Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1924

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0045|LOG_0009

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

NEUE MUSIK-ZEITUNG
45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 5

Das Frankfurter Musikleben / Von Artur Holde

Zum zweiten Male seit seiner Gründung hält der Allgemeine Deutsche Musikverein seine Tagung in Frankfurt a. Main ab, und viele Tonkünstler und Musikfreunde aus dem Reich werden bei diesem Anlaß Gelegenheit finden, sich aus unmittelbarer Anschauung ein Bild des Musiklebens der Stadt zu machen. Daß dieses lückenhaft bleiben muß und für das Wesen der ständigen Musikpflege überhaupt nicht sonderlich charakteristisch werden kann, liegt in der Art der ja in erheblichem Ausmaße von auswärtigen Kräften bestrittenen Veranstaltung. Deshalb mag eine Betrachtung *Frankfurts als Musikstadt* zu diesem Zeitpunkt und an dieser Stelle nicht unangebracht sein.

Als alte, ausgeprägte Handelsstadt, in der Angelegenheiten wirtschaftlicher Natur leichter Boden fassen konnten und in der soziale und humanitäre Aufgaben schneller Verständnis fanden als künstlerische Bestrebungen, hat Frankfurt, wie sich augenfällig auch auf dem Gebiet der Architektur und des Museumswesens zeigt, seiner Kunstpflege nicht die überragende Bedeutung anderer deutscher Großstädte zu geben vermocht. Allerdings darf nicht außer acht gelassen werden, daß etwa Dresden und München als Landeshauptstädte der in Frankfurt fehlenden höfischen Förderung einen sehr wesentlichen Teil ihrer Entwicklung zu danken haben. Da Frankfurt auch ohne das, wenigstens vor dem Krieg vorhandene gewisse internationale gesellschaftliche Leben der genannten Städte geblieben ist, zu dem ihm weder seine wirtschaftliche Machtstellung noch seine von der Natur so reich begünstigte Lage verhelfen konnte, so waren auch für sein Musikleben nicht die gleichen vorteilhaften Grundlagen wie dort geschaffen. Doch das Gesamtbild der öffentlichen Musikpflege ist immerhin so interessant und mannigfaltig, wenn ihm auch die charakteristischen Züge einer Kunststadt im Sinne Münchens oder Wiens abgehen, daß sich ein Rundblick über die wichtigsten Erscheinungen verlohnt.

Mit seinem in den achtziger Jahren nach besten Vorbildern erbauten Opernhause schuf sich Frankfurt das künstlerische und gesellschaftliche Repräsentationsgebäude, auf das es als Stadt von alter musikalischer Kultur und gediegenem, durch Generationen gefestigtem Wohlstand Anspruch hatte. Als günstige Stätte von Uraufführungen hat die Frankfurter Opernbühne es zu einer geachteten Stellung unter ihren ebenbürtigen Schwestern gebracht. Zahlreiche Werke der modernen deutschen und ausländischen Produktion nahmen von ihr aus ihren erfolgreichen Weg; außer Debussy, Dukas, Mussorgski ist es in neuerer Zeit besonders Franz Schreker gewesen, der den Namen der Bühne mit der Operngeschichte der Gegenwart in lebendige Beziehung gebracht hat: vom „Fernen Klang" bis zum „Schatzgräber" führt die Serie seiner in Frankfurt vollzogenen Uraufführungen. Nach einer seit dem Fortgange Ernst Lerts von administrativen Stellen ausgeübten Leitung steht das Institut durch die Ernennung des Kapellmeisters der Wiener Staatsoper, Clemens Krauß, zum Direktor vor einer neuen Aera. Mit ihm tritt zum ersten Mal, etwa nach dem Vorbild Gustav Mahlers und Richard Straußens in Wien, ein Musiker an die Spitze. Der häufige Wechsel der künstlerisch verantwortlichen Führung im letzten Jahrzehnt (Volkner, Zeiß, Lert) hat naturgemäß seine Spuren hinterlassen, die sich am stärksten in einer Vernachlässigung des szenischen Bildes und einem Mangel an musikalischer und darstellerischer Ensemblekultur im älteren Repertoire zeigen. Seine Stärke hat das Institut im Solopersonal: die Leistungen der Damen Beatrice Sutter-Kottlar, Else Gentner-Fischer, Magda Spiegel, der Herren John Gläser, Otto Fanger Robert v. Scheidt, Richard v. Schenck, Jean Stern und Hermann Schramm sichern in erster Reihe das hohe Niveau zahlreicher Vorstellungen, denen vom Pult aus Dr. Ludwig Rottenberg sein gutes Musikertum leiht. Ihm koordiniert ist der junge, begabte Wolfgang Martin, während sich in Spieloper und Operette Bruno Hartl und Curt Kretzschmar teilen. Seine abgerundetsten Aufführungen zeigt das Opernhaus gegenwärtig etwa in „Figaros Hochzeit", in der von Lert bemerkenswert phantasiereich und stilsicher inszenierten „Zauberflöte" und im „Tristan", aus dem modernen Spielplan heben sich der „Rosenkavalier", „Ariadne auf Naxos", „Boris Godunow", „Die Fürstin Howansky" und „Jenufa" als besonders eindrucksvoll heraus. Auf dem Gebiet der Operette beschränkt man sich in richtiger Zielsetzung nahezu ganz auf die wenigen, auch mit einem ausgesprochenen Opernpersonal angemessen zu besetzenden „Klassiker", während für Novitäten in dem neuerbauten Operettentheater die für moderne Unterhaltungsware notwendigen Vorbedingungen erfüllt sind.

Das Rückgrat des Frankfurter Konzertlebens bilden, oder zutreffender: bildeten bis vor kurzem die mit den Instrumentalisten des Opernhauses unternommenen Orchesterveranstaltungen und die Kammermusikabende der „Museumsgesellschaft", deren Besucherkreis sich

vorzugsweise aus den mit alten Abonnementsanrechten versehenen Schichten der sogenannten „Gesellschaft" rekrutiert, eine Zusammensetzung, die sich auch durch die Umschmelzung des Bürgertums seit dem Kriege nicht erheblich verändert hat. An künstlerischem Gewicht dagegen hat das administrativ in konservativem Geist geleitete Institut durch das Hinzutreten des „Frankfurter Orchestervereins" eingebüßt. In Hausegger, dem um die Einführung weitsichtiger Reformidee kämpfenden Idealisten, dann in Mengelberg, dem glänzenden Orchestererzieher und schließlich, nur allzu kurze Zeit nach zahlreichen Gastspielen von Dirigenten geringeren Grades in Furtwängler hatte die Gesellschaft bisher am Pult ihre bedeutendsten Erscheinungen. Seit zwei Wintern liegt die musikalische Leitung nunmehr in den Händen Hermann Scherchens. Als einer der zielbewußtesten und aktivsten Führer des linken Flügels der jungen Generation hat Scherchen sich bemüht, die Tendenz der Gesellschaft in fortschrittlichem Sinne zu ändern; mit manchem Erfolg, wenn auch begreiflicherweise nicht in solchem Ausmaße, wie zuerst ins Auge gefaßt. Seiner Initiative verdanken wir verschiedene Aufführungen von nicht alltäglichem Zuschnitt, und sein Verdienst in erster Linie war das Zustandekommen der modernen „Kammermusikwoche" im Sommer 1923. Die Gründung eines a cappella-Chores, der sich vorzugsweise die Wiedergabe von Werken fortschrittlicher Prägung zur Aufgabe macht, zeugt weiterhin für die anregende Kraft, die Scherchen im Musikleben Frankfurts bedeutet. Auf dem Gebiet der Kammermusik hat die Museumsgesellschaft schon seit Jahren eine wichtige künstlerische Position durch Aufgabe ihres eigenen Quartetts (das einstens in Heermann und Hugo Becker seine bedeutendsten Mitglieder hatte) verloren. Bekannte Quartettvereinigungen und Solisten von Rang füllen nunmehr die Programme dieser Abende. Seinen solistisch hervortretenden Mitgliedern, dem Lenzewski-Quartett und der unter Anton Witek stehenden Triogemeinschaft gibt dagegen der Orchesterverein in einer Serie von Kammermusikabenden eine günstige Plattform. Weit mehr als auf diesem Gebiet hat das Museum einen ernsthaften Rivalen in den Orchesterveranstaltungen dieser zweiten Konzertgesellschaft erhalten. Nach langem Experimentieren traf der Orchesterverein, der sich auf eine empfangsbereitere, mit weniger Vorurteilen belastete Hörerschaft als das Museum stützen kann, in dem Bremenser Dirigenten Ernst Wendel eine Wahl, wie sie nach den Ergebnissen des ersten Winters glücklicher kaum hätte ausfallen können. Die Beschaffenheit des Orchesters ist in überraschend kurzem Zeitraum auf den einer Großstadt vom Range Frankfurts notwendigen Stand gelangt.

Die unerfreuliche Zersplitterung des Frankfurter Musiklebens findet ihren bezeichnenden Ausdruck in der Tatsache, daß jede Körperschaft von einigem Ansehen ihren eigenen Dirigenten besitzt, obgleich die Zusammenfassung mehrerer Positionen aus künstlerischen und wirtschaftlichen Momenten naturgemäß die einzige rationelle Lösung bedeutet. Der ehedem von Mengelberg mit verwaltete Cäcilienverein hat sich unter die feinsinnige Leitung Dr. Temesvarys begeben, der Rühlsche Gesangverein ist zum System des Gastdirigenten zurückgekehrt und hat wiederum Karl Schuricht aus Wiesbaden, dem der Verein schon eine erfolgreiche Epoche verdankt, herangezogen. In die Gefahr, durch Größe und Leistungskraft überflügelt zu werden, sind beide Chorgesellschaften jetzt durch die seit kurzem bestehende „Singakademie" Prof. Gambkes geraten, dessen organisatorischer Begabung auch die Gründung und gute Entwicklung des „Motettenchores", einer aus Knaben- und Männerstimmen zusammengesetzten ausgezeichneten a cappella-Vereinigung für geistliche Musik zu danken ist. Wenn man außerdem noch des unter der gleichen Führung stehenden „Sängerchores des Lehrervereins", des „Maerzschen Singvereins" und des (durch Abwesenheit der Dirigentin pausierenden) Dessoffschen Frauenchores gedenkt, so ist wenigstens der im Vordergrund befindlichen Chorgesellschaften gebührend Erwähnung getan.

Das Ansehen Frankfurts als Musikstadt ist außerdem nicht unbeträchtlich durch die Wirksamkeit von Dr. Hochs Konservatorium gewährleistet. Nach dem Eingehen des unter Mitwirkung Hans v. Bülows gegründeten Raff-Konservatoriums ist dieses Institut die einzige musikalische Lehranstalt großen Stils der Stadt. Das zuerst von Bernhard Scholz innegehabte Direktorium gelangte über Iwan Knorr und Waldemar v. Baußnern nunmehr in die Hände des schon seit langen Jahren als Lehrer der Anstalt tätigen Komponisten Bernhard Sekles, der dem wie alle Kulturstätten wirtschaftlich bedrohten Institut durch verwaltungstechnische und künstlerische Maßnahmen neue Impulse zu geben trachtet. Unter den kleineren Anstalten hat sich besonders die von Sophie Henkel geleitete „Frankfurter Musikschule" um das Musikleben der Stadt Verdienste erworben. Seit der Gründung der Universität kann auch die wissenschaftliche Heranbildung des Tonkünstlers in Frankfurt gefördert und zum Abschluß gebracht werden: in den Vorlesungen Prof. Bauers, der zugleich Dozent des Konservatoriums ist, findet sie hauptsächlich ihre Grundlage. Für die populären Bestrebungen auf dem Gebiet der Musikgeschichte und der musikalischen Analyse und Ästhetik stellt der mit großem Eifer und hoher Zielsetzung wirkende „Bund für Volksbildung" in allen Teilen der Stadt das Auditorium.

Die musikwissenschaftliche Arbeit hat in Frankfurt durch mehrere bedeutende Privatsammlungen ein umfangreiches und brauchbares Material zur Verfügung. Außer der großen Autographensammlung von Louis

Koch, einem der schönsten Privatbesitze in Deutschland, die die klassischen Meister in zahlreichen Handschriften umfaßt, das „Musikhistorische Museum" von Nicolas Manskopf am Untermainkai, das von seinem Besitzer und Schöpfer jedem Musikfreunde und -Forscher in bereitwilligster Weise erschlossen wird. Neben Porträts, Programmen, Autographen und Erinnerungsstücken aller Art findet der Besucher ein fast unübersehbares Anschauungsmaterial aus vielen Jahrhunderten der Tonkunst. Die Erinnerungen an Wagner füllen einen besonderen Raum, und breiten Platz beansprucht eine an amüsanten Stücken reiche Karikaturensammlung. Für den literarisch Arbeitenden von noch höherer Bedeutung ist die Musikbibliothek von Paul Hirsch, die der Besitzer dem Künstler und Wissenschaftler in ähnlich vorbildlichem Entgegenkommen wie Manskopf zur Verfügung stellt. An Handschriften findet man in dieser Sammlung nur weniges, ihr Glanzstück ist immerhin Mozarts Streichquintett K. 593. Außer der modernen musikwissenschaftlichen Literatur, die mit großer Vollständigkeit gesammelt wird, treffen wir hier in bewundernswerter Reichhaltigkeit die Drucke der Theoretiker des 15.—19. Jahrhunderts. Dem praktischen Musiker zu wertvollster Hilfsquelle wird die Sammlung von Opernpartituren, die die Erstdrucke von Peris „Euridice", fast aller Opern Lullys, die Werke Rameaus, Glucks, Mozarts, Webers, Rossinis, Meyerbeers, Wagners und die der zeitgenössischen Tonkunst enthält. Zu einem eigenen Katalog sind die in großer Anzahl vorhandenen Mozart-Drucke der Bibliothek vereinigt. Bibliophile Ausgaben und Illustrationswerke bilden schließlich eine interessante Ergänzung der großen Buch- und Notenschätze.

BERNHARD SEKLES
Direktor von Dr. Hochs Konservatorium

Trotz mannigfacher guter Vorbedingungen, unter denen die Schönheit der Umgebung, die vorteilhafte geographische Lage, ferner die Vereinigung der Anregungen der Großstadt mit der Behaglichkeit einer Mittelstadt besonders ins Gewicht fallen könnten, ist Frankfurt für den schaffenden und reproduzierenden Musiker kaum jemals ein wirklich günstiger Boden gewesen. Die Kaufmannstadt gibt, wie man auch an Hamburg erkennen kann, eben selten die geeignete Umwelt für den Künstler her. Eine ganze Anzahl bedeutender Musiker haben Frankfurt bald unbefriedigt wieder verlassen. Der Untersuchung wert wäre es übrigens, einmal festzustellen, ob nicht gerade die schöpferischen Naturen durch das erschlaffende, besonders von Zugezogenen als hemmend empfundene Klima der Stadt beeinträchtigt und infolgedessen wieder vertrieben worden sind. Als talentvollste, zukunftsreichste Erscheinung unter den Komponisten des heutigen Frankfurts ist Paul Hindemith hervorzuheben, der sich schnell zu einem der am meisten beachteten Vertreter der musikalischen Moderne in Deutschland zu machen verstand, weithin geschätzt ist noch Bernhard Sekles, dessen Ansehen sich in erster Linie auf dem Erfolg der „Schahrazade" und einer Reihe von Kammermusik-Werken gründet. Als Lyriker ist Max Kowalsky bekannt geworden, und besonders in Frankfurt häufig zur Diskussion gestellt wurden noch die Arbeiten Ludwig Rottenbergs. Wenn auch der Stadt in den letzten Dezennien zahlreiche ausübende Tonkünstler von mehr als lokaler Bedeutung verloren gegangen sind, so zählt der (durch die Stürme der letzten für den Künstlerstand so verhängnisvollen Jahre noch um manchen klangvollen Namen gebrachte) „Frankfurter Tonkünstlerbund" konzertierende Musiker wie Alfred Hoehn, Fritz Malata, Anton Kohmann, Adolf Rebner, Gesangspädagogen wie E. Bellwidt und Clara Sohn zu den Seinen.

Seine Bedeutung als Musikstadt vermag Frankfurt neuerdings in gewisser Hinsicht noch zu betonen durch die Errichtung einer Radiosendestation, die die größte künstlerischen Zwecken dienstbar gemachte Anlage in Deutschland darstellt. Die naturgemäß ganz überwiegend von einheimischen Kräften bestrittenen Programme tragen erfreulich dazu bei, die Namen der leistungsfähigen Tonkünstler Frankfurts vorteilhaft bekannt zu machen, so wenig vollendet die Radiotechnik in musikalischer Hinsicht bisher auch noch geblieben ist.

Richard Strauss / Von Hans Tessmer

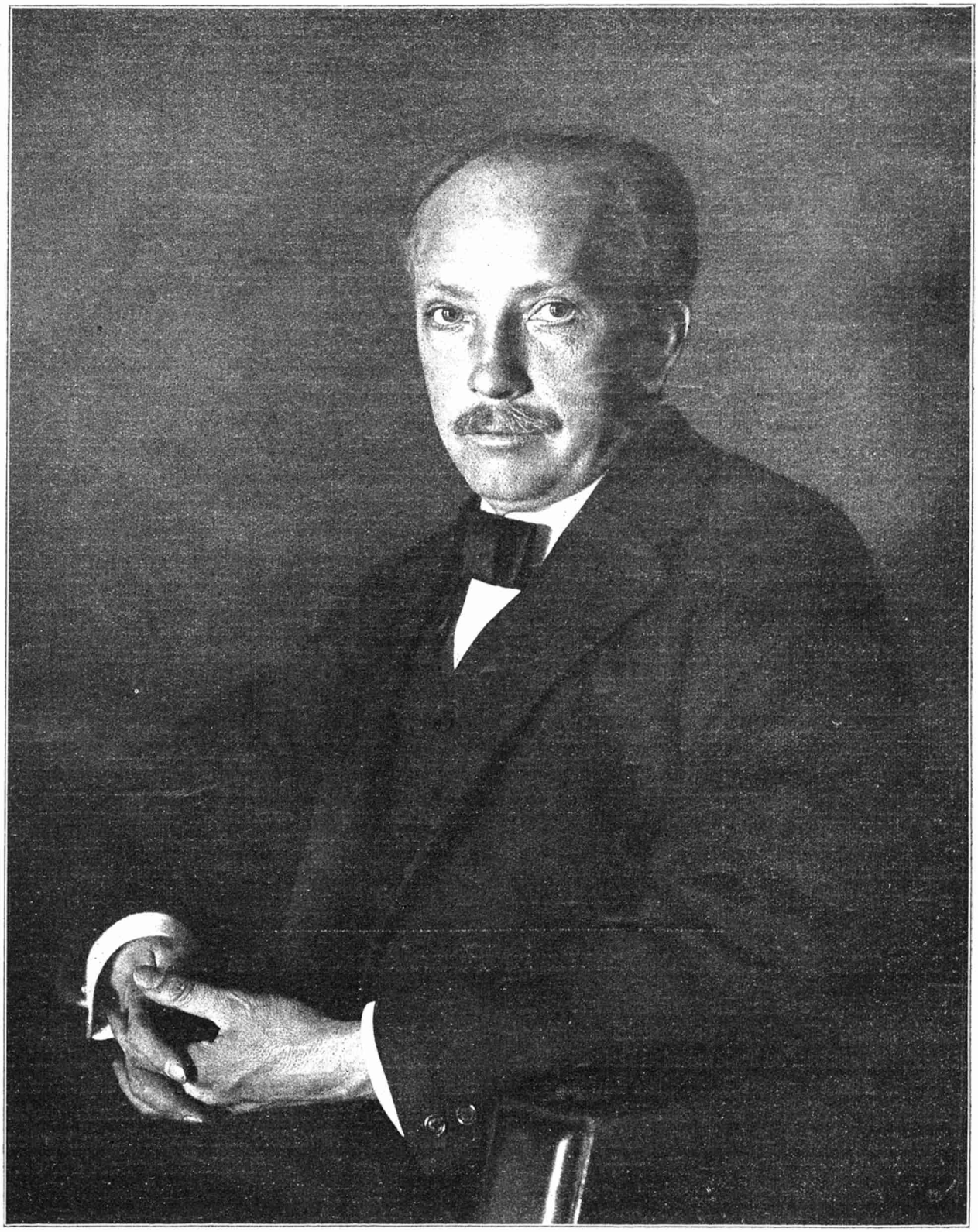
Zu seinem 60. Geburtstage am 11. Juni

Es ist an diesem Tage, an dem wir dankbar und mit frohen Empfindungen und Wünschen vor R. Strauß stehen, gleichgültig zu fragen, ob er wirklich der größte neuere deutsche Tondichter sei, als welcher er von seinen zahllosen Anhängern so gern immer wieder gepriesen wird. Wir sehen die faszinierende Wirkung seiner Erscheinung in alle Welt hinaus; der Chronist bucht die phantastischen Erfolge, die in allen Kulturländern der Erde mit dem Namen Strauß verknüpft sind; es ist auch für die Kleinwilligen oder diejenigen, die aus einer anderen Weltanschauung heraus die Kunst Richard Strauß' ablehnen, keine Frage mehr, daß seit etwa zwei Jahrzehnten dieser Mann die deutsche Musik der Jahrhundertwende überall repräsentiert — und immer wieder taucht die Frage nach seiner Größe und Bedeutung auf. Eine Frage, die um so müßiger erscheint, als sie letzten Endes ja doch erst von der Geschichte beantwortet wird, die wir nicht mehr erleben. Wohl aber lohnt es sich heute zu erkennen: *was uns Strauß ist.*

Es ist noch nicht gar so lange her, da wurde Richard Strauß fast stets in Gemeinschaft mit Mahler und Reger genannt. Die neue deutsche Musik nach Wagner, Bruckner und Brahms wurde in der Trias Strauß-Mahler-Reger dargestellt. Heute lebt von den dreien nur Strauß noch; wir sehen Mahlers Scheingröße abbröckeln, und die Zeit, in der man den bescheidenen Kern aus dieser monströsen Symphonik als solchen gelten lassen wird, ohne bei jeder Weltanschauungsgeste der Mahlerschen Musik Hosanna zu schreien, diese Zeit ist kaum fern; wir sehen weiter Max Regers Werk in einem Läuterungsprozeß, aus welchem mit deutlicher Unterscheidung immer mehr und eindringlicher das wahrhaft Große dieser von echten Affekten getriebenen, wirklich wieder einmal polyphonen Musik hervorgeht; und wir sehen im Falle des lebenden Richard Strauß, daß solch ein Läuterungsprozeß im großen und ganzen schon hinter ihm liegt, und wir erleben mit ihm das lebendig Bleibende seines im wesentlichen wohl abgeschlossenen Lebenswerkes. Strauß ist ein Kind des Naturalismus, seine künstlerische Anschauung ist ausgeprägt die des Naturalismus, also einer Epoche, die längst der Geschichte angehört. Aber: wie so viele Geister dieser Epoche noch ihr eigenes Verlöschen erleben mußten, so blieben zwei führende Köpfe aus jener Zeit leben, die als einzige vielleicht heute noch ihren Bestand haben und die es erleben, daß *ihr Werk lebt;* des einen Werk, weil es bei allem Naturalismus doch eben Menschen gestaltete: Gerhart Hauptmann, — des anderen, weil seine Musik trotz ihrer naturalistischen Basis eben doch echte Musik ist: Richard Strauß.

In die Zeit des abgeschmackten und impotenten Wagner-Epigonentums und des brutal-trivialen Verismus hinein klangen die hellen Fanfaren der Straußschen Jugend: „Don Juans" schneidender Stahl blitzte im Kampf auf und — siegte. Wir sehen heute diesen Weg: vom „Don Juan" zum „Heldenleben" und zur „Domestica", zur „Salome", „Elektra", zum „Rosenkavalier" und zur „Ariadne" — es ist ein lebendiger Weg blutvoller Erfüllung eines naturhaften, echten Temperaments. Was will es besagen, wenn danach die „Alpensymphonie", die „Frau ohne Schatten", „Josephs Legende", „Schlagobers" als Abstieg erscheinen? Wenn wir in dem Strauß der letzten zehn Jahre nur noch den Abklatsch seiner selbst zu sehen vermögen? Paul Bekker schrieb einmal: „Strauß ist der nämliche geblieben, der er einstmals war — nur wir sind anders geworden". Ganz richtig, — wir sehen heute auch Wagner anders, als die vorige Generation, und werden dennoch nichts daran ändern, daß im „Tristan", in den „Meistersingern" Musik genug enthalten ist, immer wieder von neuem die Menschheit zu beglücken. Und wenn sich unser Weltbild tausendmal ändert und die Voraussetzungen unserer materiellen und geistigen Existenz sich immer wieder wandeln, so bleibt eine Melodie von Mozart, von Schubert, eine Fuge von Bach, ein Adagio von Beethoven ein unveränderbar beglückendes Erlebnis, — und nicht deshalb, weil in diesen Tonwerken klingende Symbole gegeben sind, sondern einfach, weil das natürliche, gesunde Gemüt stets bereit sein wird, die lebendige, organische Kraft solcher Musik auf sich wirken zu lassen, ihr klingendes Leben ganz naiv zu genießen.

