Schatzgräber". Krasser kann man den Gegensatz zwischen dem musikalischen Wollen und Fühlen unserer Tage, wie es die Konzerte in rechter guter Form aufzeigte, und dem der jüngsten Vergangenheit, deren Ideal der Klang, das üppig schwelgende Orchester war, gar nicht demonstrieren. Wie hohl grinst uns diese Scheinpracht an, wie verschlissen ist der virtuose Glanz und Schimmer dieser Partitur, wie unecht sind die Ausbrüche und Lyrismen dieser aus Wagnerschen, Puccinischen und Straußschen Idiomen zusammengeschmolzenen Sprache. Das muß trotz den mancherlei Qualitäten der Schrekerschen Kunst betont werden. Die Aufführung unter der schwungvollen, nicht immer straffen Leitung Dr. Zulaufs war von der gesanglich-darstellerischen Seite her durchaus beachtenswert. Windgassen als Elis und Mary Keysell als Els boten Gutes, das Ensemble zeigte schöne Einzelleistungen. Sehr dürftig, z. T. verfehlt, waren — bis auf die vorletzte Szene — die Bühnenbilder, die ein sparsamer Beleuchtungsrat in anscheinend wünschenswertem Dunkel hielt. Weshalb der Oberspielleiter Derichs die Solisten im Königspalast im Hintergrund, den meist unbeschäftigten Chor aber vorn postierte (für die Auftritte Elis' und des Narren gleich ungünstig), bleibt unerklärlich. Ganz einfallslos verlief die Szene in Els' Kammer, die der Phantasie des Spielleiters doch gewiß keine undankbare Aufgabe stellt. —

Mit der Erinnerung an die Festtage in der schönen kurhessischen Residenz, an die ergebnisreiche Arbeit des Ortsausschusses und die liebenswerte Gastfreundschaft der Bewohner verbindet sich nun vor allem das Gedenken an den eigentlichen Leiter des Festes, den Kapellmeister Robert Laugs, der mit außerordentlicher Elastizität und mit starkem Temperament die große Reihe der Orchester- und Chorwerke leitete. Mag man in Einzelheiten der Ausführung anderer Meinung sein, mag einem manches nicht ausgearbeitet genug erscheinen, so darf die Unsumme der Arbeit dabei nicht vergessen werden und die Tatsache, daß für die Einstudierung der Werke oft nur sehr kurze Zeit übrig bleibt.

In der außergewöhnlich stark besuchten Generalversammlung zogen sich Gewitterwolken zusammen, die zwar nicht zur vollen Entladung kamen, aber doch wie ein reinigendes Gewitter wirkten, so daß man bei blaustem Himmel fröhlich auseinanderging. Wesentlich zur Klärung trug die Diskussion über den (nicht angenommenen) Antrag Dr. Siegels bei. Durch Hermann Scherchens entschiedenes Eingreifen ist auch ein besseres Zusammenarbeiten für den Musikausschuß (die Reibungsfläche fast aller Debatten) gesichert worden, vor allem nachdem sich Gönner und Geldgeber fanden, die den Mitgliedern des Ausschusses ein mehrtägiges Zusammensein ermöglichten. Zum Schluß sei hervorgehoben, daß sich fünf Städte um das Tonkünstlerfest 1924 beworben haben, von denen wohl Frankfurt a. M. und Kiel in engere Wahl kommen dürften. H. H.

Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte.

Von Dr. Walter Georgii (Köln).

(Fortsetzung.)

Zum erfreulichsten Abschnitt gelangen wir, wenn wir uns nunmehr dem Süden zuwenden. Dort ist die Zahl der hervorragenden schöpferischen Tonkünstler erheblich größer, dort herrscht ein gesundes Gleichmaß von Wollen und Können, von Inspiration und gediegener Arbeit, von adliger Gesinnung und urwüchsiger Volkstümlichkeit, dort trifft man mehr Innerlichkeit, mehr Herzenswärme als im Norden; sie äußert sich nicht selten scheu zurückhaltend, nimmt aber ebendarum den Feinfühligen besonders für sich ein. Anderseits wäre etwas mehr fortreißende Sinnlichkeit nicht von Schaden, beispielsweise bei J. Haas, der im übrigen einer der Allerersten ist.

Wie im Norden Berlin, so ist im Süden Bayerns Hauptstadt der Sammelpunkt der Geister. Dies hat — von der allgemeinen Bedeutung der Stadt abgesehen — seinen besonderen Grund darin, daß in München der erfolgreichste Kompositionslehrer der Neuzeit gewirkt hat, der die großen jungen Talente in Menge anzog, L. Thuille (gest. 1907). Unter seinen eigenen Klavierstücken ragt eines hoch empor: die unbegreiflicherweise von den Klavierspielern stark vernachlässigte „Threnodie" Wk. 37 Nr. 1 (*m-s*, Kistner 1906), ein instrumentaler Trauergesang von wirklicher Größe der Empfindung; wo bei einer Totenfeier nicht mehr als ein Klavier zur Verfügung steht, sollte man dieses prachtvolle Stück wählen. Neben Thuille ist unter den älteren Münchener Komponisten Beer-Walbrunn bekannt; seine Klaviersachen sind indes nicht mehr als schwache Epigonenmusik.

Die vier bedeutendsten süddeutschen Tonsetzer der Gegenwart stehen im besten Mannesalter: Haas, Weismann, Reuß und Braunfels; sie leben — Weismann ausgenommen — in München. J. Haas, dessen Entwicklung ungefähr auf der Linie Brahms-Reger beginnt, hat sich in den letzten Jahren erstaunlich rasch „durchgesetzt", nachdem zuvor die Anerkennung lange hatte auf sich warten lassen. Er gilt als Spezialist der Kleinkunst, als ein musikalischer Spitzweg, und wirklich ist er darin heutzutage unerreicht. Welch vollendete Uebereinstimmung von Inhalt und Form, welch treuherziger Ton und welch echter, feiner Humor in seinen „Hausmärchen" (3 Hefte, *m*, 1911—20)! Teils grotesken, teils gemütvollen Humor bergen auch die „Gespenster" (1911) — beileibe keine Ibsenschen Gespenster! Er kehrt wieder in den „Eulenspiegeleien" (erste Fassung 1912), den schönsten nachregerschen Variationen neben Weismanns „Spaziergang"; in ihre zweite Fassung hat Haas ein besonderes Juwel eingesetzt: eine unvergleichlich anmutige und geistvolle Schlußfuge in klavieristisch freiem, brillantem Stil. Auf dieses schon groß angelegte Werk folgte später ein monumentales, die Sonate a moll Wk. 46 (Leuckart 1918), klanglich ziemlich spröde, aber von hoher Geistigkeit; sie droht ähnlich der Sonate Bohnkes die Fesseln des Instruments zu sprengen und gibt dem Spieler harte Nüsse zu knacken. Ebenso wundervoll abgeklärt wie ihr langsamer Satz sind die auf den Tod eines Freundes geschriebenen visionären Elegien „Alte, unnennbare Tage!" (1915). Mehr Verehrer haben die leichter zugänglichen „Deutschen Reigen und Romanzen" (*m-s*, 1920) und ihr Doppelgänger, die „Schwänke und Idyllen" (*m-s*, Schott 1921) erworben, in denen bürgerliche Freuden und Leiden ihr liebenswürdiges Konterfei finden. — Wo nichts anderes angegeben, sind die Werke von Haas und Weismann in den „Vereinigten Musikverlagen Tischer & Jagenberg und Wunderhornverlag" erschienen.

Während Haas Reger-Schüler war, entstammen die folgenden vier Meister der Thuille-Schule. Nach Umfang und Bedeutung seines Klavierschaffens darf J. Weismann unter ihnen an erster Stelle genannt werden. Von seinen frühen, in Brahms und Thuille wurzelnden Kompositionen sind die Variationen Wk. 21 (Rahter-Benjamin) mit Auszeichnung anzuführen, ein herbes, dunkelfarbiges Werk, das abgesehen von

der nicht recht gelungenen Fuge bereits stark persönliche Züge besitzt. Die volle Reife hat Weismann in den Variationen Wk. 27 („Spaziergang durch alle Tonarten", 1911) erreicht. Ich halte sie in ihrer unerschöpflich vielseitigen Anlage für seine bedeutendste Schöpfung; daß sie so selten im Konzertsaal auftauchen, mag an ihrem ungewöhnlichen Umfang liegen. Hoffentlich wird uns Weismann nach langer Pause wieder ein solch großzügiges, kraftvolles Werk schenken! Seine zahlreichen kleineren Sachen vermag ich nicht ebenso hoch einzuschätzen, wenngleich eine stetige Entwicklung, manch reizvoller Zuwachs an Feinheiten verschiedenster Art nicht zu verkennen ist. Besonderer Beliebtheit erfreut sich die entzückende Tanzfantasie Wk. 35 (*m-s*, 1911). Stimmungen, die Weismann wohl auf seinem Sommersitz am Bodensee erlebt hat (den Winter verbringt er in Freiburg i. B.), spiegeln sich in Wk. 32 wieder („Sommerland", *m*, 1910). Der große Naturfreund Weismann zeigt sich auch in den zwölf Klavierstücken „Aus den Bergen" Wk. 57 (1918). Namentlich von diesem Werk an ist kompositionstechnisch die außergewöhnlich lebhafte Baßführung bemerkenswert, die dem Spieler zu schaffen macht, aber echt klaviermäßig wirkt. Außer dem starken Natursinn ist für den Weismann der letzten Jahre eine Vorliebe für phantastische, zart verschwimmende Märchenstimmungen, bisweilen mit einem Stich ins Exotische, bezeichnend, so in den „Traumspielen" Wk. 76 (1922). Keiner von den Süddeutschen hat in dieser Richtung den französischen Impressionismus so sehr auf sich wirken lassen wie Weismann. In der sonst viel Anziehendes enthaltenden „Kleinen Sonate" Wk. 51 stehen Partien solcher Art allzu unvermittelt neben Melodien von schlichtem deutschem Volksliedcharakter. Die feinen, größtenteils ziemlich leicht spielbaren vier Klavierstücke Wk. 78 (1922) sind vorläufig Weismanns jüngste Veröffentlichung.

W. Braunfels hängt als Komponist nicht allzusehr am Klavier, obgleich er selbst wie Weismann ein trefflicher Pianist ist. Man versteht das, wenn man seine Chor- und Orchesterwerke kennt. Der geborene Beherrscher der Massen, als der er sich namentlich in seinem großartigen Tedeum[1] vorstellt, fühlt sich am Klavier eingeengt. Die gewaltige Tatze des Freskokünstlers schaut oft genug schon aus den Jugendwerken 5 („Bagatellen", Lewy-München) und 10 („Studien", Ries & Erler) hervor. Das Sinnige und Zarte ist darin sehr spärlich vertreten und noch wenig persönlich, mehr und gereifter im „Lyrischen Kreis" Wk. 16 (Ries & Erler). Trotzdem wollen mir nicht solche Stücke, sondern diejenigen von überschäumendem Temperament wie der dämonische Ritt Wk. 10 Nr. 3 (Studie zum Chorwerk „Offenbarung Johannis, Kapitel 6") als das Stärkste erscheinen, was Braunfels für Klavier geschrieben hat. Auch die „Vor- und Zwischenspiele" Wk. 31 (Universal-Edition) sind dem Charakter nach Studien, in denen sich eine große Mittel beanspruchende Kraftnatur ausspricht. Wie schade, daß Braunfels, dieser Monumentalist sondergleichen, uns keine Sonate geschenkt hat!

Weniger als den drei Vorhergehenden ist es bisher A. Reuß gelungen, die verdiente Anerkennung zu finden. Das vielfach verschlossene Wesen dieses größten und echtesten Romantikers unter den musikalischen Zeitgenossen (Pfitzner scheidet hier aus, weil er nichts für Klavier allein geschrieben hat) wird daran schuld sein. Und doch — ist es möglich, sich dem warmen und reinen Herzenston zu entziehen, der aus seinen Schöpfungen spricht? Eine eigentümlich verklärte Wehmut durchströmt viele seiner Werke, so das bezaubernde Naturbildchen „Goldammer" und — freilich in düsterer Färbung — Präludium und Fuge d moll, ein kunstvolles und doch in der Wirkung vollendet schlichtes Gebilde von außerordentlicher Intensität des Ausdrucks; beide Werke (*m*) sind während des Krieges entstanden. Welch heiterer Stimmungen Reuß daneben fähig ist, zeigen die Variationen „Landsommertage" Wk. 22 (1913 erschienen). Erwähne ich noch die kraftvoll leidenschaftliche Sonate Wk. 27 (1912 erschienen), so haben wir Reuß' Klavierkompositionen mit Ausnahme von einigen wenigen Jugendwerken vollzählig beisammen; sie sind in den Vereinigten Musikverlagen Tischer & Jagenberg und Wunderhornverlag herausgekommen. Reuß schreibt nicht viel, und seine ganze Liebe gehört der Kammermusik; sein Bläseroktett, sein Klaviertrio und besonders ein wundervolles Streichtrio (Manuskript) haben in der Gegenwart kaum ihresgleichen.

Der treffliche Liederkomponist W. Courvoisier, gebürtiger Deutschschweizer, schon lange in München ansässig, hat der Oeffentlichkeit nur ein einziges, aber ein äußerst liebenswertes, innig empfundenes Klavierwerk übergeben: „Variationen und Fuge" Wk. 21 (Ries & Erler).

Von zwei ebenfalls zum Münchener Kreis lange Jahre gehörenden Tonsetzern, H. K. Schmid und H. Zilcher, hat vor kurzem der erste die Leitung des Konservatoriums in Karlsruhe, der zweite diejenige der staatlichen Musikschule in Würzburg übernommen. Mit Klavierstücken Zilchers, der unter anderem ein prächtiges Klavierquintett cis moll geschrieben hat, bin ich leider nicht bekannt geworden. H. K. Schmid, wie Reuß das Gegenteil eines Vielschreibers, begann mit verheißungsvollen Variationen über ein Thema seines Lehrers Thuille, Wk. 5 (Wunderhornverlag 1911); sie verraten etliche Abhängigkeit von Schumann, Brahms und Thuille, enthalten aber viel Sympathisches und Feines, wenngleich noch in gar sittsam bürgerlichem Gewand. In der Fantasie „Waldgang" Wk. 16 (Wunderhornverlag) weht schon ein freierer Wind; eine Spur von Liszts großer Gebärde tritt hinzu. Darnach hat sich Schmid bedauerlicherweise vom Klavier fast ganz abgewandt. Nur zwei kleinere Sachen, nach denen man sich aber kein genügendes Bild von seiner späteren Entwicklung machen kann, liegen aus jüngster Zeit vor: die reizenden „Bayrischen Ländler" Wk. 36 und das hübsche Capriccio „Die Tänzerin" Wk. 39 (beides bei Schott 1921, *m*). Nach dem Capriccio sollten die Tänzerinnen greifen (wenn es auch zweifellos ursprünglich nicht dafür bestimmt ist), an Stelle des vergeblichen Versuches, Musik „auszudeuten", die nicht aufs Tänzerische eingestellt ist. — Bevor wir Bayern verlassen, um uns westwärts zu wenden, gedenke ich noch der vorzüglichen, brahmsisch gefärbten, ehrlich empfundenen und mit herber Kraft gestalteten vier Klavierstücke Wk. 8 des in München heimisch gewordenen W. Lampe (Leuckart 1910).

Das benachbarte Württemberg war von jeher reich an Dichtern und Philosophen, arm an Musikern. Der seit einigen Jahren als Universitätsmusikdirektor in Tübingen tätige K. Hasse ist nicht Schwabe von Geburt. Das Schwergewicht seines Schaffens liegt — ist es bei einem Reger-Schüler ein Wunder? — auf dem Gebiete der Orgelmusik. Aus seiner „Romantischen Suite" Wk. 26 (Bisping) verdienen der dritte Satz, eine zarte „Melodie", und das Finale, eine schwungvolle „Fantasie", am meisten Beachtung. Außerdem hat Hasse drei „Elegien" (Peters) geschrieben. Im Gegensatz zu Hasse ist A. Halm geborener Schwabe, widmet aber seine Kräfte der bekannten Freien Schulgemeinde in Wickersdorf (Thüringen). Halm, einer der geistvollsten Musikschriftsteller und Verfasser der weitaus besten Klavierschule, die mir jemals begegnet ist („Klavierübungen", Zumsteeg 1919), steht in jeder Beziehung abseits von den anderen; es ist deshalb nicht leicht, ihm gerecht zu werden. Seine archaistische Schreibweise mag im ersten Augenblick unpersönlich erscheinen; wer aber genauer zuschaut und zuhört, erkennt, daß dem nicht so ist. Eine meisterhafte Leistung ist das in ruhiger Bewegung anfangende, prachtvoll mit wachsender Leidenschaft zu einem mächtigen Höhepunkt und Abschluß auf der Dominante gesteigerte Präludium fis moll und die anschließende, mild abgeklärte, in klassisch edler Ruhe verlaufende Fis dur-Fuge (Zumsteeg 1911). Eine so selbstsichere und doch bescheidene Haltung, eine solche subjektive Notwendigkeit der polyphonen Schreibweise — Halm bevorzugt sie auch sonst auffallend — findet man nicht so leicht wieder. Man vergleiche damit etwa die Werke zweier Berliner Tonsetzer: die in der Hauptsache handwerklich imponierende Quadrupelfuge Wk. 12 von J. Conze (Simrock 1921) und „Von Tag und Nacht, Klavierwerk in 24 Fugen" Wk. 24 von A. Willner (Leuckart), eine wohl in der Anlage ungewöhnliche Komposition romantischen Ein-

[1] Ich halte es für eines der bedeutendsten Chorwerke aller Zeiten.

schlags mit gut erfundenen Themen, aber ohne zwingende musikalische Gestaltung.

Nach dieser kurzen Abschweifung nehmen wir den bisherigen Pfad wieder auf, der uns vom Süden nach Rheinland und Westfalen führen soll. Da gilt es, unterwegs vor allem in Frankfurt Halt zu machen. Der Direktor des dortigen Hochschen Konservatoriums, W. von Baußnern, hat die im Deutschland der Gegenwart etwas stiefmütterlich behandelte Klaviersonatenliteratur durch eine beachtenswerte „Sonata eroica" (Leuckart 1910) bereichert. Am gleichen Institut wie Baußnern wirkt der hochgeschätzte B. Sekles; seine „Skizzen" Wk. 10 (Schott) waren mir leider nicht zugänglich. Geborener Frankfurter ist auch Bodo Wolf; seine zwei „Klavierskizzen" Wk. 11 (Bergsträßer 1918), ein träumerisch zartes und ein überquellend frisches Stück, bilden eine schöne Mischung von vornehmer Geistigkeit und gesunder Sinnlichkeit und sollten häufiger gespielt werden. Wenn man den Namen Hindemith ausspricht, überläuft den musikalischen Mucker eine Gänsehaut. Ebendarum bin ich an dieses hochbegabten jungen Tonsetzers einzige Klavierkomposition: „1922, Suite" (Schott) mit günstigem Vorurteil herangetreten. Man kann jedoch beim besten Willen mit solch einer faustdick aufgetragenen Satire nicht viel anfangen. Dem Spießer hin und wieder auf die Hühneraugen zu treten, ist verdienstlich; aber es darf nicht die einzige Aufgabe der Kunst sein. Nichtsdestoweniger sehe ich dem nächsten Klavieropus Hindemiths mit Spannung entgegen.

Den im nahen Mainz lebenden L. Windsperger verehrt eine kleine Gemeinde seit Jahren als den größten Tondichter der Gegenwart. Das war mir zunächst unbegreiflich. Den Zyklus „Lumen amoris" (*m-s*) und die Sonate cis moll (beides bei Schott 1916) halte ich noch heute für gute, aber nicht außerordentliche Musik; in dem Zyklus ist Windsperger etwa ein süddeutsches Gegenstück zu G. Schumann. Eine große Ueberraschung bildete dann aber seine Symphonie in a moll; man darf sie in der Tat zu den besten der Jetztzeit rechnen. Einen erheblichen Fortschritt bedeuten auch seine jüngsten Klavierstücke „Der mythische Brunnen" Wk. 27 (Schott 1921). Da ist der Horizont viel weiter als vorher; eine Neigung zum Mystischen läßt sich nicht verkennen. Bei aller Vorliebe für impressionistisches Farbenspiel ist die Zeichnung fest umrissen (man stelle etwa der Nummer 2 — „Regenbogen" — und 3 — „Zitternde Sonnenringel" — französische Stücke mit ähnlichen Ueberschriften gegenüber!).

Das Rheinland gilt mit Recht als besonders musikfreudig. Trotzdem hat es unter den Lebenden nur ein einziger rheinischer Tondichter zu großem Ruf gebracht: E. Sträßer (seit eineinhalb Jahren Lehrer an der Hochschule für Musik in Stuttgart). Ihm, dem geborenen Symphoniker, hat auch das Klavier ein paar kostbare Gaben zu verdanken: zwei Rhapsodien Wk. 21 und eine Suite Wk. 23 (Tischer & Jagenberg 1912). Sträßer ist eine durchaus unproblematische Natur, mehr Melodiker und Rhythmiker als Harmoniker; ein großer Könner, wirkt er doch ganz und gar nicht gelehrt, vielmehr sehr frisch und manchmal fast volkstümlich. Die temperamentvollen, etwas herben Rhapsodien ziehe ich der Suite vor, deren schönster Satz eine farbige „Fantasie" ist. Einem in den besten Jahren gestorbenen Altersgenossen von Sträßer, dem Kölner F. vom Rath, werden wir noch beim Abschnitt „Klavierkonzerte" begegnen. Noch weniger bekannt geworden ist J. Heckmann, wie vom Rath Thuille-Schüler und allzu früh gestorben; in seinen Klavierstücken Wk. 2 (Süddeutscher Musikverlag) offenbart sich eine unzweifelhafte Begabung, deren Hang zu schwülstiger Ausdrucksweise wohl auf Kosten der Jugend zu setzen ist. Unter den jungen Rheinländern sind zwei vielversprechende: J. Eidens (Aachen) und H. Lemacher (Köln). Ob Lemacher, der Autor einiger ganz ausgezeichneter Streichquartette, sich in Zukunft dem Klavier mehr als bisher zuwenden wird, steht dahin — wie aus seinen Kammerstücken Wk. 18: „Rheinische Tage" (*m*, Volksvereinsverlag M.-Gladbach 1923) hervorgeht, beflügelt der Klang des Klaviers vorläufig seine Phantasie lange nicht so sehr wie derjenige der Streichinstrumente. Auf Eidens werden die Freunde der Klaviermusik achten müssen. Seine zahlreichen Klavierstücke bewegen sich in schnell aufsteigender Linie. Ueber Manuskripte sich näher auszulassen, ist zwecklos; bis jetzt haben erst einige leichte Kinderstücke von großer Feinheit einen Verleger gefunden (Gerdes, Köln 1923).

Drei bemerkenswerte Komponisten haben, ohne Rheinländer zu sein, im Rheinland ihr Tätigkeitsfeld und in Tischer & Jagenberg ihren Verleger gefunden: H. Unger (Köln), F. M. Anton (Bonn) und H. Henrich (Koblenz). Von Ungers „Notturno", vier Fantasien Wk. 28 (1919 *m-s*), ist Nr. 3 — „Im Traum" — das schönste Stück, mimosenhaft zart, einem unbestimmt zerfließenden Traumgesicht gleichend; in den zwölf Skizzen Wk. 41 „Aus der Ukraina" (*m*) ist ihm eine eigenartige Kreuzung von kleinrussischen Volksmelodien und mitteleuropäisch-neuzeitlicher Harmonik geglückt. Von Antons Klavierstücken schätze ich am meisten die „Drei Fresken" Wk. 4 (1910), und davon wiederum Nr. 3: „Mit wildem Humor"; in diesem Opus, wie überhaupt da, wo es nicht so sehr auf starke melodische Erfindung ankommt, sind dem auf Plastik des Ausdrucks gerichteten Sinn des Komponisten markige Stücke gelungen, die in ihrer breiten Pinselführung einigermaßen an Braunfels gemahnen, ohne freilich dessen Größe zu erreichen. Von Henrich liegt seit kurzem eine leidenschaftlich kühne Rhapsodie Wk. 22 vor.

Zwei in Westfalen geborene Tonsetzer haben ein Anrecht auf Erwähnung. Von ihnen ist uns E. Kunsemüller in jungen Jahren durch den Krieg entrissen worden. Seine Variationen Wk. 6 (Tischer & Jagenberg 1912) haben einen erstaunlich persönlichen Stil, in dem sich ein der Zartheit wie der Kraft gleichermaßen mächtiges Empfinden von wohltuender Geradheit kundgibt; nur das Finale wirkt etwas kraus und in seinem beständigen Taktwechsel nicht ganz überzeugend. Ein niedliches Menuett Wk. 10 (*m*, ebenda 1916) kann als dankbare Konzertzugabe gelten. Der erst einundzwanzigjährige R. Peters ist in der heutzutage besonders beneidenswerten Lage, schon eine ganze Reihe seiner Werke gedruckt zu sehen (bei Simrock): Fantasie- und Charakterstücke Wk. 2 und 4 (*m*), die sich bescheiden geben, von formaler Geschicklichkeit zeugen und vor Schumann und Brahms eine artige Verbeugung machen, ferner eine Sonate Wk. 5, Stimmungsbilder Wk. 6 (*m*) und eine Fantasie Wk. 7, in denen Reger als neuer Hausgott hinzutritt, während im übrigen zweifelsohne schon mehr Persönliches hervorschaut. Aber alles ist reichlich bieder; von gärendem jungem Wein keine Rede. Warten wir ab, was reifere Jahre und Lebensschicksale bringen werden! (Fortsetzung folgt.)

