Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1925

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0046|LOG_0006

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

NEUE MUSIK-ZEITUNG
46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 3

Der Tanz und die Bühne / Von Egon Wellesz

Es ist eine naturgemäße Folge des neuerwachten Sinnes für das Tänzerische in jeglicher Form, daß sich auch die Bühnen ernstlich der Pflege der Tanzkunst zuwenden und eine Reform des Balletts anstreben. Denn während das Dekorative und die Behandlung der Szene sich allmählich einem neuen ästhetischen Bedürfnis angepaßt haben, blieb das Tänzerische, sei es im Rahmen einer Opernhandlung, sei es als selbständiger Faktor in einer überlebten und nicht mehr von lebendigem Impuls erfüllten Konvention stecken. Man hätte am liebsten den Ballettkörper gänzlich entfernt, wenn man seiner nicht für eine Anzahl älterer Opern bedurft hätte, in denen der Tanz noch einen wesentlichen Bestandteil der Handlung selbst bildete. Aber gerade in dieser Zeit, in der der Tanz auf der Szene gänzlich abgetan zu sein schien, bereitete sich eine neue Blüte der Tanzkunst vor: das russische Ballett, der Ausdruckstanz, die verschiedenen Schulen zur Pflege des Rhythmus, sie alle weckten aufs neue das Interesse für den Bühnentanz.

Und es begann ein gegenseitiges Suchen zwischen Tänzer und Musiker. Der neue Tanz strebte nach einer Musik, die das ausdrückte, was er durch Bewegung darzustellen versuchte, der Musiker wollte dem Tänzer neue Möglichkeiten geben, dramatische Situationen durch Bewegung und Geste zu schaffen. Aber beide wußten zu wenig voneinander. Der Tänzer ging zu sehr von der selbstherrlichen Erfüllung der Rhythmen seines Körpers aus; der Musiker, befreit von den Fesseln, die ihm in der Oper das Wort auferlegte, suchte vor allem lediglich Musik zu machen, ohne sich im Detail klar darüber zu werden, inwieweit seine Musik auch tänzerisch ausführbar sei. Aber wie es im 18. Jahrhundert üblich war, daß ein Opernkomponist die Gesangslinie seiner Arien nach den vorhandenen Kräften formte, so müßte jeder Musiker, der sich mit dem Bühnentanz beschäftigt, wissen, was der Tänzer mit seinem Körper darzustellen imstande ist, und wo die Grenze zwischen dem absoluten Rhythmus der Musik an sich liegt, der einer tänzerischen Umsetzung widerstrebt, und dem Rhythmus, der sich in Bewegung und Tanz umsetzen läßt. Es dürfte gestattet sein, daß ein Musiker, der sich mit den verschiedenen Formen des szenischen Tanzes beschäftigt hat, an Beispielen des eigenen Schaffens über die verschiedenen Probleme des szenischen Tanzes spricht, denn jeder der Versuche geschah in dem Bestreben, einem bestimmten tänzerischen Problem durch die Musik Gestalt zu leihen. — „Das Wunder der Diana", vor zehn Jahren entstanden, war für ein großes Ensemble bestimmt. Es entstand unter dem Eindruck des russischen Balletts, dem damals noch Nijinskji, Bolm, Fokin und die Karsavina angehörten. Zur dramatischen Musik hingezogen und dennoch voll Widerständen gegen die übliche Form des Musikdramas, bot mir die Form des Balletts die einzige Möglichkeit, mich dramatisch so auszudrücken, wie ich es als innere Notwendigkeit empfand. Ich konnte einen dramatischen Verlauf in Musik darstellen, ohne durch die Zufälligkeiten des Wortes, des Satzes, von Rede und Gegenrede gehemmt zu sein, rein der Empfindung dramatischer Situationen folgend, deren innerstes Wesen durch die tänzerische Bewegung sichtbaren Ausdruck gewann.