Strauß hat viele Wandlungen durchgemacht, seine Vitalität fand stets den Zusammenhang seines Schaffens mit den kulturellen Erscheinungen der Zeit, es ging keine wichtige künstlerische „Bewegung" an ihm spurlos vorüber, — bis zu den Extravaganzen der „jüngsten" Richtungen. Freilich: diese zehn Jahre brachten ja bereits seine Stagnation — und dennoch lebt sein Werk in allen seinen wesentlichsten Teilen über allen problematischen Erscheinungen dieser Zeit, über allen Kämpfen einer fast nur noch intellektuellen Jugend in der Musik. Triumphiert so ein äußerlicher Naturalismus? Als Prinzip, das nur die getreue Schilderung von Eindrücken, die allergenaueste Darstellung von Vorgängen verfolgt, wohl niemals. Ein Triumph kann deshalb die „Alpensymphonie" auch dann nicht sein, wenn man überwältigt vor ihrer Architektur, ihrem technischen Organismus, ja vor der warmen Breite der Melodik in ihrem letzten Abschnitt steht; als Kunstwerk eine großartige Verfallserscheinung, imponiert die lediglich als ein Stück denkbar vollkommener Musik-Artistik. Und dennoch triumphiert der Natu-



RICHARD STRAUSS

Zu seinem 60. Geburtstage am 11. Juni

ralist Strauß über alle Hysteriker von 1924, freilich nicht mit dem naturalistischen Prinzip, das er sicherlich auch niemals bewußt verfolgt, sondern mit der naturalistischen Haltung dessen, der frei und selbstherrlich, schrankenlos und ungehemmt sich an das Leben hingibt und sich vom schönen oder häßlichen Augenblick, vom guten oder bösen Impuls befruchten läßt, im Grunde unbekümmert um das Resultat an sich: es mußte ja Leben sein, da es aus dem Leben kam — ein anderes „Prinzip" gibt es für den dionysischen Menschen nicht. Und Strauß *ist* Dionysier — die Haltung seiner Themen ist die des stürmischen Aufschwungs, seine Musik sagt „ja" zu aller Kraft und Schönheit des Erschaffenen in der Natur, und dies ist es, was letzten Endes den unbefangenen Geist und das gesunde Gemüt auch heute noch für seine Musik begeistern muß: daß sie zu erfreuen vermag, daß sie uns mitreißt in ihren frohen Schwung — und wenn es nur Stunden sind, so sind diese Stunden stark und schön und bleiben in unserer Erinnerung. Es ist der Geist der „Fröhlichen Wissenschaft" darin, dieser kühne tänzerische Geist, der im „Zarathustra" lebendig ist, in der Sinnenfroheit des „Rosenkavalier" und in einzelnen Szenen der „Ariadne", der im Grunde alle Straußsche Melodik kennzeichnet, auch dort, wo sie — z. B. in den lüsternen Rasereien der Salome vor Jochanaan — von der Dämonie des Übersinnlichen getrieben ist. Selten geht Strauß' Melodie in die Tiefe, umsomehr in die Breite, — aber sollte sie deshalb weniger Melos, weniger Leben haben? Der sinnlich inspirierte Künstler schafft anders als der seelisch inspirierte, und seine Wirkung ist deshalb eine andere, vielleicht stets äußerlichere, — aber sollten deshalb die breit flutenden Melodienströme im „Don Juan" und „Zarathustra", in „Tod und Verklärung", im „Heldenleben" und in der „Domestica", im „Rosenkavalier" und in der „Salome" (— in allen diesen zum mindesten —) geringer sein an temperamentvollem Leben und naturhafter Kraft? Man gehe mit allem Ästhetizismus und aller hinterweltlerischen Krämerei — und gebe sich mit offenen Sinnen an diese Musik hin und mit empfänglichem Herz für alles Herzliche in ihr, für ihre süddeutsche Wärme und ihren Humor, — so wird sie ihre Wirkung nicht versagen.

Ein Thema ist es, das Strauß' gesamtes Werk bestimmt: die Liebe. „Das Geheimnis der Liebe ist größer, als das Geheimnis des Todes", — in diesem Satze steht Strauß' „Salome" jenseits aller Schauer ihrer Hysterie: ein Weib und nichts als dieses. In allen Formen des Vergänglichen offenbart Strauß' Musik die Macht des Eros, von der jugendlich suggestiven Sexualität des „Don Juan" bis zur verklärten Inbrunst des Frauenterzetts im „Rosenkavalier", der großen Liebesszene von Bacchus und Ariadne; bis zum Ethos der Leidenschaft in der „Elektra" — denn es ist ganz unbedingt mehr das Ethos der unerbittlichen Rachsucht aus unerbittlicher Liebe, dieser große Gedanke des antiken Dramas, als der Vulkan unergründlicher Perversität, das Strauß zu dem großen Wurf seiner „Elektra" begeisterte. Er müßte nicht der Mensch seiner Zeit sein, wenn „Salome" und „Elektra" nicht alle Zeichen der Dekadenz dieser Zeit tragen sollten; aber er müßte auch nicht der große Musiker sein, wenn nicht seine Musik gerade in diesen Werken das Ethos der aus dem dämonischen Widerstreit der Kraft des Guten mit der Kraft des Bösen geborenen menschlichen Wesenheit offenbarte.

Strauß ist unser, — dies ist der frohe Gedanke des 11. Juni, und wir können an diesem Tage kaum Besseres tun, als uns auf das Schöne zu besinnen, das Strauß uns gab. Gewiß: Strauß erlebt heute nicht nur, daß sein Werk lebt, sondern er erlebt in seinem neueren Schaffen schon seine eigene Historisierung; aber er kann sie sich, ganz im künstlerisch-geistigen Sinne, durchaus leisten; und dies ist sein Sieg.

Die Geschichte der Musik in Frankfurt / Von Dr. K. Meyer

Die Musikgeschichte der Stadt Frankfurt! Man denkt sich das Bild eines reichen und eigentümlichen Lebens, wie es einer so bedeutenden freien Reichsstadt entspricht. Sucht man die Sonderheit und Eigenart dieser Entwicklung, so bleibt man ziemlich enttäuscht und findet nichts als eine — vom 18. Jahrhundert an allerdings besonders konzentrierte — Widerspiegelung der allgemeinen künstlerischen Strömungen.[1] Der Grund dieser Verhältnisse muß wohl in der wirtschaftlichen und sozialen Struktur der Stadt beruhen. Frankfurt war nicht Sitz einer Hofhaltung, besaß keine alte Universität, keine über die Grenzen hinaus berühmte Klosterschule, und es lag nicht einmal an ständigen Handelsstraßen von Süd nach Nord, von West nach Ost. Es war lediglich Mittelpunkt des westlichen Deutschland und erhielt sein Leben zweimal im Jahr durch die großen Messen, die seit dem 13. und 14. Jahrhundert hier bestanden und durch seine Erhebung zur Wahl- und Krönungsstadt der deutschen Könige und Kaiser.

Zu diesen besonderen Anlässen wurde dann eine Überfülle von künstlerischen Darbietungen gefordert, wie sie sich die Stadt sonst nicht leisten konnte. Man holte sich daher Kräfte und Hilfe von auswärts, und das Gebotene erfüllte die musikalischen Bedürfnisse der Einwohner so weit, daß man sich in gewöhnlichen Zeiten mit wenig begnügte. So mag es gekommen sein, daß Frankfurt nie der

[1] Vergl. C. Valentin: Geschichte der Musik in Frankfurt a. M. O. Bacher: Die Frankfurter Oper im 18. Jahrhundert. Festschriften des Cäcilien-Vereins und der Museumsgesellschaft. C. Israel: Frankfurter Konzert-Chronik.

Sitz einer bedeutenden musikalischen Schule geworden ist, wie wir es von zahlreichen andern Städten Deutschlands wie Lübeck, Leipzig, Nürnberg, Halle u. a. wissen.

Gleich die früheste Nachricht, die von musikalischen Dingen berichtet, hängt mit einer Kaiserwahl zusammen. Im 14. Jahrhundert mußte die Bartholomäuskirche — der Dom — als Krönungskirche erneut und erweitert werden, und bei dieser Gelegenheit findet man es auch notwendig, eine neue Orgel bauen zu lassen. Vielleicht hängen mit den Trauerfeierlichkeiten für die Fürsten auch die großen Passionsaufführungen statt, von denen sich für eine in Frankfurt die sogenannte Dirigierrolle, d. h. das genaue Textbuch mit allen szenischen Bemerkungen, erhalten hat. Ihr Verfasser ist der Kanonikus Baldemar von Peterweil vom Bartholomäusstift. Da überhaupt nur ganz wenige von diesen alten Spielen im Original existieren, so gewinnt die Frankfurter Fassung eine überlokale Bedeutung, und wahrscheinlich handelt es sich hier sogar um eine eigne Sitte und Bevorzugung. Denn wir hören von großen Passionsvorstellungen und Prozessionen bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts, 1467, 1493, 1497 und 1506. Später im 18. Jahrhundert muß das Telemannsche Passionsoratorium immer wieder aufgeführt werden, und schließlich wird der Cäcilien-Verein mit seinen jährlichen Wiederholungen einer der frühsten Interpreten der Bachschen Matthäus-Passion.

Wie überall so spielten auch bei uns im Mittelalter neben den offiziellen geistlichen Musikern die Spielleute eine Rolle und hatten ihre bestimmten Rechte und Aufgaben. Im 14. Jahrhundert fanden sie sich zur Zeit der Frühjahrsmesse bereits zu Wettspielen zusammen, ein Zeichen, daß sie als Gilde bereits bürgerliche Gleichberechtigung erlangt hatten. So arg war es wohl mit der Trennung von weltlicher und kirchlicher Musik gar nicht bestellt. Enthält doch die berühmte Limburger Chronik eine Reihe von weltlichen Tanzliedern, die einen „Mönch barfüßer ordens" aus Frankfurt „uff dem meine" zum Verfasser haben. „Der sang die schönsten lieder am Rheinstrome und was er sang, das sangen die leute alle gern und alle meisten pfiffen, und andere spielleute führten den gesang und das gedicht, . . . er sang dies Lied:

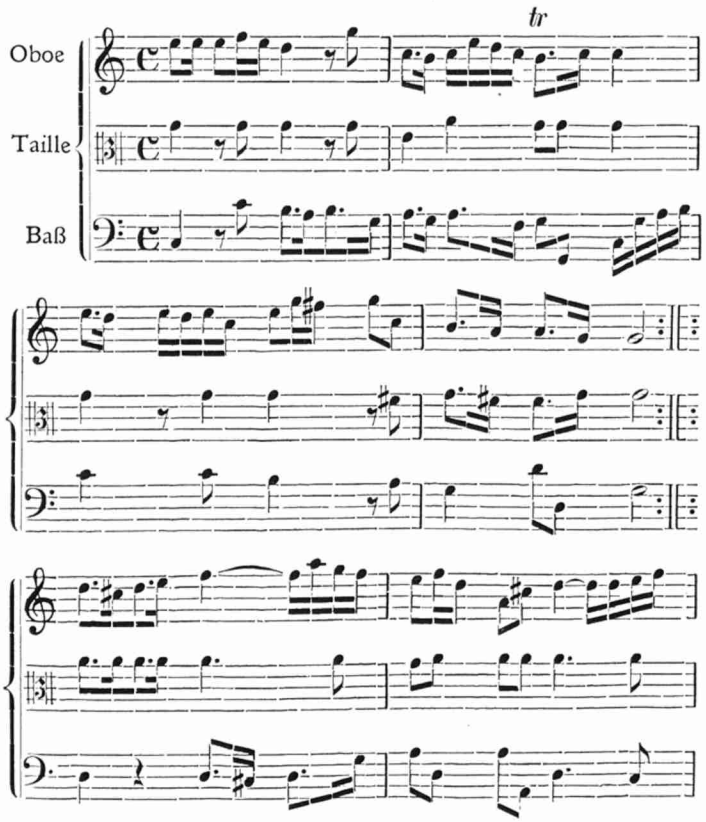
May, May, May
Du wunnigliche Zeit
Mennigliche frewde geit
Ohn mir, wer meinte das?

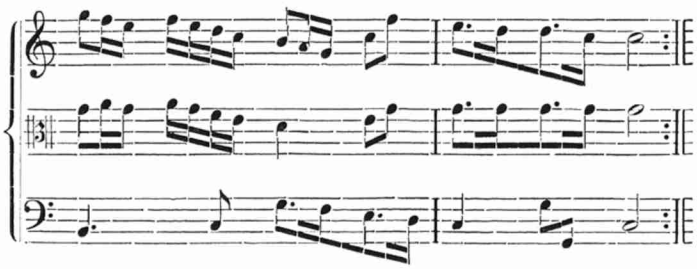
Der reihen und wieder sang machte er gar viel und war das alles lustig."

Die musikalischen Feiern für die Krönung wurden in den Statuten des Bartholomäusstiftes niedergelegt, ursprünglich nach der goldnen Bulle von Baldemar von Peterweil, dem Schreiber der Dirigierrolle verfaßt, später dann jeweils redigiert. Danach waren folgende Gesänge vorgeschrieben: Man begann mit der Messe der hl. Jungfrau und den Antiphonen: Salve sancta parens, Ave praeclara und Alleluja virga Jesse. Den Höhepunkt bildete die Heilig-Geist-Messe mit der Sequenz: Veni creator spiritus. Nach der eigentlichen Weihe und dem Schwur des Kaisers wurde dann das den ersten deutschen Königen geweihte Officium mit der sequenzia proprio de sancto Carolo und das Tedeum gesungen. Die Sequenz stand in lydischer Tonart über dem strophischen Text: O rex orbis imperator. Die Ausführenden waren vermutlich die Sänger des Bartholomäusstiftes, unterstützt von den beiden anderen im 14. Jahrhundert gegründeten Chören des Leonhardstiftes und der Liebfrauenkirche.

Handelte es sich bisher um reine gregorianische Weisen, so bürgerte sich am Ende des 15. Jahrhunderts auch die figurierte Musik in Frankfurt ein. Am Kaiserhof in Wien wurde 1467 die „auf brabandisch (= niederländisch) diskantierte Hofkapelle" gegründet und diesen Sängern bei der Kaiserwahl Friedrich III. 1486 die Ausführung des feierlichen Gottesdienstes übertragen. Der damalige Stadtarzt Johann v. Soest huldigte in seiner doppelten Stellung als städtischer Sangesmeister der neuen musikalischen Richtung, konnte jedoch nur langsam mit seinen Bestrebungen durchdringen, da die neue Kunst als Grundlage eine ernste wissenschaftliche Schulung voraussetzte. Durch die Gründung der Universität Mainz hatte aber das Bartholomäusstift seine oberste Klasse verloren und damit die einer höheren Ausbildung fähigen Schüler. Bedeutende Vertreter der Musikwissenschaft, wie etwa der in Frankfurt lebende Joh. Cochläus hatten daher keine Wirkungsmöglichkeit und sahen sich gezwungen, still für sich zu arbeiten und ihre Ergebnisse zu veröffentlichen. Erst mit der Reformation und den durch sie gegebenen neuen Verhältnissen findet die mehrstimmige Musik als Choral im Gottesdienst allgemeine Verbreitung. Noch eines Gebrauchs aus dieser ältesten Zeit müssen wir Erwähnung tun und von dem durch Goethes Schilderung in Wahrheit und Dichtung so berühmt gewordenen Pfeifergericht erzählen. Zu den Messen erschienen natürlich stets zahlreiche auswärtige Kaufleute, die für die Berechtigung, am Meßhandel teilnehmen zu dürfen, einen bestimmten Zoll zahlen mußten. Durch kaiserliches Privileg waren die Städte Worms, Bamberg und Nürnberg hiervon gegen Überreichung bestimmter Gaben, die sie unter der Musik der Pfeifer übergeben mußten, befreit. Man hatte sich schließlich geeinigt, daß Nürnberg allein alle drei Pfeifer zu stellen hätte, die eigens von der Stadt in der alten überkommenen Weise unterrichtet werden mußten. J. H. H. Fries hat 1752 eine große Abhandlung über das Pfeifergericht geschrieben und berichtet darin über „Ihre Music" folgendermaßen: „Sie blasen einer jeden Stadt besonders Stük, und accompagniren alsdann einander. Und so gehen sie in einer Reihe von ihrem Quartier zu pfeiffen anfangende über die Straße bis in den Saal des Rahthauses, und in die Schranken, worinn das Schöffen-

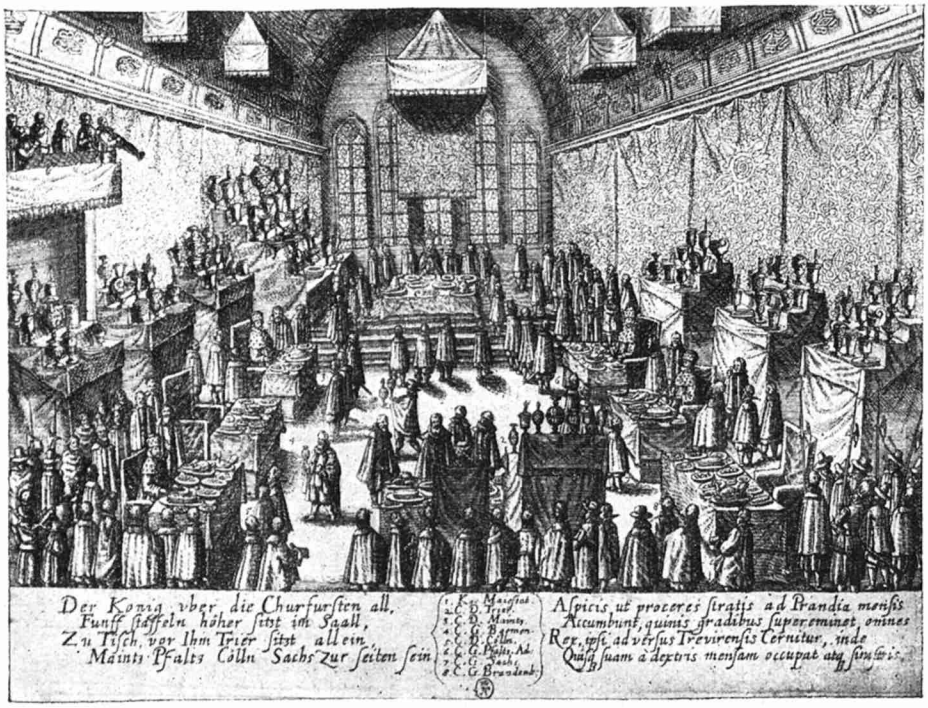
Collegium sitzet. Hier halten sie ein, und bleiben so lange stehen, bis der Abgeordnete seine Rede getan und wieder herauskommt, worauf sie das nemliche Stük wieder machen, und damit über die Straße fortfaren. . . . Zween Frankfurter Grenadiers pflegen vor dem Zug herzugehen. Die Music wird von den Pfeifern nach solchen Noten gemacht, wie hieneben zu sehen:"





Das war also die unerläßliche, streng behütete Melodie des Pfeifergerichts!

Die wesentlichen Ereignisse, von denen wir bisher berichtet, standen mit den Krönungs- und Messefeierlichkeiten in Zusammenhang. Daß daneben auch in Privathäusern Musik getrieben wurde, ersehen wir aus den Aufzeichnungen Bernhard Rohrbachs (Mitte des 15. Jahrhunderts). Dort wird der Musikunterricht geschildert, den seine Schwestern für das „clavyzimmel und clavychordium" erhalten. Er selbst spielte Orgel, mitunter das „große werck" in der Bartholomäuskirche. Doch bleiben solche Nachrichten vereinzelt. Nur eine Tatsache spricht dafür, daß in den Familienkreisen die Nachfrage und der Verbrauch von Musikalien groß war, das rasche Aufblühen des Notendruckes und Musikhandels im 16. Jahrhundert. Ja, die Frankfurter Drucker und Händler waren bald bis in das östliche Deutschland hinein maßgebend und vermittelten den Verkehr mit Italien und Frankreich. An der Spitze der Frankfurter Musikoffizinen steht Christian Egenolff mit seinen bedeutenden Veröffentlichungen der Horazischen Oden-Kompositionen (1532) — ein Nachdruck der Oeglinschen Ausgabe (1507) —, der Gassenhawer und Reutterliedlein, und zweier geistlicher Werke, der Hymni ecclesiastici und des Psalters von Burcard Waldis. Wir sehen, Humanismus und Reformation machen ihre Einwirkung geltend und bringen dem städtischen Musikleben erfreulichen Aufschwung. Mehrere Aufführungen von Schuldramen lassen sich verzeichnen, an denen im Anfang noch Handwerkerzünfte teilnahmen; 1545 vor allem das geistliche „Spiel von der keuschen Frawen Susanna" von Paul Rebhuhn, das noch bis in die neunziger Jahre das beliebteste blieb. Die Stadt erhielt auch ihr eigenes Gesangbuch, herausgegeben von Joh. Wolff, einem früheren Dominikanermönch, der nach seinem Übertritt zur neuen Lehre eine musikalische Offizin gegründet hatte. Immer stärker macht sich die fördernde Be-



Krönung Kaiser Matthias' und seiner Gemahlin 1612 (Bankett mit Musik)
(Original im Besitz des Städt. Historischen Museums in Frankfurt a. M.)

deutung des Notendrucks fühlbar. Komponisten wie Jacob Meiland werden nach Frankfurt geführt, um hier ihre Werke zu publizieren und sie dem Rat der Stadt zu widmen. Die erste Stellung nimmt der Stein-Richtersche Verlag ein, der es sich zur Aufgabe macht, die neuen italienischen Komponisten in Deutschland einzuführen. Neben den Werken Viadanas finden wir von deutschen Meistern vor allen die beiden Praetorius vertreten. So wurden die Frankfurter mit dem neuen monodischen Stil vertraut und konnten bei der Krönung Kaiser Matthias' 1612 im figurierten Singen mitwirken, wenn auch der kaiserliche Kapellmeister hier noch wie bisher die Führung hatte.

Frankfurter Kirchenchor 1620 (Ausschnitt vom Titelblatt der Concerti sacri von Viadana)
(Original im Besitz der Stadtbibliothek in Frankfurt a. M.)

1623 wurde nun der Musiker an die Barfüßerkirche — die Hauptstätte der reformierten Lehre — berufen, der dem Frankfurter Musikleben des 17. Jahrhunderts die Prägung geben sollte — *Johann Andreas Herbst*. Wenn auch keine ganz große richtunggebende Persönlichkeit, war er doch der rechte Meister für seinen Posten und wußte in seiner Wirkungszeit 1623—1666 die Musik in der Kirche und in der Schule wohl zu leiten. Erreichte er auch nicht den bedeutenderen Zeitgenossen Heinrich Schütz, so bleibt er ein Vertreter jenes soliden Künstlertypes, der es trotz der Drangsale des Dreißigjährigen Krieges verstand, die Kultur in die spätere Zeit hinüberzuretten, ja dem es gelang, dort aufzubauen, wo sonst nur zerstört wurde. Herbst hat sich die geeigneten Hilfskräfte, vor allen den Konzertmeister Hupka herangezogen. Er hat für den Gottesdienst und für besondere Feierlichkeiten die Kompositionen geliefert, neben weltlichen Werken die zahlreichen Kantaten und Kirchengesänge. Er hat in der Barfüßerschule eine Generation tüchtiger musikalischer Schüler herangebildet, von denen er einige als Mitarbeiter benutzen konnte. Er hat ein umfangreiches Studienmaterial zusammengebracht und die pädagogischen Erfahrungen in seiner „Musica prattica sive instructio pro Symphoniacis, d. h. eine kurtze Anleitung wie die Knaben und Andere können im Singen unterrichtet werden" niedergelegt. Im Praktischen wie im Theoretischen verfolgt er zwar keine originellen Wege, dafür beherrscht er das Wissen und Können seiner Zeit und versteht, es der Umwelt zu vermitteln, und er ist ein vorzüglicher Organisator, der, trotz schwieriger äußerer Verhältnisse, den Betrieb zielsicher zu steuern wußte.

Über die Kirchenmusik der nächsten 50 Jahre bis zur Berufung Telemanns ist wenig zu berichten. Sie bewegt sich in den von Herbst angegebenen Bahnen und zeigt ein weiteres Vordringen des neuen monodischen Stils und ein gewisses Hinneigen zum Pietismus, was durch die Eigenschaft Jakob Speners als Senior an der Barfüßerkirche verständlich wird. Männer wie Strattner und Briegel, beide in nahen Beziehungen zum Darmstädter Hof, bekleiden zeitweise die ersten Stellungen. Wesentlicher wird die Entwicklung des bürgerlichen Musiklebens. Durch die Lehrtätigkeit von Herbst hatte sich eine Reihe musizierender Dilettanten herausgebildet, die sich im Collegium musicum des Hauses Frauenstein zusammenfanden. Dort wurden mehrstimmige Lieder gesungen und Suiten gespielt, wie es damals Mode wurde. Mehrere Werke wie Wolfgang Briegels „Musicalisches Tafel Confect" und die zwei Teile „Deliciarum Musicalium" von Hieronymus Kradenthaler sind Mitgliedern dieses musikalischen Kränzchens gewidmet, dessen bedeutendste Persönlichkeiten die beiden Brüder Fleischbein waren.

So fand *Georg Philipp Telemann*, als er 1712 nach Frankfurt berufen wurde, auch außerhalb der kirchlichen Obliegenheiten ein reiches Wirkungsfeld in den Familien des Patriziats vor. Telemann, der berühmte Zeitgenosse Joh. Seb. Bachs, war bei weitem kein so tiefer und gewaltiger Künstler wie dieser größte Meister. Er war liebenswürdiger und fand daher leichter Anerkennung, dabei verfügte er über eine geradezu verblüffende Schaffenskraft. Wollte man eine Gesamtausgabe seiner Werke veranstalten, so würden sie gewiß ebensoviel

Bände füllen wie die Lebensarbeiten von Bach und Händel. Der neue Kapellmeister kam vom Eisenacher Hof als schon berühmter Komponist nach Frankfurt und entfaltete nun hier seine ganze reiche und liebenswürdige Persönlichkeit. Die kompositorische Tätigkeit tritt bei ihm noch stärker hervor als bei Herbst. Alle 14 Tage hatte er für den Gottesdienst in der Barfüßerkirche seine Kantate zu schreiben, bei besonderen Gelegenheiten, wie der Geburt Leopolds von Österreich, galt es besondere Festgesänge und Serenaten zu verfassen. Ja, als Telemann 1721 dem Ruf nach Hamburg folgte, mußte er sich sogar verpflichten, noch bis zum Jahre 1761 die Kirchenjahrgänge mit Kompositionen zu versorgen! Das bedeutendste Werk, das Telemann für Frankfurt geschrieben hat, ist die Passionsmusik nach dem Text von Brockes, den auch Händel und Bach für ihre Passionen benutzt haben. Die musikalische Aufführung der Leidensgeschichte war in Frankfurt, wie wir gehört haben, seit den frühesten Zeiten eingebürgert und erhielt nun durch das neue Werk seine Krönung; bis zum Ende des Jahrhunderts wird es immer wieder aufgeführt.

Es lag nahe, daß die elegante Persönlichkeit Telemanns — man lese nur den flüssigen Stil seiner Briefe und Schriftstücke — bald in enge Beziehungen zu dem

Johann Andreas Herbst, Musikdirektor in Frankfurt um 1635
(Original im Besitz des Städt. Historischen Museums in Frankfurt a. M.)