William Byrd.

Zum dreihundertsten Todestage (4. Juli 1623).

Von Dr. Erich H. Müller.

Einer der wenigen Komponisten, dessen Werke noch dreihundert Jahre nach ihrer Entstehung eine Rolle in der musikalischen Praxis spielen, ist William Byrd. Dieser englische Meister war, wie aus seinem 1897 aufgefundenen Testament hervorgeht, 1543 geboren. Er soll ein Sohn des Thomas Byrd, der zur damaligen Zeit Mitglied der königlichen Kapelle zu London war, gewesen sein. Dies erscheint aber sehr fraglich, da Byrd in einem Gesuche aus dem Jahre 1577 schreibt, er sei aus Lincoln, wo er in guten Verhältnissen gelebt habe, an die königliche Kapelle in London berufen worden. Da er außerdem mit einer gewissen Ellen Birley aus Lincolnshire verheiratet war und der Name Byrd in verschiedenen Akten der Lincolner Archive vorkommt, so ist wohl die Vermutung naheliegender, daß er nicht in London, sondern in Lincoln das Licht der Welt erblickt hat. Ueber seine Jugendschicksale wissen wir fast nichts. Er soll ein Schüler von Thomas Tallis gewesen sein. Sicher ist, daß er um 1563 Organist an der Kathedrale zu Lincoln wurde. Nach dem Tode von Robert Persons wurde Byrd am 22. Februar 1570 Mitglied der königlichen Kapelle, an der er bis zu seinem Tode verblieb. Zunächst scheint Byrd, der ein strenggläubiger

Katholik war, beim Hofe in besonderer Gunst gestanden zu haben, denn schon um 1575 war er seinem großen Lehrer Thomas Tallis als Mitorganist in der „Chapell Royal" an die Seite gesetzt worden, mit dem er auch in eben diesem Jahre ein Patent für Musikdrucke erhielt. An diesem Unternehmen, für das sie ihre „Cantiones sacrae" druckten, verloren sie aber innerhalb kurzer Zeit so viel Geld, daß sie die Königin Elisabeth um eine Unterstützung bitten mußten. Dieses erste Bittgesuch, das aus dem Jahre 1577 stammt und in dem sich Byrd auch darüber beklagt, daß er infolge der zahlreichen Aufwartungen bei Hofe nicht genug Geld durch Privatunterricht verdienen könne, scheint vom Hofe keine Beachtung gefunden zu haben, denn 1579 wandte sich Byrd durch Vermittlung des Grafen von Northumberland nochmals an die Königin. Auch dieses Gesuch scheint nicht beachtet worden zu sein, denn es wird uns berichtet, daß Byrd in sehr bedrängten Verhältnissen gelebt habe. 1581 steht Byrds Name in der Liste derjenigen Katholiken, welche überwacht wurden. Er lebte damals schon nicht mehr in London, sondern hatte sich nach Harlington, einer Kleinstadt in Middlesex, zurückgezogen. In den folgenden Jahren wurden seine Frau, sein Diener und auch er selbst wegen Nichtbesuches der Kirche für schuldig erklärt. Aus einem von dem Jesuitenpater Weston herrührenden Schriftstück erfahren wir, daß sich „William Byrd, der berühmteste Musiker und Orgelspieler der englischen Nation" und sein Bruder (John Byrd?), der ebenfalls Musiker war, sich im Hause eines Musikfreundes namens Bold versteckt gehalten haben sollen. In den Archiven der königlichen Kapelle ist über einen Abgang Byrds nichts zu finden und so liegt die Vermutung nahe, er habe während der Zeit, die er fern von London verbrachte, einen Stellvertreter für seine Kosten angestellt. Seinem großen Ruhme und seinen einflußreichen Gönnern wird er es wohl zu verdanken gehabt haben, daß er den Verfolgungen der Protestanten entging. Während dieser Zeit starb am 23. November 1585 Byrds Lehrer und Freund Thomas Tallis, nachdem er seine aus dem Musikdruckpatente herzuleitenden Rechte seiner Witwe und Byrds Sohn Thomas, dessen Pate er war, vermacht hatte. Diese Rechte gingen dann mit denjenigen William Byrds an den Buchdrucker Thomas Este (East) über. Aus diesen Jahren ist von Byrd nur bekannt geworden, daß er als Zeuge bei der Testamentsabfassung Tallis' zugegen war und daß er am 7. April 1592 wegen Nichtbesuches der Kirche wiederum für schuldig erklärt wurde. Erst sechs Jahre später taucht sein Name wieder in einem Schriftstück auf. Er wird darin als Besitzer von Ländereien zu Stondon in Essex bezeichnet, die vordem einem gewissen Shelley, einem alten reichen Herrn, der von den Protestanten inhaftiert worden war, konfisziert worden waren. Vielleicht läßt sich hieraus schließen, daß sich Byrd von der Partei der Katholiken losgesagt hatte, da er als Musiker wenig Interesse an politischen Dingen hatte und sich in Ruhe seinem Schaffen hingeben wollte. Seinem Glauben aber ist er treu geblieben. Nach dem Tode Elisabeths 1603 erstand in ihrem Nachfolger Jacob I., Byrd ein neuer Gönner. Sein Kapellstipendium wurde erhöht und er durfte auch nach Shelleys Tode und Rückkauf der Ländereien durch dessen Sohn, trotz wiederholter Klagen, Stondon behalten. Er stand zwar auch jetzt noch alljährlich auf der Liste derjenigen, die wegen ihres Katholizismus beschuldigt waren, scheint aber, da er ja einflußreiche Freunde hatte, nicht weiter behelligt worden zu sein. Um 1618 wurde seine Frau als besonders eifrige Katholikin, die auf Convertiten ausgehe, angezeigt, ein Prozeß scheint ihr aber nicht gemacht worden zu sein. Sie starb kurze Zeit darauf. Byrd selbst überlebte seine Gattin um mehrere Jahre und starb am 4. Juli 1623 in Stondon, wo er an ihrer Seite begraben wurde.

* * *

Das Schaffen Byrds umfaßt Vokalmusik und Virginalmusik. Am bekanntesten ist er noch heute in England durch seine geistlichen Werke. Besonderer Beachtung erfreut sich davon eine fünfstimmige Messe, die wohl vor den „Cantiones sacrae" entstanden sein dürfte, die aber für den heutigen Geschmack etwas monoton wirkt, was sich aus einer gewissen Kleingliedrigkeit der Erfindung und einem Mangel schärferer Gegensätze erklären läßt. Auch eine vierstimmige Messe, die an den Stimmumfang ziemliche Anforderungen stellt, steht zweifellos hinter den „Cantiones sacrae" vom Jahre 1589 zurück. Ueberblickt man dieses 29 Motetten umfassende Werk, so fällt einem, wie schon Leichtentritt richtig bemerkte, eine gewisse Aehnlichkeit in der Faktur mit den fast gleichzeitigen Werken Andrea Gabrielis auf. Auch hier ein fein durchgebildeter Satz, ein feines Ohr für Klangwirkungen, eine zarte Abschattierung der einzelnen Klangfarben gegeneinander, die aber in gewisser Weise die Werke Byrds von denen der italienischen Meister unterscheidet. Sein Kolorit ist etwas dunkler, dramatische Züge fehlen fast völlig, ganz selten verwendet er Tonmalereien. Wollte man einzelne Stücke herausgreifen, die für Byrd besonders charakteristisch sind, so könnte man „Tristitia et anxietas" und das „Laetentur coeli" nennen, die zwar nicht seine bedeutendsten Stücke sind, aber immerhin noch heute zu fesseln vermögen. Als besonders wertvolle Stücke mögen „Ne irasceris Domine" und „Ab ortu solis" aus den Gradualia von 1607 hervorgehoben sein. Auffällig ist, daß die geistliche Vokalmusik Byrds in keiner Weise von der gleichzeitigen Madrigalkomposition und der Virginalmusik beeinflußt wurde. Dies muß umsomehr überraschen, weil wir ja auch von Byrd eine Reihe von Madrigalen besitzen, die sich stark von seinen geistlichen Werken in der äußeren wie inneren Einstellung dem Texte gegenüber unterscheiden. Wer würde wohl hinter dem dreistimmigen Madrigal „The Nightingale" oder „What is life or wordly pleasure" einen der besten Meister der englischen Kirchenmusik des ausgehenden 16. Jahrhunderts vermuten? Besonders das zweite der ebengenannten weltlichen Stücke verdiente unbedingt von allen unseren besseren Madrigalchören wieder aufgenommen zu werden. Hier zeigen sich dramatische Züge, die man Byrd kaum zutrauen möchte und in den beiden „Come jolly Swaynes" und dem zauberischen „This sweet and and merry month of May" finden sich Tonmalereien, die aber nicht in der Weise wie bei vielen gleichzeitigen Italienern in Uebertreibung ausarten. Interessant ist auch das dreiteilige „Rejoyce with hart and voice", das mit einem lebhaften Chorsatz beginnt, dem ein in breiterem Zeitmaß gehaltener Zwischensatz für eine Altstimme mit Instrumentalbegleitung (fünfstimmig) folgt. Zum Schluß wird der Einleitungschor wiederholt.

Die geschichtliche Bedeutung Byrds liegt jedoch nicht in seinen Vokalkompositionen, sondern in seinen Virginalschöpfungen. Leider und ganz zu Unrecht sind diese jetzt ganz aus dem Programm unserer Pianisten verschwunden, während sie noch zur Zeit als Anton Rubinstein seine großen Konzertreisen machte, fast zum eisernen Bestande der Klavierprogramme zählten. Byrd ist einer der Hauptschöpfer eines durchaus selbständigen und wirklichen Klavierstiles, der scharf von dem kirchlichen Orgelstil der italienischen Vorgänger und Zeitgenossen abstickt. Die stärksten Leistungen aus diesem Gebiete finden sich in Variationenwerken, denen entweder Lieder oder Tanzstücke zugrunde gelegt wurden. Byrds Arbeiten auf diesem Gebiete zeichnen sich durch eine bemerkenswerte melodische Glätte, sowie starken musikalischen Gehalt vor denen seiner Zeitgenossen aus, die im allgemeinen mehr darauf ausgingen, die Virtuosität des Virginalspiels zu entwickeln. Daß es Byrd noch nicht immer restlos gelingt, sich von dem polyphonen Bau seiner kontrapunktischen Satzart zu lösen, sei nicht verkannt. Es finden sich aber wesentlich mehr Stücke, die ihn durchaus als einen Meister des Variationsstiles zeigen, in denen er durch verschiedenartige Harmonisierung den Charakter eines Themas völlig zu verändern weiß, in denen ihm die Figurationen durchaus zu einem Träger musikalischen Ausdrucks werden, ohne daß er dabei neue oder bisher nicht gebräuchliche Auszierungen anwendete. Trotzdem erfordern diese Stücke bereits vom Spieler eine ziemliche Virtuosität.

Betrachtet man Byrds Gesamtschaffen, so muß man sagen, daß er zwar keiner von den Ganzgroßen war, aber ein Meister, dessen Schaffen durch einen eigenen Stil und durch starkes Empfinden auch heute noch in seinen besten Werken nicht als veraltet empfunden wird und daß zahlreiche seiner Werke noch durchaus lebensfähig und nur mit Unrecht vergessen sind.

Musikalische Elementarbildung.

Carl Eitz zum 75. Geburtstag am 25. Juni 1923.

Notennamen-Singen, Ziffern-Singen, Solmisieren — diese Wege sollten bisher im Gesangunterricht zu richtigen Tonvorstellungen, zu einem Denken in Tonbeziehungen, einer grundlegenden musikalischen Allgemeinbildung führen. Vermochten sie es? Vorzüge gingen da Hand in Hand mit schwersten Nachteilen:

	Vorzüge	Nachteile
I. Notennamen-Singen: c d e f g a h usw.	1. gibt mit dem erklingenden Tonzugleich die Vorstellung des Tonzeichens, 2. erzieht zur richtigen Vorstellung der absoluten Tonhöhe, 3. unterscheidet auch enharmonisch benachbarte Töne.	c d e f g a h, als musikalisches Denkmittel schafft A) eine durch nichts berechtigte Unterscheidung der Töne in Grund- (c d e f g ...) und abgeleitete (cis .. ces ...) Töne. Es gibt B) keinen Anhalt zur Unterscheidung großer, kleiner, verminderter, übermäßiger Tonschritte. C) Der Eigenart des Leittons wird keine Rechnung getragen, ebensowenig dem Tonhöhenverhältnis enharmonisch benachbarter Töne: cis ist in pythagoreischer Quintenstimmung etwa 1/8 Ganzton höher als des und leitet nach d, des ist tiefer als cis und leitet nach c; die Namen aber lassen das Gegenteil vermuten. D) Die C dur-Tonleiter enthält fünfmal den Vokal e, zweimal a, Cesdur sechsmal e, einmal a, Cis dur siebenmal i. Die Vokalbildung wird vernachlässigt.
II. Ziffern-Singen: 1 2 3 4 5 6 7.	1. Die Intervall-Größenvorstellung wird angeregt.	A) 1, 2, 3 ... sind keine Ton- oder Notenzeichen, sondern nur Tonleiterstufen im Sinne der Namen Prime, Sekunde, Terz ... Jede Stufenbenennung aber, in andere Tonarten übertragen, erschwert das Verständnis der Noten und der durch die Notenschrift dargestellten Notenverhältnisse. B) An Vokalen wird nur verwendet dreimal ei, zweimal i, einmal ü, einmal e. C) Große und kleine Stufen, Ganz- und Halbtöne, verminderte und übermäßige Tonschritte, Chromatik und jedes Verlassen der Diatonik — all dies bleibt ohne Berücksichtigung. Das Gefühl für den Reichtum der Tonbeziehungen wird abgestumpft. Vgl. I, C.
III. Solmisieren: do re mi fa sol la si	Konsonantischer Anlaut; Vokalisations-Uebungen auf a, e, i, o, in Frankreich auch auf u.	A) Ist völlig unzulänglich durch den Verzicht auf jede Versinnbildlichung der Tonbedeutungen und -Beziehungen. B) Sämtliche unter II A und II C aufgeführten Nachteile. C) Wo die Solmisation, wie in Frankreich und in Italien, sich zum Tonnamensystem entwickelt hat (man sagt für ces ce cis: dö da dä, für des d dis: rö re rä usw., singt aber auf do re mi ...) begeht man den denkgesetzlichen Mißgriff, die C dur-Tonleiter zur Grundlage der Ton-Namengebung zu erheben. (Vgl. I A.)

Die Ergebnisse einer Erziehung zum Notenschriftverständnis, zu einer ersten grundlegenden musikalischen Allgemeinbildung nehmen bei solcher Lage der Dinge nicht wunder. Sie sind beklagenswert gering. Sind wir seit 1000 Jahren, seit Guido von Arezzo, der schon im Singen auf Tonnamen (er verwendete ut re mi fa sol la si) die wirksamste Uebung zur Entwicklung des Tonbewußtseins erkannt hatte, eigentlich entscheidend vorwärtsgekommen? Die übergroße Mehrzahl unserer Volksgenossen, auch aus den gebildeten Kreisen, bei aller Tüchtigkeit, aller Begeisterung auch mittel veranlagter Lehrer — es sind heute noch musikalische Analphabeten. Woran liegt das? Einzig an der Unzulänglichkeit des musikalischen Denk-Mittels.

Im 15. Jahrhundert konnten noch selbst die meisten Gebildeten der Kulturvölker, wenn sie nicht Mathematiker oder Kaufleute waren, die vier Hauptarten des bürgerlichen Rechnens nicht handhaben. Wie dort das c d e ..., do re mi ..., war es hier das römische Ziffernsystem I, II, III ..., dessen denkgesetzliche Minderwertigkeit eine grundlegende rechnerische Allgemeinbildung nicht aufkommen ließ. Da ging über dem mittelalterlichen Dunkel die Sonne auf: Adam Ries führte das indisch-arabische Ziffernsystem ein. Und heute? Heute verstehen mindestens 95 Prozent unseres Volkes in den vier Hauptarten zu rechnen.

Wie, wenn es auch auf dem Gebiete der musikalischen Grundbildung ein Denkmittel gäbe, das die oben aufgeführten „Nachteile" restlos vermiede, sämtliche „Vorzüge" aber in sich zusammenfaßte oder gar überböte?

Carl Eitz gibt jeder der 12 Grundstufen mit ihren Leitern Anspruch auf selbständige Darstellung durch je einen Konsonanten. Ganztonfolgen erhalten Folgen von Stoß- bezw. Dauerlauten. So lassen sich die beiden Vierton-Gruppen einer Dur-Tonleiter entgegengesetzt kennzeichnen: der Eintritt des Halbtons bringt beide zur Auswechselung. Nun gilt es, Vokale heranzuziehen. Jede Tonleiter hat 5 Ganztöne, das Alphabet 5 Vokale, verwenden wir diese für die 5 Ganztöne in ihrer natürlichen Aufeinanderfolge, so ergibt dies bei Leittonbeziehungen gleichbleibenden Vokal. Welch unvergleichlicher Vorzug für reines Tonerfassen! Man lasse nur einmal die obere Viertongruppe in Dur (g a h c), äolisch (g as b c), harmonisch (g as h c) und dorisch (g a b c) Moll auf Eitz' Tonworte singen, und man wird staunen. Dem Tongefühl für kleinste Schritte aber wird in folgender Weise Rechnung getragen: bei chromatischen Schritten (c-cis) wechseln Vokal und Konsonant, bei Leittonschritten (c-des) nur Konsonant, bei enharmonischen Kommaschritten (des-cis) nur Vokal.

„Wir haben im Tonwort-Gebäude", sagt Gustav Borchers, „das erste und bisher einzige Tonnamensystem, das den Eigentümlichkeiten unseres modernen Tonsystems angepaßt ist."

Das ganze Vorstellungs- und Denkgebiet des Musikalischen ist endlich in eine vernünftige, zum ersten Male denkgemäße Wechselwirkung mit dem sprachlichen Mittel gebracht. Sprachlaut und Tonbegriff, im „Tonwort" verschmolzen, ist zum beherrschenden Einheitspunkt zwischen Schriftzeichen und Ton erhoben. Der gesungene Ton kann nicht anders mehr erklingen denn als Sinnbild seiner Stellung unter den Nachbartönen. Die Sprechbewegungsempfindungen werden zu Wiederholungsantrieben, die den Sprachlaut in den Stimmwerkzeugen und den Tonbegriff im Unterbewußtsein selbsttätig auslösen. In bisher nicht erreichbarem Maße stärkt sich, durch Ausbildung des für ihn benötigten „Kehlgriffes" und der zur Vokal- und Konsonantbildung erforderlichen Mundstellung, das Gefühl für absolute Höhe, die Treffsicherheit. Unvermerkt wird das Tonwort zu einer selbsttätigen Handhabe des Tondenkens. „Das Denksingen ist in höchster Potenz erreicht." (Borchers.)

Hochbefähigte Gesanglehrer haben von jeher Ungewöhnliches, beim Gebrauch des Tonwortes aber bisher Unerhörtes erzielt; mittelmäßig veranlagte können nun an der Hand dieses, ernstester Prüfung beglückend standhaltenden, unfehlbar vollkommenen musikalischen Denkmittels nicht mehr in der Irre gehen, sie werden dem Volke auch auf diesem Gebiete gewährleisten, worauf es wahrlich Anspruch hat: eine endliche grundlegende musikalische Allgemeinbildung.

Herm. Stephani.

Die Musik bleibt allgemeine Sprache der Natur; in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen spricht sie zu uns, vergeblich ringen wir danach, diese in Zeichen festzubannen, und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe enthält uns nur die Andeutung dessen, was wir erlauscht. E. T. A. Hoffmann.

Hermann Zilcher.

Von Max Steinitzer.

Das Thema, welches man „Hermann Zilcher als Erzieher“ nennen könnte, wird hier nicht etwa als Paradoxon oder Ergebnis einer Zufallslaune, sondern mit gutem Vorbedacht angeschlagen. Wer Kunsttheorien auf die Musik der Gegenwart anwendet, ist versucht, von vornherein einen Teil ihres Bestandes auszuscheiden. Manches wird er wegen mangelnden Persönlichkeitgehalts oder Schwäche der Faktur zum Kunstgewerblichen oder zum Dilettantischen rechnen, anderes als bloße Modenachahmung zum ersteren oder auch geradezu zum massenpsychischen Ansteckungsstoff. Ein Teil bleibt dann übrig als Ergebnis gesunden künstlerischen Eigenlebens. Wenn man nun als Aelterer oft von Strebenden, die gleichsam keine Lokomotive, aber doch ein braves Pony als inneren Antrieb bergen, gefragt wird, an welche heutigen Anregungen sie sich denn am besten halten, hat man meines Erachtens die Träger jenes letztgenannten gesunden Teiles unsres Musikschaffens zu nennen. Entgegen den formzersetzenden, kulturabbauenden Richtungen, nicht minder den kühl experimentellen, eigentlich nur für wenige Sonderkenner arbeitenden muß immer wieder auf sie als Beispiel hingewiesen werden. Und da ergibt sich als wegweisendes Ziel im Grunde stets dies: verständlich, volkstümlich zu schreiben, ohne banal zu werden. Damit sind wir bei Hermann Zilcher. Zum musikfreudigen Weiterbau auf der historisch gegebenen Formgrundlage hat sich Zilcher am volltönendsten durch sein Oratorium „Die Liebesmesse“ bekannt, zur edlen Gemeinverständlichkeit auf Grund völkischer Melodik und Rhythmik, dem ewigen Gesundbrunnen aller Kunstmusik, am deutlichsten durch sein „Deutsches Volksliederspiel“. Wer Näheres über seine bisher gedruckten etlichen 40 Werke, wie über das Leben des heute am Anfang der Vierziger stehenden Direktors des Würzburger Konservatoriums nachlesen will, findet es in Hans Oppenheims in der Reihe „Zeitgenössische Komponisten“ des Münchener Drei Masken Verlages erschienenem Büchlein über ihn. Hier seien nur einige Linien von seinem Schaffen aus zu den oben angedeuteten allgemeinen Fragen zu ziehen versucht.

Hermann Zilcher.

Zunächst bevorzugte Zilcher die Solo-Violine, die er in zwei größeren Werken, „Konzert Op. 9“ und „Suite Op. 15“ mit Orchester zu zweien verwendet. Schon die außerordentliche Stil- und Stimmungsverschiedenheit dieser beiden Werke beweist, wie gegensätzliche Anregungen er den gleichen Mitteln zu entnehmen befähigt ist. Im Konzert wiegt eine springlebendige Beweglichkeit rhythmisch markanter Motive in reinlichster Verarbeitung vor, in der Suite reiche Phantasie in der technischen und Ausdrucks-Anwendung des kaum je in so vielseitiger Weise bedachten Violinpaares, das besonders auch in unbegleiteten Stellen überraschend Reichtönendes bietet. Gehen dann im Violinkonzert (h moll, Op. 11) die rascheren Ecksätze ziemlich vollständig in dem Streben nach dankbarem, bewegtem Solopart, untermalt mit durchsichtig motivischem Orchestersatze, auf, so führt doch der langsame Mittelteil auf das Gebiet der fruchtbarsten und vornehmsten Aufgabe instrumentalen Schaffens: der Form strengen Kontrapunktes zum Ausleben durchaus lyrischer Ausdrucksmelodik. Schon der fugenmäßige Einsatz der ersten drei Stimmen: Solovioline, Flöte und Horn, bedeutet eine satztechnische Perle im Schaffen Lebender und würde allein ihrem Verfasser eine besondere Stufe darin anweisen. Diese Art der Arbeit ist vielleicht von allen die, von der jeweiligen Einstellung und Stimmung des kunstverständigen Betrachters unbeeinflußt, unangreifbarste, da das Wegfallen von Füllstimmen restloses Ineinanderaufgehen von Inhalt und Form bedingt.