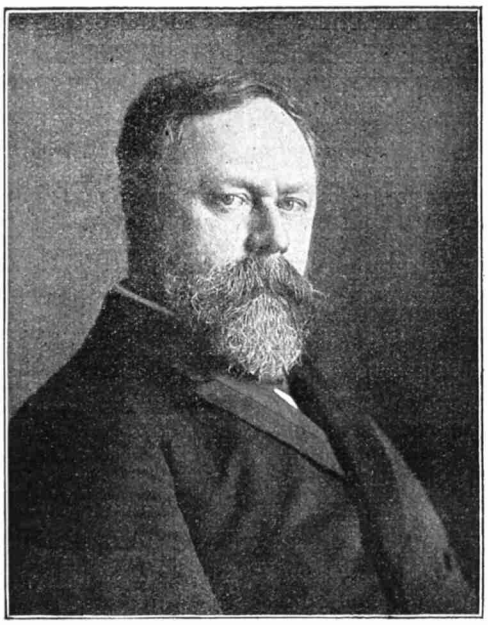
Der Gegensatz von solistischen Partien mit Chortänzen ergab die gleiche Gegensätzlichkeit wie im gesungenen Drama zwischen rezitativisch gehaltenen, vorwärts drängenden Teilen und einheitlich aufgebauten, geschlossenen Formen, die, wie die Arie in der Oper, den Ausdruck festzuhalten haben. Die chorischen Teile überwiegen; deshalb nehmen auch in der Musik die geschlossenen Tänze den meisten Raum ein. Sind diese in einem einheitlichen Rhythmus durchgeführt, so kontrastieren dagegen die solistischen, mehr pantomimisch gehaltenen Solopartien durch möglichst große Freiheit und Abwechslung in den Rhythmen.

Ist das „Wunder der Diana" für die Aufführung in einem großen Theater bestimmt, so bildet das fünf Jahre später entstandene „Persische Ballett" den Versuch, im kleinen Rahmen, mit wenigen Personen und Instrumenten eine Handlung in gedrängten Maßen darzustellen. Die Handlung, deren einzelne Phasen mit der harten Gegensätzlichkeit aufeinander folgen, die man auf persischen Miniaturen beobachten kann, verwischt die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit. Es ist für diese Pantomime ein Kammerstil gewählt, durch den alle Vorgänge auf den knappsten Umfang begrenzt werden. Das Pantomimisch-Rezitativische nimmt einen breiteren Raum ein; geschlossene Formen sind nur dort angewendet, wo die rasch abrollende Handlung ein Verweilen gestattet, wie auch bei dem musikdramatischen Gegenstück dieses tänzerischen Versuchs, dem „Intermezzo" des 17. und 18. Jahrhunderts alle Formen auf das äußerste Maß begrenzt ist. Die Knappheit der Formen, die raschen Übergänge er-

fordern von den Tänzern ein Äußerstes an Spannung und Gebundenheit, ein ebenso großes tänzerisches wie schauspielerisches Können.

Was hier in kleinem Rahmen angebahnt wurde, ist in dem darauffolgenden Werk, dem „Achill auf Skyros", wieder der großen Bühne angepaßt. Es finden sich keine Chortänze wie im „Wunder der Diana", sondern Gegensätze von pantomimischen Bewegungen und Tänzen einzelner und kleinerer Gruppen. Der ganze Aufbau gipfelt, aus zarten lyrischen Momenten einer kindhaft griechischen Atmosphäre, über das dämonische Eingreifen des Odysseus hinauswachsend in dem sakralen Schwerttanz des Achill, in dem ein Tänzer zum höchsten Ausdruck seiner gestaltenden Kunst gelangen muß.

In stärkstem Gegensatz zu diesem Ballett, in dem eine pantomimisch erschaute Handlung den Rhythmus der Geste und des Tanzes bestimmt, stehen „Die Nächtlichen", deren Vorwurf von Max Terpis stammt. Hier ist der Versuch gemacht, das äußere Geschehen auf das geringste Maß zu begrenzen und eine Folge von Tänzen zu schaffen, in denen sich alles aus der Bewegung entwickelt. Es wurde eine solche Gegensätzlichkeit innerhalb der Stücke angestrebt, daß nicht nur die Bewegungen der Füße, sondern die der Hände und des ganzen Körpers durch den Rhythmus der Musik selbst ausgelöst werden. Daher wechseln Tänze von starr festgehaltenem Rhythmus mit solchen, in denen verschiedene Rhythmen miteinander abwechseln, und solchen, in denen nicht der Rhythmus, sondern die melodische Kontur vorherrscht und die Geste bestimmt. Hier sind die Erfahrungen verwertet, die ich bei den Tänzen von Mary Wigman machen konnte und bei den Aufführungen Händelscher Werke in Hannover, bei denen Terpis mit Niedecken-Gebhard auf das eindruckvollste die Szene zu beleben verstanden.