Frauensteinschen Collegium trat und das dortige Dilettantenorchester mit viel Freude und Erfolg leitete. Der Anregung dieses Kreises verdanken wir das Entstehen einer unübersehbaren Reihe von Instrumentalkompositionen. Trios, Quartette, kleine Kammermusiken, Konzerte, Suiten und Ouverturen verfaßte der Meister für sein Orchester, und schließlich komponierte er für diesen Zirkel die Davidischen Oratorien, die sich auch noch Jahre hindurch der größten Beliebtheit beim Frankfurter Publikum erfreuten. Ursprünglich hatte das Collegium nur anläßlich der Messen zweimal im Jahre konzertiert; unter Telemanns Führung fand wöchentlich eine „Große Aufführung" im Hause Frauenstein statt, was „den Beginn eines regelmäßigen Konzertwesens in Frankfurt" bedeutet. Telemann ließ sich von dem eleganten gesellschaftlichen Leben der Stadt tragen, wie er seinerseits den Stil der heiligsten Werke, der Passionen und Oratorien, dem Rokokogeschmack des Publikums anzupassen wußte. So kommt es, daß uns heute die Kompositionen am besten dünken, in denen sich sein Stil mit dem Inhalt deckt, wie in den Instrumentalmusiken für das Collegium musicum; während uns die Passionen und die Davidischen Oratorien etwas spielerisch anmuten, fanden sie seinerzeit beim Publikum begeisterte Aufnahme.

Wie Joh. Andreas Herbst für das 17. Jahrhundert, so war Telemann für die Entwicklung im 18. Jahrhundert richtunggebend. Er hat den Boden bereitet, auf dem sich nunmehr ein vielseitiges Leben entfalten sollte. Gleichwertig neben die Kirchenmusiken hatte er die wöchentlichen privaten Konzerte gestellt. Außer der Wiederholung seiner Lieblingskompositionen ergießt sich nun über Frankfurt ein Segen auswärtiger Virtuosenkonzerte. Neben Größen, die auf der Maultrommel spielen oder zweistimmig auf einer Flöte zu blasen verstehen, treten da wirkliche Künstler auf, wie die berühmte Tarquinia Molza, Elisabeth Schmeling und die Kinder Mozart (1763). Kommt uns jetzt die Anzahl auch nicht so groß vor, so war sie mit ihren zwanzig Konzerten im Jahr damals schon beträchtlich. Und nun tritt als dritter mächtiger Faktor neben Kirchen- und Kammermusik noch die Oper, jene Gattung, die Telemann gerade während seiner hiesigen Tätigkeit gar nicht gepflegt hatte. Vorerst handelt es sich allerdings nicht um einen ständigen Betrieb, sondern zahlreiche Wandertruppen des In- und Auslandes schlagen ihr Quartier bei uns auf. Im Jahr 1700 erscheint zuerst aus Straßburg eine französische Truppe mit Werken von Lully und Cambert. Mehr Anklang finden die kleineren Formen, die italienische Buffa, die französische Opéra comique und das deutsche Singspiel. Um 1730 kommen die Italiener Mingotti und Bon und bringen Pergolesis „Serva padrona" mit, um 1740 lösen sie die Wiener Singspieltruppen von Prehauser und Kurz-Bernardon mit ihren

Zauberopern ab. Während des Siebenjährigen Krieges macht sich durch die fremden Besatzungen englischer und französischer Einfluß geltend. Favart, Duni und Monsigny gewinnen rasch auch die Frankfurter Hörer, und Coffeys musikalische Posse: „The devil to pay" wird in deutscher Fassung bald eins der populärsten Zugstücke. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als die wirtschaftlichen Verhältnisse ruhigere wurden und der Wohlstand andauerte, hatte sich die neue Kunstgattung schon so weit eingebürgert, daß die Truppen nicht nur zur Messezeit, sondern mehrere Monate, ja schließlich mehrere Jahre, wenigstens saisonweise mit Bonn und Mainz abwechselnd, in der Stadt blieben. Die Lebensweise der Schauspieler wurde dadurch eine seßhafte und gehobenere, die Tradition eine zielbewußtere und ihre kulturelle Aufgabe insofern eine andere, als sie sich an die Wiedergabe schwierigerer und größerer Werke heranwagen konnten. Diese Epoche wird eröffnet von jener Marchandschen Truppe, die wir aus Goethes Autobiographie kennen, und die sich von 1771—1777 in seiner Vaterstadt aufhielt. Als Kapellmeister wurde Chr. G. Neefe, der bekannte Lehrer Beethovens in Bonn, als andere bedeutende Führerpersönlichkeit Stegmann von dem nächsten Entrepreneur Abel Seyler (1777/78) gewonnen. Hinzutrat als Konzertmeister der hervorragende Komponist Fr. L. Benda. Aus der Seylerschen Truppe ging dann der Mann hervor, der die Frankfurter Bühne bis zum Übergang zu einem stehenden Operntheater führen sollte, der Schauspieler Großmann. Die Verbindung mit Neefe und Stegmann und mit dem Chur-Cölner Hof blieb bestehen, zugleich die doppelte Einstellung der Gesellschaft für Schauspiel und Oper. Gerade durch seine stark literarisch betonte Richtung fand Großmann in der Frau Rat seine eifrigste Stütze. Mit dem chur-cölnischen Theater alternierend und rivalisierend wirkte seit den achtziger Jahren die Truppe von Joh. Boehm, einem österreichischen Musiker, der Konzertmeister beim National-Singspiel in Wien gewesen war. Seiner Art nach ausgesprochener musikalisch eingestellt, wandte er außer dem Singspiel sein Hauptinteresse der Pflege des Balletts zu. Zahlreiche Noverresche Ballette ließ er durch einen von dessen Schülern, Vogt einstudieren. Der literarische Kreis fühlte sich daher verpflichtet, auf die Leistungen Boehms etwas herabzusehen, ein falsches Urteil, das sich vom Opernstandpunkt aus nicht aufrecht erhalten läßt. Gebührt doch Boehm ein wesentliches Verdienst für die Verbreitung der Gluckschen Werke, der Opern und der Ballette. Bei Boehm hörte man auch die neuesten Mozart-Opern, daneben Salieri, Paesiello u. a., bei Großmann Holzbauers „Günther von Schwarzburg", Wieland-Schweitzers „Alceste", Neefes „Zigeuner" usf. Eine sehr beliebte Gattung bildete auch das Melodram: Bendas „Medea" und „Ariadne", Reichardts „Ino" finden sich häufig auf dem Spielplan. Über die Stimmung und die Meinung wohl der meisten Hörer geben uns die Berichte des Literarhistorikers Aloys W. Schreiber in seinen Dramaturgischen

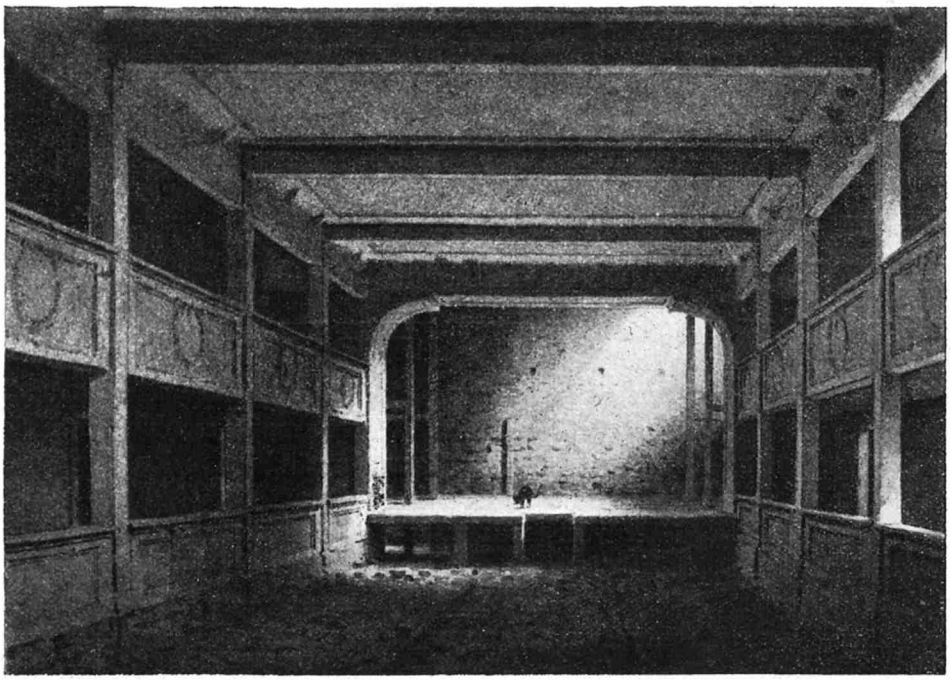
GEORG PHILIPP TELEMANN

Blättern ein interessantes Bild. Auf die „schwere und unverständliche" Musik Mozarts mußte man sich erst einstellen, vor allem stieß das Verständnis für den Don Giovanni auf große Schwierigkeiten.

Einen Höhepunkt für das Frankfurter Musikleben bildeten die Krönungsfeierlichkeiten der Jahre 1790 und 1792. Die Großmannsche Truppe — die seit 1782 erst unter Tabor, dann unter Stegmann als Mainzer-Frankfurter National-Theater in dem städtischen Theaterbau spielte — führte Salieris „König Axur" und Wranitzkys „Oberon" auf, jenes Werk, das nachweislich auf Mozarts Zauberflöte von so großem Einfluß gewesen ist. Joh. Boehm brachte im Komödienhaus als Festoper „Cora" von dem Dresdener Kapellmeister Naumann heraus. Daneben gastierte noch eine Straßburger Oper unter Manon d'Emery mit französischen Werken, und 1792 eine „Frankfurter Schauspielergesellschaft". Am Wahltag führte die kaiserliche Kapelle unter Salieri eine Messe von Righini, dem ausgezeichneten Kapellmeister des Mainzer Theaters, und ein Tedeum von Salieri auf. Außerdem wurde noch eine Krönungskantate von J. Walter, dem Tenoristen der Mainzer Truppe, eine Kantate von Zumsteeg und ein Festlied von Ihlée — wohl dem späteren Direktor der Frankfurter Oper — aufgeführt. Schließlich veranstaltete während der Krönungstage Mozart eine Academie, in der der Meister zwei eigene Klavierkonzerte und eine Fantasie aus dem Stegreif spielte, zwei neue Symphonien dirigierte und Mad. Schick und Mons. Ceccarelli Arien und Duette sangen, Mozart aber trotzdem die kaiserliche Gunst nicht er-

warb. Überlegt man, daß zu gleicher Zeit vier Operntruppen —, die Mainzer, die Boehmsche, die Straßburger, die Frankfurter — spielten, daß außer ihren Orchestern noch die Kaiserliche Kapelle und die verschiedenen Kirchenchöre mitwirkten, daß sich neben Mozart zahllose Virtuosen hören ließen, — u. a. der berühmte Abt Vogler — so hat man einen Begriff von dem Musiksegen, der Frankfurt damals überschüttete, und der wohl selbst einem modernen Musikfest nichts nachgibt.

Als dann 1792 die Kriegswirren ausbrachen und die sozialen und wirtschaftlichen Grundlagen so völlig umgestalteten, blieb von den alten Kräften nur wenig bestehen, und im 19. Jahrhundert bietet sich uns ein völlig anderer Anblick. Aus den schwankenden Verhältnissen, wie sie die wechselnden Wahlen und Messen bedingten, hatten sich, wie wir sahen, ständigere Betriebe herausgebildet. Bereits im 18. Jahrhundert war die Kirche als Trägerin des künstlerischen Lebens hinter der Bühne und den privaten Kreisen zurückgetreten, die neuen Kulturförderer hatten sich in immer höherem Maße bewährt und übernehmen nun — auch hier der Entwicklung des übrigen Deutschland folgend — die Führung. Von den Wandertruppen und Gastopern, die Frankfurt zur Kaiserkrönung 1792 beherbergt hatte, war nur die sogenannte Frankfurter Theatergesellschaft übrig geblieben. Sie bezog das städtische Theaterhaus und führte hier — zuerst durch äußere Schwierigkeiten gehemmt — ein bescheidenes Dasein. Doch wahrten die beiden ersten Leiter Ämilius Kunzen — der bekannte dänische Komponist — und Ignaz Fränzel die künstlerische Tradition und wußten den Spielplan mit allen bedeutenderen neuen Werken von Cherubini, Peter Winter u. a. abwechslungsreich zu gestalten. Später übernahm C. J. Schmidt (bis zu seinem Tode 1818) die Direktion der Frankfurter Oper, unterstützt vom Konzertmeister Hoffmann und dem berühmten damaligen Sänger, Komponisten und Dirigenten Schelble. Auf kurze Zeit folgte dann Ludw. Spohr, legte aber bald seine Tätigkeit wegen Differenzen mit dem Verwaltungsdirektor Leers nieder. Spohrs Nachfolger bis 1848 wurde Guhr, ein gewandter Dirigent, der auch sonst im Frankfurter Musikleben eine Rolle spielte. Unbekanntere Größen wie Schindelmeisser, Gust. Schmid u. a. füllen die Zeit der 60er und 70er Jahre aus, bis Otto Dessoff die Frankfurter Oper wieder zu einer der ersten deutschen Bühnen machte.



Theater im Junghof um 1739 (nach Reiffenstein)
(Original im Besitz des Städt. Historischen Museums in Frankfurt a. M.)

Während auf diesem Gebiet noch vieles — das Gebäude, die Truppe u. a. — vom 18. Jahrhundert übernommen werden konnte, zeitigte das Konzertwesen in rascher Folge eine Reihe ganz neuartiger Gründungen. Wir halten bei der Epoche der Singakademien. Die demokratische Weltanschauung, die alle Kultur damals durchdringt, macht auch in der Musik ihren Einfluß wirksam. Ein öffentliches Leben sollte beginnen, ohne Kastentrennung, ohne repräsentative Hofkunst. Auch in den öffentlichen Konzerten wollten die Dilettanten tätig an der Ausführung mitwirken. So entsteht als erster derartiger Verein in Frankfurt 1808 die Museumsgesellschaft, ursprünglich in vier Klassen zerfallend, von denen die unbedeutendste der Musik gewidmet war. Schließlich hat aber gerade diese Abteilung sich erhalten, und heute bildet die Veranstaltung der 12 Orchesterkonzerte die Haupttätigkeit des Vereins. Die junge Instrumentalmusik bildete sich eben die Institute, die sie zu ihrer Entfaltung brauchte, so wurden für Frankfurt die Museumskonzerte die Verkünder der Beethovenschen, Mendelssohnschen, Brahmsschen und Mahlerschen Werke, ihre Dirigenten — zum Teil in Personalunion mit denen der Oper, C. J. Schmidt, Schelble, Aloys Schmitt, Spohr, Guhr, Franz Messer, Carl Müller, Mengelberg — teils Interpreten, teils Wegebahner der symphonischen Kunst. Als Vorkämpfer hatten sie wirklich zu kämpfen, um wie überall die Lethargie des Publikums zu überwinden. Und auch jetzt steht wieder ein Vertreter der Neuesten, ein Führer der Jungen, Hermann Scherchen, an der Spitze der Konzerte, und macht den Hörern das

Leben nicht so angenehm, wie es der „alte Müller" 30 Jahre hindurch geduldet hat. — 1818 folgte dann die Gründung des Cäcilien-Vereins, dessen Chorkonzerte vielfach vom Dirigenten des Museums geleitet wurden. Im Geiste seines bedeutenden Stifters Schelble gelangten vorwiegend klassische Werke von Bach, Händel und Schütz durch ihn zur Wiedergabe. Als Ergänzung für das Gebiet des modernen Chorgesangs trat ihm 1852 ein von Schnyder von Wartensee angeregter Verein zur Seite, der zuerst unter der Direktion von Rühl, später von Bernhard Scholz stand. Vom Cäcilien-Verein wurde 1828 der Frankfurter Liederkranz, die erste Männergesangsvereinigung abgezweigt. Die Vorliebe für dieses Gebiet hat sich bei uns bis heute erhalten — die Zahl der bestehenden Männerchöre ist kaum zu übersehen — und fand in den vom Kaiser gestifteten Wettgesangsfesten einen lebhaften Ausdruck. Vielleicht lebte auch hier eine Erinnerung an die alten Krönungsfeierlichkeiten fort!

Während alle diese Gesellschaften in der Tradition des 19. Jahrhunderts wurzeln, und mehr oder weniger in die Vergangenheit weisen, sei zum Schluß noch des Institutes gedacht, das zwar auch eine Vergangenheit besitzt, von dem wir aber hoffentlich gerade eine Zukunft erwarten dürfen, das Hochsche Konservatorium. 1877 wurde es gegründet und trat gleich mit den bedeutendsten Persönlichkeiten an der Spitze auf den Plan. Auf seinem Direktorposten stand „der scharfe, modernste und witzige Raff", Clara Schumann leitete die Klavierklasse, Prof. Heermann war das Geigenfach, Bernhard Coßmann das Cellofach anvertraut. Der nächsten Generation war Bernhard Scholz der Leiter, unter ihm wirkten u. a. James Kwast und Hugo Becker. Eine Reihe bedeutenderer Musikpädagogen ist kaum zu denken. Frankfurt fing endlich an, eine musikalische Schule zu bilden, da ließ man die Kräfte sich zerstreuen. Ein merkwürdiger Zwiespalt im hiesigen Musikleben kommt hier wieder zutage. In unserer Stadt gibt es soviele Musikmäcene, die Namen Passavant und Bethmann finden wir als Gründer des Cäcilienvereins ebenso gut wie hundert Jahre später als Vorstandsmitglieder des in diesem Jahr neu gebildeten Symphonieorchesters, und doch wiederholt sich in allen Briefen und Bekenntnissen hier weilender Musiker, so bei Spohr, bei Clara Schumann u. a., immer wieder die Klage über die unüberbrückbare Kluft zwischen dem schaffenden Künstler und dem fördernden Publikum, die im Grunde beide innerlich auf einander angewiesen sein sollten. Daher sind viele bedeutende Persönlichkeiten von Frankfurt fortgezogen, so verlor auch das Konservatorium viele seiner tüchtigen Lehrer und damit seine internationale Stellung. Erst seit einem Jahr, seit der Berufung von Bernhard Sekles auf den Leiterposten kann man die Hoffnung hegen, daß das Institut wieder zu seiner Höhe hinaufsteigen wird, ja vielleicht, daß Frankfurt endlich im 20. Jahrhundert dazu kommen wird, einmal in der Entwicklung der Musik die Richtung zu geben. Sekles ist Lehrer von Paul Hindemith, beide gebürtige Frankfurter. Zählen wir hierzu Paul Bekker und Hermann Scherchen, zwei der stärksten Verfechter neuer Musik, beide zurzeit in Frankfurt wirkend, so läßt sich — hat man die Kraft, sie an unsre Stadt zu binden — von der Zusammenarbeit dieser vier eine fruchtbare Zukunft erhoffen.

Deutsche Dirigenten der Gegenwart: Hermann Scherchen

Von Dr. Adolf Aber (Leipzig)

Es ist ein unsäglich harter und steiniger Anstieg, den *Hermann Scherchen* zurücklegen mußte, ehe er zu diesem Gipfel gelangte: Leiter eines Deutschen Tonkünstlerfestes zu sein. In kleinen, engen Verhältnissen geboren, unter dem eisernen Zwang ärgster wirtschaftlicher Not aufgewachsen, dann durch den Krieg Jahre hindurch in einem öden Nest des Uralgebietes festgehalten, ist ihm bis etwa zu seinem dreißigsten Lebensjahr jeder heitere Lebensgenuß fremd geblieben. Und dann in verhältnismäßig ganz kurzer Zeit dieses Achtung heischende Sich-durchsetzen bis zum Antritt der Stellung als Leiter eines der ältesten und angesehensten deutschen Konzertinstitute, der Museumsgesellschaft in Frankfurt a. M.! Ohne Frage: es hat schon etwas Erzieherisches, diesen Lebensweg eines deutschen Musikers zu verfolgen, soweit er heute abgeschlossen vor uns liegt.

Als Sohn eines Gastwirts ist Hermann Scherchen 1891 in Berlin geboren worden. Niemand im elterlichen Hause hatte Sinn für die musikalische Begabung des Knaben, die sich schon im frühesten Kindesalter zeigte. Nur eine Scheuermagd nahm sich zuweilen seiner an, sang ihm Volkslieder vor und freute sich, wenn das Kind die Melodien nachsingen und im Gedächtnis behalten konnte. Bald hatte sich der damals Fünfjährige aus Gespielen von der Straße seinen kleinen „Chor" gebildet, dem er das von der Magd Erlernte sorgsam eintrichterte; und nicht wenig stolz war der kleine Dirigent, als er mit seiner „Kurrende" singend durch die Straßen zog und so seine ersten Erfolge errang. Der kostbare Lohn für diese kindliche Musizierfreudigkeit war eine kleine Geige, die der Vater dem jüngsten Musikus schenkte. Auf diesem Instrument machte der Knabe seine ersten ernsteren Studien, größtenteils als Autodidakt, zum Teil auch als Schüler eines jener betrüblichen Berliner „Hof"-Konservatorien („Quergebäude im 2. Hof links, 4 Treppen").

Bald mußte er aus dieser Musteranstalt entlassen werden, da kein Lehrer mehr vorhanden war, der nicht, statt ihn zu belehren, von ihm hätte lernen können. Inzwischen hatte aber der Zwölfjährige schon selbst eine Reihe von Nachbarkindern zu Schülern gewonnen; und der Erlös aus dieser Unterrichtstätigkeit genügte, um ihm selbst den Besuch eines größeren Konservatoriums zu ermöglichen. Der erste theoretische Unterricht, intensive Pflege klassischer Kammermusik, die Bekanntschaft mit der wichtigsten Orchesterliteratur waren der Gewinn dieser Zeit! Dazu ein Erlebnis von aufwühlender Kraft: die Berührung mit einer Partitur Gustav Mahlers, dessen Sechster Symphonie. Dem aus dem Knaben- ins Jüng-

HERMANN SCHERCHEN
(Phot. Frau Erna Lendvai-Dirksen, Charlottenburg)

lingsalter tretenden jungen Musiker wurde diese Partitur, die ihm ein Zufall in die Hände gespielt hatte und über deren intensivem Studium er ganze Nächte verbrachte, zu einer Offenbarung.

Die Zeit ruhiger Entwicklung nahm ein jähes Ende, als Hermann Scherchen nach dem Besuch der Realschule gezwungen wurde, einem Broterwerb nachzugehen und, da der Vater inzwischen verstorben war, die Fürsorge für die Familie zu übernehmen. Es beginnen für ihn Jahre von unbeschreiblicher Härte und Mühseligkeit. Als Geiger im Kaffeehaus, als Aushilfsmusiker in verschiedenen Berliner Orchestern, mit meist schlecht bezahlten Unterrichtsstunden muß der notwendigste Lebensunterhalt verdient werden; und jeder ersparte Pfennig wird zur eigenen Weiterbildung verwandt. Auf dem Geigenpult Scherchens in den Berliner Nachtcafés liegen zwischen den Schlagern philosophische Schriften und wertvolle musikalische Literatur; und jede freie Minute wird, inmitten des Lärms kreischender Kokottenstimmen, benutzt, um zu lesen und zu studieren.

Die Feste in diesem öden Musikantendasein sind die großen Konzerte in der Philharmonie und im Blüthnersaal, wenn es gilt, unter ersten Dirigenten zu musizieren. Eine stattliche Zahl davon lernt Scherchen auf diese Weise kennen, mit allen ihren Vorzügen und ihren Schwächen. Entscheidend aber wird die Begegnung mit *Georg Göhler*. Durch seine Konzerte mit dem Blüthner-Orchester war Göhler auf den jungen Scherchen, der mittlerweile als Bratschist dem Orchester fest verpflichtet war, aufmerksam geworden. Als ihn *Arnold Schönberg* um einige Musiker für die ersten Aufführungen des „Pierrot lunaire" bat, empfahl er ihm sogleich Scherchen als Bratscher. In einer Villa in Zehlendorf begannen die Proben für das Werk, unter Schönbergs persönlicher Leitung und mit Frau Albertine Zehme (Leipzig) als Sprecherin. Nach der Einstudierung sollte dann das Werk in einer großen Zahl deutscher Städte zur Aufführung kommen. Da erkrankt Schönberg bei einer Probe. Soll man diese abbrechen oder versuchen, sie unter anderer Leitung zu beenden? Man entscheidet sich für das letzte, und Hermann Scherchen wird dazu ausersehen, die Proben weiter zu leiten. Er löst diese Aufgabe so außergewöhnlich gut, daß ihm Schönberg sofort anbietet, die Hälfte der Aufführungen des „Pierrot lunaire", die man beabsichtigt, zu dirigieren. Hochbeglückt nimmt Scherchen dieses Angebot an. Und es geschieht so das Unerhörte: ein Orchestermusiker, den kein Mensch bis zu dieser Stunde gekannt hat, tritt mit einem Male als Dirigent eines der exponiertesten Werke hervor.

Freilich: eine Sicherung der Existenz war damit noch nicht gewonnen. Scherchen mußte sich entschließen, außer Landes zu gehen und als Kapellmeister eines Kurorchesters am Strand bei Riga zu wirken. Dort überraschte ihn der Ausbruch des Weltkrieges. Es folgen schlimme Jahre als Internierter im Uralgebiet; allerdings auch Jahre äußerster Konzentration. Auf unmöglichen Papierfetzen entsteht die erste Niederschrift des Streichquartetts (Op. 1), und in späterer Zeit wird es möglich, gemeinsam mit anderen internierten deutschen Musikern ein Streichquartett zu bilden. Da werden nun, in dem weltentlegenen russischen Nest, Aufführungen Beethovenscher Quartette veranstaltet, mit etwa dreißig Proben für jedes Werk! Schließlich holt man die deutschen Musiker im „Stadttheater" von Wjatka als „Orchester" heran, und Hermann Scherchen leitet als Stehgeiger diese kleine Schar.

Es folgt der Ausbruch der russischen Revolution, der Friedensschluß mit Deutschland und die Heimkehr ins Vaterland. Wieder heißt es: von vorn beginnen. Ein Quartett wird gegründet und mit ihm vorwiegend

moderne Werke in Berliner Konzerten zu Gehör gebracht; und in kurzer Zeit hat Scherchen seinen Ruf als Vorkämpfer der modernen Musik erworben. Es gelingt seiner Energie weiterhin, eine „Neue Musikgesellschaft" ins Leben zu rufen, als deren künstlerischer Leiter er große Symphoniekonzerte dirigiert, wiederum mit vorwiegend modernem Programm. Dazu tritt dann schließlich noch die Gründung der Zeitschrift „Melos", die auch literarisch den Bestrebungen Scherchens, neuer Musik eine Bresche zu schlagen, dient. Von dieser Zeit an vollzieht sich Scherchens Aufstieg in schnellstem Tempo. Er wird Dirigent des neu gegründeten „Leipziger Konzertvereins", dessen Konzerte er zwei Jahre hindurch leitet und nimmt dann den Ruf als Leiter der Frankfurter Museumskonzerte an, dem bald ein weiterer als Dirigent von Orchester- und Chorkonzerten in Winterthur folgt.