Weit vollgriffiger, reicher und reifer als die Ecksätze des Konzertes gibt sich die Violin-Sonate (D dur, Op. 16), innerhalb der zeitgenössischen Klavier-Kammermusik beispielsmäßig hinzustellen in Hinsicht auf die nirgends in akkordische Ueberladung oder solche mit Nebenstimmen ausartende, wohlige Fülle des Satzes, ganz besonders aber in bezug auf die großzügige Linienführung, die fern von dem beliebten Aneinanderreihen kurzatmiger Motive stets in weitgebauten Taktgruppen arbeitet. Noch ein anderer Umstand hebt diese Geigensonate unter zahllosen ihresgleichen von heute hervor. Man begegnet in ihr nirgends rein kompositionstechnisch kühlen Erwägungen, motivisch oder harmonisch dies und das einmal zu versuchen. Es ist kaum eine Taktgruppe darin, die nicht als Ausfluß von Empfindung oder Temperament zu deuten wäre. Auch harmonisch ist diese viel zu selten gehörte Sonate sehr belangreich; sie erhärtet, daß innerhalb der „alten“ gesitteten Kunstregeln noch viel Freies, Persönliches zu sagen ist. Ein Vorzug Zilchers ist auch die sorgfältige Vortragsbezeichnung, deren genaue Erfüllung allerdings zur Wirkung seiner Kammermusik unerläßlich ist. Sie trägt wesentlich dazu bei, daß seine eigenen Klavierbearbeitungen von Op. 9 und 15, wie auch des belangvollen Konzertstückes für Violoncell mit Orchester Op. 21 grundsätzlich hoch über den so oft pianistisch quälend schlechten Klavierausgaben von Solokonzerten stehen und für Veranstaltungen kleineren Stils ausgezeichnet benutzbar sind. Die Vorteile eingehender Bezeichnung jeder Art kommen auch den überaus feinen „Klavierskizzen“ Op. 26 und dem „Bilderbuch“ Op. 34 zugute, die, jedes Mißverständnis nach Möglichkeit ausschließend, den sonst weniger mit eigentlicher Feinarbeit am Klavier Vertrauten zu solcher förmlich zwingen.

Jenen endlich, die zur Niederschrift des kleinsten Motivs zwanzig Bläsersysteme vorzurichten pflegen, kann in der Sparsamkeit der Mittel und der Kunst, mit wenigem viel zu erreichen, Zilcher ein Vorbild sein. So in dem Kammerwerk „Aus dem Hohelied Salomonis“ Op. 38, für Alt, Bariton, Klavier und Streichquartett, das mit diesen sieben Stimmen wahrhaft Erstaunliches an blühendem, klanglichem Leben erreicht. Auch die unsichtbare Musik zu Strindbergs Schauspiel „Gespenstersonate“ weist dieses überaus günstige Verhältnis von Besetzung und Wirkung auf. So können von Zilchers Schaffen nach den verschiedensten Richtungen hin Beispiele einer feingeistigen, hellsinnigen Ordnung und Verwendung der musikalischen Grundelemente ausgehen, Werdenden und Wegsuchenden ein klares, faßliches Vorbild. Dabei sind hier viele kleinere Werke und auch größere, wie das Klavierkonzert, die beiden Symphonien, nicht einmal erwähnt, ebenso die eigenartige Klangstudie „Nacht und Morgen“ für zwei Klaviere, Streichorchester und Pauken, der Dehmel-Zyklus für Sopran, Tenor und Klavier. Aus allen Werken seiner Feder läßt sich mindestens studieren, wie man bloßen Wiederholungen gewohnter Eindrücke schon in der allgemeinen Disposition der Mittel und Formen aus dem Wege geht und es ver-

meidet, Ueberflüssiges aus der bloßen Kenntnis des Vorhandenen heraus zu sagen. — Wenn das Vorstehende gar nichts anderes ist, so nehme man es als einen Sonderversuch pädagogischer Hermeneutik.

Wilhelm Middelschulte,

Westfalens großem Orgelmeister, zum 60. Geburtstage.

Von Heinrich Weimann (Dortmund).

Im allgemeinen schenkt man dem 60. Geburtstage noch keine besondere Beachtung, selbst nicht bei Künstlern. Bei der hervorragenden Stellung jedoch, welche Wilhelm Middelschulte schon seit Jahren auf dem Gebiete der Orgelmusik einnimmt, ist eine Ausnahme von der Regel jedenfalls gerechtfertigt.

W. Middelschulte erblickte am 3. April 1863 in Werwe, einem kleinen Dorfe im Kreise Hamm, eine Stunde nordöstlich von Unna, das Licht der Welt. Seine Eltern waren Bauersleute von echt westfälischer Art.

Der Vater suchte seinen Kindern als besten Schatz eine gute Geistesbildung mitzugeben. Wieweit ihm das gelungen, sehen wir daraus, daß von den sechs noch lebenden Brüdern unseres Jubilars zwei als Mediziner, zwei im Bergfach und zwei in der Landwirtschaft tätig sind. Wilhelm wurde als dritter Sohn für die Lehrerlaufbahn bestimmt und besuchte zunächst drei Jahre lang die Präparandenanstalt in Holzwickede. Im Frühjahr 1880 bestand er die Aufnahmeprüfung am Lehrerseminar zu Soest, und nun erst zeigte sich seine besondere Veranlagung für Musik.

Unter der Leitung des allen Westfalen wohlbekannten königl. Musikdirektors August Knabe machte W. Middelschulte bald solche Fortschritte, daß er in der Musik als Autorität unter uns galt. Besonders nach folgendem Erlebnis: Während der Klavierstunde war es, als auf der Straße ein Trupp Soldaten nach dem Klange der Pickelflöte dahermarschierte. „Middelschulte, welche Tonart?" „D dur!" „Daneben geraten, es ist des." Und nun schlug der Musikdirektor, der ein feines Gehör besaß, den Akkord auf dem Klavier an, um festzustellen, daß Wilhelm Middelschulte recht gehabt hatte.

Sehr bald benutzte Knabe seinen hochbegabten Schüler als Vertreter beim Orgelspiel in St. Thomä wie auch als Klavierspieler bei größeren musikalischen Aufführungen. Noch sehe ich seinen Lockenkopf, wie er bei der Aufführung des „Frithjof" im Blauen Saale zu Soest am Flügel saß, ein angehender Künstler, der hier seine ersten Lorbeeren erntete.

Nach seinem Abgange vom Seminar Ostern 1883 übernahm W. Middelschulte eine Lehrerstelle in Gohfeld, Bezirk Minden. Dort half er dem alten Pastor Kuhlo, dem Vater des bekannten Posaunengenerals in Bethel, bei der Abfassung eines Werkes für Posaunenchöre.

Mit dem frühest möglichen Zeitpunkte legte Middelschulte seine zweite Lehrerprüfung ab, im Herbste 1885, kündigte aber bald und ging Ostern 1886 nach Berlin zum königl. akadem. Institut für Kirchenmusik, um sich ganz seinem Lieblingsfache, der Musik, zu widmen. Das war das gleiche Institut, auf dem auch sein bisheriger Lehrer, August Knabe, seine Ausbildung erhalten hatte.

Hier in Berlin waren Haupt, Löschhorn, Cammer, Schröder, von Alsleben, alles Namen von Klang, seine Lehrer. Im Jahre 1888 beendete W. Middelschulte seine Studien und übernahm als Professor Alslebens Nachfolger die Stelle eines Organisten und Chorleiters an der St. Lukaskirche in Berlin, blieb aber stets in enger Verbindung mit Haupt (Orgel) und Löschhorn (Klavier) und bildete sich bei diesen von ihm hochverehrten Lehrern weiter.

Längere Zeit Stellvertreter des erkrankten Professors Haupt im Organistenamte, hatte er die beste Aussicht, nach dessen Tode sein Nachfolger zu werden. Aber der jedem Deutschen innewohnende Wandertrieb regte sich auch in seiner Künstlerseele, und so folgte er 1891 einer Einladung nach Chicago, wo er nicht nur eine treue Lebensgefährtin fand, sondern auch als Organist des Thomas-Orchesters, der Jakobskirche, der Synagoge und als Lehrer eine ihm zusagende Lebensstellung erhielt.

Bald trat er auch öffentlich auf, so u. a. 1893 in drei Konzerten auf der Weltausstellung in Chicago und 1900 auf dem großen Musikfeste in Cincinnati. Auch in Deutschland, wo er fast alljährlich einige Monate lang zur Erholung weilte, lernten wir ihn durch Konzerte in Hamburg, Dortmund, Dresden, München, Görlitz u. a. Orten als feinsinnigen Bach-Darsteller und beim Vortrag seiner eigenen Werke, die zum Teil bei Siegel und Kahnt, zum Teil bei Leuckart, alles bekannte Leipziger Verlagsfirmen, erschienen sind, als einen Meister der Orgel „und nicht zuletzt als denkenden und warm empfindenden Musiker, als schöpferischen Geist und sinnenden Tondichter kennen." („Rh.-W.-stf. Ztg.")

Hugo Riemanns Musiklexikon (9. Aufl. 1919), das ein kurzes Lebensbild unseres Künstlers gibt, führt sieben seiner bedeutendsten Werke auf. Außer diesen hat er aber noch eine Reihe anderer verfaßt, die nicht minder die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt erregt haben. Als wichtigste mögen folgende genannt werden: Passacaglia d moll, chromatische Phantasie, seine meisterhafte Fuge über vier Bachsche Themen und seine geschmackvollen Kadenzen zum Händelschen F dur-Konzert. Dann wären noch sein a moll-Konzert und seine Toccata zu erwähnen und das Perpetuum mobile, ein Scherzo für Pedalsolo.

Aber Wilhelm Middelschulte, dieser „Künstler mit starker Persönlichkeit", war drüben nicht nur ein Vorkämpfer deutscher Kunst, sondern auch deutschen Wesens. Zu allen Zeiten hat sich unser westfälischer Landsmann in erster Linie als Deutscher gefühlt, vielfach zum Schaden für sein wirtschaftliches Fortkommen. Vielleicht hätte er jetzt die Stabführung im Thomas-Orchester zu Chicago, wenn er in seinen Konzertankündigungen William Middelschulte gezeichnet und die Schuld Deutschlands am Weltkriege anerkannt hätte, wie andere es getan. Ganz sicher wäre er aber jetzt Organist der größten Orgel der Welt im Carnegie-Institut mit einem fürstlichen Gehalte, wenn er seinerzeit auf die Bedingungen, nur amerikanische Musik zu pflegen, eingegangen wäre. Aber als ehrlicher Mann und treuer Sohn der roten Erde bekannte er: „Ich kenne keine besondere amerikanische Musik, ich kenne nur eine deutsche."

An Versuchen, ihn für die Musikhochschule in Berlin zurückzugewinnen, hat es nicht gefehlt, und die Verhandlungen waren auf dem besten Wege, als — plötzlich der Weltkrieg ausbrach und Middelschulte Hals über Kopf abreisen mußte. Während des Krieges war keine Verbindung mit Amerika möglich, und nachher haben sich die Verhältnisse in Deutschland so ungünstig gestaltet, daß alle Versuche des Professors Dr. Thiele, des Leiters der Anstalt, sowie der alten Berliner Freunde Leupold, Kaun, Fischer, Busoni u. a. erfolglos blieben.

Wegen seines treuen Festhaltens am Deutschtum hat W. Middelschulte viel leiden müssen. Er verlor ein Amt nach dem andern; nur die Synagogen-Gemeinde ließ ihn nicht fallen.

Und heute? Ist auch der Deutschenhaß noch nicht völlig erloschen, so haben sich doch die Verhältnisse wesentlich gebessert.

Und im vorigen Jahre ist unser Jubilar geehrt worden wie selten ein Künstler. Die Notre Dame University ernannte ihn zum Dr. jur. h. c., um „dadurch einen hervorragenden Künstler zu ehren, der zahllosen Studierenden die Begeisterung für echte Kunst beigebracht und dessen Wirken für die Menschheit von Nutzen gewesen ist." Wir können es verstehen, wenn die „Neue Zeit", eine deutsche Zeitung Chicagos, dazu schreibt: „Wir sind stolz auf unsern Middelschulte, der sich als Mensch, als Künstler und als — Deutscher niemals verleugnet hat." Ja, wir Westfalen sind auch stolz auf unsern Landsmann, der auch heute noch ebenso bescheiden, freundlich und schlicht in seinem Auftreten ist wie ehedem.

In der Wohnung seines Bruders, des Sanitätsrats Dr. Middelschulte, sah ich eine Bronzeplakette von unserm Jubilar hängen, welche die Umschrift trägt: 15. 3. 1890 Hans von Glümer. Freundeshand, einer der bedeutendsten Schüler aus der Begasschen Schule, hat diesen Künstlerkopf geformt zu einer Zeit, „als noch die Jugendlocken seine Schultern blond umgaben." Sinnend blickt das Auge in die Weite: Wird's gelingen?

Ja, es ist gelungen. War auch der Weg steinig und dornenvoll, so kann doch Wilhelm Middelschulte an seinem heutigen Geburtstage mit Befriedigung auf seinen Lebensweg zurückblicken. Sein Haar ist inzwischen stark ergraut, aber in Ehren. Und sein Wirken ist, wie der Rektor der Universität bei Ueberreichung des Doktorhutes besonders hervorhob, der Menschheit von großem Nutzen gewesen.

Zu weiterer Arbeit und frohem Schaffen ein herzliches Glückauf!

Die Lösung des Geigenproblems

(„Koch-Geigen").

Wer jemals eines der alten italienischen Meisterinstrumente von rechter Künstlerhand spielen hörte, behält dieses Klangideal für immer in Erinnerung. Zahllos sind die Versuche, das Geheimnis ihres Baues zu entschleiern. Man suchte es in der Besonderheit des Holzes, in dem klaren, prachtvoll durchsichtigen Lack und schließlich in den Besonderheiten der geometrischen Ausmaße. Aber wenn es auch gelang mit Hilfe von kompliziertestem Maßverfahren Instrumente herzustellen, die bis auf Bruchteile von Millimetern den alten Vorbildern glichen, tonlich war selten eine merkliche Verbesserung erreicht. Immer mehr schien die Großmannsche Vermutung einleuchtend, daß nicht die Proportion das Ausschlaggebende sein kann, sondern das Klangverhältnis von Boden und Decke, die mit einem Paukenschlägel frei berührt, einen mehr oder minder geräuschfreien Ton erkennbarer Höhe (Eigenton der Maße) geben müssen. Tatsächlich gelang es auch mit dieser physikalisch-akustischen Abstimmung das Tonvolumen neuer Geigen erheblich zu steigern. Dagegen gewann man keinen Einfluß auf die leichtere Ansprache, auf den Schmelz und die Modulationsfähigkeit des Tones. Fachleute und Laien erschöpften sich in immer neuen Versuchen, der Lösung des Problems näher zu kommen. Man ging sogar soweit, die Konstruktion fundamental zu verändern. Man baute Geigen, bei denen Boden und Decke in direkte Berührung kamen (Regina-Geigen), und die sog. „Deutsche Geige" Dr. Thomastiks, über die wir vor einigen Monaten an gleicher Stelle be-

richteten, läßt den Steg vermittelst Durchbohrung der Decke mit einem Fuß auf dem Boden aufsitzen, um seine Erregbarkeit zu erhöhen. Die zünftigen Geigenbauer verhielten sich allen Versuchen gegenüber ablehnend und erhofften eine Verbesserung des Tones für solide, gut gebaute Instrumente durch das allmähliche Ausspielen. Daß aber in diesem zweifellos förderlichen Prozeß das alleinige Heil nicht liegen kann, zeigt das Beispiel der sog. „Messie-Stradivarius"-Geige, die bei ihrer Wiederauffindung so gut wie nicht gespielt war und gleichwohl alle Merkmale des echten Stradivarius-Klanges aufwies.

Da gelang es Prof. Franz Joseph Koch (Dresden) bei der mikroskopischen Untersuchung altitalienischen Geigenholzes unmittelbar unter dem Lack eine elastische Grundierung nachzuweisen, die den Instrumenten späterer Zeit fehlte. Dem Physiker von Fach war der Zweck einer solchen Behandlung sofort klar. Holz, das durch den Dichteunterschied von kernigem Jahr und lockerem Splint schon an sich kein idealer Klangträger sein kann und das durch das natürliche Austrocknen und Verkrümmen der einzelnen Fäserchen unweigerlich in eine strukturelle Spannung gerät, war durch diese tief in das Gewebe eindringende, ausgleichende Grundierung zu einer in sich gleichförmigen, entspannten Masse geeint worden. Ein einfacher Versuch überzeugt von der Ueberlegenheit der so vergleichförmigten (homogenisierten) Schalldecke. Der Eigenton einer imprägnierten, altitalienischen Cellodecke verliert fast völlig alle Nebengeräusche und läßt nicht nur die Tonhöhe, sondern auch Obertöne des Grundtons deutlich erkennen.

Zwar waren Geigenbauer späterer Zeit (z. B. Vuillaume) dem Gedanken, die Holzmasse zu homogenisieren, rein spekulativ nachgegangen, aber die Grundierung war mit untauglichen Mitteln vorgenommen worden, und zunehmende Verharzung machte den Ton hart und spröde. Die rechte Zusammensetzung hatten die großen Geigenbauer um die Wende des 17. Jahrhunderts mit ins Grab genommen. Erst der modernen chemischen Wissenschaft konnte es gelingen, eine Verbindung zu finden, die dem Holze Entspannung und Elastizität brachte und dabei zeitbeständig war.

In jahrelangem Versuchsverfahren gelang es nun Koch eine solche Grundierung herzustellen, und das klangliche Ergebnis so behandelter Instrumente war verblüffend. Der Ton ist absolut klar und schlackenfrei, spricht leicht und widerstandslos an wie bei den besten italienischen Geigen. Sogar das charakteristische Rauschen des Bogenstrichs, das bei neueren Instrumenten nie beobachtet wurde, stellte sich wieder ein. Keineswegs handelt es sich um ein schablonenmäßiges Tonveredlungsverfahren. Jedes Instrument wird einer völlig individuellen Behandlung (Homogenisierung) unterworfen, die so fein abgestuft ist, daß es möglich ist, gewisse Klangqualitäten mit Bestimmtheit herauszuarbeiten, ja einzelne markante Meistergeigen so zu kopieren, daß der eigene Besitzer das Original von der Kopie nicht mehr zu unterscheiden vermag ohne Zuhilfenahme der Augen.

Der Gedanke, daß neuen Geigen einfach solider Arbeit durch chemisch-physikalische Vorgänge innerhalb von wenigen Monaten der Klangadel von jahrhundertelang gespielten Instrumenten verliehen werden kann, erscheint zunächst ungeheuerlich, aber vorurteilsloses Prüfen überzeugt und Koch-Geigen erklingen heute in allen Großstädten im Ensemblespiel (Dresdener Streichquartett) und in der Hand bedeutender Solisten wie Jan Dahmen, Strub, Kropholler, Reitz-Buchheim und anderer. Dr. H. Meißner (Dresden).

Amerikanisches Reisetagebuch.

Von Hermann Keller.

Auf der Ueberfahrt: eine gelangweilt spielende Schiffskapelle zu allen Mahlzeiten, ein Grammophon auf der Diele, nach dessen gutturalen Klängen sich einige Paare herumschieben, Pianinos im Lese- und Rauchsalon, die früh und spät mit Ragtimes und Schimmys beklopft werden — wenn nicht draußen das Meer und der Wind ihre ewige Melodie sängen, wäre es nicht auszuhalten. Ein Wiener Kinokomponist erklärt mir die Fabrikationsart der modernen Schlager: man erfindet selbst nichts mehr, sondern nimmt als Kern eine bekannte Melodie, z. B. das Frühlingslied von Mendelssohn, umkleidet sie mit synkopischen Rhythmen und der Foxtrott ist fertig. Ich denke schaudernd, daß das wirklich das letzte Stadium der Versteinerung einer Kultur ist, und beginne, an den Untergang des Abendlandes zu glauben.

In New York erklärt man uns freundlich, aber bestimmt, daß unsere Programme „zu schwer" seien; aber es braucht Zeit, sich umzustellen. Wir konzertieren z. B. in einer englischen Kirche, in der zwei Tage vorher der „Bajazzo" von Mitgliedern des Metropolitan-Opernhauses mit Klavierbegleitung (ohne Szenerie) als Kirchenkonzert aufgeführt worden ist! Der Schlager von Frau Schumann-Heink auf ihren Tourneen ist „Stille Nacht, heilige Nacht". Also Volkslieder, oder stofflich fesselnde klassische Lieder, wie Erlkönig oder die Forelle („wir haben viele Angler, die wird das interessieren", sagte ein Pfarrer). Aber dieses Publikum hat, wenn auch nicht das Verständnis, so doch den Instinkt für große Musik. Bachs g moll-Fantasie, F dur-Tokkata, einiges von Reger macht starken Eindruck.

Die auffallendste Erfahrung zunächst ist, daß es einen gebildeten Mittelstand nicht gibt. Von oben bis unten ist die Gesellschaft sozial einschichtig; der besser gestellte Arbeiter lebt ebenso im Einfamilienhaus, hat sein Grammophon, sein Auto, sein materiell gutes Leben, wie der Wohlhabende, und beide sehen in der Kunst noch nicht mehr als eine der vielen Annehmlichkeiten des Lebens. Natürlich gibt es auch hier hochgebildete, musikalische Menschen, aber das Konzertleben in einer Stadt von einer halben Million Einwohner kann sich kaum mit dem einer deutschen Stadt von 30 000 messen. In St. Louis z. B. mit 800 000 Einwohnern ist in 20 Jahren einmal die 9. Symphonie aufgeführt worden! In Boston wurde die Neunte letzten Winter ohne den letzten Satz gemacht, und die Kritik fand ebenfalls, daß es besser sei, diesen verunglückten Schluß wegzulassen!

Trotz solcher krasser Beispiele, die man beliebig vermehren könnte, ist das junge Amerika ein guter und aufnahmefähiger Boden für die Kunst. Musik von Bach und Händel, Schubert und Schumann und andern deutschen Meistern aufzuführen, was in Deutschland (wenigstens soweit es sich um die bekanntesten Werke handelt) zu den überflüssigsten Dingen gehört, weil wir mindestens das Dreifache öffentlich musizieren, als was wirkliches Bedürfnis ist — das ist hier eine wirkliche Mission, sowohl für das Deutschtum, das in der Musik sein stärkstes Bindemittel mit der Heimat hat, als für Heranbildung eines gründlichen musikalischen Geschmacks.

Es fehlt eben vor allem am häuslichen Musizieren. Die Musik, die auf den meist abgespielten und verstimmten Pianinos zu liegen pflegt (die Ueberheizung im Winter und der schroffe Wechsel im Klima richten die Instrumente frühzeitig zugrunde), ist schaudervoll, höchst schaudervoll; in der Regel begnügt man sich, das Grammophon aufzuziehen und neuerdings ist dem ein gefährlicher Nebenbuhler in den Apparaten für drahtlose Uebermittlung entstanden. In New York, Pittsburg und einigen anderen Großstädten sind sie schon fast so verbreitet wie die Grammophone, und wer einen solchen Apparat hat, kann sich von morgens bis nachts mit ihm unterhalten. Die Zeitungen bringen jede Woche das Programm im voraus. Täglich zu festen Stunden erhält man die Normalzeit, die Wettervorhersage, Preisberichte, Politisches, dann täglich wechselnd Vorträge, Modeplaudereien und Konzerte jeder Art, auch Opernvorstellungen. Die Vollendung der Wiedergabe hat alle meine Erwartungen übertroffen; ich hörte einen Chopin-Klavierabend, bei dem ich jede Anschlagsfeinheit beurteilen konnte, hörte einen Teil aus dem 2. Akt Walküre der deutschen Oper (wer die Geduld hatte, 4 Stunden den Hörer umzuhaben, konnte die ganze hören) usw. Die praktische Verwendung greift immer mehr um sich: In Milwaukee wird in einer Kirche allsonntäglich die Abendpredigt drahtlos hinausgegeben; in Pittsburg wurden wir gebeten, zuerst drahtlos ein kleines Konzert zu geben, damit abends mehr Leute kämen; ein beliebter Künstler, der ins Radio singt oder spielt, pflegt Glückwunschbriefe aus der ganzen Union zu erhalten!

Natürlich imponiert in der Musik vor allem das technische Können; auf einem Programm des italienischen Organisten Pietro Yon aus San Francisco fand ich vermerkt, daß er „in diesem Stück in weniger als 3 Minuten 1463 Noten auf dem Pedal" spielen werde. Auch von Marcel Dupré (Paris) hörte ich in New York die F dur-Tokkata als Schnelligkeitsetüde vorgetragen.

Im allgemeinen ist übrigens der ganze Rhythmus des Lebens hier um ein Viertel rascher als in Europa; er ist nirgends hastig (das hat mich sehr wohltuend berührt), aber es fehlt ihm vollständig die Bremse des reflektierenden Geistes.

In Cincinnati hörte ich ein Symphoniekonzert unter Fritz Reiner, der vor Busch in Dresden war und nun hier Nachfolger des alternden Ysaye geworden ist; Schuberts h moll-Symphonie und (zum erstenmal in Amerika) Bruckners Neunte. Das Orchester war absolut ersten Ranges, die Aufführung klassisch-deutsch im Stil, ohne jede Konzession, die Aufmerksamkeit des voll besetzten Saales musterhaft; das Programmbuch enthielt treffliche Erläuterungen mit Notenbeispielen.

Am nächsten Tag war unser eigenes Konzert zusammen mit den deutschen Chören der Stadt; es brachte 5575 Dollars (120 Millionen Mark) für die Kinderhilfe an der Ruhr. Unter anderen wirkte ein Madrigalchor mit, den ein großes Musikhaus dort unterhält; der Chor trägt den Namen der Firma und dient ihr so zur Reklame — gewiß eine ungewöhnliche und lobenswerte Art der Propaganda! Dieser Chor hatte ein Te deum von Wagner auf dem Programm, aber meine Hoffnung, ein mir unbekanntes Jugendwerk von Wagner kennenzulernen, erfüllte sich nicht, denn es war ein Potpourri der beliebtesten Melodien Wagners mit Klavierbegleitung, dem dieser Text unterlegt worden war —!