Richard Heuberger

Man wird in dem Weg vom „Wunder der Diana" zu den „Nächtlichen" unschwer eine Entwicklung erkennen, die mit der des Tanzes im letzten Jahrzehnt in engem Zusammenhang steht, einer Entwicklung, die mehr und mehr das Bestreben zeigt, das dramatische Geschehen aus inneren Bewegungsmotiven zu gestalten. Damit soll nicht ausgedrückt sein, daß ich mich auf eine bestimmte Linie begrenzen wollte, denn es gehört zum Wesen des Dramatikers, der Fülle des zu Gestaltenden immer mit neuer Lebendigkeit gegenüberzustehen.

Worauf es ankommt, ist, daß jede Fassung ein Erleben widerspiegelt. Und für dieses Erleben ist im Ballett die Handlung nur der äußere Anlaß, das Erlebnis selbst ist im Verhältnis des Musikers zum Tänzerischen begründet. Das Ballett der letzten Zeit war gewissermaßen nichts anderes als eine stumme, getanzte Oper. Es soll wieder, wie in seiner Blütezeit, in den Schöpfungen des 17. und 18. Jahrhunderts, seine eigenen Gesetze entwickeln, seine eigene Form erhalten. Der Weg, den Stravinsky eingeschlagen hatte, führt, wie das „entfesselte Theater" Tairoffs, zu einem Konstruktivismus, der den Teufel des Psychologismus durch den Beelzebub eines virtuosen Mechanismus auszutreiben sucht. Das ist aber nicht, was wir im Theater suchen, was für uns zukunftbergend ist. Wir ersehnen im Schauspiel, wie in der Oper, wie im Tanzdrama die Gestaltung eines überindividuellen Erlebens, „die Verwandlung durch ein Schicksalhaftes", wie dies Emmel in seinem schönen Buch „Das Ekstatische Theater" so eindringlich darzustellen vermag. Um diese Ideen in die Tat umzusetzen, ist es aber erforderlich, das Mißverhältnis zwischen der *Ausdrucksfähigkeit* des neuen Tanzes und der *Ausdruckslosigkeit* des konventionellen Ballettensembles an den meisten Bühnen zu beseitigen. Es wird die Schwierigkeit sogar weniger in der Unfähigkeit des Ensembles liegen, auf die neuen Probleme des Tanzes einzugehen, als in dem Widerstande der älteren Ballettmeister gegen das Eindringen dieser neuen Ideen, in dem geringen Ansehen, welches das Ballett als Kunstform bei den Musikern noch immer besitzt, und in dem geringen Interesse, das sie dem Tanz als Kunstform entgegenbringen.

Der neue Tanz als eine der edelsten Ausdrucksformen unserer Kultur ist aber ein zu bedeutsamer Faktor geworden, als daß die Opernbühne weiterhin an dieser Entwicklung vorbeigehen könnte. Es ist ihre Aufgabe, all die verstreuten Kräfte zu sammeln und ihren Zwecken dienstbar zu machen. An einigen Orten ist dies bereits geschehen; die führende deutsche Bühne ist mit kühnem Beispiel vorangegangen, andere sind im Begriffe, zu folgen. So bereitet sich eine entscheidende Wandlung vor, von der eine innere Erneuerung der Opernbühne ausgehen wird, und an der alle mitwirken sollen, die noch im Schillerschen Sinne im Theater die ideale Bildungsstätte der Nation erblicken.

Richard Heuberger / Von Robert Hernried

Eine Erinnerung an den Tondichter anläßlich der 10. Wiederkehr seines Todestages (28. Oktober 1914)

10. Mai 1879. Matinee bei Gänsbacher.

Brahms war anwesend, begleitete selbst etliche Duette (aus Op. 75), dann aus den neuen Liebesliedern; ein paar kleine Mädchen gaben ihm Gelegenheit, sich ein wenig zu spielen, was er mit vieler Liebenswürdigkeit tat.