* * *

Diesen Lebensweg Hermann Scherchens muß sich ein jeder vor Augen halten, der zu seinem Künstlertum die rechte Einstellung gewinnen will. Scherchen ist es nicht gewohnt, sich eine Sache in irgendwelcher Beziehung leicht werden zu lassen. Er kennt nicht den Begriff Routine. Alles, was er tut, geschieht mit dem ganzen Einsatz seiner leidenschaftlichen Persönlichkeit, seiner fieberhaften Arbeitskraft und einer Intensität, die Fernstehenden wohl zuweilen als krampfhaft erscheint, die aber sein eigenstes Wesen ausmacht.

Die Tätigkeit Scherchens in Deutschland in der ersten Zeit nach dem Krieg hat es mit sich gebracht, daß man in ihm vorwiegend einen Propagandisten radikal-moderner Werke sieht. Sehr zu Unrecht! In Wahrheit ist Scherchen ein Musiker von außerordentlich starken historischen Interessen. Man muß einmal erlebt haben, wie Scherchen, inmitten einer Flut von Besprechungen, Proben, Konzerten sich die Stunden abspart, um sich in der Thomaskirche zu Leipzig älteste Orgelliteratur von dem jungen Meister Günther Ramin vorspielen zu lassen, oder wie er Orchesterstimmen zu einem Concerto grosso Händels, zu Ballettmusiken Glucks, Lullys oder Rameaus bezeichnet, wie er auf Orchesterproben die Stilistik verschiedener Zeitalter auseinanderzuhalten und auch dem schlichtesten Orchestermusiker zu erklären weiß. Nein sicherlich: dieser Mann ist kein engstirniger Radikaler! Er ist ein Musiker, dessen Horizont nur besonders weit gespannt ist.

Will man aber mit kritischem Blick die Grenzen abmessen, die ihm aus seinem eigenen Wesen heraus gesteckt sind, so laufen diese keineswegs zeitlich, zwischen „alter" und „neuer" Musik. Wohl aber ist ein Unterschied zu machen, ob Scherchen eine von innerer Spannung erfüllte, mit der Schärfe des musikalischen Gedankens arbeitende Musik interpretieren soll oder eine Musik, die, an der Oberfläche haftend, nur den „schönen Klang" sucht. Mit dieser letzten Art Musik hat Scherchen allerdings nur geringere Fühlung. Zu sehr ist er selbst in jedem Augenblick von Energie und Spannung erfüllt, als daß er zu solcher innerlich „entspannter" Oberflächenkunst ein enges Verhältnis gewinnen könnte. Das heißt aber noch keineswegs, daß ihm Klangsinn schlechthin fehle. Wer einmal den letzten Satz der Dritten Symphonie Gustav Mahlers unter seinem Stabe hat erklingen hören, der wird wissen, welcher Klangsinn in diesem Musiker wohnt. Nur ist Scherchen nicht gewillt, der Schönheit des Klanges irgend etwas von der Klarheit der gedanklichen Entwicklung zu opfern. Er haßt die schmalzigen Violoncellokantilenen und die Klangprotzerei „schöner" Posaunenklänge. Wer einmal Gelegenheit hat, unter Scherchen die e moll-Symphonie von Brahms zu hören, der achte z. B. auf den Eintritt der Posaunen im letzten Satz. Wie völlig entmaterialisiert ist da (willige Spieler vorausgesetzt!) deren Klang!

Aus dieser Abkehr vom Klang als solchem ergibt sich auch ganz natürlich Scherchens Einstellung und sein enges inneres Verhältnis zur jüngsten Tonkunst. Diese ist ja, in großem geschichtlichen Zusammenhang gesehen, nichts weiter als eine scharfe Reaktion gegen die immer mehr in der Routine eines flachen Eklektizismus erstarrende Klangseligkeit der neudeutschen Schule. Geistigkeit soll wiederum an Stelle von Sinnenfreude treten. Und in diesem Grundstreben ist Hermann Scherchen der musikalischen Moderne innerlichst verbunden. Es ist möglich, daß die breite Masse des Publikums seiner Art zu musizieren deshalb fremd und kühl gegenübersteht, so zwingend diese Art auch einem kleineren (aber bestimmt wertvolleren!) Teil von Hörern erscheint. Aber es ist kaum anzunehmen, daß ein Mann wie Scherchen, der auch in seinem persönlichen Wesen kantig und konzessionslos ist, darauf jemals Rücksicht nehmen wird. Ihn kümmert im Konzertsaal immer nur das, was vor ihm geschieht, nie das, was das Publikum dazu meint.

Die Arbeit mit dem Orchester ist für Scherchen das eigentlich Wertvolle an seiner Tätigkeit als Dirigent, niemals der äußere Erfolg. Scherchen ist der typische Orchestererzieher. Wie bei sich selbst, so mag er auch beim Orchester nichts wissen von glatter, nicht mehr an sich selbst arbeitender Routine. Auch das bekannteste Werk wird von Grund auf probiert und neu erarbeitet. So kann sehr wohl bei Scherchen der Fall eintreten, daß er mit einem weniger guten Orchester, das aber fest in seiner Hand ist und allen seinen Intentionen willig Folge leistet, mehr erreicht als mit einem routinierten Orchester, bei dem sich (aus der Routine heraus) Widerstände gegen seine urpersönliche Art zu musizieren ergeben. Daß Scherchen auch ein Chordirigent und vor allem ein Chorerzieher höchsten Ranges ist, hat er wie in Berlin nun auch in Frankfurt bewiesen. Der Vortrag von Schönbergs „Friede auf Erden" als reines a cappella-Stück ist

eine Meisterleistung, an die eigentlich Schönberg selbst nicht recht geglaubt hat. Daß sie Scherchen mit seiner erlesenen Sängerschar glückt, ist ein Triumph seiner zähen, sachlichen Erziehertätigkeit; und solange in der Welt noch sachliche Arbeit, *Dienst am Kunstwerk* gewürdigt wird, muß und wird auch das Künstlertum Hermann Scherchens in Ehren bestehen.

Eine deutsche Theatertragödie

Zu den Vorgängen am hessischen Landestheater Darmstadt

Wieder einmal steht das hessische Landestheater im Zeichen einer schweren Krisis. Diesmal wird es seine Schicksalstunde sein, zugleich ein Mene Tekel für jene Theater der Nachkriegszeit, die im Geist des Umsturzes eine verantwortungslose, zersetzende Kunstpolitik betrieben und nicht selten statt einer Pflanzstätte deutscher Kunst und Kultur ein Theater der Kunstentartung, Kulturschande oder gar Volksvergiftung schufen. — Nicht ohne Bitterkeit wird man den Niedergang der Darmstädter Bühne und die Gefahr ihrer völligen Auflösung betrachten, weil hier ein Theater von reicher Tradition und einer vielfach vorbildlichen Kunstpflege in wenigen Jahren von stolzer Höhe herabgesunken. — Draußen hörte man zwar nichts oder nur wenig davon; glänzend aufgemachte, sensationelle Premieren fesselten eine stets zahlreich vertretene auswärtige Presse, und *Hartung*, der Intendant, nein richtiger: Hartung, der Regisseur (darin liegt ja der ganze Mißgriff seiner Wahl) wußte den Augenblick gespannter Aufmerksamkeit sich und seinem Ruhme nutzbar zu machen, daß man geblendet von dem Glanz einer Eintagskunst nicht das Unheil einer künstlerischen Mißwirtschaft hinter den Kulissen des Alltags merkte. Selbst in Darmstadt fand er (vor allem an der radikalen Expressionistengruppe) begeisterte, stets bereite Lobredner, und die Regierung, die wie die Theaterkommission in ihrer Laienhaftigkeit von den wahren Grundlagen eines Theaters keinerlei Kenntnis zu tragen schien, ließ sich in blindem Lob Hartungscher Verdienste zu der voreiligen Unklugheit verleiten, in feierlicher Pose den Titel eines Generalintendanten zu vergeben. Erst angesichts der trostlosen kritischen Verhältnisse von heute beginnt langsam die bessere, d. h. nüchternere Einsicht aufzudämmern, daß dieses System Hartungscher Kunstpolitik doch nicht, wie so oft gepriesen, zur Höhe, sondern zum Untergang geführt und das Theater künstlerisch, kulturell und wirtschaftlich an den Rand der Zerstörung gebracht.

Die verschiedenen, mit allen Mitteln gehetzten und auf Kosten des übrigen Spielplans herausgebrachten „künstlerischen Tagesereignisse", auf die das System Hartung im Dienste der eigenen Person eingestellt, haben ein gepflegtes Theater im Sinne einer Kulturbühne von künstlerischer Stabilität und ernster Zielstrebigkeit nicht zuwege bringen können. Solche Einzelleistungen, Sensations-Premieren, Experimente u. dgl. m. sind nun einmal kein Maßstab für das künstlerische Niveau einer Bühne, ebensowenig wie sie imstande, als Grundlagen einer echten, gediegenen Theaterkultur zu dienen. Es ist das heute einer jener weitverbreiteten Irrtümer, der an erste und einzige Stelle setzt, was Rang und Bedeutung nach an zweite gehört. Wohin diese Art einer gewissermaßen voraussetzungslosen Theaterleitung führt und führen muß, zeigt das Schicksal der Darmstädter Bühne mit erschreckender Deutlichkeit. Kein Niveau, kein fester Grundstock künstlerisch garantierter Leistungen, kein aufeinander eingespieltes und eingesungenes Ensemble: zwei Hauptstützen und Grundforderungen eines gepflegten Theaters. Statt dessen eine Anzahl künstlerischer Tagesereignisse, die in ihrer gewaltsamen Treibhauszucht ebenso schnell vergessen als in ihrer Wiederholung bereits vernachlässigt und verblassend, ein verkümmerter Spielplan, ungepflegt und monoton, die Aufführungen selber mit Lücken und Blößen an Ecken und Enden, ohne Kraft und Leben, erstickt in betriebsmäßiger Gewohnheit, schwache stimmliche Leistungen dank zahlreicher, aber höchst mittelmäßiger Kräfte, die größeren Aufgaben selten genügen. Die Wenigen, die ein besseres Urteil verdienen, sind mit vereinzelten Ausnahmen alter Bestand, der traurige Rest eines einst trefflichen Ensembles. Nur das Orchester unter Ballings Führerschaft (und der Mitarbeit des begabten Rosenstock) ist einigermaßen sich treu geblieben.

Und diese Verwahrlosung und Anarchie dehnt sich auf die kleinsten Dinge aus, ergreift alles, wessen sie habhaft wird: dauernde An- und Absage von Vorstellungen, Theaterzettel mit falschen oder mangelhaften Angaben, Versagen von Regie und Beleuchtung, Kulissentransport auf offener Szene und Ergänzung unvollständiger Szenerien während des Spiels u. a. m.

Auch die Innenpolitik und der Geist dieser einstmalig angesehenen Hofbühne bezeugen verlorene Jahre, Jahre nutzlos verbrauchter Kraft, Zeit und Mittel, Jahre fortgesetzter Gärungen und Krisen, die Ärgernis auf Ärgernis häuften: etwa die Kündigungen verdienter Kräfte, der unstete, ewige Wechsel des Personals oder der schmähliche, herausfordernde Streitfall Balling-Hartung, die Schamlosigkeit, mit der man niederen Instinkten fröhnte und in gehässig-verletzender Weise die Politik (der Zersetzungskeim jeder wahren Kunst) auf die Bühne zerrte und ausschlachtete, so auch anläßlich einer „Weber"-Aufführung (G. Hauptmanns) unmittelbar in den ersten Tagen der französischen Ruhraktion sich vermaß, Heinr. Heines haßerfülltes Weberlied als Zugabe auf das Programm zu setzen, ein Hohn und Spott auf deutsches Empfinden ohnegleichen! —: Vorfälle, die unzweideutig die Tendenz erkennen ließen, die hier ihr Szepter schwang, die aber mit wahrer Betätigung von Kunst unvereinbar. Und doch, trotz heftigster Proteste von den verschiedensten Richtungen und Schichten der Bevölkerung, trotz der erbitterten Empörung über derartige Zustände, ergriffen die verantwortlichen Stellen keine Maßregel zu einem grundlegenden Wandel; man lavierte und sucht abzuschwächen, und die Regierung hielt es als Volksvertretung für richtiger und würdevoller, sich schützend vor den Intendanten zu stellen, seine Position fest zu stützen, mochte die Erbitterung auch bis zur politischen Machtprobe sich gesteigert haben.

Schmählich ward die Bevölkerung in ihrem ernsten, opferbereiten Idealismus getäuscht, mit dem sie ihr Theater in Zeiten innerer und äußerer Not um jeden Preis zu erhalten suchte. Das Schlagwort von kultureller und volkserzieherischer Aufgabe blieb Blendwerk, gut genug, wenn man Subventionen von bedrückender Höhe zu Lasten des Bürgers bewilligt haben wollte. War das erreicht, frug keiner mehr nach Kultur- und Volksmission. Und dies in einem Augenblick, wo die deutsche Bühne wie niemals je zuvor die Feuerprobe ihrer Sendung hätte bestehen sollen, wo sie angesichts der gewiß unleugbaren Wirkung von den Brettern herab, gerade auch auf eine Volksmasse, die zuvor dem Theater fern gestanden, eine wohltuende, bildend-erzieherische Macht hätte erweisen und deutscher Kultur und Kunst in ernster Bedrohung eine Stütze, ein starker Hort hätte werden können. In einem solchen Augenblick zogen deutsche Theater es vor, in niedriger Spekulation und herabziehendem Materialismus Not und Gebot der Stunde zu mißachten. Das Hineintragen außerkünstlerischer, selbst kunstfeindlicher Elemente zusammen mit der Herabwürdigung der Kunst als Zweckmittel ehrgeizigen, persönlichen Eigennutzes ist heute mancherorts zur feststehenden Gewohnheit geworden, ein Krankheits- und Zersetzungskeim vieler Bühnen. Schwer erhebt sich die Anklage: das deutsche Theater der Nachkriegszeit hat in einer großen Mehrheit vollkommen versagt, und

das Wort von Kunst-, Kultur- und Volksmission war hohle, heuchlerische Phrase.

Gewiß steht das hessische Landestheater darin nicht allein, nur daß dieser Geist zusammen mit dem künstlerischen Niedergang hier überraschend schnell sein Ende zu finden scheint. Die Aussichten, das Unheil aufzuhalten, schwinden von Tag zu Tag um so mehr als man seitens der Regierung die brennendste der Fragen, die Intendantenwahl, mit einer Lässigkeit betreibt, die mit Recht eine allgemeine Entrüstung hervorruft. Man zählt bereits den vierten Monat! Will man die Wahlen abwarten, etwa um zu wissen, welche politische Einstellung künftighin der Kunst als Grundlage dienen soll? Hat man keine Augen für das, was am Theater mittlerweile sich vollzieht, die Tragödie einer gänzlichen Auflösung? Ein Chaos der Verwahrlosung und Verheerung sondergleichen! Das stolze Hoftheater ein Opfer der Revolutionierung und einer unseligen Kunstpolitik in ihrem Geiste. Videant consules . . .! *Jos. M. H. Lossen-Freytag (Darmstadt).*

Zusatz der Schriftleitung: Inzwischen ist Intendant *Legal* nach Darmstadt berufen worden, während Hartung in gleicher Eigenschaft nach Köln geht.

*

Carl Eitz †

Von Dr. FRANK BENNEDIK (Halberstadt)

Ich möchte durch die Tonworte unseren lieben Volksschülern einen Weg geebnet haben, der sie zum wirklichen Genuß und zu verständnisvoller Teilnahme an der Pflege unserer herrlichen deutschen Musik führt". Diese Worte sprach Carl Eitz, als ich ihn vor 12 Jahren zum ersten Male in Eisleben besuchte. Am Tage vor seinem Tode, der nach kurzem Leiden am Karfreitag, den 18. April eintrat, durfte er sich noch an einem Bericht aus seiner Heimat erfreuen, wo 13- und 14jährige Dorfschulkinder in einer amtlichen Konferenz nach einjährigem Tonwortunterricht Leistungen vollbracht hatten, die einer musikalisch hervorragenden Seminarklasse oder einem großstädtischen Oratorienverein alle Ehre machen würden. Dieser eine Fall beweist wie alle die überraschenden Erfolge, die seit fast 20 Jahren in verschiedenen Gegenden Deutschlands, Österreichs und der Schweiz auf Grund der Tonwortmethode erreicht sind, daß jener Wunsch des schlichten Eisleber Volksschullehrers in Erfüllung gegangen ist. Und noch mehr: wer vorurteilsfrei sieht, vergleicht und wertet, wird zu der Erkenntnis kommen müssen, daß hier Möglichkeiten für unsere musikalische Volkskultur vorliegen, deren Ausmaße der Schöpfer des Tonwortsystems im Anfang selbst kaum geahnt hat.

Wie ein roter Faden zieht sich die Frage der musikalischen Volksbildung durch das Leben dieses Mannes. Am 25. Juni 1848 war er in Wehrstedt bei Halberstadt als Kind ganz armer Leute geboren. Nach Abschluß der Dorfschulbildung war an eine geistige Ausbildung des Knaben, der schon frühzeitig eine auffallende Begabung gezeigt hatte, nicht zu denken; nicht einmal die Lehre in einem Handwerk konnten die Eltern ermöglichen. Nach wechselvollem Schicksal als Schreiber, Kommis und Hauslehrer legte Eitz nach nur autodidaktischer Vorbereitung beide Lehrerprüfungen am Lehrerseminar in Eisleben ab, wo er später bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1911 als Lehrer wirkte. In hartem, mühseligen Selbststudium, immer getrieben durch den trotz aller äußeren Not des Lebens unermüdlichen Drang nach Erkenntnis, gab sich der junge Lehrer zunächst mathematischen Forschungen hin, die ihn bald auf das Gebiet der musikalischen Akustik führten. Die erste Frucht seiner Arbeiten war die Schrift „Das mathematisch-reine Tonsystem". Das Büchlein ist für die Erforschung des Problems der reinen Stimmung grundlegend geworden und wird es wohl auch bleiben, trotzdem die darin eingeführte Nomenklatur — auch nach der Meinung des Verblichenen, die er vor kurzem mir gegenüber äußerte — nicht gerade glücklich ist. Die dem Buche beigegebene Tafel des ganzen Tonsystems ist von unvergänglichem Werte und zeigt aufs deutlichste die bei Eitz immer wieder hervorgetretene Gabe, Dinge, die er systematisch durchdacht und in liebevollster Kleinarbeit ausgearbeitet hatte, in ihrem Zusammenhange klar und treffend darzustellen. Für die wissenschaftliche Praxis noch wichtiger wurde sein Harmonium in reiner Stimmung, dessen Pläne die Anerkennung von Helmholtz fanden, der ein Instrument für die Berliner Universität bestellte, das unter persönlicher Leitung von Eitz durch die Firma Schiedmayer in Stuttgart gebaut wurde. Auch an anderen Orten (z. B. im Deutschen Museum in München) stehen Instrumente von Eitz, deren Wert vielleicht am besten durch die Tatsache verdeutlicht wird, daß sie heute noch zu wissenschaftlichen Untersuchungen dienen, während Modelle anderer Erfinder meist nur noch in Büchern leben.

Wäre Eitz auf dem zuerst betretenen Gebiet geblieben, hätte er es hier fraglos zu weiteren hochbedeutsamen Leistungen bringen können. Aber die Frage, die ihn schon als 12jährigen Schüler beschäftigt hatte, gewann — wohl durch die Erfahrungen in der Schule neu angeregt — immer größere Macht über ihn: Warum gelangt die Mehrzahl der Deutschen nicht zum Notenverständnis? Warum bleiben — praktisch besteht diese Frage heute noch genau so wie damals — 95 und mehr vom Hundert aller deutschen Volksschüler musikalische Analphabeten? In echt wissenschaftlicher Weise ging Eitz an die Lösung des Problems heran. Tiefforschende Studien über die logischen und psychologischen Grundlagen aller Lehrtätigkeit und folgerichtige Auswertung der eigenen praktischen Erfahrungen führten ihn zum Ziele. Alles Wertvolle, das die Geschichte der Musik und der Schulgesangsmethodik im besonderen, bot, machte er zum Fundament seines Werkes, dessen Krönung — das Tonwortsystem — durch geniale Intuition gelang. Dem Tonnamen, der für die Ausbildung des musikalischen Denkens ebenso wichtig ist, wie der Name des Gegenstandes bei geistiger Tätigkeit auf jedem anderen Gebiet, gab er eine Zentralstellung im Unterricht. Er betonte die Wichtigkeit des Namens gerade im Unterricht solcher Kinder, die ihre musikalische Bildung ohne Hilfe eines Instrumentes erwerben müssen — also fast alle Volksschüler. Mit dem Tonwortsystem hat er ein Namensystem geschaffen, das der Entwicklung der Musik von der Diatonik zur Chromatik entspricht. Logisch und musiktheoretisch wird es allen erdenklichen Anforderungen gerecht; es versinnbildlicht die im einfachsten und komplizierten Kunstwerk steckende Musikalität vollkommen, und zwar in gleicher Weise wie die Muttersprache alle Denkzusammenhänge ausdrückt. Daher weckt das Singen auf Tonworte bei Kindern eine Sicherheit im musikalischen Denken, die oft schon das Erstaunen von Fachleuten hervorgerufen hat.

Immer deutlicher hat sich herausgestellt, daß die Tonworte den Weg zu einer musikalischen Allgemeinbildung des deutschen Volkes führen, wie sie die Volksschullehrerschaft seit Jahrhunderten ersehnt und erstrebt hat. Die ganze Auswirkung des Lebenswerkes von Carl Eitz auf das musikalische Leben in unserem Volke dürfte heute noch nicht abzusehen sein. Eitz, den die Philosophische Fakultät der Universität Kiel mit der höchsten Würde der Wissenschaft ausgezeichnet hat, ist in seinem Herzen und in seinem äußeren Auftreten stets der schlichte Mann aus dem Volke geblieben. Wollen wir zusammenfassen, welches der Inhalt seines Lebens war und welche Aufgabe der deutschen Schule und Wissenschaft aus seinem Werke erwächst, so geschieht das am besten mit den Worten, die ich ihm an seinem Sarge im Namen aller derer, die sein Werk treiben, als Abschiedsgruß zugerufen habe:

„Wer aus dem Volk zum Volke strebt,
ist wert, daß er im Volke lebt".

«Schlagobers» von Richard Strauß

Zur Uraufführung in Wien

Seit Guntram, dem Erstling der Bühne, ist Richard Strauß nun zum erstenmal wieder sein eigener Textdichter gewesen. Damals hat er viel gewollt und nicht alles erreicht, diesmal hat er wenig gewollt und nichts erreicht. Vielleicht ist Sinn und Handlung für ein Tanzspiel wirklich unnötiger Ballast. Vielleicht ist es der Phantasielosigkeit eines Ballettdichters ohne weiteres gestattet, so wie Puppen, Blumen, Spielzeug, Porzellan — was alles ja bekannte Ballett-Motive sind — auch Gebäck und Bonbons zu beleben und tanzen zu lassen. Vielleicht genügt es als Rudiment eines Vorgangs, da die Zeiten eines Heine, der nicht weniger als einen getanzten und gemimten Faust entworfen hat, lang vergessen sind, vielleicht genügt es, wenn ein Firmling sich an Schlagobers überfrißt und Leibweh bekommt. Vielleicht ist gerade dies das Heitere, das der Untertitel verspricht, wie das Wienerische durch die mit „Juckern" bespannten Fiaker verkörpert erscheint, von denen das im übelsten Deutsch verfaßte Textbuch schwärmt. Doch nein — plötzlich bricht, nicht der Firmling, dessen man nicht mehr bedarf, sondern ein tieferer Sinn hervor und voll ungeheuchelten Erstauners erleben wir eine Revolte der Salzstangeln, Schmalznudeln und Schillerlocken, hervorgerufen und geschürt durch fünf orientalische Magier. Das Textbuch ist diskret und verschweigt, was der Klavierauszug verrät, daß diese fünf — Mazzes bedeuten, und Abkömmlinge der fünf Juden aus Salome sind, die hier lediglich mit den Händen zu mauscheln haben. Sie hetzen — ahnt ihr nicht den Münchener Bolschewismus? — durch Zeitungen, die das diskrete Textbuch, da in Zeitungen bekanntlich auch Kritiken erscheinen, in — Flugblätter gemildert hat, und erregen einen Sturm im Polkatakt, der, nachdem Tee, Kaffee und Kakao keine Wirkung haben, durch Münchner Hofbräu (Vollbier!), nicht durch das mütterliche Pschorrbräu, erfolgreich besänftigt wird. Worauf die Magier den Orden vom heiligen „Plutus" erhalten, jenem schändlichen Gotte, von dem ein Komponist von heute Gott sei Dank nichts weiß und nichts — nimmt. Aber noch nicht genug der Heiterkeit; es gibt auch einen Tanz von drei Schnäpsen, von denen der „mittelste", oder nach dem Auszug der „mittlerste", der also noch mittlerer als der mittlere sein dürfte, Fräulein Marianne Chartreuse heißt, während die anderen Ladislaw Sliwonitz und Boris Wutki genannt werden. Der Name Marianne macht mißtrauisch, daß Ladislaw eine überall nachträglich durch Überkleben eingefügte Änderung ist, noch mehr, und ohne Schwierigkeit enthüllt man die kaum glaubliche Tatsache, daß R. Strauß in Wahrheit vorhatte, „Marianne" mit — „Michel" (ohne Slivowitz) ein pas de deux tanzen zu lassen! Es ist nur ein Glück, daß aus diesem traurigen Witz ein Slivowitz geworden ist.