In einer Provinzstadt mit großer Kirche und ausgezeichneter Orgel besuchte ich den deutschen Pfarrer, der mir von einem berühmten Londoner Organisten erzählte, der voriges Jahr großen Erfolg gehabt habe; er hielt zunächst eine Ansprache, schilderte einen Sommermorgen in Südamerika in den lebhaftesten Farben, das Zirpen der Grillen noch bei Dunkelheit, den Duft der Blumen, den Sonnenaufgang usw. — dann spielte er das auf der Orgel. Ich sagte meinem Landsmann, wir hätten in Deutschland andere Begriffe von Musik, aber improvisieren könnte ich auch, das müßten sogar meine Schüler lernen, er möchte mir heute abend ein Thema aus dem Publikum geben lassen. So geschah's — aber was war das Thema, auf das eine heimatbegeisterte Schwäbin mich losließ? — „Drunten im Unterland"! Da war ich doch froh, daß meine Schüler nicht da waren, und seither bin ich vorsichtiger und wende mich an einen Musiker um ein Thema, wenn mich die Lust zum Fantasieren ankommen will!

In St. Louis gibt es seit 2 Jahren einen deutschen Massenchor,

unter der Leitung von Hugo Anschütz, der jetzt unter Mitwirkung von Emma Tester und Meta Diestel sein viertes großes Konzert für deutsche Kinderhilfe gab. Vor nahezu 8000 Menschen wurde Odysseus von Bruch aufgeführt. Mit welcher Begeisterung und Hingabe, mit welchen Opfern an Zeit und Kraft, mit welcher nie erlahmenden Hilfsbereitschaft die Deutsch-Amerikaner nicht nur hier, sondern in allen Städten, die wir bis jetzt besucht haben, sich für ihr altes Vaterland einsetzen, davon hat die Heimat keinen rechten Begriff; Deutschland würde zusammenbrechen, wenn ihm diese Hilfe entzogen wäre. Was können wir dagegen für Amerika tun? Wir müßten es vor allem besser verstehen lernen. Mit innerer Ueberheblichkeit hinüberzugehen steht dem Europäer jetzt wahrlich schlecht an. Wir erfahren ja nur, was uns die Zeitungen über amerikanische Politik berichten, aber vom Leben des Volkes, vom Alltagsleben des Einzelnen machen wir uns keinen oder meist einen falschen Begriff. Wir in Europa leben in einem Ueberreichtum an geistigen und künstlerischen Werten, während Tausende hier daran bitteren Mangel leiden und ihn empfinden. Die paar kleinen Erlebnisse, die ich wahllos hier zusammengestellt und erzählt habe, sind geschrieben, um zu einer solchen Verständigung wenigstens einen bescheidenen Beitrag zu geben.

Merkwürdiges aus der Werkstatt eines Kritikers.

Von Dr. Julius Kapp.

Es ist etwas Schönes um den Feuereifer draufgängerischer Jugend, und man soll deren Entgleisungen im allgemeinen nicht tragisch nehmen. Umgürtet sie sich aber mit solch scheinbar sachkundiger Kennermiene, wie Reinhold Zimmermann in seinem sensationell aufgemachten Vernichtungsfeldzug gegen meine „Biographienfabrik", dann ist es doch notwendig, ihr etwas auf die Finger zu sehen. Ich kenne Herrn Z. nicht, habe auch nie etwas von anderen Taten oder Leistungen von ihm gehört, kann ihn also lediglich nach dem mir vorliegenden Aufsatz gegen mich beurteilen. Ich kenne aber die „Neue Musik-Zeitung", zu deren regelmäßigen Mitarbeitern ich zählte, bis der Weltkrieg mich zwang, die Feder mit der Waffe zu vertauschen, und in deren Spalten die (ach jetzt plötzlich so gefährlichen!) „Erzeugnisse meiner Biographienfabrik" von namhaften Beurteilern früher eingehend sachlich gewürdigt wurden. (Vgl. „Wagner" 15. Mai 1913; „Paganini" 2. März 1916; „Berlioz" 29. November 1917; u. a. m.). Ich müßte daher eigentlich Herrn Zimmermann für sachkundig und berufen halten. Daß er das leider keineswegs ist, ist leicht dargetan.

Man müßte eigentlich als selbstverständlich voraussetzen, daß ein Mann, der sich zum Richter über Werke setzt und der seine Ablehnung in derartig aufreizende Form kleidet, wie hier Herr Z., die Materie, um die es sich handelt, voll und ganz beherrscht. Herr Z. ist aber von solchem Ballast unbeschwert. Das „Merkwürdige" und „Rätselhafte" in meinem „Meyerbeer" hätte sich ihm sofort geklärt, wenn ihm bekannt wäre, daß der von mir unter den in meinem Vorwort aufgeführten wichtigen selbständigen Quellenwerken mit Recht *nicht* genannte Kohut durchaus nichts anderes vorstellt, als einen ziemlich wortgetreuen Auszug aus den beiden großen Meyerbeer-Biographien von Mendel und Schucht, ihm somit keinerlei eigene Bedeutung zukommt. Gegen einen Musikschriftsteller den Vorwurf erheben, Kohut „abgeschrieben" zu haben, kann für jeden Kenner der musikalischen Literatur nur komisch wirken und beweist nur die völlige Ahnungslosigkeit des Klägers. Ueberdies wird sich ein Plagiator sicherlich nicht gerade ein früher jedermann für 20 Pfennige zugängliches Reclam-Bändchen für sein — Jagdrevier aussuchen!

Wäre Herrn Z. nun die Meyerbeer-Literatur bekannt, so wüßte er, daß seine so gefährlich anmutenden Gegenüberstellungen Kohut/Kapp sich sehr einfach dadurch erklären, daß beide denselben Autor haben. Dieser ist nun aber weder Kohut noch Kapp, sondern — Meyerbeer selbst, in seinem autobiographischen Jugendbericht, von dem natürlich Herr Z. nie etwas gehört hat. Dergleichen hat ja auch ein „Kritiker" nicht nötig! Ich strebe in meinen Lebensbeschreibungen, die sich *nicht* an Fachkreise, sondern an die große Menge der Musikfreunde wenden, nicht trockene wissenschaftliche Forschungsarbeit an, sondern suche aus deren festgelegten Ergebnissen lebendige Persönlichkeiten zu gestalten, die uns heute noch etwas zu sagen haben und deren Wirken und Schaffen ich dem Verständnis breiter Massen näher bringen will. Es muß mir daher mehr auf lebendige Darstellung ankommen, als auf den üblichen Wust von Fußnoten, Quellennachweisen u. dergl., die nur für den Wissenschaftler Bedeutung hätten, an den sich meine Bücher aber nicht richten. Es ist daher selbstverständlich, daß ich für Begebenheiten aus dem Leben meiner Helden, für die Zeugnisse aus deren eigenem Munde vorliegen, diese nach Möglichkeit *wortgetreu* in meinen Text hineinverarbeite und diese Vorfälle also in Sinn und Beleuchtung des zuverlässigsten Beteiligten vorführe. So liegt auch die Sachlage in dem von Zimmermann gewitterten Kohut-Plagiat! Daß ich in der meinem „Meyerbeer" angefügten möglichst vollzähligen Bibliographie auch den Kohut anführe, ist durchaus selbstverständlich, und die von Herrn Z. daran geknüpften tendenziösen Kombinationen sind durchaus hinfällig. „Merkwürdig" kann ich daran beim besten Willen nichts finden, wohl aber in der fahrlässigen Art, wie Herr Z., wenn er etwas beweisen will, mit meinem Text in Zitaten umspringt. Der Schlußsatz meiner Einleitung lautet: „Betreffs sonstiger Quellenangaben sei der Kürze halber auf die im Anhang gegebene wohl ziemlich lückenlose Bibliographie verwiesen". Wie kann also Herr Z. — selbst wenn ich seine Darlegung einmal als ernsthaft begründet unterstellen wollte — kühn behaupten: „Also Dr. Kapp weiß in der Einleitung von einem Kohut nichts, dann benutzt er ihn ausgiebig und schließlich gesteht er an unauffälliger Stelle, es gibt einen Kohut und ich kenne ihn!" Ich glaube mit mehr Recht als Herr Z. kann ich hienach feststellen: „Merkwürdiger kann man nicht gut zu Werke gehen!"

Ebenso tendenziös ist Z.'s Gegenüberstellung meines „Wagner" und „Meyerbeer". Ich habe durchaus nicht „linker Hand" und „rechter Hand" geschrieben. Aber Herr Z. hat die Zitate willkürlich aus dem Inhalt herausgerissen und dadurch ihren Sinn getrübt. Ueberdies hat er von sich aus unter das Wagner-Zitat fälschlicherweise hinzugefügt: (bezieht sich auf die Schriften „Aufklärung" und „Modern"); in meinem Buch steht (siehe S. 209/10), was doch wirklich etwas ganz anderes bedeutet. Auf diese falsche Interpretation stützt er dann seine Behauptungen! Außerdem vergißt Herr Z. ganz zu erwähnen, daß meine Wagner-Biographie aus dem Jahr 1909 stammt, mein „Meyerbeer" dagegen aus dem Jahre 1920! Daß in einer solchen Zeitspanne durch eigene Weiterentwicklung, wie durch neu erschlossenes Material sich ein Bild nicht unwesentlich verändern könnte, berührt ihn wenig. Auch mein grundlegender Aufsatz „Wagner und Meyerbeer" in der „Musik" aus dem Jahre 1911 (X. Jahrgang Heft 14/15) ist ihm unbekannt. Gerade zu dem Thema Wagner/Meyerbeer sind mir aber in diesen Jahren so viele unveröffentlichte Dokumente zugänglich geworden, daß ich mich sogar veranlaßt sehe, in einer in Vorbereitung befindlichen Sonderpublikation an Hand dieses ganzen unretuschiert abgedruckten Materials noch einmal diese umstrittene Frage darzulegen und *objektiv* zu klären. Und selbst die Gefahr, daß dann Herr Z. vielleicht wieder einige Widersprüche rechter Hand linker Hand herauskristallisieren könnte, und ihm die Möglichkeit „meinen Erzeugnissen zu entrinnen" noch schwieriger wird, (der „Meyerbeer" befindet sich, horribile dictu, übrigens gerade im Neudruck!) kann mich davon nicht abhalten.

* * *

Herr *Reinhold Zimmermann* hat darauf das Folgende zu erwidern:

Ich hatte Herrn Dr. Kapp zwei „Merkwürdigkeiten" bei der Herstellung „seiner" Biographien zum Vorwurf gemacht. Erstens: er schriebe gelegentlich das eine Mal „rechter" und das andere Mal „linker Hand", besonders in bezug auf Meyerbeer im großen und ganzen und auf Wagners Schrift über „Das Judentum in der Musik" im einzelnen; zweitens: er hätte wesentliche Teile seiner Meyerbeer-Biographie aus Kohuts gleichnamigem früheren Werke abgeschrieben.

Zu 1. Herr Dr. K. sucht diesen Vorwurf zunächst dadurch zu entkräften, daß er mir unterstellt, ich hätte die „Zitate willkürlich aus dem Inhalt (?!) herausgerissen und dadurch ihren Sinn getrübt." (Soll wohl heißen: „aus dem Zusammenhang herausgerissen"; wie etwas aus dem Inhalt herausgerissen werden könnte, ist mir im vorliegenden Falle unvorstellbar.) Tatsache ist aber, daß sich auch bei Wort für Wort gebrachter Abschrift der in Frage stehenden Abschnitte der K.schen Bücher über Wagner und Meyerbeer nicht die geringste Aenderung im Bilde der Stellung Dr. K.s gegenüber dem „Judentum in der Musik" hier wie dort ergeben hätte bezw. heute ergeben würde. Ich *durfte* mich also nicht nur, sondern *mußte* mich sogar auf das in meiner Kritik Angeführte beschränken. Infolgedessen *bleibt* es auch wahr, daß Dr. K. dieselbe Schrift R. Wagners in auffällig unterschiedlicher Weise beurteilt, mit anderen Worten: „rechter und linker Hand" geschrieben hat. Daß dies mit Meyerbeer durchweg geschehen sei, bestreitet er überhaupt nicht.

Mit seiner Entschuldigung, daß „Wagner" schon 1909, „Meyerbeer" aber erst 1920 entstanden sei, hat Dr. K. erst recht kein Glück. Denn vor mir liegt die 28.—31. Auflage der Wagner-Biographie vom Jahre *1922*, worin Dr. K. laut der Vorreden von 1913 und 1921 alles nach dem neuesten Stande der Forschung eingerichtet haben will. Danach hätte er unter allen Umständen eine Uebereinstimmung zwischen dem betreffenden Urteile dort und hier herstellen müssen, wenn es ihm wirklich ernst mit derlei wäre. Daß es ihm in der Tat *nicht* ernst damit ist, beweist die unüberbrückte Kluft zwischen dem „Meyerbeer" von 1920 und dem „Wagner" von 1922. — Daß mir Dr. K.s Aufsatz in der „Musik" 1922 unbekannt sei, ist eine Unterstellung des Verfassers. Als Bezieher dieser Zeitschrift bin ich nicht nur im Besitze jenes Aufsatzes, sondern kenne ich ihn auch. Ich hatte aber um so weniger Veranlassung, ihn zu erwähnen, als Dr. K. selber keine Veranlassung genommen hatte, die Erkenntnisse jenes Aufsatzes so in seine Bücher zu übertragen, wie dies in Anbetracht der Neuauflagen angezeigt gewesen wäre.

Zu 2. Dr. K. will seinen Vorgänger Kohut nicht benutzt haben. Dabei verrät er, daß dieser schanderhafte Vielschreiber „einen ziemlich wortgetreuen Auszug" von Mendel und Schucht als *seine* Meyerbeer-Biographie habe in die Welt gehen lassen. Und weiterhin verrät Dr. K., daß die „merkwürdigen" Uebereinstimmungen zwischen ihm und Kohut auf den von ihnen beiden abgeschriebenen „autographischen Jugendbericht" Meyerbeers selber zurückgehen! Je nun,

Herr Dr. K., das ist ja gerade die Sache, um die es sich handelt: Sie benutzen fremdes Geistesgut nicht nur satz-, sondern abschnittweise, ohne nach außen hin auch nur die bescheidenste Andeutung darüber zu machen, daß es sich so verhält! (Siehe auch Allgem. Musik-Ztg. Nr. 12/13 vom 23. März d. J., wo Dr. H. J. Moser an Dr. K.s neuestem Erzeugnis, der Weber-Biographie, dieselbe Feststellung macht.) „Die große Menge der Musikfreunde", an die Dr. K. sich wendet, wird also dauernd über den bezw. die wahren Verfasser wichtiger Teile „seiner" Bücher getäuscht: sie meint Dr. K. zu lesen und liest in Wirklichkeit die verschiedensten eigentlichen Autoren. Das nannte ich und nenne ich heute wieder: „merkwürdig" und ich bin mir dabei bewußt, ein recht mildes Wort in Anwendung zu bringen. Und „komisch" finde ich es, daß Dr. K. mich einerseits so naiv bestätigt, und andererseits trotzdem versucht, mich wegen des Zufalls, daß ich Meyerbeers „autographischen Jugendbericht" noch nicht gelesen habe, herunterzureißen. Das schmeckt doch sehr bedenklich nach der Methode „Haltet den Dieb!"

Auf Grund der Aufklärungen Dr. K.s liegt die Sache jetzt so, daß ich an die Stelle des Namens „Kohut" nur stets den Namen ihres gemeinsamen Helden Meyerbeer zu setzen brauche, um alles in der schönsten Ordnung bleiben zu lassen. Mit der kleinen Verschärfung allerdings, daß Dr. K. den von ihm so ausgiebig ausgebeuteten Selbstbericht M.s weder im Vorwort, noch im Literaturnachweis namhaft gemacht hat, diese seine Quelle bisher also vollständig im Dunkeln sprudeln ließ! Ich aber „bewege fahrlässig" ...

Nachdem Dr. Moser in einer von der meinigen völlig unabhängigen Untersuchung (s. o.) in bezug auf das Verhältnis Dr. K.s zu seinen Quellen vollinhaltlich zu dem nämlichen Ergebnis gekommen ist, wie ich, holte ich es für doppelt notwendig, Herrn Dr. K. in Zukunft weiter energisch „auf die Finger zu sehen". Ein Vorgang, der mit dem von Dr. K. vermuteten „Feuer draufgängerischer Jugend" auch nicht das mindeste zu schaffen hat. (Uebrigens würde Dr. K. beim Anblick meines Lichtbildes sich doch einigermaßen verwundern.)

Auf Dr. K.s sonstige reichliche persönliche Bemerkungen über mich einzugehen, gehört nicht zur Sache und lohnt auch nicht der Mühe. Wer aber eine sehr hübsche Kennzeichnung seiner Großzügigkeit auch auf diesem Felde nachlesen will, dem empfehle ich nochmals Dr. Mosers Kritik in der Allgem. Musik-Ztg.

Verband Deutscher Musikkritiker.

Die 8., in den Tagen des Kasseler Tonkünstlerfestes abgehaltene Hauptversammlung fand an den vorliegenden Anträgen einen solch reichen Arbeitsstoff, daß deren Besprechung sich auf zwei Tage ausdehnte. Eine Reihe wichtiger Punkte stand auf der Tagesordnung. Gleich aus dem Bericht des 1. Vorsitzenden Dr. Hermann Springer (Berlin) ergab sich, mit welchem Nachdruck von seiten des Vorstandes aus die Einwirkung auf den „Reichsverband der deutschen Presse" unternommen worden war, eine Besserung im Anstellungsverhältnis der Musikkritiker an größeren Tageszeitungen herbeizuführen. Der Antrag Schaub (Hamburg) war demnach fast überflüssig (jedenfalls ging der von Herrn Schaub öffentlich dem Vorstand des Kritikerverbandes gemachte Vorwurf der Saumseligkeit in der Behandlung dieser vitalen Kritikerfrage an die falsche Adresse). So wie die Dinge liegen, ist an eine gleichmäßige Regelung der Angelegenheit in ganz Deutschland nicht zu denken, ja ist sie nicht einmal wünschenswert. Die ärgerlichen Vorkommnisse in der Münchener Musikkritik beschäftigten die Versammlung eingehend und wenn es auch hier, wie bei der Frage eines gemeinschaftlichen Ehrengerichtes bei Streitigkeiten zwischen Kritikern und Künstlern (Anregung des Vorstandes der konzertierenden Künstler Deutschlands), zu keinem endgültigen Beschluß kam, so konnte man doch über das Ergebnis des Meinungsaustausches hochbefriedigt sein, denn man hatte hinreichend Gelegenheit, sich in Fragen zu vertiefen, deren gründliche Beleuchtung immer nur anläßlich einer gutbesuchten Hauptversammlung möglich sein wird. Den Punkt „Kritik und Inserat" behandelte Paul Bekker in einem kurzen Referat, das in Anknüpfung an einen besonderen Fall auf die allgemeine Seite der Sache einging und wiederum zu einer den Kernpunkt mehr und mehr herausschälenden Debatte führte. Gerne nahm man die Anregung Bekkers entgegen, daß künftighin Fragen von allgemeiner Bedeutung etwa in Art von Vorträgen, die vor einem weiteren Kreis von Musikliebhabern oder Tonkünstlern zu halten wären, behandelt werden sollten. Was die Kritiker allein angeht, Schlichtung von Streitfällen u. a., sollen sie unter sich ausmachen, über das Wesen einer ernstzunehmenden Musikkritik bestehen beim Publikum zum Teil noch so viele falsche Vorstellungen, daß man hier wohl einmal aufklärend wirken darf. — Bei der von Prof. Seidl (Dessau) geleiteten Vorstandswahl ergab sich die Wiederwahl des bisherigen 1. Vorsitzenden, des 2. Schriftführers und des Kassenwarts. Die Namen der Vorstandsmitglieder sind: Springer-Berlin, Stehle-Köln (1. und 2. Vorsitzende), Güttler-Königsberg und Dr. Wolffheim (1. und 2. Schriftführer), Eisenmann-Stuttgart (Kassenwart). e.

Hans Gál: „Die heilige Ente".

„Ein Spiel mit Göttern und Menschen."

Uraufführung in Düsseldorf.

Während es in der Regel bei der Neuerscheinung eines Bühnenwerkes heißt: Schade um die brauchbare Musik in der Verbindung mit einem minderwertigen Text! muß hier die zusammenfassende Würdigung lauten: Ein durchaus brauchbares Buch, vermählt mit einer nicht schlechten Musik. Zwar bringt auch dieses Werk den jungen Wiener Komponisten nicht die erlösende Tat für den hitzigen Kampf der beiden Artgenossen: Oper à la Mozart und Musikdrama, aber es stecken in der Arbeit so viele erfreuliche Ansätze zur Rückkehr aus leitmotivischen und gesangsdeklamatorischen Engen, daß sie in der Diskussion über dieses Thema nicht übersehen werden darf. Die gewandt und geschmackvoll zugleich abgefaßte Fabel der Autoren Levetzow und Feld liefert dem Komponisten einen Stoff unaufdringlich, feinkomischer Natur, der bei poetischer Fundierung und wirksamszenischer Einrichtung höheren Ansprüchen genügen kann.

Die „Titelheldin" gibt dem handlungsmäßigen Geschehen Antrieb und Abschluß unter Verleihung „göttlicher Weihen". Zwischen diesen Polen verläuft ein buntes, gaukelhaftes wie menschlich teilnehmendes Geschehen: „Die goldene Stunde" des Kuli Yang hinter goldenen Gittern bei der Gattin des Mandarinen Li, wohin ihm seine Ente entwichen ist — der lauschende Gaukler, der die Ente heimlich stiehlt — des Mandarinen harter Todesspruch, weil die ihm verkaufte Ente fehlt — die letzte Gnade: Opium. — Der Hirnvertausch durch die sich langweilenden Götter — der Mandarin (Kuli) und Li — die Todesängste des Kuli (Mandarin) — des Pseudomandarinen Eingriff in die göttlichen Hoheitsrechte — erstaunendes Erschrecken der Götter und Herstellung der alten Ordnung — das Erwachen — der tobende Mandarin vor unlösbaren Rätseln der Rauschnacht — Appell an die göttliche Weisheit — da fliegt die Ente auf, die der Gaukler aus Entdeckungsfurcht zu den göttlichen Füßen versteckt hatte: Gott will es! Die Nacht sei vergessen, und so ist gestern heute. Also in Schlagworten der Inhalt der Fabel, die in Chinas Pagodennaivität spielt.

Hans Gáls Musik, nicht umstürzlerisch radikal, auch nicht abgegriffen traditionell, auf dem Mittelboden gesunder Fortentwicklung stehend, reicht in ihrer Gesamthaltung nicht überall an den Vorwurf heran, trägt und dekoriert aber den szenischen Stoff in durchaus uneigennütziger Weise, ihm rhythmischen Schwung, geistvolle Interpretation und aparte exotische Farbreize verleihend. Dem Ziele am nächsten stehen die spritzigen persiflierend komischen Episoden, während die fließende, melodische Linie sich häufig in Anlehnungen verstrickt. Hier macht sich ein nicht übersehbares Minus bemerkbar. Die gutklingende, mehr aus der Charakteristik des Instruments denn aus unmittelbarem Impulse geborene Orchestrierung verfügt noch nicht über die letzten Notwendigkeiten an Konzentration und Oekonomie, bleibt aber immer in den Grenzen vornehmer Geschmackskultur. Stilistisch wagt Gál erfreulicherweise den Schritt zur linearen textdeklamatorischen Vereinfachung, wie er auch die thematischen Bindungen breiter anlegt, Vorzüge, die bei strafferer Handhabung der ganzen Arbeit größere Dichte und Leichtigkeit gegeben hätten. Unzweifelhaft enträt das Werk als Gesamtergebnis bei seinem Schaureichtum und seiner technischen Gediegenheit nicht bühnenmäßiger Wirkung, wie sein großer Erfolg bewies, ob aber Gáls schöpferische Befähigung für das wenig angebaute Gebiet der komischen Oper sich als bahnbrechend erweisen wird, läßt sich aus diesem Fall kaum ableiten.

Die Aufführung half infolge ihrer durchweg lobenswerten Vorbereitung und Durchführung zum guten Gelingen. Am Pult leitete Georg Széll das angeregt folgende Orchester mit impulsiver Hingabe und einfühlendem Verständnis, und der Intendant Dr. Becker führte selbst das bunte Spiel frisch im Tempo und sinnvoll in der Anordnung. Die Inszenierung (Theodor Schlonski) erreichte im 2. Bild eine höchst glückliche Stilisierung, während die Einrichtung des 1. und 3. Aktes in nicht unwesentlichen Momenten mit dem Textbuch sich kreuzte. Vorzügliches leistete August Richter als Kuli wie auch Karl Lara als Mandarin und Else Foerster als Mandarinsgattin; Erich Haufstaengl als Bonze und Hans Fabers nicht ganz sattelfester, aber mimisch außerordentlich lebendiger Haushofmeister waren ebenfalls auf ihrem Posten. Die Aufnahme ließ an lebendiger Begrüßung nichts zu wünschen übrig und gestaltete sich für den Komponisten und seine eifrigen künstlerischen Hilfen zu einem vollen Erfolg. E. S.