Ich hatte ihm ein paar Tage vorher einige Lieder gegeben; heute sagte er mir: „Ich habe die Sachen recht genau durchgesehen; wenn Sie nicht empfindlich sind, so besuchen Sie mich wieder dieser Tage, da wollen wir's zusammen durchgehen." — *12. Mai* war ich bei ihm — *nicht lustig.*

4. Oktober 1885.

Heute war ich bei Brahms, der eben vor ein paar Tagen wieder nach Wien zurückgekommen war. Er erzählte, daß er in 14 Tagen nach Meiningen gehe, eine neue Symphonie — die eben kopiert wird — zu probieren. Manches oft Beklagte an unseren traurigen Musikzuständen wurde wieder besprochen. Auch der Brief, den wir an die Philharmoniker richten wollen, um zu erwirken, daß man bei den Novitätenproben dabei sein kann. Plötzlich kam er auf meine sechs Lieder zu reden, die eben bei Rebay & Robitschek erschienen sind und sagte etwa folgendes: „Sie, von Ihnen habe ich kürzlich schöne Lieder gesehen; die möchte ich mir genau ansehen können, da ich sie nur flüchtig anschauen konnte und sie mir auf den ersten Blick so fertig und gut vorkamen." *Das war heute das erstemal, daß Brahms etwas von mir entschieden gut fand.* Das ist mir aber der höchste Lohn der strengen Arbeit, vor *so* jemandem bestehen zu können oder gar sein Wohlgefallen erringen.

*

Richard Heuberger, dessen Brahms-Erinnerungen — sie liegen mir im Manuskript vor und ich will sie im nächsten Jahre in Buchform herausgeben — die obigen Aufzeichnungen entnommen sind, hat nicht nur die sechs Jahre, die zwischen den beiden Tagebuchnotizen liegen, in unermüdlichem Fleiß und tiefem Ernste um die Vervollkommnung in seiner Kunst gerungen. Er war als Musiker kein Frühreifer.

Am 18. Juni 1850 in Graz geboren, entstammte er einer uralten Wiener Familie, die, in zwei Linien geadelt und dann wieder bürgerlich geworden, ihren Ursprung in Tirol hatte (der Heuberg bei Hall in Tirol dürfte der Familie den Namen gegeben haben). Musiker finden sich nicht unter seinen Vorfahren, wohl aber ausübende Künstler. Seinem Großonkel, dem zu seiner Zeit berühmten Medailleur Leopold Heuberger, verdankt die Nachwelt ein charakteristisches Medaillon Beethovens.

In kultivierter Sphäre aufgewachsen, zeigte sich früh schon verschiedenartigste künstlerische Begabung in dem Knaben. Er zeichnete gern und gut — der Kupferstecher Johann Passini war sein Lehrer —, begann schon als Jüngling, angeregt durch die häufigen Begegnungen mit Anastasius Grün, Johann Nestroy, Robert Hamerling und P. K. Rosegger, zu dichten und studierte Musik bei dem unter dem Künstlernamen W. A. Remy bekannt gewordenen Dr. W. Mayr. Mit Wilhelm Kienzl, der, ebenso wie Ferruccio Busoni und Felix v. Weingartner, gleichfalls Schüler Mayrs in der Musikschule Buwa war, verband ihn Jugendfreundschaft, ebenso mit Robert Fuchs, dem späteren „Serenaden-Fuchs", wie er zur Unterscheidung von seinem Bruder, dem nachmaligen Hofoperndirektor Johann Nepomuk Fuchs, genannt wurde.

Bald regte sich auch in dem jungen Studenten die Lust zum Komponieren. Lieder, Chöre und Kammermusikwerke entstanden so, deren Aufführung in privatem Kreise den jungen Mann zu neuem Schaffen anregte. Als Lebensberuf aber hatte er damals das Ingenieurfach gewählt und bezog also nach Absolvierung der Realschule die technische Hochschule in Graz. Doch auch als Student betätigte er sich musikalisch: im Alter von 17 Jahren war er bereits Chormeister eines Techniker-Sängerchors, und, 21 Jahre alt, gab er auf Anregung P. K. Roseggers mit diesem eine Sammlung „Volkslieder aus Steiermark" heraus — ein heute vergriffenes und fast verschollenes Werk, das aber manch originelle Volksweise und manch urwüchsige mundartliche Dichtung enthält.