Der geistige Tiefstand dieses Textes ist so trostlos, daß es ewig ein Rätsel bleiben wird, wie Strauß, der Textverwöhnte, an etwas derartiges kostbare Mühe und Arbeit verschwenden konnte. Denn niemand glaube, daß sich der Komponist seine Sache etwa leicht gemacht hätte. Ganz im Gegenteil hätte man ihr mehr Leichtigkeit gewünscht, etwas von jenem Wienerischen und jener Heiterkeit, die der Text verspricht, ohne sie zu zeigen. Es ist mehr die komplizierte und charakterisierende Methode der „Josephs-Legende", die freilich Handlung, seelische Erschütterung, Katastrophe und Erlösung zu schildern hatte, wo es hier um Knallbonbons und Vollbier geht. Nichts Tänzerisches beflügelt die Musik, selten einmal macht ein interessanter Rhythmus wie der Fünfachtel-Takt der Teeblüte oder der Zweiachtel-Dreiachtel Bauerntanz der kleinen Pralinees aufhorchen. Das „Chaos" bereitet eine Passacaglia über ein achttaktiges Thema von acht schweren Noten vor, die als Variation „über ein- und dasselbe Thema" seltsam genug bezeichnet wird, die Revolte selbst schildert sehr dürftig eine humorlose Moll-Polka. Der Schlager-, nein Schlagoberswalzer reicht nicht im entferntesten an den Schwung und die Grazie der Rosenkavalierwalzer heran, und wäre nicht ein alteriertes Dis in G dur, so wäre damit die letzte Spur von Reiz entflogen. Alles übrige vollends ist von einer Uninspiriertheit, wie man sie bei Strauß überhaupt noch nie erlebt hat. Ja, sogar das Orchester ist nicht überall auf der Höhe seiner sonst so schwelgerischen und genußreichen Farbenfreudigkeit. Ein trockener, grießgrämiger Klang von Münchener Dachauerblech tritt bisweilen in keineswegs ironischer Absicht befremdlich hervor, und selbst die Schnäpse riechen nicht gerade — geistig. Man darf, man muß, so schmerzlich es ist, bei allem schuldigen Respekt die tiefe Enttäuschung offen bekennen. Der große Meister, der klassische Goethe der heutigen Musik hat damit seinen „Bürgergeneral" geschrieben. Wien hat ihm, wie auch in anderer Weise, mit diesem Einfall kein Geschenk gemacht. Schlagobers ist eine gar gefährliche Lockspeise. Wer zu viel davon nascht, verdirbt sich.

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

*

Arrigo Boito und sein «Nerone»

Arrigos Boitos nachgelassenes Musikdrama „Nerone" hat endlich das Licht einer Welt erblickt, die in dieser völlig eigenartigen Oper eigentlich mehr nur noch eine Sensation erblicken muß denn ein künstlerisches Ereignis. Man muß die Opernverhältnisse Italiens und im besonderen die der Mailänder „Scala" seit Jahren kennen, um zu wissen, daß es sich hier stets um musikalische Nationaltaten handelt. Die Mailänder Scala gilt noch immer, trotz der Grand Opera in Paris, trotz Metropolitanoper in New York, trotz der Wiener Nationaloper, als *die* Opernbühne Europas. Sie repräsentiert gleichsam die Tradition der Operngeschichte als solche. Florenz, wo die Wiege der Musiktragödie stand, ist aus mir eigentlich nie recht klar gewordenen Gründen, in musikalischen Dingen Provinzstadt geworden und geblieben. Auch im ewigen Rom hat das Musikleben neuerdings nur im rein orchestralen Verstande eine allerdings ganz gewaltige Neuaufrichtung erfahren. Ein Opernleben aber im alleuropäischen und doch dabei im national-italienischen Sinne entfaltet sich in Italien seit Jahr und Tag nur an der Scala in Mailand. Und auch hier nur während einer ganz kurzen staggione, der Tradition getreu. Als sollte das bei Gelegenheit einer Uraufführung wieder eigens betont werden, ward die Premiere des „Nerone" immer wieder hinausgeschoben, um nun, am Höhepunkt der Saison, unter triumphalen Umständen herauszukommen. Man achte derartige Gedankengänge in einem Fachblatt nicht etwa als unangebracht. Wer das romanische Opernleben seit Jahrzehnten beobachtet hat, der weiß, daß das Drum und Dran einer solchen „creazione" mindestens so wichtig ist wie das Werk selbst. Eine Oper, die nun gar wie diejenige Boitos Jahrzehnte gebraucht hat, bis sie fertig geworden war und die auch nach dem Tode ihres Schöpfers noch viele Jahre vorbereitet wurde, um endlich herauszukommen, eine solche Oper ist schon an sich ein historisch zu wertendes Kunstobjekt. Bei Gelegenheit der Abfassung meiner kleinen Verdi-Monographie hatte ich im Jahre der Hundertjahrfeier von Verdis Geburtstag, anno 1913, das Glück, Arrigo Boito noch persönlich kennen zu lernen. Die kurze Begegnung gehört zu meinen allertiefsten Erlebnissen. Jedermann hatte mich vor der verbissenen Unzugänglichkeit des Dichters des „Othello" und „Falstaff" gewarnt, und die Warner hatten nur allzu recht gehabt. Nie im Leben habe ich einen verschlosseneren, weltabgewandteren Künstler gesprochen, nie ein geheimnisvolleres Arbeitsgemach betreten wie diese nur von einer tief beschatteten einzigen kleinen Lampe fahl erleuchtete Klosterzelle Boitos. Nie empfand ich die Insichversunkenheit des wahren Genies so wahrhaft quälerisch stark auf mich eindringen. Obwohl

er wußte, daß es sich bei mir nicht um irgend ein gleichgültiges Interview, sondern um Mitteilungen aus dem geistigen Besitz seines unvergänglichen Freundes handle, trat er nicht aus seiner Reserve heraus und deutete nur von fern wie hinter Schleiern sprechend etwas von seinem reichen Briefwechsel mit dem Meister an. Und doch fühlte ich, daß eine Fülle innerer Gesichte auf den Mann eindrang, der völlig den Eindruck eines höchst vergeistigten Menschen machte. Musiker schien er mir eben auch nur in diesem vergeistigten Sinne zu sein, der alles Schöpferische mühselig aus seiner Seele heraus kristallisiert. Wir wissen ja noch nicht alles Letzte und Endgültige über die tiefsten Beziehungen Boitos zu Verdi und müssen daher auch alle mehr oder weniger phantastischen Gerüchte totschweigen und Schlüsse voreiliger Art unterdrücken. Aber schon wer die Partitur der in Italien noch immer vergötterten Oper „Mefistofele" kennt, der weiß, daß Boito alles andere eher war als etwa gar ein Epigone Verdis. Dagegen schützte ihn ja schon sein fast übermenschliches Maß von Selbstkritik. Der Literat, Historiker und Poet überwiegt bei ihm stets den Musiker, was jedoch nicht so umgedeutet werden darf, als sei Boito kein schöpferisch hochbegabter Musiker gewesen. Ein so glühender Dramatiker wie Boito in seinen Dichtungen („Othello"!), mußte auch als Musiker zum mindesten Bühnenwirkungen verstärken können. Das gibt denn ja auch seinem „Mefistofele" den bleibenden Wert.

Seltsamer Weise ist aber gerade das dramatische Element der schwächere Teil in „Nerone". Der Satz „Was lange währt, wird gut" hat ja in der Theatergeschichte sehr selten, vielleicht Goethes „Faust" ausgenommen, zu Recht bestanden. Und wenn Boito wohl doch, im Gefühl der Umschattung durch die strahlende Geniesonne Verdis, sein Lebenswerk, den „Nerone", immer wieder und wieder gefeilt hat, so mag da doch wohl ein wenig mitgesprochen haben — oder hat es sein Geschick eben wohlweislich so gefügt? — daß Boito als Librettist Verdis die vierfache Pflicht in sich fühlte, seine Musik zu feilen und immer zu feilen. Und daraus ergibt sich nun tragischerweise ein etwas ungleichmäßiger Bau der Partitur.

Ohne hier die Handlung des Librettos im einzelnen erzählen zu können, sei von dem Inhalt nur soviel verraten, daß die Gestalt des Kaisers Nero selbst im Grunde mehr Relief als tragendes Prinzip geworden ist. Der Literat Boito ist hier fast ebenso sehr Historiker und Historienmaler wie Poet, und die Musik *untermalt* zu häufig da, wo sie verstärken und opernmäßig vertiefen sollte. So ist zwar nicht gerade eine „Buchoper", aber doch vielfach nur ein Opernbuch zustande gekommen, das ein impulsivst selbstherrlich schaffender Genius vielleicht nochmals in glühendste musikalische Farben tauchen müßte, um die üppigen Szenen des kaiserlichen Rom und die schwelende Pracht der in Flammen aufgehenden ewigen Stadt zu versinnlichen. Boito wollte und konnte den selbstgewählten Stoff nicht anders bewältigen als aus dem romantischen Geist seiner Zeit heraus, und wenn er dabei trotzdem hie und da unwillkürlich „moderner" erscheint als er selbst gewollt hat, so ist das eben sein tragisches Geschick, das so manchem Musiker zweiten Ranges besonders dann nur Halberfolge bescheren mußte, wenn er die poetische *und* die musikalische Ader besaß. Der Gegensatz des kaiserlichen Rom mit seinen heidnischen Tempelbräuchen und dem orgiastischen Tanz- und Festesrausch und der Askese der ersten Christen, der schon so mancher Oper zum Siege verhalf, dieser Kontrast mußte dem „Nerone" in Italien natürlich (abgesehen von allem Persönlichen!) den Triumph sichern. Es ist sicher vorauszusehen, daß das Werk seinen Triumphzug über die Opernbühnen der Welt machen wird. Das fast Tragikomische ist dabei, wenn gerade der heutige Operngeist mit seinen expressionistischen Prinzipien das stark hervordrängende dekorative Element so sehr betont, daß die *Musik* Boitos erst aus zweiter Hand in Betracht kommt! Sic transit gloria mundi! . . . In vier Akte gliedert sich die Handlung, die im ersten an der Via Appia spielenden Akt nur sehr fragmentarisch und prologhaft einsetzt, auch im zweiten sich in viele Episoden zersplittert, um erst im dritten und weitaus gelungensten Aufzug dramatischere Schlagkraft zu atmen, bis dann der Schlußakt mit der Aufopferung des von einem Heiligenschein verklärten Christenmädchens Rubria und dem Brand Roms fast nur noch wie ein Epilog erscheint. Und Nerone selbst? Er ist, wie schon angedeutet, fast nur personifizierter Hintergrund der Handlung und es ist sehr seltsam, daß Boito, von dem man doch nach der düster hämmernden Dramatik vieler Szenen seines „Mefistofele" bei der Charakteristik des Nerone die Erfüllung seines Operndämoniums erwartet hätte, gerade bei diesen Szenen etwas versagt, während er den Archaismus und das mystische Halbdunkel, das das Leiden der ersten Christen umdämmert, mit feinsten Linien nachziseliert hat.

Doch all das vergißt der Zuschauer und Zuhörer der Aufführung des Werkes an der Mailänder Scala. Man fühlt sich ja inmitten des unerhörten gesellschaftlichen Prunkes und der förmlich nach den Tausendlirescheinen des Eintrittspreises — duftenden „obersten Zehntausend" aus Dollarika als verwaister Mitteleuropäer so isoliert, daß man sich gewaltsam in das kritische Amt zwängen muß, aber allmählich wird man selbst „Premierentiger" und genießt die Aufführung, genießt die wahrhaft überwältigende Wahrhaftigkeit der Szenenbilder, genießt den Glanz und die Süße der Stimmen, zumal des Darstellers des Nerone (*Pertile*) und der aus Amerika an die Scala (vorübergehend) zurückgekehrten Sopranistin *Rosa Raisa*. Man ist aber über alledem fast starr über die majestätische Ruhe, mit der *Arturo Toscanini* die Partitur bis in ihren geheimsten Seelennerv vor uns ausbreitet.

Wir wissen: diese Uraufführung des „Nerone" ist vor allem ein Ereignis mehr in der Triumphgeschichte der Scala. Warum (wie das leider hie und da deutsche Beurteiler mit gar zu fest sitzenden Brillen tun!) den „Scaligern" ihre italische Theaterseligkeit verargen? Warum an alten Traditionen rütteln wollen? Lassen wir den Romanen, was *ihnen* eignet, und unterlassen *wir* mehr als es noch immer geschieht, gewisse billige ironische Seitenhiebe auf Nationaleigenschaften, die ja im Grunde gerade zur Opernkultur des Südens beigetragen haben. *Dr. Artur Neisser.*

*

Mittelalterliche und zeitgenössische Musik in Hamburg

Der bewegende Wille hieß Rudolf Schulz-Dornburg. Pläne zur Förderung des Neuzeitlichen wuchsen in verinnerlichter Arbeit ihm zu einem Unternehmen heran, das in der heutigen Musikpflege bisher nicht seinesgleichen hatte. Das Zerrbild des heutigen Schaffens, die Mischung von Extrem und Mäßigung, Artistik und absichtlicher Formlosigkeit, bewußt Koloristischem und Askese, kurz, das Rätsel des für den normalen (und auch gehobenen) Hörer unergründlichen Stilchaos wird zu klären versucht durch den rückschauenden Willen. Didaktisches ist keineswegs beabsichtigt, wenn Schulz-Dornburg das 12.—15. Jahrhundert lebendig werden läßt, um die Respektlosigkeit des 20. dagegen zu stellen. Die Respektlosigkeit!! Nämlich das Verneinen eines Klangideals, das der Bequemlichkeit des Ohrs zu willfährig geworden war. Sicherlich ist es *nicht* das Didaktische, sondern die Sehnsucht, den Glauben an eine junge Kraft in unsrer Musik zu stärken mit Beispielen aus einer früher *beglaubigten Zeit*. Schulz-Dornburg hat die Besessenheit der ganz großen Begabung. Es ist bezeichnend für ihn, daß er ein gemischtes Programm, etwa Schönberg zwischen Schubert und Mahler, geradezu für einen Behelf hält. Der Sinn für die werdende Tonsprache ist bei ihm so stark, daß auch Widersprüche und Irrtümer seine Verdienste nicht zu schmälern vermögen, besonders dasjenige um die radi-

kale Bekämpfung der Schlagworte wie atonal und hypermodern. Man muß verstehen lernen, warum er mit Schönberg, Krenek, Hindemith zusammen weit gemäßigtere Sprache wie die eines Stephan, Kaminski, die im Romantischen wurzelnden Lendvai und Meßner, Formalistisches von Butting, Versuche eines Erpf und Joachim - Lock zu Gehör bringt. Er zeigt damit: dies unsre neue Musik. Dies *alles* in (und trotz) seiner Gegensätzlichkeit dient einem Gesetz, der Erschließung und Festigung der neuen Linie. Alle sind Pfadfinder zu ihren Quellen, und wenn Schönberg die vielleicht weiteste Spur gefunden hat, so bleibt Hindemith die vielleicht höchste Kraft, sie fortzuführen. Prof. Willibald Gurlitt, der berufen war, um die oben erwähnten Beispiele einer beglaubigten Zeit vorzuführen, ist in seiner Art von derselben Unerbittlichkeit wie Schulz-Dornburg. Gleich diesem eignet Gurlitt der Wille, das Experiment als solches unterzuordnen und mit der sinnlichen Freude des Musikers seine Schätze zutage zu fördern. Wenn durch die Überfülle des Gewählten und die teilweise solchen Aufgaben nicht gewachsenen Beteiligten Mängel auftreten, so sind diese dem Ganzen gegenüber gering. Den zweifellos stärksten Eindruck vermittelte der liturgische Gesang der Benediktinermönche (nicht aus Beuron, wie berichtet wurde), die musica ecclesiastica. Dreiviertelstundenlang einstimmig phrygisch — und plötzlich ist uns Krampf und Qual eines gegen mehr als ein halbes Hundert Instrumentalisten kämpfenden Oratorienchors etwas Lächerliches und Ökonomiewidriges. In dieser phrygischen Einstimmigkeit scheint alles mühelos und den menschlichen Gesetzen untertan beschlossen: Glauben, Mystik, Frieden, Hingabe der Andachtsgemeinde, ihr Wille zum Dienen im Geiste der Musik. Dieser Gregorianische Choral, dessen Herkunft bis zum Jüdischen Tempelgesang verfolgt wird, zeigt in der Tat, wie weit der *heutige* Chorgesang vom Wunder der Schwingung entfernt ist. Die singenden Knaben der Lichtwarkschule unter Hermann Schütt scheinen sich mit Glück ihm wieder zu nähern; ihnen fiel die chorische Aufgabe in der composita, wo schon Mehrstimmigkeit waltet, zu. In der vulgaris, die einer Gebrauchsmusik (vokal und instrumental) zu vergleichen ist, und bei der Franz Notholt als Sänger seine Stilsicherheit erweisen konnte, waren *Erkenntnisse* der Bewunderung für die formal klangliche Wirkung gewichen. Hier setzt jener Musikgenuß ein, der in der Übersteigerung zur bedenklichen Passivität von heute geführt hat. Wie diese wieder Aktivität werden kann, zeigten die jugendlichen Studenten des Freiburger Seminars und ihre Kollegen von Königsberg und andern Städten, die, mit Prof. Gurlitt um Vorbereitung zur Ausführung bemüht, während einiger Wochen in Hamburg weilten, zeigte Dr. Müller-Blattau (Königsberg), der einen durchaus nicht nach Gelehrtenzimmer klingenden sicheren Tenor für vakante Aufgaben einsetzte, nachdem er dem Grundgedanken der linearen Beziehungen zwischen alter und neuer Musik einen Vortrag gewidmet hatte. Gurlitts Vortrag, in der Universität wie jener auch, [illegible]b gutgesichtetes, reichhaltiges Material aus dem gotischen Zeitalter. Nicht nur um der hierbei aufgezeigten noch nicht letzt erschlossenen Gebiete willen wäre es verlockend, in Gurlitts Freiburger Seminar zu arbeiten; sondern auch wegen der Einheitlichkeit, in der die Pflege von Alt und Neu dort betrieben wird. Die nicht in den Zyklus einbezogenen Musizierstunden zeigten eigene Versuche der Seminaristen und ihrer Kollegen, solche mit Blas- und Streichinstrumenten, teilweise hervorragend gespielt (Flötist Scheck, Streicher Schröder) und auch als Musikäußerung — sofern man von der fixen Idee „Linear, die große Mode" absieht — nicht hoffnungslos. Gefährlich kann der Entwicklung dieser Jüngsten natürlich jede Überschätzung werden (ebenso das Verdammen in summa summaris und mit Namen wie Schönberg zusammen); aufführen sollte man sie nicht, bevor sie einige Dutzend Autodafés veranstaltet haben. Auch nicht den oben erwähnten Joachim-Lock, bei dem die Substanz von Belang und weit mehr Spannkraft als etwa bei Erpf vorhanden ist. Hamburg bot außer einem ungewohnten Aufwand von privater Gastfreundschaft und willigem Verständnis auch viel alberne Gerüchte und beschämende Gleichgültigkeit. Der Besuch besserte sich und erreichte bei der musica vulgaris und im vorletzten der neuzeitlichen Programme, zu dem Hindemith als Bratscher einer eigenen Solosonate gewonnen war, ein Höchstmaß. Der letzte, noch ausstehende Abend Mitte Mai wird am Gesamtbild kaum etwas ändern. Der Höhepunkt ist überschritten, auch der „Pierrot lunaire" ist gewesen (mit der ganz virtuosen Erledigung der Sprechstimme durch die fabelhaft geeignete Vilma Mönkeberg und die unübertreffliche Ilse Fromm-Michaels am Klavier); gerade um ihn, Schönbergs legitimstes Kind einer einmaligen gnadenvollen Schöpferstunde, gab es die unerfreulichsten Mißverständnisse, regte sich Verstocktheit und Böswilligkeit am lautesten. Während Hindemith sowohl mit der „Jungen Magd" (von Marie Schulz-Dornburg ergreifend wiedergegeben) als auch in der neuen Pantomime „Der Dämon", aus der neun Nummern ohne Tanzbühne gespielt wurden, eigentlich widerspruchslos anerkannt und mit der Bratschensonate geradezu gefeiert ward. Die Streicher und Bläser des Orchesters des Vereins Hamburgischer Musikfreunde seien an dieser Stelle für die staunenswerte Erledigung all der Neuheiten (die sämtlich ausführlich zu behandeln uns der Platz mangelt) gebührend erwähnt, um so mehr man in der eigenen Stadt versäumte, ihre Leistung als außerordentlich zu bestätigen.

Edith Weiß-Mann.

MUSIKBRIEFE

Berlin. Der Beginn der letzten Saison zeigte Berlins Opernbühnen im Stadium einer gewissen Stagnation. Dieser Stillstand war weniger die Folge wirtschaftlicher Sorgen, als der „Umgruppierung", die an leitenden Stellen sich vollzogen hatte. Leo Blech war von der Staatsoper an das Deutsche Opernhaus übergesiedelt, die Besetzung seines Postens blieb lange unentschieden, bis man schließlich Erich Kleiber dorthin berufen hatte. Nun mußten sich die beiden neuen Führer erst mit dem ihnen anvertrauten Apparat bekannt machen, um zu produktiver Arbeit, das heißt im besonderen, zur Erweiterung des Spielplans schreiten zu können. So begnügte man sich zunächst damit, ältere Werke, die sich im Laufe der Jahre schon mit einer gewissen Patina überzogen hatten, von Grund aus neu zu gestalten. Die Staatsoper erneuerte hierbei Hoffmanns Erzählungen und das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg brachte Mozarts Zauberflöte mit den Schinkelschen Dekorationen heraus. Die Staatsoper schuf mit dieser Neuinszenierung malerische, stimmungsvolle Bilder und auch die musikalische Neufassung, die Beseitigung so manchen Striches war ein Gewinn für das Werk. Die Zauberflöte stimmt zu den Schinkelschen Dekorationen mehr in ihrem ernsten Teil als mit dem heiteren Parallelspiel Papageno-Papagena. Für dies lockere muntere Pärchen ist der Ernst und die Weichheit der Dekoration zu lastend, in ihm klingt die heitere Mozartsche Musik nicht weiter. Aber musikalisch war der Eindruck in dieser sehr sauber durchgearbeiteten Aufführung ein ungetrübter Genuß. Das Deutsche Opernhaus versuchte sich aber als erstes der beiden Institute mit einer Uraufführung, und zwar griff es E. N. v. Rezniceks Oper „Holofernes" auf, die der Komponist nach dem Hebbelschen Texte, teilweise unter Benutzung der Hebbelschen Worte zusammengestellt hatte. Hebbel und die Musik sind ein Problem für sich. Man kann nicht behaupten, daß die Sprache dieses niederdeutschen Dichters ohne weiteres nach Musik verlange; im Gegenteil bereitet sie in ihrer harten Ausdrucksweise nicht unerhebliche Schwierigkeiten. Aber es ist Reznicek gelungen, das sich in seiner Fassung sehr schnell abrollende Drama mit leuchtenden Farben zu unterlegen. Aus dem lastenden Düster der Ungewißheit über das

drohende Schicksal leuchten die Farben bis hin zur befreienden Tat der Judith mehr und mehr auf. Die schwüle Atmosphäre, die Reznicek seit seinem Ritter Blaubart bevorzugt, hat auch in diesem Falle wohl den entscheidenden Anstoß gegeben zur Vertonung dieses gewaltigen Werkes. Man müßte allerdings die Oper eher Judith denn Holofernes nennen, da die Erscheinung dieses brutalen Kolosses, wenn auch musikalisch apart gezeichnet, gegenüber der Judith etwas in den Hintergrund tritt; schon rein äußerlich dadurch, daß Holofernes nur in dem mittleren Akte auftritt, während Judith in allen drei Bildern die Szene entscheidend beherrscht, das Spiel überhaupt völlig in ihre Hand gelegt ist. Erst gegen Ende der Spielzeit entschloß sich die Staatsoper dazu, neue Werke in ihren Spielplan aufzunehmen. Nach langen Vorbereiiungen erschien, wie schon kurz gemeldet, Janáceks „Jenufa", etn eigenartiges, spezifisch tschechisches Werk. Man erzählt von Janácek, er habe sich eingehend mit dem Studium der tschechischen Volksmusik beschäftigt, habe die Zusammenhänge zwischen Wort und Ton seiner Muttersprache und seiner Volksmusik studiert und habe aus dieser Kenntnis heraus diese Oper geschrieben. Das wird richtig sein, das bedingt aber auf der anderen Seite, daß man das Werk mit vollem Genuß nur in der Originalsprache wird erleben können. Die Bindung der melodischen Floskeln — zu ausgesponnenen Melodien kommt Janácek nur in den seltensten Fällen — an die Textworte fällt natürlich bei einer Übertragung des Textes in eine andere Sprache fort, und was dem tschechischen Hörer als meisterhafte Vollendung in dieser Beziehung erscheinen wird, das vermag der deutsche Hörer nicht zu würdigen, der auf der einen Seite den gedanklichen Inhalt und auf der anderen Seite den tongeborenen Ausdruck des Komponisten vernimmt und bei der Gegenüberstellung beider feststellen muß: es hat hier ein Komponist mit großer Hingabe und sehr vielen Feinheiten ein Werk geschaffen, zu dessen eingehendem Verständnis aber gerade die Grundlage entzogen ist, auf der sich das Ganze aufbaut. So erfreut man sich an den eigenartigen Rhythmen, an der farbigen Instrumentation, aber man empfindet doch auch das Fehlen der Beziehungen zwischen Text und Melodie. Diese, die Melodie, macht für uns insofern einen befremdlichen Eindruck, als sie sich aus kleinen Motiven zusammensetzt, die alle aus dem Charakter der tschechischen Volksmusik entwickelt sind, die in ihrer Winzigkeit doch ihrer Schlagkraft gewiß sind, wenn sie in Verbindung mit dem Worte auftauchen, die aber eben nur als Teile empfunden werden können, wenn das geistige Band fehlt. Zu einem schönen Erfolge brachte es die Staatsoper schließlich mit Korngolds „Toter Stadt". Das Werk des Frühreifen weist manche Abhängigkeit auf, zeigt aber auf der anderen Seite doch einen so entschiedenen Willen, eigene Wege zu wandeln, selbständig zu formen und niemals die Grenzen des klanglich Schönen zu überschreiten, daß man erstaunt und willig dem musikalischen Gedankengange dieses begabten Komponisten folgt. Eine Enttäuschung war die Aufführung des Puccinischen Einakters „Der Mantel", den das Deutsche Opernhaus aufführen zu müssen glaubte. Der Inhalt, ein dramatisierter Polizeibericht aus dem dunkelsten Paris, die Musik ältester Puccini, nur noch Raffinement, kein einziger glücklicher, tragender Gedanke. Neben diesen beiden Instituten erobert sich die Große Volksoper mehr und mehr einen Platz an der Sonne. Sie dient in erster Linie der Befriedigung des musikalischen Verlangens weitester Kreise und hat ihren Spielplan geschickt zu diesem Zweck erweitert. Sie ist vielleicht das rührigste Institut hier in Berlin, wenn man ihr auch die starke Bevorzugung der russischen Opernliteratur zu einem gewissen Vorwurf machen kann. Es ist ja nicht alles, was die Russen geschrieben haben, so wertvoll, daß man es auch in Deutschland unbedingt hören müßte, denn die meisten Werke dieser östlichen Tonsetzer zeigen westlichen Charakter und nur selten klingt Originalrussisches auf. Eine solche Ausnahme bildet der „Boris Godunow" von M. P. Mussorgskij. Hier zieht das russische Leben, wenn auch um Jahrhunderte zurückversetzt, in allen seinen bestimmenden Faktoren an uns vorüber. Die Geistlichkeit, das Volk, die Fürsten und die Bettler, alle von einer tiefen Sehnsucht nach Neuerung, nach Revolution getrieben, sie alle, die zusammen die russische Volksseele bilden, erscheinen in einzelnen Bildern, musikalisch beleuchtet vor uns und wirken mit an dem Ablauf des Geschehens, das durch die historischen Ereignisse zusammengehalten wird. Mussorgskijs „Boris Godunow" ist keine Oper im strengsten Wortsinne. Es ist ein groß angelegtes Gemälde von ganz Rußland, das ebenso die Weite der Steppen wie den Dunst der Schenke oder die Stille der Klosterzelle einschließt. Für alle diese Bilder hat Mussorgskij aus einem starken Nationalempfinden heraus lebendigen musikalischen Ausdruck gefunden. Kirchenmusik und Volksmusik fließen zu einer Einheit, die künstlerisch gefärbt ist, zusammen. In Einzelheiten mag die Aufführung nicht an die der Dresdener Staatsoper herangereicht haben, der Fluß des Ganzen aber, der steigernde Aufbau von Szene zu Szene kann großzügiger und wirkungsvoller kaum gemacht werden. Wie im vorigen Jahre den Julius Cäsar, so führte die Volksoper diesmal die „Rodelinde" von Händel auf, ein Werk, das durch die Händelschen Festspiele in Göttingen mit einem Schlage wieder weltbekannt geworden ist und dessen köstliche Musik, dessen ausdrucksvolle Rezitative ihm auch heute noch einen Platz auf unseren Opernbühnen sichern. Es ist erfreulich, daß gerade die Volksoper darauf bedacht ist, neben den modernsten Werken Händelsche Opern zu pflegen und dadurch seinen Hörern zum Bewußtsein zu bringen, welch tiefer Ausdruck allein in der Musik, soweit sie an Melos, Rhythmus und Harmonie gebunden ist, ruht und wie so vieles, was heute unabweisbar notwendig erscheint, doch nur äußerliche Zutat ist.