Maifestspiele zu Plauen i. V.

Diese Festspiele haben nun ihren Zweck, das Interesse der Theatergemeinde der werkfreudigen Hauptstadt des sächsischen Vogtlandes bis zum Ende der Spielzeit wachzuhalten, ein zweites Mal erfüllt und sollen fortan zur ständigen alljährlichen Einrichtung werden. (Wie es überhaupt die Fähigkeiten und den Fleiß des neuen Intendanten Dr. Viktor Eckert lobt, daß schon im vorigen Jahre weit über die Wintersaison hinaus gespielt werden konnte und das Theater heuer, trotz der Zeitnöte, überhaupt nur während vierwöchiger Ferien geschlossen bleibt.) Im Gegensatze zu den meisten sommerlichen Festspielaufführungen,

der modernen und modernistischen Kunst gewidmet, sind die Plauener Maifestspiele ihrem vorjährigen Prinzip, Standwerke der großen Klassiker in möglichst vollendeter Weise zu bieten, treu geblieben. Die Vollendung nach der wichtigsten Seite, der verinnerlichten Wiedergabe, gedacht. Daß vom neuen Intendanten auch die dekorative gegen früher zu heben versucht wurde, sei nebenbei angemerkt; besonders hat sich der neu eingeführte Rundhorizont für die Belichtung der Szene vortrefflich bewährt.

Vor allem aber stellte eine sorgfältige Auswahl der Interpreten nicht nur große Namen erster Bühnen heraus, sondern auch in fein erspürter Abstimmung einander gegenüber, und darüber hinaus war die Gefahr des Zufälligen, womit man sich so häufig bei den mit Gästen bestrittenen landläufigen Festspielen abfinden muß, durch offenbar sorgfältige Verständigungsproben so gut wie behoben. Bis zu sieben Gästen ersten Ranges brachte jede der drei Vorstellungen im Schauspiel. Im Othello, Minna von Barnhelm und Wallenstein — dreimal setzten Bruno Decarli und Else Heims in den Hauptrollen die Kunst ihrer starken Persönlichkeiten ein. Dazu Ferdinand Bonn als Jago, als Just; in den übrigen exponierten Rollen: Olga Fuchs (Dresden), Hedwig Pauly (Berlin), Ed. v. Winterstein, P. Paulsen (Dresden), H. Fischer (Hamburg), Ad. Müller (Dresden), Ewald Schindler und Lutz Altschul (Leipzig).

In der Oper beschränkte man sich auf eine geschlossene Darbietung des „Rings des Nibelungen". Leider mußten die drei großen Heldentenorpartien, da Otto Wolf aus München erkältet eingetroffen war, in letzter Stunde umbesetzt werden: der Siegmund Erich Wildhagens (Dresden) war dennoch wie aus einem Guß, wogegen man sich beim Siegfried Peter Jonssons (Charlottenburg) wesentlich an das schöne unverbrauchte Gesangsmaterial halten mußte. Friedrich Plaschke (Dresden), Ed. Habich u. W. Henke (Berlin) stellten als Wotan, Alberich und Mime ihre nachgerade klassischen Typen; Otto Helgers (Berlin) als Vertreter des Riesengeschlechtes, als Hunding und Hagen, Muster von beängstigender Lebensechtheit und fabelhafter Stimmgewalt; Melanie Kurt (Berlin) eine Brünnhilde von ergreifender Größe, Magd. Seebe (Dresden) die Sieglinde und Gutrune in rührender Eindringlichkeit; Frida Langendorff (Berlin) die Fricka mit überzeugender Würde und weiblicher Zungenbereitschaft. Das Spiel der Trilogie leitete Dr. Eckert mit wachsamem Auge; in die musikalische Führung teilten sich zwei Vollmusiker: Prof. Heinrich Laber (Gera) als Gast und der erste Hauskapellmeister Johannes Schanze. Der festlichen Höhe der Aufführungen entsprach der äußere Erfolg. Dr. M. U.

Drittes Sondershäuser Musikfest.

In verständnisvoller Pietät für die Kulturstätten der ehemals fürstlichen Residenzen, die sie zu erhalten und zu mehren stets bestrebt ist, hatte auch diesmal die thüringische Regierung ihre Unterstützung nicht versagt und so konnte Sondershausen das dritte Musikfest begehen, das nicht nur in allen Teilen als wohlgelungen bezeichnet werden darf, sondern auch sicherlich die unbedingte Notwendigkeit der Erhaltung des staatlichen Loh-Orchesters von neuem dargetan hat. Der ausgezeichnete Klangkörper dieses Orchesters, das in Prof. Corbach einen Dirigenten von außerordentlichen Qualitäten besitzt, einen Führer von zielbewußtem Wollen und gesundem Musikerblut, der aber auch in der zu Anfang des Kammermusikabends gespielten d moll-Sonate von Brahms mit dem ersten Klavierlehrer des Konservatoriums Gallitschke als Geiger Hervorragendes leistete, konnte von neuem davon überzeugen, daß die Tradition der altberühmten Loh-Konzerte kein leeres Schlagwort ist. Thuilles interessantes und schönes Sextett für Blasinstrumente und Klavier gab den ersten Bläsern Gelegenheit, ihre Kunst an einer lohnenden Aufgabe zu zeigen, wobei sie von Prof. Grabofsky am Klavier auf das feinsinnigste unterstützt wurden und Hilde Ellger aus Berlin sang mit ihren großen und schönen Stimmmitteln technisch einwandsfrei und künstlerisch gestaltend je 5 Lieder von Brahms und Wolf. Regers Orchesterserenade Op. 95 leitete die Orchesterkonzerte ein. Prof. Corbach hatte das Werk aufs feinste einstudiert und brachte es zu eindrucksvollstem Erklingen. Desgleichen fand die A dur-Symphonie von Rich. Wetz eine sehr beifällige Aufnahme dank der ausgezeichneten Vorbereitung durch den Dirigenten. Deutsch und tief in der Empfindung fesselt diese durch die ungesuchte, gediegene Konzeption. Schlicht und wahr in ihrem Grundcharakter steigern sich die einzelnen Sätze zuweilen zu imposanten Höhepunkten, dem Ganzen einen Zug der Größe gebend. Der noch anwesende Komponist sprang im zweiten Konzert als rettender Engel ein — Prof. Corbach war plötzlich erkrankt —, indem er Bruckners romantische vierte Symphonie zu schönem Erfolge führte und auch gemeinsam mit dem ebenfalls geschickt eingreifenden Konzertmeister Nowack die andern Orchesterwerke dirigierte. Letzterer leitete mit sicherem Instinkt die Haydn-Variationen von Brahms und dessen zweites Klavierkonzert, das in Prof. Waldemar Lutschg einen ausgezeichneten Interpreten fand. Musikalischer Scharfsinn, Tiefe der Empfindung und geistige Ueberlegenheit sind neben einer selbstverständlichen Technik die Hauptmerkmale seines Spiels. Das dritte Orchesterkonzert wurde mit der Barbierouvertüre von Cornelius eröffnet und von Nowack temperamentvoll geleitet. — Dann kam Julius Weismann mit zwei frischen Liedern und seinem d moll-Violinkonzert zu Worte, das Hartmann mit dem ganzen Aufgebot seiner großen Kunst spielte, mit hinreißendem Temperament und warmer Tongebung, so daß die Beifallsstürme nicht enden wollten. August Reuß steuerte ein entzückendes Werk im alten Stil bei, und zwar für Sopran, Soloklarinette und Streichorchester; hierfür war Elisabeth Reichel eine außerordentliche Vertreterin für die Sopranpartie nicht nur durch ihre wohlklingende, tragfähige Stimme, sondern auch durch ihren reifen, Intelligenz verratenden Vortrag. Den Schluß bildete eine Suite von Joseph Haas, die durch reiche melodische Erfindungsgabe gefangen nahm, und durch die kontrapunktische Kunst interessierte, wie sie sich als aus Regers Schule kommend, dokumentierte. Auch hier war Elisabeth Reichel eine hingebende, tief in den Stoff eindringende Vertreterin für den gesanglichen Teil, während Rich. Wetz die Führung übernommen hatte. Möge diesem schönen Musikfest das vierte im nächsten Jahre folgen bei vollständiger Gesundung seines Dirigenten Prof. Corbach, dem die Vorbereitung und das volle Gelingen des Ganzen zu danken sind. L. W.

Donaueschinger Erstaufführungen.

Sage mir, was Du im stillen treibst und ich will Dir sagen, was Deine Sache wert ist." Es ist ein Zeichen wirklicher Kulturarbeit, daß man sich in Donaueschingen nicht mit den sommerlichen, weithin beachteten Aufführungen begnügt und von ihren Erfolgen zehrt, sondern daß man auch außerdem (und neben den Konzerten, die der rastlos vorwärtsstrebende Heinrich Burkard im Verein mit der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltet) das Ziel der Förderung zeitgenössischer Kammermusik nicht aus dem Auge läßt. Zwei weiteren Kreisen noch unbekannte Männer leiteten die beiden Sonderkonzerte am Himmelfahrtstag ein: der Nürnberger Ludwig Weber und der Frankfurter Johann Friedrich Hoff. Wenn Weber das hält, was er in diesem II. Streichquartett verspricht, so darf man viel von ihm erwarten. In diesem Volksschullehrer und Komponist dazu scheint etwas von dem guten Geist des alten Nürnberg zu stecken. Wie eine Vision stieg aus dem versonnenen Melos der Streicher, aus den gedämpften, mildleuchtenden Farben einer oft überraschend schönen und eigenartigen Harmonik wie im Dämmerlicht die liebe herrliche Stadt an der Pegnitz mit ihren wundersamen Kirchen und Plätzen und Gassen auf. Mir schien das alles (bis auf die musikalisch nicht allzu belangreiche Presto-Einleitung) von Herzen gesungen zu sein. Weber spinnt und spinnt sein schönes Traumbild fort, berauscht sich an dem Einfall, kann sich gar nicht von ihm losreißen und — man folgt ihm gern. Aber hier kann eine Gefahr für ihn liegen, daß er über dem Einfall die Form, über der Vision das reale Kunstschaffen vergißt. Joh. Friedr. Hoff zeigte sich in seiner Breugnon-Suite (nach Romain Rollands Roman) für Streichtrio als formgewandter (wenn auch technisch noch nicht überlegen gestaltender) Novellist. Meister Breugnons Erlebnisse sind bei aller Knappheit eminent anschaulich und mit geschickter Verwendung der beschränkten Mittel des Streichtrios geschildert, dabei scheint mir das Beschauliche, Heitere, Skurrile weit glücklicher getroffen als das Leidenschaftliche, das mehr anempfunden als aus starkem Temperament kommend wirkt. Von Hindemith gab es eine neue Bratschensonate Op. 25 IV und eine Cellosolosonate. Während mir diese — von Maurits Frank glänzend gespielt — mehr aus dem Handgelenk als aus innerer Teilnahme geschrieben scheint, sprudelt jene wieder aus den Urquellen einer großen Musikantenseele. Am schärfsten hervorspringend: die ungehemmte Vitalität des rhythmischen Lebens, das oft eigenwillig wie eine Urkraft dahinbraust, alle anderen Kräfte absorbiert, bis es dem aufquellenden, aufsteigenden melodischen Fluß sich wieder unterordnet. Das Werk wurde aus erster und bester Hand von Paul Hindemith (Bratsche) und Emma Lübekke-Job (Klavier) geboten. Man hörte außerdem noch Habas schon anderwärts bekannt gewordenes I. Vierteltonstreichquartett und Regers fis moll-Quartett, beide, wie die Werke von Hoff und Weber, vom Amar-Quartett unübertrefflich gespielt. Besonders die Wiedergabe des Reger-Quartetts war eine überwältigende Leistung, die in ihrer Vollkommenheit, ihrer klanglichen Fülle, ihrer Erfassung des Regerschen Geistes kaum überboten werden kann.

*

In einem weiteren Kammerkonzert am 17. Juni kam Hindemiths „Marienleben" Op. 27 für Sopran und Klavier nach der Dichtung Rainer Maria Rilkes zur Uraufführung. Hindemith hat in diesem neuen Zyklus alles rein Illustrative (gegenüber der „Jungen Magd" z. B.) zurückgedrängt, die Untermalung geschieht in stilisierter, andeutender Form, ganz frei von realistischer Nachahmungstendenz. Das Schwergewicht des musikalischen Geschehens liegt fast durchweg in der Singstimme, die Klavierstimme ist meist allgemeiner Stimmungsuntergrund, setzt einige Lichter hie und da auf oder gibt (wie im zweiten Gesang) die festen architektonischen Umrisse einer Passacaglia oder bildet die zarte Umrahmung wie in der „Stillung Mariä mit den Auferstandenen". Für die Entwicklung Hindemiths scheint mir hier die starke stilistische Einheit der fünfzehn Gesänge, die großzügige, oft herbe und kantige Form seiner Linien und das völlige Freisein seiner Musik von literarischen Einschlägen besonders bemerkenswert. Immer wieder berührt mich das ursprüngliche Musizieren, das Sich-

Ausleben (ja Austoben) in Musik, die unglaubliche Vitalität, die motorische Kraft dieser Musik ganz unmittelbar. Diesen Eindruck vermögen auch Stellen, wo mir der musikalische Strom zu geräuschvoll an zarteren Episoden vorbeirauscht, wo die feineren Gewebe der lyrischen Form (die die Instrumentalmusik im Zusammengehen mit der Singstimme nicht übersehen darf) durch zu starke äußere Mittel zerstört scheinen, nicht wesentlich zu beeinträchtigen; denn Gesänge wie der erste, der fünfte u. a. können nur von einer wirklich großen Begabung geschaffen sein. Die Wiedergabe des „Marienlebens" durch Frau Lauer-Kottlar und Frau Lübbeke-Job war mustergültig. H. H.

Theoretische Schriften.

Frau, Freund — doch nein, wir wollen ja eben betonen, daß in der Musik auch die Bäume der Theorie grünen und den holden Garten schmücken helfen. Oder ohne Bild gesprochen: die Betrachtung der Grundlagen, auf denen sich das Tonkünstlerische aufbaut, hat Sinn und Notwendigkeit in einem entschieden höhern Grade als sonst auf irgend einem andern Kunstgebiete. Wie maßgebend die theoretischen Anschauungen auf die ganze Entwicklung von Musik einwirken können, das ersehen wir gleich aus dem ersten Werke, mit dem wir den Leser bekannt machen wollen. Es stammt allerdings von einer Seite, die sonst kaum hier unsere Aufmerksamkeit erregt, nämlich von einem geschichtschreibenden Politiker allereinseitigster Richtung, dem „Soziologen" Max Weber. Glücklicherweise bezieht sich aber in dem gelehrten Titel: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (Dreimasken-Verlag, München, 1921) nur das Rationale auf den eigentlichen Inhalt; das „Soziologische" ist diesmal Beiwerk geblieben, und es war gut so. Denn soziale Schichtungen haben wahrhaftig mit den behandelten Problemen nichts zu tun. Die Frage ist einfach: welche Wege hat der menschliche Geist eingeschlagen, um in die unendliche Fülle der Tonmöglichkeiten Ordnung hineinzubringen? Ratio heißt Rechnung; rationalisieren: errechnen, rational also rechnerisch. Ohne Ziffer und Zahl geht es nun einmal nicht, wenn wir Abstände von Ton zu Ton messen wollen. Wie verschieden man aber Maße und Verhältnisse behandeln kann, das lehrt die außergewöhnlich kenntnisreiche Schrift des gelehrten Mannes, der auch die Musik in sein Denken einbezogen hat. Die Schwierigkeiten liegen eben in der Sache selber, sofern eine mathematisch einwandfreie Lösung unmöglich ist; man wird sich immer wieder an den Rat des Aristoxenos klammern, der das Ohr zum obersten Richter setzt. Bei der Verschiedenheit reinfachlicher Ausgleichslösungen ist es nun kein Wunder, daß die Völker der Erde vollends die Unterschiede ihrer Anlagen zu freiester Geltung gebracht haben. Erstaunlich ist der Umkreis dessen, was Weber zum Vergleich heranzieht. „Grundlagen," die der Titel andeutet, gewinnt er allerdings keine, sondern das Buch enthält eine Ausstellung endloser Einzelheiten, aus denen sich Gesetzmäßigkeit kaum gewinnen läßt. Anregungen gibt es in Hülle und Fülle. Aber auch eine gewisse Unruhe und Ueberbeweglichkeit. Dem Gedanken, der in die verwirrenden Vergleiche aller Völker klar hineinleuchtet, dem einfachen Gedanken der Rassenunterschiede (soeben ist Gobineaus Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen in vierter Auflage bei Frommann neu erschienen!), diesem Lichte ist Max Weber sorgsam ausgewichen. Seine Beobachtungen und Untersuchungen kann der Leser ordnen, wenn er die Messung fester Tonabstände als Errungenschaft der edlen, vor allem der indogermanischen Rassen verfolgt und die beliebten Ausblicke auf die Musik der Völker, die eben Freude an unbestimmten oder schwer bestimmbaren Tonschritten haben, nicht mitmacht. Der Herausgeber, Theodor Kroyer, früher in München, jetzt in Heidelberg, hat Max Webers Aufzeichnungen der Nachwelt gerettet; für seine Mühen wird ihm verständnisvollen Dank wissen, wer einmal eine Webersche Handschrift gelesen hat oder vielmehr nicht lesen konnte. Anscheinend hat ihn jedoch die Entzifferung so erschöpft, daß für die Angabe der Uebersicht und für ein Namenverzeichnis, was beides dringend nötig wäre, offenbar keine Lust oder Zeit blieb. Wir verlassen die Theorie des Denkens und wenden uns zur Theorie des Lebens. Immer wieder werden die Versuche erneuert, welche die Ergebnisse der Vergangenheit zusammenfassen und der Gegenwart vorlegen. Für Klassen-, Einzel- und Selbstunterricht bestimmt Dr. Hermann Bäuerle eine Kleine Musikalische Grammatik, welche die Elemente der Musiktheorie: Notenschrift, Kunde von Melodie, Harmonie und Rhythmus gemeinverständlich darstellt (58 S. Oktav; Th. Cieplik, Beuthen in Oberschl., 1919). Von Siegfrid Karg-Elerts zweibändigem Werke Grundlagen der Musiktheorie ist uns zugegangen die Einführung in den zweiten Teil, der die gerühmte neue Harmonielehre enthält (Speka-Musikalienverlag, Leipzig). Karg-Elert, auch als Tonsetzer modern gerichtet, sucht die Theorie der Neuzeit anzupassen. Aus eigener Erfahrung, die sich über einen größeren Zeitraum erstreckt, können wir als praktisches Buch dem Musikbeflissenen das Aufgabenbuch für die Harmonielehre empfehlen, das Karl Pieper (Leiter des Krefelder Konservatoriums), Musikschulen und Seminaren widmet (C. F. Kahnt, Leipzig). Die neue Ausgabe in Einem Bande, mit kleinen Verbesserungen, bietet den Stoff wieder in einer ungemein klaren Anordnung, welche immer das praktische Bedürfnis berücksichtigt. Auf dieses ist der ganze Inhalt gerichtet, und es gibt kaum ein zweites Werk, das den Schüler so planvoll mit dem musikalischen Rüstzeug versieht wie dieses. Hier wird z. B. in der Modulation ohne theoretischen Streit endlich einmal der Anfang dazu gemacht, Typen und Möglichkeiten jeder Wendung nebeneinanderzureihen, so daß man festen Boden unter sich bekommt. Auf dem Gebiete des Kontrapunkts wird sich das neue Lehrbuch des Königsberger Universitätsmusikdirektors Otto Fiebach (es erschien bei Ries & Erler in Berlin) neben Felix Dräseke oder Stefan Krehl ohne Zweifel mit Ehren behaupten können. Wir möchten praktische Erfolge abwarten, um ausführlicher darauf zurückzukommen. Auf dem Gebiete der Rhythmik, das z. B. Carpe und Hugo Riemann bebauten, ist eine neue Erscheinung zu verzeichnen, die um so willkommener ist, als ja die Ausbeute hier seltsamerweise an Zahl weit hinter den Harmonie- oder Kontrapunktlehren zurücksteht. Der Finne Ilmari Krohn gab bei Fazer in Helsingfors (deutsche Auslieferung durch Breitkopf) ein Heft Rhythmische Fingerübungen heraus, das wir für außerordentlich wertvoll halten und deshalb dem Studium dringend anbefehlen. Es bereitet zugleich vor auf des Verfassers großes dreibändiges Werk über den Rhythmus, dessen Verbreitung freilich erst durch eine Uebersetzung aus dem Finnischen ermöglicht würde. Die Ansichten, die ich in der Göschenschen Musikästhetik entwickelt habe (vierte, ganz umgearbeitete Auflage, 1922), decken sich nicht mit denen Krohns, was aber einen freundlichen und sachlichen Gedankenaustausch im Briefwechsel mit dem Helsingforser Dozenten nicht gehindert hat. Vielleicht übersetzt Komorzynski, den Teßmer in seinem Bruckner-Buche als Mitarbeiter der Finnischen Musikrevue nennt, Krohns Rhythmik ins Deutsche. Ihr Verfasser hat sich nicht bloß durch die Sammlung finnischer Volkslieder, sondern auch als Liederkomponist hervorgetan. Gehen wir nun zum Gesang über, so möchten wir uns mit einem Buche des 1838 geborenen Wilhelm Freudenberg befassen, der aus langer Erfahrung heraus für die Pflege des Gesanges eine Lanze bricht. Der Titel: Was ist Wahrheit? (Verlag Gustav Bosse, Regensburg, 1919; 203 Seiten) weist auf allgemeinere Ausführungen hin, die denn auch, mitsamt humoristisch-witzigen Einlagen, vorhanden sind. Doch wollen wir aufs Feld geschichtsphilosophischer Gedanken, die ewig umstritten sind und auch hier zum Widerspruche herausfordern, dem geistvollen Verfasser nicht folgen, dagegen dem Leser alles ans Herz legen, was über die Pflege des Gesangs gesagt wird. Freudenberg empfiehlt zur Klärung von Fragen, zur Stärkung des Musiksinns eine planvolle Beschäftigung mit Gesangmusik, insbesondere mit dem Chorstil der alten Meister: eine Art musikalischen Naturheilverfahrens, um wieder gesund denken zu lernen, wenn man vom „Fortschritt" genug hat. Man fühlt und merkt, wie hier nicht etwa eine ängstliche Spießerei redet, sondern eine geleistete Lebensarbeit der Leistungen der Vergangenheit inne wird und an ihnen aufzeigt, wieviel Kraft und Mühe, wieviel Sachlichkeit und Meisterschaft drin steckt. Er fragt mit Recht, ob wir die Errungenschaften gespielter Musik nicht auch einmal an gesungener messen könnten. Im übrigen bleibt die Selbständigkeit der durch die Wiener Meister geschaffenen Spielmusik unangetastet. Was das Klavier betrifft, so machen wir darauf aufmerksam, daß von Elisabeth Caland Die Deppesche Lehre des Klavierspiels mit dem Nachtrag der Technischen Ratschläge für Klavierspieler, 1921, in fünfter Auflage bei Heinrichshofen in Magdeburg erschienen ist. Von unserem Urteil, das gerade vor zwanzig Jahren die neue Erscheinung begeistert pries, haben wir nicht das Mindeste zurückzunehmen oder abzuschwächen. Deppe hat sich als technischen Denker von nachhaltig anregender Kraft bewährt. Zum Schlusse aber freuen wir uns, von dem Münsterer Gelehrten Fritz Volbach, der anläßlich seines 60. Geburtstages verdientermaßen gefeiert wurde, ein kleines, aber in jeder Beziehung befriedigend herrliches Büchlein vorlegen zu können: Das moderne Orchester, Band I: Die Instrumente des Orchesters, ihr Wesen und ihre Entwicklung (Band 714 der Sammlung: Aus Natur und Geisteswelt; B. G. Teubner, Leipzig, 1921). Hier ist selbständige Forschung, nicht etwa nur Erkundung des Wissenswerten am Werke. Alle Arten von Tonwerkzeugen, die mit dem Orchester irgendwie in Beziehung stehen, werden hier beschrieben, das heißt bis in urgeschichtliche Vorzeit hinauf verfolgt und von ihrem gesamten Stammbaum abgeleitet. Ein weitverzweigtes Wissen, eine unerschöpflich reiche Erfahrung spenden den Stoff der gedrängten, gehaltvollen Darstellung. Unter anderm geht Volbach auf das Problem ein, wer bei Saiten den Bogen erfunden habe. Dies gehört nämlich, wegen der Tragweite des Gedankens, zum Allerwichtigsten. Wir sind überzeugt, daß der reibende Ton im Norden an Stelle des zupfenden trat, weil das nordische Holz den nötigen Widerhall schuf und nordische Gemütstiefe in dieser weltgeschichtlichen Erfindung steckt. In gleicher Richtung scheint sich Volbach zu bewegen; dieser überlegene Kenner, der bei jeder Gelegenheit mit der Fabel aufräumt, als haben Phöniker etwas „erfunden", braucht nur noch das einschlägige Schrifttum über die Rassenkunde anzusehen, um die Triebkräfte geschichtlicher Entwicklungen übersichtlich einzuordnen und jedem Volk das Seine zu geben. Er zeigt überall das Bedürfnis, klardenkend zusammenzufassen, so, wenn er die hauptsächlichen Klangfarben des Orchesters übersichtlich gruppiert. Gerade in bezug auf die Theorie der Klangfarbe tritt der Gelehrte zugleich mit einer von Helmholtz abweichenden Ansicht hervor, die er auf gründlichste Beobachtungen und Versuche aufbaut; nebenbei gesagt: er gibt dem

Büchlein dadurch einen Gehalt, den man als unerwartete, hochwillkommene Zugabe werten muß. Klangfarbe ist nach Volbach in erster Linie durch die Art der Entstehung des Tones, ob sanfte, ob geladene, bestimmt. Die Zahl der Obertöne, auch Gestalt und Stoff des Werkzeugs, treten dagegen weit zurück. Also die Form der Tonwellen, nicht ihre Zahl, entschiede den Eindruck der Farbigkeit. Die Nachweise möge der Leser selber prüfen. Er findet zugleich zu angenehmster Ueberraschung eine stattliche Reihe von Abbildungen aus den Werken der bildenden Kunst; denn Volbach ist gerade auch auf diesem Gebiete ein Kenner, wie es wenige gibt. Damit aber nicht die Meinung aufkomme, als bärge das Büchlein nur Gelehrsamkeit, so machen wir schließlich noch darauf aufmerksam, daß es den Spieler außer allen praktischen Winken auch in der Frage des musikalischen Schrifttums berät. So muß jeder, der sich am Orchester freut, mit dem Spieler auch der betrachtende Liebhaber, zum Verständnisse der einzelnen Tongruppen und Tonwerkzeuge gelangen.