Der Entdecker Roseggers, Dr. A. V. Svoboda, Chefredakteur der „Grazer Tagespost" (und später der „N. M.-Ztg."), wies als Erster öffentlich auf Heuberger hin, indem er ein Streichquartett des jungen Tondichters einer eingehenden Besprechung würdigte. Später förderte ihn der Vater Siegmund von Hauseggers, Dr. Friedrich v. Hausegger, der an der Grazer Universität über Geschichte und Theorie der Musik las.

Inzwischen hatte Heuberger als fertiger Ingenieur 1½ Jahre lang am Bau der Bahnlinie Salzburg—Wörgl gearbeitet und war als technischer Beamter in die k. k. Statthalterei in Graz berufen worden. Als solcher widmete er im Jahre 1876 dem innig verehrten greisen Dichter Anastasius Grün zur Feier seines 70. Geburtstags eine Festkantate für Soli, Chor und Orchester und dirigierte sie, damals stellvertretender Chormeister im „Grazer Singverein", vor einem gewählten Publikum selbst. Der Erfolg war so stark, daß er den Entschluß, sich ganz der Musik zu widmen, bei dem jungen Tondichter zur Reife brachte.

Im gleichen Jahre noch übersiedelte er nach Wien, wurde dort Chormeister des Akademischen Gesangvereins und gab zwei eigene Kompositionskonzerte, die viel Erfolg hatten (besonders war es Hanslick, der auf den jungen Tondichter hinwies) und ihm Aufnahme in die ersten Musikkreise der Stadt verschafften. So kam

er auch in das Haus des berühmten Arztes und begeisterten Musikliebhabers Theodor Billroth und machte dort die Bekanntschaft von Brahms, Goldmark und Johann Strauß. Als er Brahmsens Lied vom Herrn v. Falkenstein instrumentierte, kam er mit dem Meister in nähere Berührung. Dieser aber fand Gefallen an dem jungen Manne und so entwickelte sich ein Verkehr, der mit den Jahren an Intensität wie an Vertrautheit gewann und sehr zur Vertiefung Heubergers beitrug. Lud ihn doch Brahms stets ein, wenn er Freunden und Verehrern seine neuen Werke aus dem Manuskript vorspielte. Hans Richter, Eduard Hanslick, der Haydn-Biograph Karl Ferd. Pohl, Joseph Gänsbacher, Max Kalbeck (der übrigens unter dem Pseudonym „Jeremias Deutlich" warm für Heuberger eingetreten war), Ignaz Brüll und Robert Fuchs bildeten nebst Heuberger und dem Inhaber des Konzertsaales Ehrbar, dem Klavierfabrikanten Friedrich Ehrbar, das Publikum dieser intimen Vorspielabende) — „Richter-Konzerte" nannte sie, wie Heuberger notiert, Brahms spöttisch mit Bezug auf Hans Richter, von dessen Urteil die Aufführung der dargebotenen Werke in den Konzerten der Philharmoniker abhing.

Heuberger aber hatte sich, nach mehrjähriger Tätigkeit als Dirigent der Wiener Sing-Akademie, ganz der Komposition gewidmet. Viele Lieder und Chöre waren erfolgreich aufgeführt worden und (größtenteils bei Robitschek in Wien und Kistner in Leipzig) im Druck erschienen. Seine ausgezeichneten „Variationen über ein Thema von Franz Schubert" und seine romantische Ouvertüre zu Byrons „Kain", ebenso seine Nachtmusik für Streichorchester, hatten in Leipzig und anderwärts Aufsehen erregt. Arthur Nikisch trat warm für Heuberger ein und brachte dessen dramatische Erstlingswerke, die komische Oper „Die Abenteuer einer Neujahrsnacht" (bei Schott in Mainz erschienen) und die dramatische Oper „Manuel Venegas", am Leipziger Stadttheater zur Uraufführung. Die erstere gefiel, die letztere — fiel durch. Deutlich erweist sich aber in beiden, wie sehr Brahmsens junger Freund als Bühnenkomponist von — *Richard Wagner* abhängig war, deutlich aber auch, daß seine Begabung dem Heiteren und Gemütreichen zustrebte und der blutrünstigen Dramatik, wie sie J. V. Widmann, entgegen seiner eigenen Natur, dem Textbuch von „Manuel Venegas" aufgepfropft hat, abhold war.