Lothar Band.

*

Barmen-Elberfeld. Das Wuppertaler Musikleben war in diesem Winter insofern auf eine teilweise neue Grundlage gestellt, als Herm. v. Schmeidel auch zum Leiter der Barmer Konzert-Gesellschaft ernannt und damit die Gefahr einer nicht immer erfreulichen Rivalität beseitigt worden war. Seine eindrucksvollsten Taten vollbrachte der rührige junge Dirigent jedoch nach wie vor in Elberfeld. Da war es neben einer die Gefühlswerte stark betonenden Wiedergabe von Bruckners VIII. Symphonie und einer an anderer Stelle besprochenen Uraufführung Kaminskischer Werke vor allem Braunfels' in großartigem Freskenstil gehaltenes Tedeum, vor dem der Komponist selbst seine „Phantastischen Erscheinungen" leitete. Dann brachte uns G. v. Keußler seine melodramatische Symphonie „An den Tod". Er vereinfacht das Problem des Melodrams durch die einheitliche Konzeption von Wort und Ton, freilich ohne auch seinerseits die Diskrepanz der beiden völlig überwinden zu können. Der oft schwülstige Text und die kühle Zurückhaltung der trotz formaler Eigenart wenig persönlichen Musik verringerte nicht die unbedingte Hochachtung vor einem unbeirrt nach dem Höchsten strebenden Künstler. Unter den Barmer Veranstaltungen Adolf Siewerts war ein Gastkonzert des Gürzenich-Orchesters unter Abendroth und ein vom Berliner Domchor bestrittener Abend besonders bemerkenswert. Dem stürmischen, qualitativ sehr ungleichen d'Albert stellte man den kühleren, stilsicheren Instinkt des fabelhaften Gieseking entgegen und verglich die jeweils in ihrer Besonderheit vollendeten Leistungen des Klingler- und Wendling-Quartetts (mit Philipp Dreisbach als schlechthin unübertrefflichem Klarinettisten); das erstere besticht mehr durch die höchste Schönheit und Kultur, das letztere mehr durch die ergreifende Beseelung seines Mozart- und Reger-Spiels. — Die Oper regt sich infolge von Besetzungsschwierigkeiten erst in jüngster Zeit. Ihr Leiter Fritz Mecklenburg stellte sich im Verein mit der gebändigten Naturkraft Edwin Fischers (Beethovens Es dur-Konzert) auch als vielversprechender

Konzertdirigent vor; sein natürliches Empfinden, seine klare, sichere Gestaltung und eine zum Heroischen neigende Auffassung machten zusammen mit der ruhigen und sachlichen Art seines Auftretens einen sehr sympathischen Eindruck. Im Theater bot er einen famosen „Barbier von Bagdad" und eine musikalisch hochstehende Wiedergabe von Liszts „Heiliger Elisabeth". Jüngst bejubelte man in einer Meistersinger-Aufführung Münchener Gäste, von denen der Stolzing unseres schwäbischen Landsmanns Karl Erb zuerst genannt sei, weil sich dieser Künstler zuvor schon im Konzertsaal mit Bach und Schubert als einer unserer ganz Großen erwiesen hatte. Wilhelm Buers (Hamburg) war ein Sachs voll köstlichen Humors und reifer Überlegenheit, wie denn auch Robert Heger (München) als musikalischer Leiter bei aller bürgerlichen Behäbigkeit den feinen Lustspielton ausgezeichnet zu treffen wußte. *W. S.*

*

Breslau. Seit dem 1. September 1922 steht an der Spitze des Breslauer Stadttheaters Herr Heinz Tietjen, der vorher Intendant der vereinigten Bühnen von Trier und Saarbrücken gewesen ist. Mit seinem Einzug in die Breslauer Oper ist ein neuer — und besserer — Geist in sie gekommen. Die Schlamperei, die Auflehnung der Unteren gegen die Oberen und die Reizlosigkeit des Spielplans — Untugenden, an denen unser Stadttheater unter der sogenannten „Herrschaft" des jetzt in Wien als Oberspielleiter tätigen Herrn W. Runge gekrankt hat — sind mit Tietjens Regierungsantritt verschwunden. Erfreulich groß ist seitdem die Reihe der „Neueinstudierungen" und der Aufführungen abseits liegender alter Werke und neuester Opern, besonders in dieser Spielzeit. Schon an ihrem zweiten Tage setzte man uns eine Neuheit vor, allerdings eine von hohem Alter, nämlich Franz Schuberts einaktiges Singspielchen „Der treue Soldat", dessen Originaltitel „Der vierjährige Posten" war. Nach fünf Wochen folgte „Der ferne Klang" von Franz Schreker. Das schlechte Textbuch könnte aus einem der ältesten Jahrgänge der „Gartenlaube" stammen. Man wundert sich, daß es ernste Leute gibt, die den Dichter Schreker für einen Modernen erklären. Der Musiker Schreker jedoch ist modern, ein Klangimpressionist wie Debussy und Ravel, ein Stimmungsvermittler mit der Verwertung manches eigenartig fernen Klanges, der aus visionären Klangregionen herniederzuschweben scheint. Dramatisch ist die Musik gar nicht, und den realistischen Episoden ist sie auch nicht gewachsen; da räumt sie meist dem gesprochenen Worte sehr bequem das Feld. Wenige Tage, nachdem wir zum ersten Male Schrekers „Fernen Klang" gehört hatten, drang ein zeitlich noch viel fernerer Klang zu uns, nämlich das Läuten der „Nachtglocke", die das erstemal schon 1836 in Neapel, aber sonst noch nirgends geklingelt hat. Donizetti hat das Textbuch und die Musik des im Original „Il campanello" (Das Glöckchen) betitelten Operchens geschrieben. Dr. Wilhelm Kleefeld hat der „Nachtglocke" eine „Neubearbeitung in Text und Musik" zuteil werden lassen und sie mit der Bezeichnung „burleskes Opernspiel in 1 Akte" dem Breslauer Stadttheater zur Uraufführung aus dem Manuskript überlassen. Über den Umfang und die Art seiner Reformarbeit kann man nichts Bestimmtes angeben, weil sich ein Vergleich mit dem Original nicht ermöglichen läßt. Die ganz im Stile der opera buffa gehaltenen Situationen und Dialoge und die flüssigen Verse, die auf die musikalische Deklamation Rücksicht nehmen, zeugen von der Musikbühnenkunde des Bearbeiters. Die ganz amüsant eingekleidete Intrigengeschichte hat aber keine runde Lösung; auffällig sind die Beziehungen zum „Barbier von Sevilla". Auch musikalisch hat sich Donizetti den größeren Kollegen Rossini zum Vorbild genommen. Ein paar nette, flotte Rezitative, Arietten mit dem zeitgemäßen Ziergesang, Duette und Ensemblestücke nach der französisch beeinflußten Art italienischer Vaudevillemusik sind aus seiner leicht schaffenden Notenfeder gekommen. Bemerkenswert ist die Introduktion wegen des stilisierten Hineinklingens der Nachtglocke. Zur Abrundung des Abends diente die uns schon vor sechs Jahren vorgeführte Pantomime „Klein Idas Blumen" mit Klenaus liebreizender Musik; dabei kam uns wieder einmal zum Bewußtsein, daß wir Herrn Tietjen die Anwerbung einiger hervorragender Ballettmitglieder verdanken. Die nächste „Erstaufführung" war Tschaikowskys „Eugen Onegin", ein nicht sehr wurzelfestes oder eigenwüchsig starkes, aber sympathisch feines und gediegenes Werk. Für das wichtigste Ereignis halte ich die Aufführung der Oper „Die heilige Ente" von dem Wiener Hans Gál, dessen komische Oper „Der Arzt der Sobeide" vor vier Jahren hier zur Uraufführung gekommen ist. Mit der Freilassung der heiligen Ente ist uns vor einem Jahre Düsseldorf vorangegangen. In dem Textbuch von K. M. Levetzow und Leo Feld vereinigen sich, wie in Grabbes Lustspiel, „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung". Gerade mit dieser tieferen Bedeutung fliegt die heilige Ente höher als die meisten nicht in der Vogelperspektive erscheinenden Opernbücher. Aus der chinesischen Umwelt der Handlung erklären sich die musikalischen Partien, in denen Klänge aus dem östlichsten Orient vernehmbar werden. Der erste Ton des Vorspiels wird, gleichsam programmatisch für die ostasiatische Klang- und Zauberwelt, von dem chinesischen Gong angegeben. Die dadurch geweckte Befürchtung, daß man den ganzen Abend hindurch chinesische Musik hören würde, erweist sich als unberechtigt; denn Gál bietet europäische Musik mit einigen chinesischen Floskeln — Quintengängen, pentatonischen Melismen, Ganztonschritten vor der Tonika — und schreibt melodisch in unserem Sinne. Wir hören eine hauptsächlich auf unserer Tonalität beruhende, mit sehr gewählten Modulationen arbeitende, sang- und faßbare, lyrisch fein empfundene Musik, in der gelegentlich ethnographisch charakterisiert und immer reizvoll instrumentiert wird, mit Bevorzugung chinesischer Schlaginstrumente. Die Musik nimmt das Opiumaroma ebenso gut auf, wie sie das Lachen der Götter, die Feierlichkeit der Bonzen und das humorvoll ängstliche Gebaren der übrigen Menschlein trifft. In der Aufführung gebärdete sich die angeblich heilige weiße Ente sehr unheilig; sie schnatterte an unpassenden Stellen und hüpfte zuletzt ins Orchester. Durch diesen „Zwischenfall" wird die hohen Lobes würdige Spielleitung des Intendanten natürlich nicht geschmälert. Eine ausgezeichnete Regieleistung vollbrachte er bei „Ariadne auf Naxos", und zugleich war er der feinsinnige Interpret ihrer Partitur. Die erstrebenswerte Fähigkeit, die musikalische und die szenische Leitung in einer Person zu vereinigen, hat bei uns mehrmals in der letzten Zeit einen guten Wirkungskreis bekommen. Schon in der vorigen Spielzeit erprobte sie Julius Prüwer an zwei Werken. Obwohl er seit dem Beginn der Spielzeit Generalmusikdirektor in Weimar ist, kam er doch mehreremale auf je zwei Wochen als Gastdirigent nach Breslau, wo er sehr lange und sehr erfolgreich gewirkt hat. Diesen Luxus brauchten wir uns um so weniger zu leisten, als unsere von den Herren Tietjen, Mehlich, Wolfes, Seidelmann, Preuß, Vandsburger und Hoffmann gebildete Dirigentengruppe schon so groß ist wie sonst an keinem deutschen Opernhause. Noch ein paar Ereignisse in den letzten Wochen sollen erwähnt werden. Wir hörten Wagners „Ring" ohne jede Kürzung, in einer zu episch breiten Auslegung der Partitur durch Herrn Tietjen, Marschners „Templer und Jüdin" in Pfitzners Bearbeitung, die sich zwar als eine Verbesserung erwies, aber in das Dunkel der abenteuerlichen Handlung doch nicht so viel Licht bringen konnte, daß sich diese romantische Oper noch mit starkem Erfolg im Spielplan zu behaupten vermöchte; ferner Wilhelm Maukes nicht bedeutende Musik zu Kurt Münzers ebenfalls undurchsichtiger und überdies nicht origineller Pantomime „Die letzte Maske" in Verbindung mit dem allerliebsten Werkchen „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari, dann Verdis „Maskenball" und

Mozarts „Figaro" als Ergebnisse von Neueinstudierungen und schließlich „Hans Sachs" von Lortzing. Die Vernachlässigung dieser Oper, die ihre zeitliche Stellung zwischen „Zar und Zimmermann" und dem „Wildschützen" hat, ist schon deshalb nicht recht verständlich, weil die dem Ph. Regerschen Textbuche zugrunde liegende dramatische Dichtung von J. L. Deinhardstein mancherlei Vorbilder für Wagners „Meistersinger" enthält und durch diese literarischen Parallelen sehr interessant ist. Unverkennbar sind die Beziehungen zwischen dem Meister Steffen und dem Meister Pogner, ihren Töchtern Kunigunde und Eva, den Schusterlehrlingen Görg und David, zwischen Cordula und Magdalene, dem Ratsherrn Hesse und dem Ratsschreiber Beckmesser. Lortzings Schuh-macher und Poet dazu ist nicht so sehr für Wagners Sachs wie für seinen Stolzing vorbildlich geworden. Beide Opern stimmen noch überein im Preissingen, in dem Treiben auf der Festwiese, dem Plagiate an einem Gedichte von Sachs, dem Volksentscheid zugunsten des echten Dichters und im Lobgesange auf das deutsche Vaterland. Trotzdem ist Wagners Textbuch eine selbständige Dichtung und von ernsterer Wesensart. Doch auch in dem älteren Werke werden sehr ernste Töne angeschlagen, und Lortzing äußerte sogar, daß es ihm lieb wäre, wenn auf dem Zettel die Oper nicht mit „komisch" bezeichnet würde. Sie ist zwar nicht so stark mit Humor geladen wie etwa „Der Wildschütz", aber an witzigen Einfällen hat die Partitur doch einen genügenden Vorrat. Wenn die musikalische Erfindungskraft hier auch nicht an die beiden Meisterwerke Lortzings heranreicht, so erfreuen wir uns doch an gefälliger, romanzenhafter Lyrik, gut gearbeiteten Ensembles, manchen romantischen oder heiteren Effekten der auffallend farbigen Instrumentierung und an einem frischen, freien Zuge. Der Komponist erwartete von ihr nur „einen succés d'estime". In Breslau aber hatte sie mehr als einen Achtungserfolg — sicherlich auch wegen der sorgfältigen und verständigen Vorarbeiten der Herren Tietjen und Preuß — und sie verdient es, sich im Spielplan einzubürgern. Für den Rest der Spielzeit sind uns noch ein paar bemerkenswerte bühnenmusikalische Ereignisse in Aussicht gestellt.

*

Erfurt. Unsere Stadt hat leider keine einheitliche Konzertpflege. Jeder bringt, was ihm beliebt, und so kommt es, daß manche Klassiker (wie Haydn) und manche Neuklassiker (wie Hugo Wolf) in einer Saison überhaupt nicht gehört werden. Immerhin gab es des Anregenden genug: Richard Wetz, der besondere Dirigierbegabung durch innerstes Erfassen der Werke ersetzt, brachte mit dem Erfurter Musikverein neben Regers Mozart-Variationen und „An die Hoffnung", neben Bruckners Dritter Symphonie und f moll-Messe seltener Gehörtes: Cherubinis Ouvertüre zu „Lodoiska", Cornelius' Gunlöd-Musik, Brahms' Konzert für Violine und Cello a moll, mit dem sich die Stuttgarter Konzertmeister Kleemann und Münch einen stürmischen Erfolg erspielten, und Joseph Haas' Heitere Serenade; mit dem Engelbrechtschen Madrigalchor, der in edler Uneigennützigkeit seine Abendmotetten in der schönen Predigerkirche unentgeltlich bietet, alte Madrigale und Heinrich Schützens „Matthäus-Passion". Der strebsame Musikdirektor Kopff spendet mit dem Sollerschen Musikverein u. a. Beethovens Chorfantasie Op. 80, Regers Mozart-Variationen und Bruckners „Vierte", der Erfurter Volkschor unter A. Herder einen Brahms-Abend und Hugo Kauns stark eklektisches Chorwerk „Mutter Erde". Zur Uraufführung gelangte eine recht bedeutsame Bratschensonate von Wilhelm Rinkens (Eisenach) durch den Komponisten und Walter Hansmann, zur Erstaufführung im Rahmen der von A. Denner mit Hingebung veranstalteten Volkshochschulkonzerte Rinkens' Klavierquintett Op. 23 und Klavierseptett Op. 30, durch das Schachtebeck-Quartett (sogleich nach der Berliner Uraufführung) Richard Wetzens edles neues Streichquartett e moll Op. 101. Durch die treffliche Erfurter Konzertsängerin Olga Emde-Gensel wurden Paul Kletzkis „Lieder aus einer kleinen Stadt" zur Uraufführung gebracht. Sie zeigen Begabung, die noch nicht ausgereift ist. Dieselbe Sängerin — wie selten sind doch Gesangskonzerte in Erfurt! — nahm sich erfolgreich (von ihrem Gatten, Walter M. Gensel, famos begleitet) der zeitgenössischen Tonsetzer Joseph Wöß, Fritz Jürgens, Eduard Wößler und Paul Graener an. Die von Walter Hansmann geleitete Bach-Gemeinde veranstaltete einen Violin-Orgelabend in der Thomaskirche, bei dem sich Hansmann und Günther Ramin (Leipzig) auszeichneten. Florizel von Reuter war der einzige, leider rein aufs Technische eingestellte Geigenvirtuose, den wir in dieser Saison hörten. An Pianisten dagegen boten Treffliches die Münchnerin Julia Menz als Cembalo-Spielerin auf einem neuen von der Firma Maendler-Schramm (München) erbauten Bach-Klavier, das durch acht Pedale (bei zwei Manualen) Koppelung, Vier- bis Sechzehn Fußton und die Erreichung einer Tonfülle bietet, die das neue Cembalo als wohl geeignet zur Wiedererweckung alter Musik bezeichnen läßt. Walter Rehberg (Mannheim) fand als Mozart-Spieler — er dirigierte vom Flügel aus ein Kammerorchester — sowie als Interpret von Pfitzners Klavierkonzert, ebenso wie Frida Kwast-Hodapp, begeisterte Aufnahme. Und im Kunstverein schließlich erklang moderne Klaviermusik von Hindemith, Petyrek, Bartok, Scriabine, Joseph Haas und Debussy. Besondere Erwähnung verdienen schließlich die von der Thüringer Allgemeinen Zeitung veranstalteten „Führer-Abende"; deren erster, ein Liederabend des Münchener Sängers Heinrich Rehkemper, war mir aber nicht als „Führerabend" erschienen. Der zweite Führerabend, der das Amar-Quartett nach Erfurt brachte, war wirklich einer. Der famosen Leistung ward voller Erfolg. Zögernden Herzens wurde er auch Hindemiths Op. 32 zuteil, dessen abstrusem ersten Satze — wieviele Katzen miauen da durcheinander! — ein herrlich-tief empfundener langsamer Satz folgt. Wie er, so zeigt auch Igor Stravinsky nur in dem dritten, langsamen Stücke seiner drei zu einem Streichquartett zusammengeschweißten Stücke tieferes künstlerisches Empfinden. Die beiden ersten — Havemann erklärte sie als „Tanz" und „Niesen, Lachen" — sind meines Erachtens artistische Auswüchse. *Robert Hernried.*

*

Halle a. S. In unserem Konzertleben gehen vor wie nach die stärksten Anregungen von den Veranstaltungen der „Philharmonie" aus. Der ständige Dirigent, Dr. Georg Göhler, führt seine auserlesen stilvollen Programme als Persönlichkeit von Format durch. Wir hatten in der letzten Zeit einen böhmischen Abend mit den liebwerten Meistern Smetana und Dvorak (Solist: Prof. G. Wille mit des letzteren Cellokonzert) und einen romantischen Abend mit Schumann und Mendelssohn. Hier hatte Prof. Pauer, der berühmte Stuttgarter Meister, den Mut, einmal das fast vergessene g moll-Klavierkonzert Mendelssohns öffentlich vorzutragen. Der Erfolg war ein glänzender. Die Philharmonie hatte es sich auch nicht nehmen lassen, zur Erinnerung an die Erstaufführung von Beethovens Neunter vor 100 Jahren (Wien 7. Mai 1824) das grandiose Werk in einer würdigen Wiedergabe darzubieten. Dr. Göhlers Interpretation war durchaus individuell gefärbt. Gerade in die Aufregungen des Wahltages klang das Beethovensche „Alle Menschen werden Brüder!" hinein. Der Meister sei dafür gepriesen, wenn seinem Werke dies erst einmal allgemein gelingt.... Als Gastdirigent der „Philharmonie" riß Generalmusikdirektor Abendroth (Köln) mit der glänzenden Auslegung von Brahms II. und Bruckners VII. Symphonie zu lauter Bewunderung hin. Unsere Singakademien huldigten dem großen Doppelgestirn Bach-Händel; die Robert Franz-Singakademie (Leitung: Prof. Alfred Rahlwes) führte mit hervorragendem Gelingen die Matthäus-Passion und zwar in bewußter Absicht erstmalig in der Originalgestalt, die Hallische Singakademie (Leitung: Domkantor Dr. Schönherr)

setzte ihre schönen Kräfte, welche der neue Dirigent energisch zusammenzufassen wußte, für die Cäcilien-Ode ein. In allen diesen Fällen bildete das Stadttheater-Orchester klanglich und technisch die zuverlässigste Stütze. Mit Kammermusik versorgen uns regelmäßig das weitberühmte Klingler-Quartett und das fein eingespielte Schachtebeck-Quartett. Auch das Damen-Quartett Bentz gab seine Visitenkarte ab und hinterließ mit seinen musikalisch-geistigen Qualitäten äußerst günstige Eindrücke. Der Stadtsingechor rüstet zu einer neuen Auslandsreise (Skandinavien oder Tschechoslowakei) und führte unter Karl Klanerts hingebender Leitung ein weltliches a cappella-Programm mit außergewöhnlich glänzendem Erfolge vor. In aller Stille schafft der Pauluskirchenchor mit seinem tüchtigen Dirigenten Carl Boyde (Schuberts „Stabat mater"). Der Lehrer-Gesangverein geht unter Prof. Rahlwes' energischer Führung einer neuen künstlerischen Zukunft entgegen, das letzte Konzert fand viel Anklang. Herrliches bot eine Kammermusik von Adolf Busch und Rudolf Serkin, zwei gleich gestimmten, hinreißend spielenden Musikern. Auf der Vortragsfolge standen Violinsonaten von Bach, Mozart, Beethoven und Schuberts selten zu hörendes Rondo brillante. — In unserer *Oper* wirkt mit unentwegter künstlerischer Treue Kapellmeister Oskar Braun und neben diesem Kapellmeister Fritz Volkmann (früher in Nürnberg), eine starke Dirigentenbegabung. Aus der Arbeit der letztenWochen hoben sich als Glanzpunkte die Neueinstudierungen von „Parsifal" und der „Meistersinger" heraus. Für die Chöre hatten sich geschätzte Kräfte aus Hallischen Vereinen zur Verfügung gestellt, und berühmte Gäste wie Frieda Leider-Berlin (Kundry), Otto Helgers-Berlin (Gurnemanz) und Fritz Stenitzer-Perron-Hamburg (Parsifal) hoben das Niveau der Güte der Vorstellungen um ein Bedeutendes. Aber auch die Kräfte der hiesigen Oper bestanden mit hohen Ehren, und in Sonderheit kann sich unsere Meistersinger-Besetzung mit Fritz Kerzmann (Sachs), Carsten Oerner (Kothner), Heinz Prylit (Pogner), August Roesler (Beckmesser), Fritz Berghof (Stolzing) und Hilde Voß (Eva) gut und gern sehen lassen. Um Kerzmann und Oerner kann uns sogar manche Staatsbühne beneiden. Zwischendurch gab es sehr fein einstudierte Aufführungen von „Siegfried", von den „Lustigen Weibern" und vom „Waffenschmied", wobei so schöne Stimmen wie Maria Günzel-Dworski (hochdramatischer Sopran), Martha Kolb (Opernsoubrette von glänzendem Spieltalent), Henriette Böhmer und Charlotte Böcker (Altpartien) zu ihrem Recht kamen. Auch eine reizende Operette von Ed. Künnecke (Der Vetter aus Dingsda) zog in unseren Musentempel ein; wenn ein so feinmusikalischer Kopf wie dieser darüberkommt, kann die vielgeschmähte Gattung wieder gehoben werden. *Paul Klanert.*