Dr. Grunsky (Stuttgart).

Musikbriefe

Hagen (Westfalen). Je ein symphonisches, ein Chorkonzert und zwei Solistenabende bildeten das bisherige Programm der Konzertgesellschaft. Das städtische Orchester wartete seinerseits mit fünf Symphonieabenden auf. Recht verheißungsvoll erklangen gleich im ersten Konzert Beethovens vierte und Bruckners siebte Symphonie und die hieran geknüpften Hoffnungen sehen wir jetzt, mitten im Konzertwinter, schönstens erfüllt. Das verdankt man dem städtischen Musikdirektor Hans Weisbach, dessen musikalische Fähigkeiten ungewöhnlich groß sind und er ein feuriger, sein Orchester aufs höchste belebender Dirigent ist. Im Verlauf der Veranstaltungen war die deutsch-musikliterarische Note besonders betont. Obenan Beethoven mit zwei weiteren Symphonien (dritte und siebte), dann Bach mit der h moll-Ouvertüre und dem g moll-Konzert, das Professor Havemann stilkundig und großzügig geigte. Papa Haydns war mit der G dur-Symphonie gedacht, die ebenso, wie das durch die jugendliche Pianistin Ria Schmitz-Gohr gespielte A dur-Konzert von Mozart, einfach entzückte. Dann überströmte uns der Melodienfluß von Schuberts „Unvollendeter". — Von den Werken lebender Tonsetzer wurden Ungers „Jahreszeiten" freundlich aufgenommen, Braunfels' „Phantastische Erscheinungen" erkannte man als schönes, vollreifes Werk und als eigentlich Neues gebärdeten sich Pfitzners Palestrina-Vorspiele, deren drittes die Morgenröte deutschen musikalischen Schaffens ahnen läßt. — Chorkonzerte. Als Bußtagskonzert Schuberts As dur-Messe. Der städtische Gesangverein (Weisbach) tat sich hierin rühmlichst hervor. Die eigentümliche Färbung Schubertscher Harmonien und ihrer Wendungen malte der Chor treffend; belebend gestaltete er den dramatischen Teil seiner dankbaren Aufgabe. Die Solisten, die Damen Fehrmann (Sopran), Maria Kunz (Alt), Dr. Max Nicolaus (Tenor), Kurt Finkgarden (Baß), waren befriedigende Vertreter ihrer Rollen, mit Ausnahme der Sopranistin, die leider enttäuschte. In dieser Hinsicht war Kirchenmusikdirektor H. Knoch in Händels Jephta glücklicher, dessen Solisten die Damen Schröder-Suhrmann, Ida Kuhl-Dahlmann, die Herren Tödten und Everts in glänzenden Leistungen einander überboten. Ueber Knochs Pauluskirchenchor läßt sich nur das Günstigste berichten. Neben diesen herrlichen Schöpfungen deutscher Tonkunst interessierte ein „Russischer Abend" mit der „Pathétique" Tschaikowskys als Standardwerk, dem etwas zu seichten g moll-Konzert Rachmaninoffs, mit dem der Pianist Ciarniawsky übrigens einen großen Publikumserfolg hatte, und der extatischen Sprache des Neutöners Scriabine. Deutschem Geschmack vermag auch Sibelius' Violinkonzert nicht restlos zusagen; die bedeutende Kunst des Geigers Hermann Grevesmühl vermochte über seine harmonische Dürftigkeit nicht hinwegzutäuschen. — (Solisten- und Kammerkonzerte.) Aus ihnen ragt der Klavierabend Walter Giesekings hervor. Dann folgt der Sänger Julius von Raatz-Brockmann, weil er die „Dichterliebe" so schön sang. Weisbach spielte in einer Kammermusik mit dem sehr begabten Konzertmeister Glaser Regers c moll-Sonate, mit dem Flötisten Lämmerhirt die hübsche Sonatine von Philipp Jarnach und unter Mitwirkung des Hornisten Herbert das Horntrio von Brahms. Weitere Klavierabende gaben Albert Menn und Wilma Souvageol. Zum Trio vereinigten sich Elly und Paul Barth mit Ottomar Borwitzky, zum Sonatenspiel Jan Werner und Anton Schoenmaker. Hier sei auch einer theoretischen Einführung in die moderne Musik durch den bekannten einheimischen Musikschriftsteller Martin Friedland gedacht, die sich der klavieristischen Unterstützung Käthe Friedlands und Musikdirektor Weisbachs erfreute.

Heinz Schüngeler.

*

Nürnberg. (Konzert.) Die Befürchtungen für ein allmähliches Versiegen der Konzertflut, die durch die sich immer mehr steigernde Geldentwertung hervorgerufen wurden, haben sich auch hier bisher in keiner Weise erfüllt. Im Gegenteil, es ist sogar in mancherlei Hinsicht ein Aufschwung zu verzeichnen. Ist es auch beklagenswert, daß die Entwicklung manches jungen Talentes durch die Unmöglichkeit, die Mittel für ein öffentliches Auftreten zu beschaffen, unterbunden wird, so muß man anderseits wieder mit Genugtuung feststellen, daß wirklich minderwertige Leistungen so gut wie gar nicht mehr auf dem Konzertpodium anzutreffen waren, daß wir dagegen im ersten Teil des Konzertwinters schon so manchen willkommenen auswärtigen Gast mit klangvollem Namen begrüßen konnten. Aber auch sonst ist manches besser geworden. So ist vor allem durch die Vereinigung des philharmonischen mit dem Theaterorchester ein Klangkörper entstanden, der sich bereits ganz trefflich bewährt hat. Die wesentlich eingeschränkten Zykluskonzerte werden von Kapellmeister Scharrer mit der an ihm oft gerühmten Sicherheit und Begeisterungsfähigkeit geleitet; doch ist in der Aufstellung der Programme häufig Stilgefühl zu vermissen. Auch boten diese Konzerte dem, der sich nach Befreiung von Althergebrachtem und allzuoft Gehörtem sehnt, bisher wenig Anregung. Dagegen bilden die allerdings wirtschaftlich besser fundierten Konzerte des philharmonischen Vereins immer ein Ereignis. In einem dieser Konzerte brachte Scharrer die zweite Mahler-Symphonie, deren geistiger Gehalt und deren klangliche Schönheiten beim hiesigen Publikum verständnisvollen Widerhall fanden, zu gewaltiger Wirkung. In dem dritten dieser Konzerte konnten wir in Richard Strauß einen seit vielen Jahren Nürnberg fernegebliebenen Gast begrüßen. Von ihm am Flügel begleitet, sang Heinrich Rehkemper, dessen in Wohllaut schwelgende hochkultivierte Baritonstimme höchste Bewunderung erweckte, eine große Anzahl seiner Lieder. Von unsern beiden großen Chorvereinigungen, dem Lehrergesangverein und dem klassischen Chorgesangverein, ist der erstere, unter Scharrers Leitung stehende, an erster Stelle zu nennen. Eine bedeutsame Aufführung von Haydns „Schöpfung" überzeugte wieder von der künstlerischen Leistungsfähigkeit dieser straff disziplinierten Sängerschar. Die trotz mancher fortschrittlicher Regungen hier und da immer noch zu beobachtende Rückständigkeit im Nürnberger Musikleben zeigt sich auch darin, daß an der Spitze des klassischen Chorgesangvereins, dessen wertvolles Stimmenmaterial durchaus anerkannt werden muß, immer noch ein Dirigent steht (Dorner), der zwar besten Willen und hohes Streben besitzt, dem jedoch die Großzügigkeit der Auffassung und der zwingende Einfluß fehlt, um die Erhabenheit und Größe solcher Werke, wie des „Deutschen Requiems" von Brahms dem Hörer überzeugend vor Augen zu führen. Diese Dirigentennisere findet man auch noch in vielen der kleineren Chorvereine. Es ist dasselbe Bild wie im Unterrichtswesen. Ueberall macht sich der Dilettantismus breit und zwingt die Fachmusiker zu immer engerem Zusammenschluß und schärfsten Abwehrmaßnahmen. — Eine rühmliche Ausnahme bilden jedoch der neue Chorverein (Hardörfer) und der von Otto Döbereiner geleitete Madrigalchor, der in einem in der Katharinenkirche veranstalteten Konzert seine verständnisvolle Einführung in die Chorwerke alter Meister bewies. Das hierzu verwendete Kammerorchester bedarf allerdings noch sehr des Ausbaus und der Schulung im Zusammenspiel. Daß in Nürnberg doch eine recht ansehnliche, für alles Schöne empfängliche Musikgemeinde vorhanden ist, beweist der rege Besuch namhafter Gäste. Vorzüglich die zahlreichen Liederabende bedeutender Sänger und Sängerinnen regten zu hochinteressanten Vergleichen an (Knote, Jadlowker, Schlußnus, Frau Ivogün und Erb, Gretel Stückgold, Merrem-Nikisch). Unter den Pianisten gewinnt der junge Walter Rehberg hier immer mehr an Boden. Sein Vortrag des Beethovenschen Es dur-Konzertes am ersten Abend des Philharmonischen Vereins zeigt ihn bereits auf einer ganz erstaunlichen Höhe technischer Reife und geistiger Auffassung. An diesem Abend vermittelte uns Scharrer mit seinem Orchester die Bekanntschaft mit Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven. Es soll an dieser Stelle auch noch des ausgezeichneten, bisher hier unbekannten Pianisten Willy Hülser gedacht werden, der besonders in Schumanns „Carneval" seine glänzenden pianistischen Gaben beweisen konnte. Von Aufführungen auswärtiger Kammermusikvereine sind besonders erwähnenswert die des Busch- und Klingler-Quartetts und des Berliner Georg Schumann-Trios. Diese Kammermusikabende gehören stets zu dem Auserlesensten und Erhabensten, was in Nürnberg geboten wird. Auch unser junges Nürnberger Quartett (Horváth, Kühne, Kasper, Daucher), deren Spiel immer wieder von sorgsamster Ausfeilung und verständnisvoller Geistesarbeit zeugt, hat sich bereits hier unentbehrlich gemacht. — Unter den hiesigen Kirchenmusikern verdient besondere Beachtung der Organist der St. Lorenzkirche, Walter Körner, der mit seinem großzügigen Orgelspiel (Abendmusik in der Lorenzkirche) tiefgehende Eindrücke hinterläßt und demnächst auch mit einer Reihe von historischen Orgelkonzerten beginnen wird.

Erich Rhode.

*

Rom. Die römische Musiksaison ist seither ohne große Aufregungen und Ueberraschungen verlaufen. Im Augusteo fanden wie gewöhnlich die Gastspiele der Dirigenten statt, von denen ein jeder nach Möglichkeit vermeidet, durch Novitäten den äußeren Erfolg seines Auftretens zu gefährden. Der ständige Dirigent Bernardino Molinari eröffnete die Reihe mit einer viermaligen glänzenden Aufführung des Requiems von Verdi. Dann kamen der Opernkapellmeister Vittorio Gui, von Deutschen Oskar Fried und Hermann Scherchen, der mit einem stilvollen Programm einen warmen Erfolg errang, Leopold Stokowski aus Amerika, Jean Sibelius mit einer Folge erprobter eigener Werke. Das Busch-Quartett wurde wieder mit Begeisterung begrüßt, während das Pariser Capet-Quartett vor einem kleinen Kreise von Kennern Beethovens sämtliche Streichquartette in hoher artistischer Vollendung spielte. Franz von Vecsey ist der erklärte

Liebling Italiens. Ein junger deutscher Geiger, der Dresdener Konzertmeister Max Strub, erregte namentlich als Bach-Spieler Aufsehen. Die Aufführung des einaktigen Mimodramas „La Bajadera dalla Maschera gialla“ (Die Bajadere der gelben Maske) von Francesco Santoliquido in dem originellen modernen „Teatro degli Indipendenti“ bietet Gelegenheit, auf den Komponisten des erfolgreichen Werkes hinzuweisen. Santoliquido gehört zu den begabtesten in der Reihe der jungen Tondichtergeneration Italiens. Er ist 1883 in S. Giorgio a Cremano (Neapel) geboren und studierte an der Akademie Santa Cecilia in Rom. Eine poetische, sensible Natur, Dichter und Musiker, Träumer und Schwärmer, ist seine Musik ganz ohne Berechnung Ausdruck seiner Persönlichkeit. Die ersten Werke „Der Tod des Tintagiles“, „Die letzte Vision Cassandras“, die einaktige Oper „Die Sage von Helga“ (aufgeführt in Mailand und Neapel) zeigen ihn auf dem Wege zu einer eigenen Sprache. Das große Ereignis war für Santoliquido der erste Aufenthalt in Nordafrika. Dort empfing seine Musik ihren Charakter, die süße traumhafte Melodik und die leuchtenden tiefen Farben. Jahr für Jahr kehrte er dorthin zurück, lebte in Hammameth in Tunis oder in Oasen, hingegeben an den Zauber des arabischen Lebens, das er dichterisch in einem reizvollen Buch „Die feurigen Gärten“ („I giardini del fuoco“) beschrieben hat und das in seinen zahlreichen Kompositionen Klang geworden ist. Ein solches Erlebnis der Natur, und zwar einer Natur, die ständig in verhaltener Leidenschaft zittert und glüht, in der alles elementar und gewaltig ist, hinterläßt in der Seele eines echten Künstlers unvergängliche Eindrücke. Santoliquido legt in seinen Werken Zeugnis ab für die Ursprünglichkeit seiner Begabung und den Reichtum seines Empfindens. An bisher erschienenen Orchesterwerken entstanden in Afrika „Crepuscolo sul Mare“ (Dämmerung auf dem Meere“ — oft aufgeführt), „Il profumo delle oasi saharane“, Symphonie Nr. 1 in F dur, „Acquarelli“ (symphonische Suite). Eine arabische Oper „Ferhuda“ wird demnächst in Mailand ihre italienische Erstaufführung erleben. Das Mimodrama „Die Tänzerin der gelben Maske“ hatte bei der römischen Aufführung unlängst großen Erfolg. Santoliquido ist ein Meister der Stimmung, ein feinsinniger Lyriker, dem aber auch alle dramatischen Akzente zur Verfügung stehen. Seine Musik hat bei allen impressionistischen Neigungen Substanz, ist immer interessant und fesselnd. Aber ich glaube, man muß die Sonne lieben, muß das leidenschaftliche Blau des südlichen Himmels als Lebensbedingung empfinden, um die tiefe schmerzliche Sehnsucht fühlen zu können, die alle seine Werke belebt und beseelt und die diese Musik als spontane Aeußerung eines eigenartigen Menschen und Künstlers erscheinen läßt. W. D.

Kurze Musikberichte

Hamburg. Ohne das Verwirrende einer zusammenfassenden Bezeichnung gab es im ausgehenden Musikwinter so etwas wie einen hamburgischen Wettbewerb für Erst- und Uraufführungen. Sogar der hierorts erstaunliche Fall des Kompositionsabends mit Orchester war zu verzeichnen: Siegfried Scheffler führte Eigenes auf, unter anderem ein Adagio, in dessen Dreigliederung zuviel geglückt scheint, was er formen möchte. Im Klavierquintett, an anderer Stelle geboten, leuchtet glühende Bruckner-Verehrung aus dem Ueberschwang. Aber Absichtlichkeit ist fern, bezeichnend nur der Ausdrückswille, wofür sein Singspiel „Sunte Maria“ Beweis mit einer Musik, die erstaunlich sicher auf der Grenze zwischen Anmut und Einfall steht. Uebrigens das erste gesungene Spiel in niederdeutscher Zunge! Ernst Roters überrascht durch Gebundenheit gegenüber früherer Weitschweifigkeit und bekennt sich mit einfachsten Gesangslinien frei von aller Sondersucht; als handwerklicher Beleg und im geistigen Ausdrucksvermögen steht seine „Legende“ für großes Orchester nicht fern von Robert Müller-Hartmanns Ouvertüre zu „Leonse und Lena“; einem Stück neuzeitlicher Musik jenseits der radikalen Linie und im Widerspiel von Tutti und Gruppenbeteiligung höchst reizvoll, geistreich und überall beschwingt. Eugen Papst hatte beider Sprache nachhaltig studiert zu eindruckvollster Darlegung mit den Musikfreunden. Edward Moritz zeigt im Intermezzo aus Op. 11 die ansprechende Unterhaltsamkeit der frühen Burleske; seine Rabindranath-Tagore-Vertonung trug zu Unrecht symphonische Bezeichnung und war zudem in störende Abhängigkeit von Mahler geraten. Dem Wort an sich wurde Felix Woyrsch, in dieser Reihe wohl der Altmeister zu nennen, weit eher gerecht, als in einem Zyklus von Liedern zum Klavier; es fehlt aber den geschmackvollen Gaben seines geläuterten Musikwillens das Zwingende besonderer Einfallskraft.

Weiß-Mann.

*

Konstanz. Eigene Konzerte gab es in diesem Winter wenige. Um so freudiger wurden daher die Abende des Süddeutschen Konzertbüro, München, begrüßt. Erb aus München eröffnete den Reigen mit einem wundervollen Liederabend (am Flügel Musikdirektor K. Bienert). Der zweite Abend war R. Trunk gewidmet (am Flügel der Komponist), und am dritten hörten wir das Münchner Kammertrio Huber-Härtl-Hindemith. Die Wiedergabe des Streichtrios von S. J. Tanejew war für die Zuhörer ein Erlebnis. Später folgte die Geigerin Queling mit der sehr geschmackvollen Pianistin Paula Stebel, und den Schluß machte Pembaur. Pembaur hat eine äußerst fein abgestufte, brillante Technik und faszinierende Gestaltungskraft, nur finde ich seine Auffassung z. B. der Chopinschen Balladen sehr willkürlich und sicher nicht immer im Sinne des Komponisten. An Instrumentalkonzerten hörten wir noch einen italienischen Cellisten, Marconi, der besser zu Hause geblieben wäre und eine junge, sehr begabte, aber sehr kühle ungarische Pianistin, Cl. Makai. Auch die Geigerin Anna Hegner war zweimal vertreten, das erstemal mit dem Komponisten J. Weißmann, der einige sehr feine eigene Kompositionen spielte, und einer unmöglichen Sängerin, das zweitemal mit Musikdirektor K. Bienert. Anna Hegner ist sicher eine sehr feine Künstlerin, nur sollte sie nicht vergessen, daß es auch noch moderne gute Komponisten gibt. Einen sehr gelungenen Rezitationsabend veranstaltete die Engel-Schülerin, Frl. Marta Rebholz (am Flügel Musikdirektor K. Bienert). Ferner wären zwei Kirchenkonzerte zu erwähnen: der Berliner Domchor, der überwältigend schön sang und Frau B. Beck-Feuerstein aus dem Haag, eine sehr begabte und musikalische Konzertsängerin (Schülerin von Frau A. Bienert-Boserup) zusammen mit Frau Professor Kristeller, Berlin (Violine) und Arno Landmann, Mannheim (Orgel). In den Symphoniekonzerten unter der Leitung von Obermusikmeister W. Bernhagen wurde fast durchweg sehr Gutes geleistet. Als Solisten waren Frau M. Freund (Mezzosopran) aus Mannheim und Frau J. Dißler, eine sehr sympathische Geigerin aus Schaffhausen, verpflichtet. Besonders lobend möchte ich erwähnen, daß unser großer Symphoniker A. Bruckner mit seiner VII. Symphome auf dem Programm vertreten war. — Außer den erwähnten gab es noch eine ganze Anzahl von Veranstaltungen, denen ich aber nicht beiwohnen konnte oder keine Karten erhielt. K. Bienert (Konstanz).

*

Neisse. Die Singakademie unter Leitung des Chormeisters Ernst Maier und unter der trefflichen Unterstützung von Gertrud Kunze, Toni Pischel, Martin Abendroth und Paul Hochheim brachte den „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius, ferner die „Walpurgisnacht“ von Mendelssohn, „Der Rose Pilgerfahrt“ von Schumann, „Paulus“ von Mendelssohn nebst einem Eichendorff-Abend unter recht schwierigen Orchesterverhältnissen in der in nächster Nähe der tschechischen Grenze gelegenen alten Bischofsstadt unter begeisterter Anteilnahme des Publikums zur Aufführung.

*

Schwenningen (Neckar). Musikdirektor Zschiegner führte das große Chorwerk von Tinel, die Legende des heiligen Franziskus in dreimaliger Folge auf. Die Sangeskräfte für die Chöre stellte der Männergesangverein Frohsinn, Frau Lobstein-Wirz (Heidelberg) und Herr Kohmann (Frankfurt) waren für die solistischen Teile gewonnen worden. Die Aufführungen, Ergebnisse jahrelanger Heranziehung eines bisher nur für einfachere Aufgaben verwendeten Chores zu höherer Leistung, stellen der Tatkraft des Leiters ein vorzügliches Zeugnis aus. E.

*

Solingen. Die Konzerte der Konzertgesellschaft Solingen haben einen vielversprechenden Anfang genommen. Nicht oft haben wir hier, obwohl durch Musikdirektor Boell reichlich verwöhnt, eine so vollendete Orchesterleistung gehört wie im ersten Symphoniekonzert bei der Wiedergabe von Regers „Variationen über ein Thema von Mozart“. Auch Schumanns „Rheinische“ stand auf voller Höhe. Als Klaviersolistin erfreute Frau Hasper-Suter durch virtuos-geistvolle Interpretation des a moll-Konzerts von Grieg. Das zweite Konzert brachte Dvoraks an eigentlichem musikalischem Gehalt nicht gerade reiche Symphonie „Aus der neuen Welt“, von dem Vereinigten Elberfelder-Barmer Orchester unter Boells mitreißender Leitung mit prächtigem Farbenschwung gespielt. Tschaikowskys wunderbar melodiöse Ouvertüre „Romeo und Julia“ beschloß den Abend, zu dem H. Thomann Dvoraks einzigartiges Violinkonzert beisteuerte. Seltenes bot der Singverein der Konzertgesellschaft im „Deutschen Requiem“ von Brahms, dessen Wiedergabe im dritten Konzert am Buß- und Bettage zu einem Höhepunkt des Solinger Musiklebens wurde. Zeigte sich Musikdirektor Boell als berufener Brahms-Interpret, so hat er auch anderseits in dem von ihm gegründeten Chor ein geradezu grandioses Instrument zur Hand, um solchen Chorwerken neben äußerem Glanz eine hohe künstlerische Bedeutung zu verleihen. Für die weiteren Konzerte sind u. a. vorgesehen: Uraufführung eines Psalms von Heinrich Lemacher, Variationen über ein Thema von Bach von Grabner, ein Reger-Abend mit Prof. Busch (Violine) und Boell (Orgel) als Solisten, Messias von Händel und Heilige Elisabeth von Liszt. Der „Volkschor“ (Künstlerisches Institut für Volksbildung) veranstaltete einen Slawischen Abend mit dem Düsseldorfer Städt. Orchester unter Generalmusikdirektor Prof. Panzner, außerdem einen Kammermusikabend durch das Gewandhausquartett aus Leipzig. Beachtung verdient weiter ein erfolgreicher Kammermusikabend des einheimischen Trios W. Saam (Klavier), Paul Richartz (Violine) und P. Schmidt (Cello). (Klarinettentrio B dur von Beethoven, A dur-Sonate von César Franck, a moll-Trio Op. 50 von Tschaikowsky.) W. S.