*

Heidelberg. Die Überfülle der Konzerte im März bewirkte ein bedauerliches Leerwerden der Konzertsäle; waren doch auch fast jeden Abend ein bis zwei kleinere oder größere musikalische Veranstaltungen. Meist stand das Gebotene auf einer erfreulichen künstlerischen Höhe. An größeren Aufführungen hatten wir in erster Linie den „Messias", aufgeführt vom Bach-Verein unter Dr. Poppens Leitung. Schon äußerlich war die Aufführung durch Verwendung von Maendlers Cembalo mit modulationsfähigem Ton (gespielt von Julia Menz) bemerkenswert. In der Verbindung mit der Orgel gestalten sich besonders die Rezitativbegleitungen sehr wirkungsvoll. Auch in den Arien lassen sich schöne Zusammenstellungen erzielen, während bei Chorpartien der dünne silbrige Klang untergeht. Der Chor hat bei dieser Aufführung gezeigt, daß er große Fortschritte gemacht hat; er sang rein, präzis, aufmerksam und bis auf Einzelheiten dynamisch gut abgestuft. Vom Orchester hätte man manchmal mehr rhythmische Sicherheit erwarten können. Unter den Solisten gab Rhoda von Glehn (Sopran) aus Stuttgart die beste Leistung. Dr. Poppen hat durch seine Leitung wieder ein glänzendes Zeichen seiner Dirigentenfähigkeiten gegeben. An sonstigen größeren Veranstaltungen hatten wir einen Brahms-Abend mit Ippolika Gyarfas-Berlin (Violine), die nicht sonderlich gefiel unter Paul Radigs Leitung und eine gute Wiedergabe der Pathétique von Tschaikowsky durch das Pfälzische Landessymphonieorchester unter Prof. Ernst Boehe. Aus der Fülle der Kammermusik- und Solistenkonzerte seien erwähnt: das Busch-Quartett (Streichquartett von César Frank), ein Konzert des badischen Trios, das seit seinem letzten Auftreten hier in bezug auf Zusammenspiel große Fortschritte gemacht hat, ein Liederabend des Tenoristen Neugebauer mit Dr. Poppen am Klavier. Außerdem spielte Julia Menz auf dem Bach-Klavier Maendlers einen Abend mit alten Meistern. Ein Reger-Abend des Leipziger Organisten Friedrich Högner verdient rühmende Erwähnung. Dr. *L.*

*

Stuttgart. Den üblichen Abschluß mit der IX. Symphonie von Beethoven fanden die Symphoniekonzerte des Württ. Landestheaters. Der zu diesem Zweck eigens zusammengestellte Chor trat unter die Führung des Generalmusikdirektors Karl Leonhardt, der — vergleicht man damit die vorjährige Aufführung — gesteigerte Wirkungen aus den Instrumentalsätzen (namentlich aus dem Adagio) und den Chorteilen herausbrachte. Auf dem Boden des großen Chorwerks spielte sich in dem zu besprechenden Zeitraum (15. März bis 30. April) sonst noch ein Konzert des Lehrergesangvereins (Staatskapellm. Erich Band) ab, woselbst Die Jahreszeiten die unverwüstliche Frische und Beliebtheit dieses Haydnschen Alterswerkes zu erweisen hatten und kam es zu einer Aufführung der Johannes-Passion im Klassischen Verein unter Martin Hahn. In allen drei Fällen wiesen die Programme keinen einzigen Konzertsänger auf, eine Erscheinung, die zu denken gibt. Nicht aus Unzufriedenheit mit den Leistungen der zur Mitwirkung herbeigezogenen Bühnenkräfte, sondern einzig einmal aus dem Gefühl der Besorgnis heraus um das Schicksal eines gegenwärtig schwer leidenden Standes muß es beklagt werden, daß die Entwicklung der Dinge diesen Lauf genommen hat. Es darf aber nicht vergessen werden, daß der Konzertsänger wieder zu seinem Recht kommen *muß*, denn sonst stirbt das Geschlecht der Oratoriensänger und -Sängerinnen über Nacht aus und kann ihm das Grablied gesungen werden. — Dem berechtigten Verlangen nach jenen wertvollen Chorsätzen, die das Merkmal edelster Stilreinheit an sich tragen und die von dem religiösen Empfinden vergangener Jahrhunderte ergreifendes Zeugnis ablegen, entsprach die jetzt von Dr. Hugo Holle geleitete Stuttgarter Madrigalvereinigung, indem sie Chorsätze von H. Schütz, A. v. Bruck, Durante, Lotti und anderen Meistern auf ihr Programm setzte. Der Orgelkünstler Arnold Strebel verschönte diesen Abend durch instrumentale Gaben aus der Schatzkammer J. S. Bachs. Die mit dem Arnold Rosé-Quartett verlebten kurzen Stunden waren sicher nicht zu den verlorenen zu rechnen. Beethoven-Abende gehören ja in einer größeren Musikstadt nicht zu den Seltenheiten, wenn es sich aber trifft, daß vier Künstler, wie diese Wiener, als Beethoven-Ausleger sich zusammenfinden, so bekommt der oft so gleichgültig ausgesprochene Name des Quartettdichters einen Klang von mächtiger Bedeutung. In Adolf Buschs mit Rudolf Serkin (Klavier) gegebenem Konzert wurde Regers e moll-Violinsonate Op. 122 entzückend schön gespielt. Der davon gewonnene Eindruck wurde jedenfalls bei Beethoven (G dur $^6/_8$) nicht gesteigert. Busch zeigte noch an der h moll-Suite von Bach, daß Joachims Kunst des Solovortrags klassischer Werke in ihm wieder auflebt, Rudolf Serkin vereint bei seinen Schubert-Stücken, ohne daß er sie ganz einwandfrei in pianistischer Beziehung wiedergegeben hätte, ein ungewöhnliches Maß von Begabung. Mit Schumann-, Reger- und Schubert-Kammermusikwerken traten Catharine Bosch-Möckel (Violine) und P. Otto Möckel (Klavier) auf den Plan, wohlverdienten Ruf trefflicher Künstlerschaft aufs neue befestigend. Von mehr als nur histo-

rischem Interesse war die Vorführung Bachscher und in die Bachische Zeit gehörender Klavierstücke durch die Münchner Cembalistin Julia Menz an dem von der Firma Maendler-Schramm hergestellten (nicht nur rekonstruierten) Tasteninstrument. Man bewunderte die feine Registrierungskunst und die glänzende Spielfertigkeit der Künstlerin, war aber wohl am meisten entzückt über die klanglichen Vorzüge des Cembalo bei den Stücken kleineren Formats und da, wo das Cembalo sich mit der von Dr. W. Schmid gespielten Gambe zu vereinigen hatte. Über eines darf man sich aber nicht täuschen lassen: starkes subjektives Empfinden des Spielers und Cembalo lassen sich nicht vereinigen. Deswegen trug ja das Hammerklavier den Sieg davon, weil seine Mechanik die unmittelbare Übertragung des Gefühls aus den Fingerspitzen heraus durch das Mittel der Tasten auf die Saiten gestattete (ähnlich wie bei dem Klavichord, das aber stets tonschwach blieb). Daher war die künstlerische Ernte in dem Bach-Abend bei Wilhelm Kempff fast noch reicher, als bei Julia Menz, weil man eben dort noch mehr daran erinnert wurde, daß man es mit selbständiger Auffassung zu tun hatte und nicht die gleich starke Gebundenheit des Spielers an das Instrument zu beobachten war. Den Klavierabend Paul Greeff-Elberfeld kann ich nur als stattgefunden anführen, da mir sein Besuch leider nicht möglich war. Staunenswertes leistete der Geiger Florizel von Reuter, ein Paganinispieler ersten Ranges, Finger-, Bogenkünstler und Tonzauberer in einer Person, aber bedeutend nur eben in dieser seiner Einseitigkeit (also kein berufener Bach-Spieler), mit ihm als Virtuose verglichen ist der doch sicher leistungsfähige Cellovirtuos Arnold v. Földesy nur ein Licht von mittlerer Stärke neben einem blendenden Leuchtkörper. Ruhig darf man den spanischen Gitarristen Andrés Segovia konkurrenzlos nennen. Welche Kultur beim Vortrag, welche Meisterschaft im Technischen! — Bei den Liederabenden angekommen, begnüge ich mich mit einer Auswahl und erwähne zunächst die Altistin Martha Fuchs, die den üblichen, in Liederabenden beschrittenen Weg verlassend, sich die Lenau-Lieder von Franz Philipp (ein vielversprechendes Op. 1), P. Hindemiths „Junge Magd" und drei Hymnen (Hölderlin) von Hermann Reutter wählte, um damit auf die wenig bekannte Gattung der „Kammerlieder" aufmerksam zu machen und auf den Weg ins Neuland zu weisen. Wenn noch mehr auf Gegensätze von Hebung und Senkung im Ausdruck bedacht, dürfte es dieser Sängerin bei der ausgesprochen schönen Verfassung, in welcher sich ihre Stimme zeigt, nicht schwer fallen, sich einen festen Platz im Konzertsaal zu erringen. Gertrud Hepp (Mezzosopran) trug bekannte Lieder in wohltuend erwärmender Weise vor, Irma Weber (Sopran) zeigte sich als begabte Anfängerin, die Mezzosopranistin Anne Fellheimer erwies an sehr verschiedenartigen Aufgaben (Bach, Händel, Reger, Matthiesen etc.), daß ihr ernstes Streben Ermutigung und Beachtung verdient.

Alexander Eisenmann.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

Ernst Bücken: „Führer und Probleme der neuen Musik". Verlag Tonger, Köln. 1924.

Dr. Bücken ist einer der ersten, im Westen Deutschlands wohl überhaupt der erste, welche den Stilbegriff in den Mittelpunkt ihrer akademischen Erzieherarbeit gestellt haben. Und so wächst auch das vorliegende, kaum 170 Seiten umfassende Büchlein aus dem Rahmen des Reinhistorischen hinaus in das weite Blickfeld der klaren Aufdeckung und Zusammenfassung stilentwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge. In sieben knappen Unterabschnitten wird die Geistesrichtung der Neuromantik und Moderne, die Symphonie von Brahms und Bruckner-Mahler, die symphonische Dichtung, das Musikdrama und die neue Opernform, das Lied, das Schaffen Regers, die Bedeutung von Im- und Expressionismus, Futurismus und Exotik gekennzeichnet. Bücken hält sich hier ebenso fern von überladenem Gelehrttun wie von einer für unsere Zeit des Journalismus charakteristischen Westentaschenweisheit. Was dem Buch bei aller Fülle der berührten Tatsachen und Probleme die Übersichtlichkeit und Verständlichkeit gewährleistet, ist eben die strikte Festhaltung des „roten Fadens" der Stilentwicklung. Und es ergeben sich dabei so außerordentlich treffende Vergleiche vergangener und heutiger Zeiten, daß der Leser nirgend das Gefühl bekommt, „Geschichte" zu lesen. So auch enthüllen sich mancherlei „allerneueste" Ideen und Aussprüche als wiederholter Aufguß längst abgelebter Erkenntnisse, so Busonis Attacke gegen den Zwang der Form als Wiederholung des Lisztschen Wortes: „Lebensprinzip der Kunst ist es, nur eine Zeit lang in denselben Formen zu verharren und im ewigen Wandel von der einen Form zur andern überzugehen." Klar wird dadurch, wie Busonis Selbstkennzeichnung als „Neuklassizist" einer solchen als „Neuromantiker" weichen müßte und wie ungerechtfertigt es sei, Hans Pfitzner als „Nachromantiker" und damit „Reaktionär" zu verschreien. Andererseits steht in dem Buche wie ein memento gerade für unsere Zeit Regers Wort von der Verpflichtung jedes Neuerers, erst den Weg über die „Alten" zu nehmen, eine Erkenntnis, die heute neu aufzudämmern beginnt. Inmitten einer extremen Pro- und Kontra-Bruckner-Literatur tut Bückens Versuch doppelt wohl, diesem Meister auch als Formgestalter seinen Platz neben Beethoven anzuweisen, dessen Vertiefung des Finalesatzes er fortgeführt und damit eine im innersten Sinne formale Einheit geschaffen habe. Mit Recht nennt Bücken Mahler einen verkappten und verkannten Optimisten, der allein an der mangelnden Erkenntnis dessen gescheitert sei, daß der Ironisierungskunst der Musik durch den Mangel am Vergleichsobjekt enge Grenzen gesteckt sind. Sehr feinsinnig wird der Weg, den der moderne Bühnenmusiker zu gehen habe, als der umgekehrte Mozarts gekennzeichnet: dort Entwicklung vom Opernrezitativ zum dramatischen Sprechgesang, heute das Opernhafte als Ziel bei Strauß, Schreker. Ausgezeichnet gelungen ist dem Verfasser der Abschnitt über das Lied, in welchem auch Notenproben beigefügt werden, um etwa die musikalisch reinere Art Schumanns in „Früh, wann die Hähne krähn" mit ihrer Festhaltung eines metrischen Grundschemas der deklamatorischen Wolfs gegenüberzustellen. Auch bei der Behandlung der Regerschen Harmonik sind zur Verdeutlichung Notenproben, sogar aus dem „Lohengrin", beigefügt. Mit vollem Rechte lehnt Bücken am Schlusse eine Abkehr von dem, mit unserer Kultur untrennlich verbundenen Harmoniebegriff ab. Erst heute wird Wagners Spruch: „Macht Neues, Kinder" wahr, aber noch laufen alle Richtungen unverbunden nebeneinander her. Dr. *H. Unger.*

*

Benz, Richard: Die Stunde der deutschen Musik. I. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena 1923.

Der Verfasser gliedert seine, nur den heute noch lebendigen Denkmalen der Entwicklung der Tonkunst zugewandte Arbeit in folgende Hauptabschnitte: Renaissance und Reformation — Die gotische Ton-Baukunst Bachs — Die italienische Ton-Bildkunst — Händels Oratorium — Glucks tragische Bühne — Mozarts Oper — Haydns und Mozarts absolute Tonsprache — Beethovens Tondichtung — Schuberts Gesang. Entgegen der hier zum Vergleich heranzuziehenden Geschichte der deutschen Musik von Hans Joachim Moser handelt es sich in dem Benzschen Buche nicht um eine Bindung des Tatsachenmaterials der Musik auf historischer oder stilkritischer Grundlage, vielmehr schaltete der Verfasser diese durch sein Bekenntnis zum „reinen Erleben" vollständig aus. Dieses führt nun schon gleich zu Anfang, der mittelalterlichen Musik gegenüber, zu einer Erkenntnis, über die die vom Verfasser nicht eben mit gutem Auge angeschauten Historiker oder sonstigen wissenschaftlichen Kunstkenner lange hinaus sind,

nämlich zu der Ansicht von der nur „rechnenden, verstandesmäßig spielerischen" cantus-firmus Musik. Auch die Wiederaufweckung der alten Wagnerschen Herleitung der Haydnschen Symphonie aus dem Tanze ist deshalb abzulehnen, weil in der symphonischen Musik Haydns, der aus ältern Formgattungen in sie einmündende, wirklich aus dem Tanz hervorgegangene Satz ja — rein entwicklungsgeschichtlich gesehen — der lebensschwächste Teil war, der mit dem Aufkommen einer die alten Gesellschaftsformen der Musik hinwegfegenden Epoche von Beethoven geradezu mit Notwendigkeit durch die „freie" Form ersetzt werden mußte. Doch will ich mich in weitere Einzelheiten nicht verlieren, da es dem vorliegenden Buche gegenüber hauptsächlich auf die Wahrung des prinzipiellen Standpunktes ankommt. Diese Notwendigkeit möge aus folgender Stelle des Vorwortes ersehen werden: „So wird uns manches gleichgültig, was den Historiker interessiert; und umgekehrt wird uns Vieles wichtig sein, was den Historiker unberührt läßt. Dennoch streiten wir der historischen Forschung ihre Rechte nicht ab; nur möchten wir unser noch ungewohntes Recht, das wir an dem gleichen Materiale zu haben glauben betonen." Dieses Recht soll ebenfalls in der eigenen Formulierung des Verfassers gekennzeichnet werden: Es heißt Erkenntnis ohne den untergeordneten Zugang, den Lernen und Wissen zu dem Technischen der Musik vermitteln. Wer dieses Recht *neu* nennt, hat wohl kaum einen Blick in die ästhetische und philosophische Literatur der Musik getan. Denn die zwei Gruppen der „Kenner" und „Liebhaber" gibt es seit langem nicht nur auf der Seite der Musik Genießenden, sondern gerade auch im musikalischen Schrifttum. Es muß aber im Interesse der heute so unbedingt nötigen, reinlichen Scheidung der Geister nur begrüßt werden, wenn ein Schriftsteller es so deutlich sagt, wie Benz, auf welcher Seite er steht. *Ernst Bücken.*

*

Richard Engländer: J. G. Naumann als Opernkomponist. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms. Breitkopf & Härtel 1923.

Richard Engländer hat im Anschluß an seine 1916 nur auszugsweise veröffentlichte Dissertation das vorliegende ausführliche und mit außerordentlichem Fleiße zusammengestellte Werk heraus gegeben. Der wichtigste und für die weitere Musikgeschichtsschreibung wertvollste Teil ist der erste, als biographische Grundlegung bezeichnete. Er bringt Wesentliches und Neues zur Biographie Naumanns und zahlreiche wichtige, bisher unbekannte Tatsachen aus der Musikgeschichte der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Im zweiten Teile bietet das Buch eine erschöpfende Datierung und Bibliographie der Naumannschen Opern, zu der einige beachtliche Neufeststellungen gemacht werden. Weniger gelungen ist der dritte Teil, der sich mit den Werken beschäftigt. Manche von Engländers ästhetischen Urteilen sind, da von falschen Voraussetzungen ausgehend, sehr anfechtbar. Auch was er über Rhythmik und Metrik sagt, ist durchaus nicht einwandfrei. Der letzte Teil, der sich mit Naumanns Persönlichkeit befaßt, und ihn mit Recht als Vorläufer der Romantiker charakterisiert, ist wesentlich gelungener. Im Anhang werden wichtige Akten und zahlreiche Briefe Naumanns abgedruckt. Bruchstücke aus seinen Werken ermöglichen auch dem, der die Partituren nicht zur Hand hat, einen Einblick in das Schaffen. Bedauerlich ist, daß die mit so großer Sorgfalt und Gründlichkeit gearbeitete Studie stilistisch so wenig befriedigt. Dr. *Erich H. Müller.*

*

Dr. *Hermann Stephani:* Der Charakter der Tonarten. Gustav Bosse, Regensburg. Deutsche Musikbücherei Band 41. 1923.

Man hat hier festen Boden unter den Füßen. Wie aus einem Aufsatzgefecht Stephanis mit Richard Stein (Die Musik XV, 10) hervorgeht, ist der Verfasser bestrebt, die seelischen Erlebnisse und Deutungen in den Vordergrund zu stellen. Dadurch kommt er über die Zweifelsucht des bloßen Gehörmenschen hinaus. Treffend redet er vom Außen- und Innenmusiker; jener hört, dieser antwortet. Das Gediegene seiner Auffassung zeigt sich schon im Rückblick auf griechische und mittelalterliche Tonkunst. Mit seinem Tonartenbuch hat er sich als Dozent in Marburg habilitiert und der Band ist sicherlich einer der wertvollsten der empfehlenswerten deutschen Musikbücherei Bosses. Zu rühmen ist die Sitte des Namenverzeichnisses, das die Benützung erleichtert. Über die Tonarten schrieb Stephani schon 1916 in der N. M.-Ztg. Ein Vorgänger von ihm ist Richard Hennig (Bayreuther Blätter 1917, 4—6). Zu wünschen wäre, daß die Aufstellungen und Behauptungen, die bei Stephani gegenüber dem Geschichtlichen und Theoretischen einen kleineren Raum einnehmen, einen größeren Stoff darböten. Dann kämen auch noch die Beweglichkeiten innerhalb der gesteckten Grenzen besser zur Geltung. So wären etwa Bruckners drei c moll-Symphonien zu vergleichen. Zu der mehrfach angezogenen Vischerschen Musikästhetik ist zu bemerken, daß sie von Karl Reinhold Köstlin stammt. Im übrigen gehört das Buch zu den besten neueren Erscheinungen.

*

Hermann Grabner: Die Funktionstheorie Hugo Riemanns. Otto Halbreiter, München. Mk. 2.50. 52 Seiten mit Notenbeispielen.

Der bekannte Theoretiker und Tonsetzer gibt hier eine erwünschte Umbildung des Riemannschen Lehrgangs, indem er einerseits Reger, andererseits die Auffassungen Kurths, Halms und anderer Lehrmeister berücksichtigt. Ähnlich wie es Kurth in seinen „Voraussetzungen der theoretischen Harmonik" unternommen, vermittelt Grabner zwischen Riemann und Sechter. Das Wesentliche von Riemanns Lehre ist hierbei keineswegs verkannt oder preisgegeben. Das Büchlein zeichnet sich durch klares Denken und besonnenen Ausdruck aus. Auch wird Grabner als Künstler dem lebendigen künstlerischen Empfinden gerecht. Eine lehrreiche Erklärung des Adagios der VII. Symphonie von Bruckner bildet den selbstgewählten Prüfstein seiner Anschauungsweise. Man kann aus Grabners Ausführungen lernen, als Lehrer wie als Schüler. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Dr. *Max Nadoleczny:* „Untersuchungen über den Kunstgesang" (I. Atem- und Kehlkopfbewegungen). Verlag Julius Springer, Berlin 1923. 270 Seiten, 73 Abbildungen, 14 Tabellen.

In mehr als zehnjähriger Forschertätigkeit hat der Verfasser — Mediziner und Privatdozent an der Universität München — nach streng wissenschaftlichen Methoden an vielen hundert Sängern und Sängerinnen jeder Stufe des technischen Könnens Messungen angestellt über die Art und den Umfang der Bewegungen, die der Kehlkopf, die Brust und der Leib beim Hervorbringen von Gesangstönen ausführten. Und zwar kamen sowohl gesungene, gesummte, oder auch nur „gedachte" Einzeltöne, wie auch Triller oder Melodiephrasen in Betracht. Die Ergebnisse hinsichtlich der „Einstellung" des Kehlkopfes, der „Atemstütze", der „Registerübergänge" usf. und deren mutmaßliche Einwirkung auf die Qualität des Tones sind hochinteressant. Schon heute bringen sie den schlüssigen Beweis, daß gewisse „Gesangsmethoden" unbedingt verwerflich sind. Ich kann mir denken, daß solche Forschungen, wenn sie systematisch-kritisch an einer größeren Anzahl von Vertretern verschiedener Gesangsschulen bezw. Gesangsmanieren (etwa „Scheidemantel, Reinecke-, Clark-, Stockhausen-, Messchaert-Schulen usf.) angestellt würden, allmählich zur Herausarbeitung einer allgemein gültigen, wissenschaftlichen Gesangspädagogik führen könnten.

*

Wilhelm Meisel: „Der Weg zur Stimme und Gesangstechnik". Mit einer Einleitung „Die Lösung der Stimmbildungsfrage" von Dr. med. H. Friedrich. Verlag C. F. W. Siegel (R. Linnemann) Leipzig 1922. 30 Seiten.

Der Verfasser vertritt die in letzter Zeit öfters gehörte Theorie, daß die natürliche Sängerbegabung gleichbedeutend sei mit der guten Funktion gewisser Drüsen und dem Reichtum des Körpers an den von diesen Drüsen erzeugten Ausscheidungen („Hormonen"). Er will die Tätigkeit dieser Drüsen anregen durch einige wenige Übungen, die an sich für gewisse Zwecke gut sind, auch durchaus nicht unbekannt im seither üblichen Gesangsunterricht, denen ich aber solche Allheilkraft doch kaum zutrauen möchte. Da im übrigen die Kontrolle des „wissenden" Lehrers gefordert wird über Einzelheiten des Lehrganges aber nichts ersichtlich ist in dem Schriftchen, hat dieses nicht viel mehr praktischen Wert als den einer Reklame für die Unterrichtstätigkeit des Verfassers.

*

Franziska Martienssen: „Das bewußte Singen". Grundlegung des Gesangsstudiums. 164 Seiten. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig 1922.

Unter „Bewußt-Singen" versteht die Verfasserin das Beherrschen des Stimmapparates auf Grund subjektiver Muskelempfindungen, Vorstellungen und Selbstsuggestionen; nicht aber wissenschaftlicher Kenntnisse. Richtig an dieser Auslegung ist, daß das *Wissen* z. B. um Stimmlippenfunktionen mit dem *Können* nichts zu tun hat, daß der richtige Ton, Ansatz und Atemführung nur durch Gehör und Gefühl kontrolliert werden kann. Das Buch bringt reichen Erfahrungsschatz eines *praktischen* Gesanglehrers und kann deshalb dem reifen Gesangspädagogen, der schon über ein gefestigtes Wissen verfügt, viel wertvolle Winke geben. Dagegen möchte ich es dem Anfangsschüler nicht in die Hand geben, es würde ihn nur verwirren, da es die beschriebenen Empfindungen (die erst mit dem fertigen Ton sich einstellen) nicht hat, die Beschreibung allein ihm auch nichts nützen kann. Außerdem sind manche Einzelheiten sachlich anfechtbar. Z. B. ist das Verwerfen jeder Lippen- und Backenspannung falsch; diese Spannungen sind für den Fortissimoton unentbehrlich, auch sehr wohl bei völliger Lockerheit der Hals- und Kehlkopfmuskulatur möglich. Ferner ist ein reiner Brustton auf dem d' bis f' (f'') als *lockerer* Ton unausführbar, er wird bei jedem echten Kunstsänger starke Beimischung von Misch- bezw. Kopfton haben (was der von der Verfasserin angegriffene Dr. Reinecke eben „Einregister" nennt). So scharf trennen sich die Funktionen der Stimmlippen beim Kunstsänger überhaupt nicht. Unzulänglich ist auch das Kapitel über Nasalresonanz, während die Kapitel über „Lockerheit und Spannung" wie über „das Wesen des Gesangstalentes" sehr viel Schönes und Beherzigenswertes enthalten. *Brunck.*

Musikalien.

Kleine Partituren des Wiener Philharmonischen Verlages.