*

Stettin. Am 6. und 7. Mai fand für Stettin die Erstaufführung von Gustav Mahlers 2. Symphonie unter Leitung des bereits als Pianisten geschätzten jungen Dirigenten Erich Böhlke statt. Das Werk wurde in der Originalbesetzung (also mit 10 Hörnern und 10 Trompeten) gespielt. Den über 300 Sänger starken Chor stellte der Schützsche Musikverein. Solisten waren Käthe Riegel und Signe Becker (Kopenhagen).

Stuttgart. Im württembergischen Landestheater fand eine Neuinszenierung von C. M. v. Webers „Oberon" in der Bearbeitung von Gust. Mahler unter großer Anerkennung bei Publikum und Presse statt. Die musikalische Leitung hatte Staatskapellmeister Erich Band, die szenische Leitung Oberspielleiter Dr. Otto Erhardt. (Bericht im nächsten Heft.)

*

Einen Ausschnitt aus dem Schaffen des in München lebenden Komponisten Siegfried Kallenberg vermittelte uns die „Freie Waldorf-Schule". Dies Eintreten für lebende Komponisten ist zu begrüßen, da die Schaffenden wohl am meisten unter den wirtschaftlichen Nöten leiden und aus eigenen Mitteln heutzutage keine eigenen Abende bestreiten können. Kallenbergs Kunst ist problematischer Art. Sein Wollen ist stärker als das Müssen. Kompositionen von naiver Schlichtheit wie die Volks- und Minnelieder sind wohl seine Stärke. In den Sonetten sowie den Kompositionen für Violine und Klavier zeigt Kallenberg tiefe Gedanken, die aber durch gewaltsame überladene Harmonik leiden. Der sympathische Künstler durfte mit seinen Interpreten: Frida Schilke (Violine), Marta Fuchs (Alt), Hermann Conzelmann (Bariton), Willy Bergmann (Klavier) reichen Beifall entgegennehmen. H. R.

*

Würzburg. Die Entscheidung über den künftigen Würzburger Theaterbetrieb ist erfolgt: Schauspiel; vorläufig keine Oper und Operette. Dagegen müssen sich Stimmen erheben, auf daß es nicht den Anschein gewinne, in Würzburg wäre niemand, der nach der Oper ein Bedürfnis hätte. Ausgangspunkt unserer opernlosen Zeit war der Streit zwischen dem Direktor Spannuth und dem Theaterorchester. Von da an operiert man gegen den Opernbetrieb mit Zahlen (Kostenberechnungen). Spannuth ist Schauspieler; seinen Zwecken mag der einseitige Theaterbetrieb genügen, ebenso allen Nichtmusikern, und dies sind in maßgebenden Kreisen leider fast alle. Wenn aber im Stadtrat der Satz aufgestellt wird, „wir hätten in Würzburg für Freunde der ernsten Musik das Konservatorium und dessen Konzerte", so ist das eine recht beschränkte Einstellung. Die Oper ist ein Kunst- und Kulturzweig für sich, ein Ersatz durch Orchester und Kammermusik ist ausgeschlossen. Würzburg als Musikstadt, mit einer wohlhabenden, geistig außerordentlich regsamen Bevölkerung, darf sich der Verpflichtung, eine Oper zu unterhalten, nicht aus einseitig rechnerischen Erwägungen entziehen. Der Stadt Würzburg ist mit der drohenden Dauereinrichtung eines opernlosen Theaterbetriebs ein Kulturgut genommen, das freilich nur der zu schätzen weiß, der es kennt, der dafür Herz und Sinn, aber auch das nötige Verständnis hat. Nur eine einzige Stimme hat sich in der Stadtratssitzung gegen den neuen Theatervertrag mit Direktor Spannuth erhoben — vielen, vielen dahier unbegreiflich! Georg Thurn.

Besprechungen

Edgar Istel: Die moderne Oper, II. Aufl. Verlag Teubner, Leipzig.

Istels ausgezeichnete und geistreiche Schrift erscheint hier in zweiter unveränderter Auflage. Seine Ausführungen bieten dank dem sehr feinen Verständnis und ganz besonderem Einfühlungsvermögen Istels für die Oper auch jetzt wieder (trotzdem eine Umarbeitung nicht möglich war) einen großen Genuß. Die Opernproduktion der letzten Jahre behandelt Dr. W. Altmann (Istel weilt seit einigen Jahren in Spanien) im Schlußkapitel.

*

Max Friedländer: Brahms-Lieder. 1922. N. Simrock, Berlin.

Der hochverdiente Liedforscher bietet hier eine Arbeit, die den Freunden der Brahmsschen Liedkunst hochwillkommen sein wird. Das Buch gibt gewissermaßen eine Geschichte jedes einzelnen Liedes, Bemerkungen über Entstehung, dichterische Vorlage (Varianten), Lesarten, Aenderungen bei späteren Auflagen (Brahms strich später viele seiner dynamischen Vorzeichnungen in der Singstimme weg) u. a. — Daneben aber auch manch feinsinniges Urteil über die Kompositionen.

*

Fr. Kistner. Gedenkbuch zur Hundertjahrfeier des Verlages.

Der Verlag Fr. Kistner hat zu seinem 100jährigen Bestehen eine Gedenkschrift herausgegeben, die nicht nur hervorragend schön ausgestattet, sondern auch inhaltlich fesselnd und lehrreich ist. Neben der knappen Skizzierung der geschäftlichen Entwicklung seit der Gründung des Verlages durch Heinrich Albert Probst am 1. Mai 1823 — seine Nachfolger sind Friedrich Kistner, Julius Kistner, Carl Gurckhaus, Ludwig und Otto Gurckhaus und als jetzige Inhaber Carl und Richard Linnemann — werden ausführlich die Beziehungen zu den Komponisten behandelt. Briefe von Beethoven, Schubert, Spohr, Mendelssohn, Schumann, Gade, Liszt, Wagner, Cornelius, Smetana, Raff, Robert Franz zeigen die weiten und bedeutenden Verbindungen des Verlages und die Reichhaltigkeit dieser Schrift. Ein bisher unveröffentlichter Brief Schuberts verdient besonderes Interesse, als der Komponist selbst darin Aufführungsbemerkungen für sein Trio Op. 100 gibt. „Sehen (Sie) besonders im letzten Stücke bey Veränderung des Taktes auf fortwährend gleichmäßiges Tempo. Die Menuett im mäßigen Tempo durchaus **piano**, hingegen das Trio kräftig, außer den angezeigten p und pp." Das Schlußkapitel zeigt, wie stark der Verlag auch jetzt die Verbindung mit den Schaffenden der Gegenwart aufrecht erhält und damit der schönen Tradition der Firma treu bleibt. H. H.

*

Louis Rée: Menuett aus der Suite im alten Stil, Op. 17[2]. Harth-Verlag, Probstdeuben b. Leipzig.

Hübsches Menuett, gefällig und wohlklingend. L. Ch.

Kunst und Künstler

— In der Zeit vom 15. bis zum 25. August findet in München eine Oesterreichische Musikwoche statt. Aufgeführt werden hervorragende Werke klassischer und zeitgenössischer österreichischer Komponisten. Auch die heitere Kunst wird im Programm vertreten sein.

— Die Stadt Königsberg plant für Anfang Mai 1924 aus Anlaß des 200. Geburtstages Immanuel Kants in Verbindung mit der Zweihundertjahrfeier der Vereinigung der früheren drei selbständigen Stadtgemeinden zu einer Gemeinde ein dreitägiges Musikfest großen Stils.

— Vom 17.—23. Juni fand in Frankfurt a. M. unter Leitung Hermann Scherchens ein Kammermusikfest mit einem hochbedeutsamen Programm statt. (Ausführlicher Bericht folgt im nächsten Heft.)

— Für Freiburg i. B. wird für Anfang Juli 1923 das zweite oberbadische Musikfest angekündigt (das erste fand 1910 unter Beines statt). Der Ausführende ist der Chorverein Freiburg i. B. unter Leitung von Maximilian Albrecht. Das Programm sieht einen Chorabend mit „Das neue Leben" von Wolf-Ferrari, „Hymnus an die Liebe" von Zöllner, „Die Falkenjagd" von Futterer, einen Liederabend (Grete Stückgold) und eine Veranstaltung mit a cappella-Chören und moderner Kammermusik (Uraufführungen) vor.

— Die Reußische Kapelle brachte unter Leitung Heinrich Labers an selten gespielten Werken und Erstaufführungen Brahms' D dur-Serenade, Kornauths Festliches Vorspiel, Reznicecks Präludium und Fuge für Orgel (G. Ramin), Busonis Turandot-Suite, L. Lürmanns Vorspiel zu einer Komödie, Mozarts Divertimento D dur, Bruckners 7. und 8. Symphonie, Webers Klarinettenkonzert (M. Rehfeld), Korngolds Sinfonietta, Klengels Cellokonzert (E. Herrmann), Kleemanns Andante aus der 2. Symphonie, Paul Graeners Romantische Fantasie (unter Leitung des Komponisten), Reznicecks Ouvertüre zu Donna Diana, F. Schuberts 2. Symphonie B dur; ferner fand eine Reger-Feier statt mit G. Ramins Passacaglia f moll für Orgel, Serenade für Orchester G dur, Orgelfantasie Op. 40, Böcklin-Suite.

— Unter der musikalischen Führung von Fritz Windisch fanden während der Saison 1922/23 in Leipzig 7, in Berlin 9 „Melos"-Kammermusikveranstaltungen statt. Zur Ur- und Erstaufführung gelangten Werke von Hauer, Ludwig Weber, Arthur Schnabel, Schönberg, Ornstein, Schulhoff, Hindemith, Poulenc, Lourie, Bartok, Berners, Jarnach, Casella, Malipiero, Castelnuovo-Tedesco, Pizzetti. Als Ausführende wirkten mit: Havemann-Quartett, Amar-Quartett, Bläservereinigung des Leipziger Gewandhausorchesters, Casella, Ghita Lenart, Hauer, Linschütz, Bartok, Wilhelm Guttmann, Anna El-Tur, Nora Pisling-Boas, Schulhoff, Jarnach, Lichtenstein.

— In der letzten Aufführung zeitgenössischer Tonwerke im Musiksaal Bertrand Roth in Dresden kamen wieder niederländische Tonsetzer zu Gehör, und zwar: Dirk Schäfer mit einer Sonate für Violoncello und Klavier Op. 13 und Leopold van der Pals mit Gesängen und einem Streichquartett (Uraufführung.)

— Im fünften zeitgenössischen Abend von Edith Weiß-Mann (Hamburg) fand die außerordentlich erfolgreiche Uraufführung von Siegfried Schefflers Klavierquintett statt; außerdem vermittelte die Veranstalterin mit der Bratschensonate aus Op. 11 erstmalig ein Werk Paul Hindemiths für Hamburg. Die zeitgenössischen Abende werden vom nächsten Winter ab im Rahmen des Bayreuther Bundes von Edith Weiß-Mann fortgesetzt werden. Manuskriptzusendungen erbeten!

— Der Erksche Männergesangverein unternimmt eine auf 14 Tage vorgesehene Ostmarkenfahrt. 150 Sänger beteiligen sich an dieser Reise, die über Danzig in das aus der ersten Kriegszeit bekannte Gebiet führen wird, wo der Chor geschlossen oder unter Umständen auch in zwei Gruppen Konzerte veranstalten wird.

— Der Brünner Männergesangverein, dem Sudetendeutschen Sängerbunde der Tschechoslowakei angehörig, unternimmt eine Sängerreise nach Bayreuth und Nürnberg, woselbst er unter Leitung seiner beiden Chormeister Otto Hawran und Rich. Wickenhauser Konzerte gibt.

— Für deutsche Musik in Island eifrigst einzutreten, ist der zurzeit in Deutschland lebende isländische Dirigent Jón Leifs eifrigst bemüht.

— Prof. H. W. v. Waltershausen, bisher stellvertretender Direktor der Verwaltungsgeschäfte an der Akademie, ist zum Direktor der Akademie der Tonkunst in München ernannt worden.

— Das Mysterium „Totentanz" von Fel. Woyrsch ist am 1. Juni in dem berühmten Remter der Marienburg zur Aufführung gelangt. Dort war dem Werk ein Raum geschaffen, wie er stimmungsvoller nicht gedacht werden kann.

— Karl Becker, einer der bekanntesten Volksliederforscher und -sammler, konnte am 5. Juni seinen 70. Geburtstag feiern. Sein „Rheinischer Volksliederborn" und sein „Volksliederalbum" haben ihm einen guten Namen gemacht. Das Lebenswerk Karl Beckers, der „Deutsche Volksliederborn", 1000 verschiedene Volkslieder mit teilweise 2 bis 5 Melodien, Varianten und wissenschaftlichen Belegen, ist vor 2 Jahren von der Library of Congress in Washington erworben worden. Von seinen Liedern sind namentlich „Wenn zwei von Herzen lieb sich haben", „Wo blühen die Blumen so schön" und „Mädchen mit den blauen Augen" in weiten Kreisen bekannt geworden.

— Paul Graeners Klaviertrio Op. 61, das seine Uraufführung im Gewandhaus erlebte, erscheint in der Edition Peters in Leipzig, während die sechs Eichendorff-Lieder Graeners im Verlag von Kistner (Leipzig) herauskommen.

— Walter Pfitzner, ein Vetter Hans Pfitzners, hatte in einem mit seiner Gattin Ada Pfitzner-Saverni veranstalteten Deutschen Lieder- und Klavierabend in Aberdeen (Süddakota) im fernen Nordwesten Nordamerikas mit einer Walter Niemann-Gruppe (Jacobsen- und Storm-Klaviersuiten) ungewöhnlich warmen Erfolg. Der vortreffliche holländische Pianist und Klavierprofessor am Haager Kgl. Konservatorium Hugo van Dalen hat Niemanns drei große Klaviersonaten (Romantische, Nordische, Elegische) und vier Klavierballaden Op. 81 mit großem Erfolg in ganz Holland gespielt. Die in deutschem Geist von Prof. João Schwarz Filho geleitete Klavierakademie in Porto Alegre (Südbrasilien) hat Niemanns Klaviermusik als Vortrags- und Unterrichtsmaterial fest eingeführt. Niemanns letzte Klavierwerke vom „Orchideengarten" ab sind zugleich in englischen Ausgaben erschienen.

— Der Komponist Walter Gmeindl ist als Professor für Komposition und Kontrapunkt, sowie als Leiter der Orchesterschule an die Hochschule für Musik zu Berlin berufen worden.

— Am 5. Juni 1923 beging der Komponist und Musikdirektor Wilhelm Speiser in Köln seinen 50. Geburtstag, verbunden mit 30jährigem Dirigentenjubiläum. Er ist als erfolgreicher Chor- und Liederkomponist von über 400 gedruckten Werken bestens bekannt.

— Erwin Lendvais Symphonie Op. 10 ist von Dr. Karl Muck für Hamburg und von Herm. Scherchen für Frankfurt a. M. zur Aufführung angenommen worden.

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

— Der Komponist Prof. Waldemar v. Baußnern ist als Nachfolger des Prof. Karl Krebs zum zweiten ständigen Sekretär der Berliner Akademie der Künste ernannt worden. Gleichzeitig wurde er mit einem Lehramt an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin betraut.

— Arno Landmann, der hervorragende Mannheimer Orgelmeister, wurde anläßlich seines 150. Orgelkonzertes (Reger-Feier) zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

— Christian Döbereiner, der Münchner Gambenmeister, ist eingeladen worden, in Spanien eine Reihe von Konzerten mit alter Musik zu geben. Im Verein mit Li Stadelmann (Cembalo) und Anton Huber (Violine und Viola d'amore) wird er in der kommenden Saison eine dreiwöchige Konzertreise durch Spanien unternehmen.

— Prof. Julius v. Raatz-Brockmann wurde als Leiter einer Gesangsklasse an die Staatliche Hochschule für Musik berufen. Diese Berufung des ausgezeichneten Sängers und Stimmbildners ist mit Genugtuung zu begrüßen.

— Der isländische Dirigent Jón Leifs dirigierte mit großem Erfolge in Bückeburg im Symphoniekonzert der ehemaligen Hofkapelle einen Mozart-Abend, in Dresden ein Beethoven-Schubert-Tschaikowsky-Konzert, während der Künstler in Dortmund mit einem Bach-Brahms-Reger-Abend mit Regers Lustspielouvertüre Op. 120 wahre Begeisterungsstürme hervorrief.

— Generalmusikdirektor Leo Blech übernimmt am 15. August die Leitung der Charlottenburger Oper, nachdem das preußische Kultusministerium die von ihm erbetene Vertragslösung mit der Berliner Staatsoper bewilligt hat.

— Fritz Zweig, der bisherige musikalische Leiter aus Barmen-Elberfeld, ist als Kapellmeister an die große Volksoper in Berlin berufen worden.

— Kapellmeister Rudolf Krasselt scheidet aus dem Verband des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg aus.

— Paul Dessau, bisher unter Klemperer am Kölner Opernhaus tätig, ist ab Spielzeit 1923/24 ans Stadttheater in Mainz als Kapellmeister verpflichtet worden.

— Hermann v. Schmeidel, der seit 2 Jahren an der Spitze des Elberfelder Musiklebens steht, ist nun auch zum Leiter der Barmer Konzertgesellschaft ernannt worden.

— An die Berliner Volksoper ist der Frankfurter Kapellmeister Eugen Szenka verpflichtet worden.

— Eine Waltershausen-Woche fand in Klagenfurt (Kärnten) statt. H. W. v. Waltershausen sprach über das Thema „Wege und Ziele der neuen deutschen Oper" und leitete mit größtem Erfolg ein Symphoniekonzert, in dem Rita Bergas sechs Orchestergesänge Waltershausens sang. Den Abschluß bildete eine Aufführung des Oberst Chaberts unter Leitung Hanns Roesserts.

— Willy Steffen, der in den letzten Musikwintern durch eine Reihe von Ur- und Erstaufführungen dem Chemnitzer Musikleben stärkste Impulse gegeben und zuletzt die Alpensymphonie von Rich. Strauß glänzend geboten, brachte auf ausdrücklichen Wunsch der städtischen Kapelle und der Bühnengenossenschaft in deren Jahres-Festkonzert das Werk zur Wiederholung, die sich dank der geradezu einzigartigen Wiedergabe durch Steffen zur bedeutsamsten Aufführung der Chemnitzer Konzertsaison gestaltete.

— Dr. Georg Pauly, bisher Opernspielleiter in Wiesbaden, tritt mit Beginn der nächsten Spielzeit als Oberspielleiter in den Verband des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg.

— Der Erste Spielleiter der Weimarer Oper Alois Mora, der als Inszenator namentlich Mozartischer und Wagnerischer, aber auch moderner Opern starken Eindruck gemacht hat, geht als Erster Opernregisseur an das Hamburger Opernhaus.

— Dr. Karl Grunsky hat im Laufe des Winters im Baseler Konservatorium einen Vortragszyklus abgehalten. In einem Bruckner-Konzert unter Leitung Willy Rehbergs sprach er über Anton Bruckner.

— Dem Tonkünstler Waldemar Wendland, dessen 50. Geburtstag in Freiburg i. Br. durch eine Festaufführung der Oper „Peter Sukoff" unter der schwungvollen Leitung von Kapellmeister Cornelius Kun und unter Regie von Gustav Starke würdig gefeiert wurde, ist von Hamburg aus eine Deutsche-Städte-Mappe mit den Glückwünschen führender deutscher Männer überreicht worden.

— Kurt Benkel (Breslau) hat in einem Konzert seines a cappella-Chores mit einem fein ausgewählten Programm großen Erfolg bei Publikum und Presse zu verzeichnen.

— Das Landestheater in Gotha hat folgende Werke zur Uraufführung erworben: Hadassah, Oper von Josef Meßner, Cagliostro, Oper von Otto Wartisch, Die Schusterkomteß, Operette von Albert Mattausch.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Der bedeutende Pariser Kapellmeister Camille Chevillard ist, 63 Jahre alt, am 30. Mai gestorben. Ch. hat sich um die Interpretation der Opern Wagners besonders verdient gemacht. Er war es, der sämtliche Opern Wagners nach ihrer Wiederaufnahme in das Repertoire der Großen Oper dirigierte. Ch. war der Schwiegersohn des ebenfalls um die Verbreitung der Wagnerischen Musik verdienten Kapellmeisters Lamoureux.

— Der Geiger Bernhard Dessau ist in Berlin im Alter von 62 Jahren gestorben. Er war seit 1898 Konzertmeister der Berliner Staatsopernkapelle, mußte aber dieses Amt bereits vor Jahren eines Leidens wegen aufgeben und sich auf die Lehrtätigkeit beschränken. Dessau ist seinerzeit als Solist und Führer von Kammermusikvereinigungen vielfach hervorgetreten. Er hat sich auch als Komponist zahlreicher Violinwerke einen Namen gemacht.

Ur- und Erstaufführungen

— Im Landestheater in Braunschweig erlebte Ignaz Waghalters neue Oper „Der späte Gast" ihre Uraufführung.

— Franz Mikoreys „Sinfonia ongiadina" für großes Orchester, gemischten Doppelchor, Knabenchor, Soloquartett und Orgel gelangte am 7. Juni 1923 in Barmen unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung. Ausführende waren das Vereinigte städtische Orchester von Barmen und Elberfeld, der Oratorienchor Barmen-Elberfeld, ein Knabenchor von 80 Stimmen und ein Soloquartett (Anna Stronck-Kappel, Else Wetzel, R. Lütjohann usw.) An der Orgel wirkte Musikdirektor Hermann Indernau (Barmen). Veranstalter des Konzertes war Arthur Dette.

— In den Dortmunder städtischen Symphoniekonzerten kamen unter Wilhelm Siebens Leitung zum Schluß der Spielzeit als örtliche Novitäten zur Aufführung: Pfitzners „Heinzelmännchen", Hermann Bischoffs „Zweite Symphonie in d moll", Joseph Haas' „Heitere Serenade". Ein Konzertstück für Violine und Orchester des einheimischen Komponisten Albert Weckauf erlebte, mit dem Autor als Solisten, seine sehr beifällig aufgenommene Uraufführung.

— Felix Woyrschs neues Streichquartett (Nr. 3 Es dur) wurde durch das Hamburger Rathje-Quartett zur Uraufführung gebracht.

— In einem Kammermusikabend des Breslauer Hennig-Quartetts wurden die Streichquartette dreier schlesischer Komponisten, das Op. 40 in fis moll von Volko Grafen v. Hochberg, das in A dur von H. Zabinski und das in G dur (betitelt „Von den Bergen") von Fr. Kauf aus der Taufe gehoben.

— In einem Klavierabend von Georg Carli in Leipzig kamen drei neue Werke von Walter Niemann (Op. 89 „Japan") und

Sigfrid Karg-Elert (Op. 127 „Haidebilder" und Op. 118 „Exotische Rhapsodie") zur erfolgreichen Erstaufführung.

— Das Karlsruher Streichquartett (Ottomar Voigt und Gen.) brachte ein Quartett des jüngeren, beachtenswerten Pfitzner-Schülers Robert Reyhan zur Uraufführung.

— In Darmstadt wurde die C dur-Symphonie von Arnold Mendelssohn uraufgeführt.

— Die Motette „Jesu, meine Freude" von Johannes Günther (Schüler von Paul Graener) ist in Magdeburg von Otto Volkmann (Reblingscher Chor) und in Quedlinburg von Karl Franke (Schloßchor) zur Uraufführung angenommen.

— Unter den jüngeren Tonsetzern ist Max Lang (Stuttgart) als Liederkomponist eine der prägnantesten Erscheinungen. Dies bewies aufs neue sein am 5. April stattgefundener Kompositionsabend. Etwa 30 Lieder und Duette gelangten zur Uraufführung. Langs Melodik und Harmonik sind im besten Sinne modern, seine feine Charakterisierung zeugt von starkem Empfinden. Er weiß stets zu interessieren. So war die Aufnahme der Darbietungen bei den zahlreichen Zuhörern eine begeisterte. Mit dem Komponisten am Flügel machten sich um die vorzügliche Wiedergabe verdient: Rhoda v. Glehn (Sopran), Rudolf Ritter (Tenor) und Herm. Conzelmann (Bariton).

Unterrichtswesen

— Die bisher in Berlin und Köln veranstalteten Schulmusikwochen haben die Pflege der Musik in der Schule sehr erheblich gefördert. Auf vielfachen Wunsch pädagogischer und musikalischer Kreise Schlesiens wird die Dritte Schulmusikwoche des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht vom 1. bis 7. Oktober d. J. in der Aula der Universität in Breslau stattfinden. Auskunft erteilt das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, Potsdamerstraße 120.

— Der Bericht der Aschaffenburger städt. Musikschule über das Schuljahr 1922/23 zeigt wieder, welche Früchte die mustergültige Amtsführung Hermann Kundigrabers trägt, der mit Zielbewußtheit das ganze Musikleben Aschaffenburgs leitet und es auf eine ganz erstaunliche Höhe erhoben hat.

— Der 10. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang findet unter Leitung von Joseph Schuberth, Nürnberg (Hainstr. 20), in der Zeit vom 16.—21. Juli 1923 statt. Dozenten: Spezialarzt Dr. med. Grießmann, Nürnberg, Universitätsmusikdirektor Schmidt, Erlangen, Studienrat Schuberth, Nürnberg.