Eine neue Sammlung von Studienpartituren in Taschenformat erscheint im Wiener Philharmonischen Verlag. Die Neuausgabe hat vor der Eulenburg-Ausgabe mannigfache Vorzüge. Das Papier ist besser, der Notenstich größer und übersichtlicher angeordnet wie bei Eulenburg. Außerdem enthält jedes Werk ein Porträt des Komponisten in Kupferdruck nach alten Stichen oder Gemälden. Einführende historische Daten, sowie thematische Formübersichten sind jedem Werke beigegeben. Endlich sind zur schnellsten Orientierung die Takte der Partitur gezählt und von 5 zu 5 Takten Verständigungsziffern eingetragen. Die Revision der vorliegenden Bände ist sehr sorgfältig. Bisher sind Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert (der Partitür der h moll-Symphonie sind die vorhandenen Skizzen Schuberts zum 3. Satz im Anhang beigegeben) und Schumanns Symphonien, sowie Ouvertüren von Mozart, Mendelssohn, Rossini, Wagner und Weber erschienen. In Vorbereitung befinden sich zahlreiche moderne Werke, ferner Haydn „Die Jahreszeiten", Mendelssohn „Elias" und einige klassische Opern. Die neue Sammlung wird sich zweifellos in kurzer Zeit dank ihrer vielseitigen Vorzüge zahlreiche Freunde erwerben und große Verbreitung finden. Dr. *M.*

Inzwischen sind noch in gleich mustergültiger Ausstattung herausgekommen: Mozarts Klavierkonzert in A dur, Palestrinas Stabat mater in der Einrichtung Richard Wagners, Bachs Magnificat (mit ausgesetztem Continuo herausg. von H. Roth), Bachs Solokantate für Alt „Schlage doch gewünschte Stunde" (eingeleitet von Dr. W. Fischer), endlich das Finale von Mozarts Jupiter-Symphonie mit Einleitung von Fr. Eckstein und Simon Sechters Analyse. Sehr begrüßenswert ist außerdem das *Handbuch der Orgelliteratur* von Franz Sauer, das allen Organisten ein sicherer Wegweiser sein dürfte. *H.*

*

Jos. Eidens: Kinderstücke. Verlag Gustav Gerdes, Köln.

Diese acht kleinen Klavierstücke stehen hoch über der Masse der zeitgenössischen Unterrichtsliteratur. Musik, die außerordentlich leichte Spielbarkeit mit so herzenswarmer, feinsinniger Erfindung und Gestaltung verbindet, ist ganz selten. Besäße sie rhythmisch noch mehr Abwechslung und Lebendigkeit, so wäre man geneigt, in dem Opus des jungen Aachener Komponisten, der außerhalb seiner engeren Heimat noch kaum bekannt ist, ein rheinisches Gegenstück zu den Miniaturen von Joseph Haas zu begrüßen.

*

Tibor von Kazacsay: Klavierkompositionen: Werk 19: Aus dem Orient; Werk 21: Portraits; Werk 22: zwei Konzertstücke; Werk 25: zwei Impressionen. F. E. C. Leuckart.

Die Werke 19 und 21 haben eine gewisse Ähnlichkeit mit manchen Stücken Niemanns, stehen aber im ganzen an Geist hinter ihnen zurück. Sie erinnern an die Ersatzspeisen der Kriegszeit, die keinen Nährwert, sondern nur ein wenig Geschmack durch chemische Zutaten hatten; diesen Zutaten entspricht in der Musik Kazacsays die exotische Färbung. Von den beiden Heften ist Werk 21 das bessere; hier ist bei einigen Stücken der in der Überschrift angedeutete Gegenstand musikalisch nicht übel charakterisiert. Von Werk 22 ist Nr. 2 (Konzertetüde) gut, von Werk 25 aber besonders Nr. 1 („Im Schloßgarten von Potsdam") geradezu kitschig.

*

Karl Weigl: Nachtphantasien, Werk 13. F. E. C. Leuckart.

Wie erfreulich, nach Stücken von der Art der Kazacsayschen, die bestenfalls als mehr oder minder geistreiche Spielereien bewertet werden können, einem aus starkem, absolut musikalischem Antriebe schaffenden Künstler wie dem Wiener K. Weigl zu begegnen! So schreibt ein Könner, dem etwas einfällt. Der Stil ist gemäßigt modern, etwa eine neuzeitliche Fortbildung desjenigen von Schumann (vergl. Nr. 4 mit Schumanns „In der Nacht") und Brahms, der bei Nr. 2 Gevatter gestanden haben könnte (dies Stück hat übrigens eine gewisse Verwandtschaft mit dem zweiten von Walter Lampes Klavierstücken Werk 8). Mit solcher Feststellung sollen indes nur historische Zusammenhänge bloßgelegt, keineswegs allzu große Abhängigkeit behauptet werden; die Stücke haben ein persönliches Gesicht, besonders das letzte, das eigentümlich zart und doch rhythmisch so bewegt ist. Der Klavierstil ist gut mit Ausnahme des beständigen Tremolos in Nr. 4.

*

Karg-Elert: Dritte Sonate (patetica) für Klavier, Werk 105, cis moll. Verlag Simrock.

An diesem 37 Seiten umfassenden Werk sticht ein gewaltiges Übermaß von Vortragsbezeichnungen in die Augen („roh heraus.

geschmettert", „glashart", „scheu", „bleich", „schleichend", „farbig schillernd", „rasch aufflackernd" usw.). Sie wechseln nahezu in jedem Takt, sind oft der kleinsten Figur beigefügt und — beweisen, daß Karg-Elert (natürlich ohne selbst darüber im klaren zu sein) seiner Musik nicht genug unmittelbare Überzeugungskraft zutraut. Er wird seiner Gesichte auf musikalischem Wege nicht Herr; sie scheinen eher nach Farbe oder nach plastischer Gestaltung zu verlangen. Eine derart bizarre, zerrissene Musik ist mir trotz großer Praxis kaum jemals begegnet. *Wgk.*

*

Rudolf Karel: Slavische Tanzweisen für Orchester Op. 16. Berlin-Leipzig, N. Simrock, G. m. b. H.

Diese beiden Partituren zeigen einen saft- und kraftvollen Musiker, der nicht umsonst von Smetana gelernt hat. Wie die meisten Sänger böhmischer Tanzweisen ist er unerschöpflich im Wiederholen und Verändern des gewählten, meist kurzen Tanzmotives. Er musiziert aber so ungekünstelt und doch voll Eigenart, sein Orchester lebt und sprüht und sein Rhythmus befeuert, so daß man wirkliche Freude an seinen Werken hat. Man sollte solche anregende, im guten Sinne sinnliche und klangfreudige Musik in Deutschland öfter spielen. Sie bietet eine Erholung nach allzuviel gewolltem Tiefsinn.

*

Bruno Stürmer: Zwei Kampflieder (Lied des Trotzes und Lied der Bauern) für vierstimmigen Männerchor a cappella Op. 2. — Meeresstille und glückliche Fahrt, für achtstimmigen Männerchor a cappella Op. 4. — Drei Gesänge (Japanisches Mädchenlied, Elfensang und Maiandacht) für vierstimmigen Frauenchor a cappella Op. 5. Verlag B. Schotts Söhne, Mainz-Leipzig.

Hermann Stephani: Glaubenslied, Deutscher Spruch, Heilige Saat, Verzage nicht; sämtliche für gemischten Chor, Streichorchester und Orgel ad lib., Op. 25, Nr. 1, 3, 5 und 9. Im Selbstverlage Dr. Herm. Stephani, Marburg L.

Bruno Stürmers Chöre zeigen durchwegs in den Hauptmotiven homophone Anlage, die später durch Kontrapunkte belebt wird — ein künstliches Verfahren. Die Schwierigkeiten für die unbegleitete Ausführung sind beträchtlich, die Erfindung ist bisweilen durch Konstruktives gehindert. Gleichwohl haben sie Stimmungsgehalt. Am gelungensten erscheinen mir die Frauenchöre, vor allem die Maiandacht, die mit einer schönen, an Palestrina gemahnenden (oder von ihm willentlich genommenen?) mittelalterlichen Wendung schließt. Stephanis Chöre sind schlichte, deutsch empfundene Weisen, wohl für die Kirche bestimmt. Der Komponist hat weder dem Streichorchester noch der Orgel eine besondere Rolle zugeteilt, sondern behandelt sie — etwas naiv vielleicht — als einfache Stütze für die Chorstimmen, ein Vorgang, der dem Charakter der Orgel weit eher entspricht als dem der Streichinstrumente. Am besten gefiel mir der Choral „Verzage nicht". *Robert Hernried.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Die diesjährigen *Münchner Opernfestspiele* im Prinzregenten-, National- und Residenztheater erstrecken sich auf die Zeit vom 1. August bis 9. September 1924 und stehen unter der künstlerischen Leitung von Hans Knappertsbusch. — Den Spielplan der Festspiele beherrschen wie alljährlich Mozart und Wagner. Richard Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal" erscheint in einer musikalisch-dramatischen und szenisch-dekorativen Erneuerung. Im Rahmen der Festspiele wird vom 8. bis 15. Juni eine Richard Strauß-Woche, vom 11. bis 19. September eine Hans Pfitzner-Woche veranstaltet, in denen ein Überblick über das Gesamtschaffen der beiden zeitgenössischen Meister geboten werden wird. Als Gastdirigent für die Festspiele wurde Wilhelm Furtwängler gewonnen. Hans Pfitzner wird „Die Rose vom Liebesgarten" sowie seine Kantate „Von deutscher Seele" dirigieren.

— An der Stuttgarter Staatsoper wird *Hans Pfitzner* Marschners „Vampyr" neu inszenieren und musikalisch leiten.

— Ein auserwählter Kreis namhafter Tonkünstler war kürzlich beim Oberbürgermeister von Berlin, Dr. Boeß, zu einem *Musikabend* versammelt. Neben dem Generalintendanten der Staatsoper, Prof. Dr. Max v. Schillings und dem Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik, Prof. Franz Schreker, waren die angesehensten in Berlin wirkenden Tonsetzer zu dieser künstlerisch und gesellschaftlich gleich bemerkenswerten Veranstaltung geladen, so E. N. v. Reznicek, Georg Schumann, Siegfried Ochs, Arnold Ebel, Paul Ertel, Waldemar v. Baußnern, Friedr. E. Koch und Xaver Scharwenka. Das Programm brachte ausschließlich Berliner Tonsetzer zu Gehör. Georg Schumann spielte seine „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema", Op. 64, Kammersängerin Lula Mysz-Gmeiner sang die neuen Liebeslieder von Eduard Behm mit dem Komponisten am Flügel, und das Schumann-Heß-Trio spielte Paul Juons Klaviertrio, Op. 60. Der Oberbürgermeister beabsichtigt durch Einrichtung regelmäßiger Musikabende das zeitgenössische Schaffen nachdrücklich zu fördern und weiterhin auch besonders jüngeren Berliner Künstlern durch Veranstaltung von Berliner Autoren- und Solistenabenden im Bürgersaal des Berliner Rathauses den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen.

— Bei einem *Baußnern-Abend*, der in der nächsten Spielzeit in München im Rahmen der Akademie-Konzerte unter Leitung von Knappertsbusch stattfinden soll, wird Baußnerns neuestes Werk „Die himmlische Orgel", eine symphonische Legende für Bariton, kleines Orchester und Orgel, zur Uraufführung kommen.

— *Heinrich Laber* brachte in Gera zwei bedeutsame Uraufführungen: die Es dur-Symphonie von *Ludwig Lürmann* und die Kantate für Chor, Sopran- und Baritonsolo mit Orchester „Die Macht des Gesanges" von *D. Thomassin.* (Solisten: Amalie Merz-Tunner und Udo Hußla).

— *Ewald Lindemann* (Münster i. W.) wurde nach erfolgreichem Gastdirigieren („Meistersinger" und Symphoniekonzert — Nusch-Nuschi-Tänze und Beethovens „Eroika" —) als 1. Kapellmeister an das Stadttheater Freiburg i. B. verpflichtet.

— Generalmusikdirektor *R. Schulz-Dornburg* ist als Opernleiter dem Stadttheater in Münster i. W. verpflichtet worden. Seine Konzerttätigkeit in Bochum behält er bei. Intendant in Münster wird Dr. *Hanns Niedecken-Gebhard*, bisher in Hannover.

— Prof. *Karl Wendling* hat einen Ruf als Erster Konzertmeister an die Staatsoper in Berlin erhalten. Wendling hat den Ruf jedoch abgelehnt, so daß der als Lehrer wie als ausübender Musiker gleich hervorragende Künstler der Württ. Hochschule für Musik und der Stadt Stuttgart erhalten bleibt.

— Als Nachfolger Klemperers ist *Szenkar* (Berlin) nach Köln berufen worden.

— Dr. *Fritz Stiedry* (Berlin) ist als Nachfolger Weingartners zum Direktor der Wiener Volksoper ernannt worden.

— Kapellmeister *Paul Breisach* vom Nationaltheater in Mannheim ist an das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg verpflichtet worden.

— Kapellmeister *Gustav Großmann*, bis jetzt am Stadttheater in Erfurt, geht als Erster Kapellmeister nach Stettin.

— Der Organist am Ulmer Münster *Fritz Hayn* ist zum städtischen Musikdirektor ernannt worden.

— Dr. *Herbert Biehle* (Berlin) hielt bei dem internationalen philosophischen Kongreß an der Kgl. Universität Neapel anläßlich deren 700-Jahrfeier einen Vortrag in italienischer Sprache über den Einfluß Italiens auf die deutsche Musik.

— *Hermann Zilcher*, Direktor des Staatskonservatoriums der Musik in Würzburg — der einen Ruf nach Leipzig abgelehnt hat —, wurde anläßlich des 342. Stiftungsfestes der Universität Würzburg zum *Ehrendoktor* ernannt. *Th.*

— Musikdirektor *Fritz Rögely*, Berlin, der neuerdings mit einer Schrift über Schul- und Kirchenmusik hervorgetreten ist, wurde als Gesanglehrer an das Gymnasium zum Grauen Kloster berufen.

— Als Opernregisseur der Städtischen Oper zu Hannover ist Dr. *Hans Winkelmann*, bisher Opernregisseur in Schwerin, verpflichtet worden.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

— In Rostock ist *Richard Wagners* Jugendoper „Das Liebesverbot" unter Leitung von Oberregisseur Otto Krauß und Kapellmeister Karl Schmidt-Belden mit großem Erfolg zum ersten Male aufgeführt worden.

— *Wolf-Ferraris* „Neugierige Frauen" hatten bei der Stuttgarter Erstaufführung unter Erich Band und Dr. Otto Erhardt einen sehr starken Erfolg. (Bericht folgt.)

— Dr. *Karl Hentschels* symphonisches Ballett in zwei Bildern „Aphrodisia" wurde in der Kgl. Oper in Budapest mit großem Erfolg zum erstenmal aufgeführt. Das die alt-hellenischen Aphrodite-Feste verherrlichende Ballett ist ein Wiederaufleben und Idealisierung der altgriechischen Musik in modernem Gewande. — Vor kurzem vollendete Hentschel eine neue Oper „Cyrano", ein abendfüllendes Werk.

— Ein heiter-romantisches Bühnenspiel in vier Aufzügen „Der Taugenichts" nach Eichendorffs Novelle von *Georg Haeser* ist in Basel unter Leitung von Kapellmeister Gottfried Becker zu erfolgreicher Uraufführung gekommen.

Konzertwerke.

— In zwei Kammerkonzerten in *Donaueschingen* am 18. Mai sind eine Sonate für Viola-Solo Op. 31 von Paul Hindemith und Drei Klavierstücke Op. 17 von Philipp Jarnach uraufgeführt worden. Auf dem Programm standen außerdem Werke von Kodaly, Krenek und Wellesz.

— *Waldemar v. Baußnerns* „Gesänge aus der Tiefe", ein Zyklus von fünf Gedichten für Bariton und Orchester kamen in Schwerin unter Generalmusikdirektor Kähler zur Uraufführung.

— In Wien fand vor geladenem Kreise die Uraufführung der Serenade Op. 24 von *Arnold Schönberg* statt. Das Stück ist in sieben Sätze eingeteilt: Marsch, Menuett mit Trio, Variationen, Sonett von Petrarca für eine Männerstimme, Tanzszene, Lied ohne Worte, Finale und für Violine, Viola, Cello, Klarinette, Baßklarinette, Mandoline und Gitarre geschrieben. Die öffentliche Uraufführung findet in Donaueschingen (21. Juli) statt.

— *Paul Gläsers* weltliche Kantate „Empor" ist durch die Singakademie in Chemnitz mit viel Erfolg zur Uraufführung gekommen.

TODESNACHRICHTEN

— Prof. Dr. *Hermann Kretzschmar*, geb. am 19. Januar 1848, ist am 12. Mai in Berlin gestorben. Neben Riemann war er der bedeutendste Vertreter der aufblühenden deutschen Musikwissenschaft. K. war jahrelang praktisch als Dirigent tätig. 1877 wurde er Universitätsmusikdirektor in Rostock, 1887 in Leipzig. 1904 übernahm er die neugeschaffene ordentliche Professur für Musik an der Berliner Universität. Aus der großen Reihe seiner schriftstellerischen Arbeiten hat der „Führer durch den Konzertsaal" weiteste Verbreitung gefunden. Eine „Geschichte des deutschen Liedes" (1. Band 1912) ist leider nicht vollendet worden. Wir werden Kretzschmars noch besonders gedenken.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— In *Teplitz* ist das neue Stadttheater vor kurzem mit einer Meistersinger-Aufführung feierlich-festlich eingeweiht worden. Leiter der Bühne sind Dr. Franz Höllering und Nikolaus Janovski.

— Der Verlag *B. Schott's Söhne* in Mainz veröffentlicht ein Preisausschreiben für die Schaffung eines Konzerts für ein oder mehrere Solo-Instrumente mit begleitenden Instrumenten im Kammerstil (großes Orchester ausgeschlossen). Für den 1. Preis sind 3000 Goldmark, für zwei 2. Preise je 1500 Goldmark ausgesetzt. Die Bedingungen sind aus der Anzeige des Verlags im gleichen Heft ersichtlich.

— Die Historische Kommission der Stadt Frankfurt a. M. beabsichtigt, zum 100. Geburtstag des Sängers und Gesangspädagogen *Julius Stockhausen* sein Lebensbild herauszugeben. Alle, die im Besitz von Briefen Stockhausens oder von Programmen und Erinnerungen sind, die sich auf ihn beziehen, werden gebeten, sie leihweise Frau Julia Wirth-Stockhausen, Frankfurt a. M.-Süd 10, Paul-Ehrlichstr. 50, zur Einsicht zu überlassen. Postgeldauslagen werden gern ersetzt.

— Der Frankfurter Bildhauer *Karl Dautert* hat eine nach dem Leben geschaffene Plakette von Hans Pfitzner geschaffen.

— *Neunter Münchner Ferien-Stimmbildungskurs* (15.—19. Juli 1924). Atemtechnik, Bildung der Sprech- und Singstimme, Vortrag, funktionelle Sprach- und Stimmstörungen, Schülervorführungen, Schulgesangmethodik. Näheres (unter Beifügung des Rückportos) durch den Kursleiter: Stimmpädagogen Anton Schiegg, München, Balanstr. 14.

BEMERKUNGEN

In Heft 22 des 43. Jahrg. (19. August 1922!) druckten wir hier den offenen Brief ab, den die „Münchner Sonntagszeitung" an das „Berliner Tageblatt" in Sachen des Herrn Dr. *Leopold Schmidt* gerichtet hatte und der in der Frage gipfelte: „Halten Sie es für möglich, daß zwischen dem Eintreffen Dr. Schmidts, Ihres Kritikers, zum Liederabend Gisa Bergmanns, der Finanzierung des Schmidtschen Orchesterkonzertes, der Einladung (Dr. Schmidts zu der Familie Bergmann) in Rottach und dem Inhalt der im „B. T." erschienenen Kritik ein ursächlicher Zusammenhang besteht?" — Weder Dr. Schmidt noch das „B. T." haben auf diese sehr deutliche Frage geantwortet. Man hielt anscheinend die Methode des Tintenfisches in Sachen der öffentlichen Sauberkeit für besonders geeignet. Deshalb nahm sich der Verband Deutscher Musikkritiker (E. V.) der Angelegenheit an und fragte auf Grund eines Beschlusses der vorjährigen Hauptversammlung unter nicht mißzuverstehendem Hinweis auf die Presseäußerungen bei Herrn Dr. L. Schmidt an, ob er nicht im Interesse des Standes eine authentische Darstellung der Angelegenheit geben wolle. Darauf erschien am 3. Mai 1924 nach acht Monaten folgender Brief: „Sehr geehrte Herren! Meiner Nichtbeantwortung Ihres Schreibens vom 7. 9. 23 hätten Sie entnehmen können, daß ich es ablehne, zu „Presseäußerungen", die sich mit meiner Person beschäftigen, Stellung zu nehmen. Sollten Sie unabhängig davon Informationen in einer Angelegenheit wünschen, über die ich nach Ihrer Meinung orientiert wäre, so müßte ich bitten, zunächst dasjenige genau zu präzisieren, worüber ich Ihnen authentische Auskunft erteilen soll. In vorzüglicher Hochachtung gez. Dr. Leopold Schmidt." — Stolz lieb ich den Spanier — und vorsichtig! Der Kritikerverband wird's an der Präzisierung der kitzligen Fragen nicht fehlen lassen.

Für unverlangt eingehende Manuskripte übernimmt die Schriftleitung keine Verantwortung. Ihre Rücksendung erfolgt nur, wenn Postgeld beiliegt. Anfragen ist ebenfalls Postgeld für Antwort beizufügen.

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

PREISAUSSCHREIBEN

des Verlages B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ

für die Komposition eines Konzertes im Kammerstil für ein oder mehrere Solo-Instrumente mit begleitenden Instrumenten, gleichviel welcher Zusammenstellung.

In der Ueberzeugung, daß die Entwicklung der Musik neuen aussichtsreichen Zielen entgegengeht, daß Stagnation, Experiment, Ueberzüchtung, Negation einem kräftig aufwärts drängenden Impuls zu weichen beginnen, möchte der unterzeichnete Verlag mit diesem Preisausschreiben eine der vielen Entwicklungsmöglichkeiten aufzeigen; er hofft, durch einen solchen, von außen gegebenen Hinweis manche Bemühungen, die sich heute zersplittern, auf ein gemeinsames Ziel zu lenken und so vielleicht die Schaffung eines neuen Stils zu begünstigen. Die genaue Begründung des Preisausschreibens, sowie kompositionstechnische Angaben sind in einem ausführlichen Texte niedergelegt. Interessenten werden gebeten, diesen v. Verlage zu verlangen. Der Verlag setzt für die besten Kompositionen Gesamtpreise aus in Höhe von

sechstausend Goldmark

und zwar: *einen ersten Preis von Mark 3000.—, zwei weitere Preise von je Mark 1500.—*

Die Gesamtsumme von Mk. 6000.— kommt unter allen Umständen zur Verteilung. — Um aber dem künstlerischen Ergebnis einen besonderen Wert zu verleihen, soll die Zuerkennung der Preise nur für positiv hochstehende Leistungen erfolgen. Mangels solcher bleibt es den Preisrichtern vorbehalten, von einer Vergebung der vorstehenden Preise abzusehen und den Gesamtbetrag in anderer Art für die relativ besten Arbeiten zu verteilen.

BEDINGUNGEN:

1. Mit Rücksicht auf die internationale Bedeutung der Musik steht die Beteiligung am Wettbewerb In- und Ausländern frei.
2. Die in Partitur einzusendenden Werke müssen noch unveröffentlicht und die Einsender im Stande sein, ihre Rechte daran dem Verlag zu übertragen. Dieser behält sich vor, die mit einem Preise ausgezeichneten Kompositionen ohne weitere Entschädigung durch einfache Erklärung zu erwerben und zu veröffentlichen.
3. Die Einsendungen müssen bis 1. Dezember 1924 an den Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, mit einem Kennwort ohne Namensangabe erfolgen. In einem beiliegenden Begleitbriefe ist in geschlossenem Umschlag, der das Kennwort trägt, Name und Adresse des Komponisten niederzulegen.
4. Das Ergebnis wird seinerzeit in der Fachpresse bekanntgegeben und die Rücksendung der Manuskripte vorgenommen.
5. Preisrichter sind die Herren: *Joseph Haas, Paul Hindemith, Erich Wolfgang Korngold, Lothar Windsperger und Dr. L. E. Strecker.* Ihre Entscheidung ist endgültig und bindend für beide Teile.
6. Die Einsendung von Manuskripten bedeutet zugleich die Anerkennung der vorstehenden Bedingungen.

Mainz, im Frühjahr 1924.

B. SCHOTT'S SÖHNE

849

Werke für grosses Orchester:

***Ambrosius, Herm.**, op. 42. IV. Sinfonie (erscheint i. Juli)*

***Humperdinck, E.**, Maurische Rhapsodie*

***Pfitzner, Hans**, Blütenwunder und Trauermarsch aus der „Rose vom Liebesgarten"*

" " Drei Vorspiele aus der Musik zum „Fest auf Solhaug"

" " Scherzo

***Sekles, B.**, Der Zwerg und die Infantin (Konzertsuite)*

***Wagner, Richard**, Symphonie C-Dur (Erste und einzige Ausgabe)*

***Wagner, Siegfr.**, Zwei symphonische Dichtungen (neu): 1. Glück*

2. Scherzo (Und wenn die Welt voll Teufel wär')

***Wetzler, Herm. Hans**, op. 12. Visionen (neu). (Aufgeführt in Köln, Berlin und Essen als „Silhouetten")*

Im gleichen Verlag erschien ferner:

***Rosegger, Sepp**, Ein weltliches Requiem (nach Worten von Peter Rosegger) für Soli, gemischten Chor, gr. Orchester u. Orgel.*

***Winternitz, A.**, Die Nachtigall (Chr. Andersen.) Melodram mit Orchester od. Klavier a) deutsch, b) englisch.*

Verlag von Max Brockhaus in Leipzig

Ueber Helene Renate Lang, Pianistin, urteilt die Münchner Presse: **Bayerische Staatszeitung:** Eine bedeutende Pianistin, von der man noch Großes erwarten darf. / **Bayerischer Kurier:** Sie könnte eine unserer ersten Pianistinnen werden. / **Münchner Neueste Nachrichten:** Vorzüglich durchgebildete Technik, Sensibilität, musikalische Natur und die Fähigkeit tieferen Eindringens in das Wesen eines Werkes sind die wertvollen künstlerischen Eigenschaften der talentvollen Pianistin. . . . / **Münchner Zeitung:** Die Pianistin Helene Renate Lang hat auch bei ihrem diesmaligen Auftreten wieder durch die Sauberkeit ihrer Technik und die Feinfühligkeit ihres Anschlags imponiert. Kraft vereinigt sich in ihrem Spiel mit Grazie, Reichtum der Dynamik mit Lieblichkeit des Ausdrucks. Die Künstlerin besitzt viel ästhetischen Sinn für Schönheit und Delikatesse des Vortrags. / **Münchner Post:** Helene Renate Lang hat sich überraschend schnell zu einer pianistischen Vollnatur entwickelt, die noch viel Gutes erhoffen läßt. / Es wird gebeten, Engagementsnachrichten zu senden an Hausers Konzertdirektion in Stuttgart, Friedrichstraße 54, oder an die Adresse der Künstlerin in Stuttgart, Schoderstr. 10. Fernruf 21870.