— VIII. Münchener Ferien-Stimmbildungskurs (17. mit 20. Juli 1923): Atemtechnik, Bildung der Sprech- und Singstimme, Vortrag, Behandlung funktioneller Sprach- und Stimmstörungen, Schulgesangmethodik, im besonderen das Tonwort des Kursleiters als Reform des Eitzschen Tonwortes, Schülervorführungen. Facharzt Dr. A. Falk (München) über Physiologie und Hygiene der Stimme. Anmeldungen und Anfragen (unter Beifügung des Rückportos) an den Kursleiter: Stimmpädagogen Anton Schiegg, München, Balanstr. 14.

Vermischte Nachrichten

— Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter (Sitz Ludwigshafen a. Rh.) hielt wie üblich während des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins seine diesjährige Hauptversammlung am 11. Juni unter dem Vorsitz des Intendanten Hofrat Meister ab. Eine große Anzahl wichtiger Fragen künstlerischer, sozialer und wirtschaftlicher Art, wie sie unter der drückenden Not der Zeit dem geistigen Arbeiter, dem schaffenden Künstler zumal, naheliegen, wurde eingehend besprochen. Vor allem soll der Verband durch eine erhöhte Werbetätigkeit auf breitere Basis gestellt werden, um seine Ziele im Dienste unseres musikalischen Lebens möglichst restlos zu verwirklichen. Von besonderem Interesse ist, daß von jetzt ab auch Gesanglehrer an staatlichen Schulen, sowie Orchestermusiker, welche Chöre und Orchester leiten, als Mitglieder aufgenommen werden.

— Der Wiener Akademische Wagner-Verein, der von begeisterten Anhängern der Kunst des Meisters gegründet wurde, als es noch ein Wagnis war, offen sich für Wagner zu bekennen, und der gerade in Wien der Gegnerschaft der heftigsten Feinde der Wagnerschen Kunst trotzen mußte, feierte kürzlich den Gedenktag seines fünfzigjährigen Bestehens und Wirkens (1873—1923). War die erste Zeit des Wirkens der Werbetätigkeit für die Festspiele und für die Verbreitung der Kunst des Meisters gewidmet, wandte der Verein später, als er freudig erleben durfte, daß die Kunst Wagners Gemeingut der Nation, ja der ganzen Welt geworden war, seine Tätigkeit jenen Meistern zu, die im Geiste Wagners neue Wege beschritten. Hugo Wolf und Anton Bruckner waren es, die da im Kreise des Vereins ihre erste Pflege fanden und denen er auch die erste begeisterte Gemeinde gewesen war. Der Verein darf deshalb mit Genugtuung auf sein fünfzigjähriges Wirken zurückblicken, in dem die erlauchtesten Namen der Musikgeschichte der Zeit einen Ehrenplatz einnehmen. Der jubilierende Verein, der seine Tätigkeit — getreu seiner Tradition — dem modernen deutschen Schaffen weiht, sofern er nur echt und bodenständig ist, feierte den Gedächtnistag durch ein Festkonzert, das von Ferdinand Löwe und Franz Scholk — den beiden Herolden Wagners und Bruckners, die aus dem Vereine hervorgegangen sind, dirigiert wurde, und das Bruchstücke aus den Werken des großen Bayreuther Meisters brachte. A. Reichel.

— Ein seltener Künstler und außerordentlich hochstehender Mensch wurde neunzig Jahre alt: Anton Bennewitz, der langjährige berühmte Direktor des Prager Konservatoriums, der würdige Meister einer weltbekannten Geigergeneration, der Lehrer des Böhmischen Streichquartetts, der Hoffmann, Suk, Nedbal und Herold, weiter von Ondricek, Halir, Witek, Zajic und Sevcik, dessen Schüler Kubelik und Kocian sind. Bennewitz, den Zeitgenossen der Romantiker, der Neuromantiker, der Impressionisten und der Verkünder einer Neuen Musik ehrt ganz besonders der Umstand, daß er niemals in Kunstdingen konservativen Anschauungen huldigte, daß er, der selbst im Wandel der Zeit eine Weiterentwicklung der Musik im Laufe von drei Menschenaltern beobachten konnte, immer dem Neuen geneigt war, das er frei von jedem Vorurteil förderte. Auch als Solist, Kammermusiker und als Dirigent der besonders in den neunziger Jahren vielgerühmten Konservatoriumskonzerte hatte er einen glänzenden Ruf. Die pädagogischen Forderungen, die er an den Sologeiger stellte, zeigten im Orchesterklange eine ganz besondere Reinheit und eine Vollkommenheit, die Erstaunen hervorrief. So ideal Bennewitz als Lehrer war, so grundgütig war er als Mensch, der unzähligen armen Talenten durch seine aristokratische Gesinnung und sein liebevolles Herz die Künstlerlaufbahn ermöglichte. Dr. E. Steinhard.

— Die Lüneburger Bach-Orgel. In Lüneburg fand zur Einweihung der umgebauten Böhm-Bach-Orgel der St. Johanniskirche ein Orgelkonzert und eine Heinrich-Schütz-Feier unter Leitung des trefflichen Organisten Karl Hoffmann statt. Die alte Orgel stammt aus dem Jahre 1537. An ihr wirkte von 1698—1733 der hochgeschätzte Orgelmeister Georg Böhm und als sein Schüler lernte und spielte an ihr Joh. Seb. Bach (zwischen 1700 und 1703). Das Werk ist mehrmals umgebaut worden; eine durchgreifende Erneuerung war aber jetzt um so dringlicher, als der berühmte Zahn der Zeit in Gestalt unzähliger Holzwürmer dem ehrwürdigen Bau ernstlich zu Leibe ging. Der wohlgelungene Umbau wurde durch die Orgelbauanstalt E. F. Walcker in Ludwigsburg ausgeführt. Hauptaufgabe dabei war, die Erhaltung einer historischen Orgel, besonders der gesamten (zum Teil noch aus dem Jahre 1551 stammenden) Pfeifenregister und der alten Schleifenladen aus Eichenholz. Ausgestattet mit sämtlichen modernen Hilfszügen, besitzt das Werk nun in seiner neuen Gestalt 50 klingende Register, darunter alte charakteristische Zungenstimmen, außer festen Kombinationen 3 freie Kombinationen, Schwellwerk und Tremulanten. Der Umbau ist der erste, rein pneumatische einer Schleifenladenorgel.

— Eine Sammlung der Briefe und Schriften des Thomaskantors Johann Kuhnau, des Vorgängers Johann Sebastian Bachs, bereitet der Musikschriftsteller Dr. Erich H. Müller vor. Er richtet an alle Besitzer von Handschriften die Bitte, ihn auf die in ihrem Besitze befindlichen Schriftstücke aufmerksam zu machen und ihm möglichst die Originale oder Abschriften für kurze Zeit zur Verfügung zu stellen. (Anschrift: Dresden A 20, Wasastr. 14.)

— Richard Strauß hat eine Tanzsuite aus Klavierstücken von François Couperin zusammengestellt und für kleines Orchester bearbeitet, die demnächst im Verlag Fürstner erscheinen wird.

— Vom 21.—23. Juli findet in Nürnberg das Fränkische Sängerbundesfest statt.

— Aus Steiermark gebürtige Tonsetzer mögen die anläßlich des 12. Sängerbundesfestes im August d. J. in Graz stattfindende musikgeschichtliche Ausstellung „Singen und Sängerwesen im Lande Steier" mit einer Handschrift und einem Druckwerke beschicken. Anmeldungen an O. Hofner, Graz, Steirischer Sängerbund.

— Die wertvolle Stradivari-Geige, die vor mehr als zwei Jahren Prof. Havemann entwendet wurde, ist jetzt in Berlin bei einem Althändler unter altem Gerümpel versteckt aufgefunden und dem Besitzer wieder zugestellt worden.

An unsere Kreuzband-Abonnenten!

Versandgebühr: Infolge der in kurzen Zwischenräumen sich wiederholenden Gebührenerhöhungen der Reichspost, die erst ganz kurz vor Inkrafttreten bekanntgegeben zu werden pflegen, sind wir außerstande, die tatsächliche künftige Versandgebühr jeweils bereits am Schluß des vorhergehenden Vierteljahrs vorauszubestimmen. So wird auch der auf unserer letzten Rechnung genannte Betrag durch die am 1. Juli eingetretene Postgeld-Erhöhung überholt. Wir sind dadurch genötigt, die im Kalendervierteljahr Juli/September entstehenden Mehrauslagen bei Uebersendung der 1. Vierteljahrsnummer nachzuberechnen, wie wir auch in Zukunft uns gegebenenfalls Nachberechnung vorbehalten müssen.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".

Schluß des Blattes am 14. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 5. Juli, des nächsten Heftes am 2. August.

EDITION BREITKOPF

J. S. BACHS KLAVIERWERKE / BUSONI-AUSGABE

Nr.		Nr.	
4301-2.	I-II. Wohltemperiertes Klavier. 1. u. 2. Teil	4317.	XVII. Tokkaten
4303.	III. 18 kleine Präludien usw.	4318.	XVIII. Tokkat. u. Fugen. Fantasie und Fuge A-moll
4304-5	IV-V. 2- u. 3stim. Inventionen	4319	XIX. Präludien und Fugen
4306.	VI. Französ. Suiten	4320.	XX. Präludien, Fughetten, Fugen
4307-8	VII-VIII. Englische Suiten	4321.	XXI. Fugen
4309-10.	IX-X. Partiten	4322.	XXII. Fantasien (Präludien) und Fugen
4311	XI. Konz. n. B. Marcello usf.	4323.	XXIII. Suiten
4312.	XII. Konzerte Nr. 9—16	4324.	XXIV. 3 Suiten und 2 Sonaten
4313.	XIII Italienisches Konzert	4325.	XXV. 3 Sonaten, Konzert und Fuge c-moll usw.
4314.	XIV. Chromat. Fantasie usw		
4315.	XV. Aria m. 30 Veränderg n.		
4316.	XVI. Fant. u. Fuge D-moll usf.		

FERRUCCIO BUSONI / KLAVIERÜBUNG

Nr.		Nr.	
5066.	I 6 Klavierübungen u. Prälud.	5224.	IV. 8 Etüden von Cramer
5067.	II. 3 Klavierübungen u. Prälud.	5225.	V. Var. üb. ein Thema v. Chopin, Perpet. mobile, Tonleitern
5068.	III. Lo Staccato		

Mit Busonis fünfteiliger Klavierübung ist zweifellos eines der bedeutendsten Studienwerke der Gegenwart, wenn nicht das bedeutendste überhaupt, erschienen. Sein Studium soll dem Klavierkünstler nach ganz eigen gearteter Auffassung die letzte Meisterschaft verleihen. Es ist eine Hohe Schule des Klavierspiels

FERRUCCIO BUSONI

Nr.		Nr.	
5196.	Fantasia Contrapuntistica	4941	Improvisation über das Bachsche Chorallied „Wie wohl ist mir". Für zwei Klaviere
5190.	Duettino concertante n. Mozart		
5220.	Fant. f. 1 Orgelwalze (Mozart-Bus.)		

ADOLF BUSCH

Nr.
5226. Orgel-Fantasie. op. 19
5227. Violin-Konzert A-moll. op. 20
5228. Violin-Sonate G-dur. op. 21

PAUL HINDEMITH

Nr.
5044/46. Capriccio. Fantasiestück, Scherzo. Violoncell und Klavier. op. 8

ARMIN KNAB

Nr.
5195. Wunderhorn-Lieder
5233 Kinderlieder

FELIX KROHN

Nr.
5229. 6 Klavierstücke. op. 15

KARL LEONHARDT

Nr.
5209. 9 Gedichte von Wilhelm Langewische. op. 5

MARTHA LINZ

Nr.
5217. Caprice u. Capricietto für Klavier

LUDOLF NIELSEN

Nr.
5236. Lackschmi oder Ein indisches Liebesmärchen. Ballet in 2 Akten. Klavierauszug

HERMANN ZILCHER

Nr.
5109. Suite für 2 Violinen u. Klavier. op. 15
5110. Violinsonate D-dur. op. 16
5113. Konzertstücke f. Violoncell. op. 21
5114. Klage. Konzertstück für Violine. op. 22
5116. Klavierskizzen. op. 26
5122. Bilderbuch. 9 Klangstudien für Klavier. op. 34
5121. Klavierquintett Cis-moll. op. 42

GÜNTHER RAMIN

Nr.
5215. Violin-Sonate C-dur. op. 1

WILLY RÖSSEL

Nr.
5194 Violoncell-Sonate A-moll
5235. Drei Lieder mit Viola. op. 12

OTHMAR SCHOECK

Nr.
5185. 2 Klavierstücke. op. 29
5201. Zwölf Eichendorff-Lieder. op. 30
5202. Fünf Lieder. op. 31
5204. Zwölf Hafislieder. op. 33
5203. Der Gott u. die Bajadere. op. 34

THEODOR STREICHER

5211/13. Michelangelo. 12 Lied. 3 H.

Die Edition Breitkopf umfaßt die Hauptwerke der Unterrichtsliteratur für alle Instrumente in Revision hervorragendster Musikpädagogen, die Werke der Klassiker in neuzeitlich ausgestalteten Musterausgaben. Darüber hinaus bringt die Edition Breitkopf eine große Zahl Werke bedeutender Tondichter der Gegenwart.

AUSFÜHRLICHE VERZEICHNISSE KOSTENLOS!

Eugen d'Albert

urteilt über die Sammlung:

Das Musikalische Universum

»Ihre von OTTO SINGER revidierte Ausgabe von Chopin, Heller, Liszt, Schumann habe ich durchgesehen und finde sie vortrefflich. Die beigefügten Bezeichnungen sind ausgezeichnet und mit einer feinfühligen Diskretion angebracht.«

Das „Musikalische Universum" ist eine wohlfeile Volks-Ausgabe gediegener Unterrichtsmusik. Die Mehrzahl der bisher erschienenen 4000 Nummern sind Einzelausgaben der wichtigsten Werke unserer Klassiker, die hier in einwandfreiem, erstklassigem Stich und Druck unter Verwendung besten Papiers geboten werden. Die Bearbeitungen erfolgen durch die hervorragendsten Autoritäten auf diesem Gebiete, von denen Otto Singer, Emil v. Sauer, Richard Krentzlin für Klavier, Arthur Seybold für Violine besonders hervorgehoben seien. Die Sammlung wird ständig erweitert.

*

Grundpreis pro Nummer Mk. —.30
Schlüsselzahl des Deutschen Musikalien-Verleger-Vereins
Kataloge stehen kostenlos zur Verfügung

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung und die Versandabteilung

Anton J. Benjamin, Hamburg, Alterwall 44

Ein zweites
Beethoven-Menuett!

Prof. Louis Rée

MENUETT

aus der Suite im alten Stile

für Pfte. zweihdg.

Eine reizende Kompoſition, die ſich unter der Flut neuer Werke ſelbſt Bahn gebrochen hat und zu den beſten Schöpfungen inſtruktiver Klaviermuſik zählen dürfte.

Einführungspreis bis Ende Juli 3000 Mark

Harth-Verlag Erich Paſtänier

Poſtſcheckkonto Leipzig 28 379

Für Abschlüsse —
besonders **Nach-**Versicherungen — zu kulanten Bedingungen in
Lebens-, Glas-, Autokasko-,
Kinder-, Unfall-, Bootskasko-,
Renten-, Haftpflicht-, Jachten-,
Lager-, Reisegepäck-, Film-,
Juwelen-, Transport-, Pelz-,
Wasserleitungsschäden-,
Einbruchsdiebstahl-, } Haushalt und
Feuer- incl. Gebäude-, } Geschäfte
Lebenslängl. Eisenbahn-Unf. } speziell f.
u. a. sämtl. Transportmittel } Reisende
Aufruhr-, Messe-,
auch auf Dollar- und Goldmark-Basis

Versicherungen
empfiehlt sich
WALTER SCHMIDT, BERLIN C. 25
Prenzlauer Straße 12.
General-Vertreter
der „NORDSTERN" Allgem. Vers.-Akt.-Ges.
*
Vertreter an allen Orten gesucht, gute Provisionssätze

In Freiburg i. Br. findet Anfang Juli 1923
das
II. Oberbadische Musikfest
statt. — Ausführende: Der Chorverein Freiburg i. Br.
unter Leitung von Maximilian Albrecht.
Programm: Das Neue Leben von Wolf-Ferrari. Hymnus von Zöllner
Die Falkenjagd von Futterer. Liederabend (Grete Stückgold).
A capella-Chöre. Moderne Kammermusik (Uraufführungen)
Nähere Auskunft erteilt der Verkehrsverein in Freiburg i. Br.

Walter Niemanns Klavierwerke
sind an allen Musikschulen eingeführt, werden von den besten Pianisten gespielt

op. 21	Schwarzwald-Idyllen	no. 2.50
op. 23	Suite nach Hebbel	no. 2 50
op. 28	Nr. 1 Alhambra (Granada)	1.50
	Nr. 2 Nach glücklichem Tag	1.—
	Nr. 3 Ave Maria	1.20
op. 30	Singende Fontäne	2.—
op. 31	Impromptu	1 50
op. 44	Chaconne	1.50
op. 45	Sommernacht am Flusse	1.50
op 48	Pompeji, Mosaik romantischer Miniaturen	no. 2.50
op. 49	Ballade (Aus vergangenen Tagen)	1.50
op. 51	Altgriechischer Tempelreigen	1.50
op. 52	Arabeske	1.50
op. 53	Fantasie-Mazurka	1.50
op. 54	Immensee (romantische Fantasie)	2.—
op. 55	24 Préludes, 2 Hefte	je no. 2.50
op. 60	I. Sonate A-moll (Romantische)	no. 3 50
op. 68	Nr. 1 Romantischer Walzer	1 50
	Nr. 2 Delphi (Feierliche Hymne)	1.50
	Nr. 3 Im fernen Osten	1.50
op. 69	Wasserspiele	2.—
op 71	Suite nach Worten von Herm. Hesse	no. 2.50
op. 74	Acht Mazurkas	no. 2 50
op. 75	II. Sonate F-dur (Nordische)	no. 3.50
op. 77	Die Harzreise (7 Stücke)	no. 2.50
op 83	III. Sonate D-Moll (Elegische)	no 4.50
Zehn Klavierstücke		no. 4.—

Grundzahlen, Zuschläge besonders.

Verlag von C. F. Kahnt, Leipzig, Nürnberger Str. 27

Franz Schubert: Elf unbekannte Ländler.
Für Klavier bearbeitet von **Karl Wendl** . . . . . Grundzahl 1.50
Für Violine und Klavier bearbeitet von **Hans Schmidt** . . . . 2.—
Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

VERLAG FÜR NEUZEITLICHE KUNST · MAX THOMAS, MAGDEBURG

Preisausschreiben!

Unser Verlag ist mit der Ausschreibung eines Wettbewerbs für folgende Kompositionen beauftragt:

1. **Kompositionen für Solo-Flöte und Kammerorchester**
(Streicher, 1 Oboe, 1 Klarinette, 2 Hörner, 1 Fagott)
2. **Kompositionen für Klavier 4händig**
3. **Sinfonische Orchesterwerke**

für die folgende Preise zur Verteilung kommen:

Zu 1 und 2:	Je ein Preis zu . .	Mk. 200 000.—	Zu 3:	Ein Preis zu	Mk. 500 000.—
	„ „ „ „ . .	„ 100 000.—		„ „ „	„ 300 000.—
	„ „ „ „ . .	„ 50 000.—		„ „ „	„ 200 000.—
	„ 20 Preise zu . .	„ 20 000.—		„ „ „	„ 100 000.—
				10 Preise zu	„ 50 000.—

Außerdem werden von den eingesandten Werken die wertvollsten, nicht preisgekrönten ebenfalls angekauft. Die Manuskripte müssen druckreif, sauber geschrieben und mit einem Kennwort ohne Angabe des Namens des Komponisten versehen sein. In einem besonders einzusendenden Briefe ist die Adresse des Komponisten unter Beifügung desselben Kennwortes niederzulegen.

Alle Sendungen, Briefe sowie Manuskripte, müssen den Vermerk „Betrifft Kompositions-Preisausschreiben" tragen und bis 15. August in unseren Händen sein. Das Material muß vollständig und gut leserlich sein, für die Orchester-Kompositionen (1 und 3) sind Klavierauszüge beizufügen. Die mit Preisen ausgezeichneten Werke werden Eigentum des Verlages. Keiner Einsendung darf Rückporto fehlen!

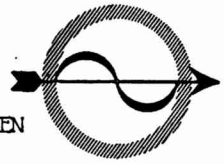
Das Preisrichterkollegium besteht aus den Herren: Professor der Musik Fritz Kauffmann, Musikdirektor Gottfried Grunewald, Musikschriftsteller Dr. Bernhard Engelke, Verlagsdirektor Max Thomas, sämtlich in Magdeburg.

Außerhalb dieses Wettbewerbs übernehmen wir ständig Kompositionen aller Arten und bitten um Einsendung der Manuskripte.

VERLAG FÜR NEUZEITLICHE KUNST · MAX THOMAS, MAGDEBURG

HOMOGENE

GEIGEN CELLI



BRATSCHEN CONTRA-BÄSSE

STREICH-INSTRUMENTE

VON

PROF. F. J. KOCH

ALTITALIENISCHER KLANG

ORIGINAL-KOPIEN

III. MUSIKFACH-AUSSTELLUNG BERLIN AUG. 22

✦ GOLDENE MEDAILLE ✦

PROSPEKTE KOSTENLOS DURCH

KOCH & STERZEL A.G. DRESDEN-A 24

ABT. STREICHINSTRUMENTE · ZWICKAUERSTR. 40

Führende Künstler

die Wert auf

Ton-Qualität

legen, wählen für ihren Konzertgebrauch unsere Instrumente, die in Bezug auf Tonqualität, Tragfähigkeit und leichte Ansprache den echten alten

Cremonesern gleichkommen.

Prof. Felix Berber, München, schreibt uns am 26.4.23 über die Erfahrungen mit seiner Koch-Geige: . . . Ich habe selten eine Violine gespielt, auf der es mir so ein besonderes Vergnügen bereitet hat, zu spielen. Das Instrument folgt jeder Regung, die ich empfinde und gewährt mir als Spieler eine ganz große Freude. Ich kann Ihnen dieses Urteil vom Standpunkt des Spielers aus geben und kein Wort der Anerkennung ist mir da genügend. . . Im Interesse der jungen Geiger halte ich es für gegeben, den Weg zu zeigen, auf dem diese zu einem guten Instrument kommen können. Die Preise der alten Italiener sind so enorm, daß man sich nach guten neuen Instrumenten umsehen muß. Ich begrüße in Ihren Koch-Geigen einen vollwertigen Ersatz hierfür.

Berlin, Signale vom 20. 12 22. Die Koch-Instrumente entwickeln sich zu erstaunlicher Vollkommenheit. . . . eine ungewöhnlich gleichmäßige Tonschönheit. . . .

Leipzig. Neue Leipziger Zeitung vom 24. 12. 22. Besonders hervorgehoben ist der Wohllaut und die Klangfülle der von ihnen gespielten Koch'schen Instrumente. . . .

München, Neueste Nachrichten 24. 12. 22. Die von dem Dresdner-Streichquartett gespielten Instrumente überraschten in der Tat durch Größe, Schönheit, Sonorität und ungewöhnliche Tragfähigkeit des Tones, durch ihre starke Resonanzfähigkeit. . .

Cembali

Spinette

Clavichords

Karl Maendler-Schramm

München, Rosenstr. 5/I

Neu-Erscheinungen

1 ✦ 9 ✦ 2 ✦ 3

Scheunemann, M., *Klavierquartett* E-dur
nach Gedichten von Cäsar Flaischlen
— Geschichten aus dem Walde,
Romantische Suite *für Viol. u. Klavier*
— Sonate A-dur „ „ „ „
— „ G-dur „ „ „ „

GESANG UND KLAVIER

Kögler, Hermann
Alter Dorffriedhof / Klage / Laßt mich / Morgenstimmung / Mein letztes Lied / O schwere Pein Sturm / Weiße Rosen / Winter / Sechs Lieder aus dem Zyklus „VON LIEBE UND TOD"

Scheunemann, Max
Sommergebet, Stille Fahrt, Ein Pfingstlied, Schlummerlied, Mai, Der Frühling, Sommer, Abend, Mondlicht, Madonnenlieder im ersten Jahre des Kindes

Glänzende Kritiken ✦ Kataloge kostenlos

Rheinischer Musik-Verlag

Otto Schlingloff Essen *2. Hagenstraße 67*

Edm. Parlow

Praktischer Lehrgang des Klavierspiels

Mk. 15.—, geb. Mk. 16.50 und Zuschlag

Vorzüge der Schule:
Nicht so trocken wie die meisten Schulen.
:: Gewissenhaft gearbeitet ::
Aus der Praxis für die Praxis.
Die leicht fasslichste Schule.

Verlag C. F. Kahnt, Leipzig

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 jeweiligen Schlüsselzahl des Buchhandels, den Ladenpreis.

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

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