Das sah aber Heuberger so bald noch nicht ein. Er arbeitete seine zweite Oper nach einem neuen, womöglich noch ungeschickter verfaßten Textbuche Ludwig Ganghofers von Grund auf um und — die Wiener Hofoper nahm das Werk zur Aufführung an. Da der Tondichter inzwischen bereits auch Kritiker am „Wiener Tagblatt" und der „Münchner Allgemeinen Zeitung" geworden war, somit auch durch die Tätigkeit mit der Feder inmitten der musikalischen Parteikämpfe stand, setzte ein Kesseltreiben ein, das die Aufführung der, nun „Mirjam" oder „Das Maifest" betitelten Oper zwei Jahre lang hinauszog. Als alles endlich soweit war, erkrankte Hans Richter nach der Generalprobe. Frisch entschlossen nahm Heuberger den Dirigentensitz an der Spitze der Philharmoniker ein und leitete die Erstaufführung *ohne Probe* mit solchem Geschick, daß er selbst seinen Gegnern Achtung abnötigte und zahlreiche Wiener Blätter, während sie fast sämtlich über das Werk ungünstig urteilten, dafür eintraten, Heuberger als Kapellmeister an die Hofbühne zu verpflichten.

Die Intrigen, die ja leider Gottes gerade in Musikzentren am üppigsten gedeihen, verhinderten dies. Ungebrochenen Mutes schaffte Heuberger weiter, bereits langsam in diejenige Richtung einlenkend, die seiner Begabung am meisten entgegenkam. Zwei Ballette entstanden so, „Die Lautenschlägerin", die in Prag, und „Struwwelpeter", der auf der Dresdener Hofbühne (unter Schuch) das Rampenlicht erblickte. Ihr Schöpfer aber gewann an Ansehen nicht nur in Deutschland, sondern auch in seiner Vaterstadt Wien. So wurde er zuerst Vorstandsmitglied, dann Präsident des Wiener Tonkünstlervereins und hat als solcher viele jungen Talente mächtig gefördert.

1896 aber vollendete Heuberger seinen „Opernball", das Werk, in dem er seinen eigenen Stil finden und das ihm Ruhm und Ehren wie auch klingenden Lohn bringen sollte. Kurz nachher wurde er neben Hanslick Kritiker der „Neuen Freien Presse". Zemlinsky, Smareglia, Jan Kubelik, Ernst v. Dohnanyi und viele andere hat er in dieser Eigenschaft als Erster gefördert, ja zum Teil sogar entdeckt, leider aber auch gegen Anton Bruckner und Hugo Wolf Stellung genommen — die einzigen Negativa seiner Künstlerlaufbahn. Seine Vollreife als Tondichter und seinen größten künstlerischen Erfolg sollte aber Brahms, um dessen *volle* Anerkennung Heuberger zwanzig Jahre lang gerungen, nicht miterleben. Der geliebte Meister siechte dahin und schloß bald darauf die Augen zum ewigen Schlummer. Heubergers Aufzeichnungen über des Meisters Krankheit und Ende, so skizzenhaft sie gehalten sind, gehören in ihrer ganz unsentimentalen Art zu dem Ergreifendsten, was ich je über einen Musiker gelesen habe.

In Heubergers Leben mehrten sich nun die Erfolge. Nach dem „Opernball" wurden die Operetten „Ihre Exzellenz" und „Baby" bejubelt. Im gleichen Jahre, da die Uraufführung der letzteren stattfand (1901) und da gesammelte musikalische Aufsätze Heubergers in zwei Bänden („Im Foyer" und „Musikalische Skizzen") erschienen, trat er infolge tiefgehender Differenzen mit Hanslick, der sich auch Billroth gegenüber große Indiskretionen hatte zuschulden kommen lassen, aus der Redaktion der „Neuen Freien Presse" aus. Im Jahre darauf wurde er, der sich musikwissenschaftlich immer mehr

vertieft hatte, als Professor für dramatische Kompositionen an das Wiener Konservatorium (die heutige staatliche Musikakademie) berufen, im gleichen Jahre neben Eduard Kremser Chormeister des Wiener Männergesang-Vereins, an dessen Spitze er mit eigenen und fremden Kompositionen in Wien, Berlin, in England, Amerika und Aegypten rauschende Erfolge einheimste. Zugleich veröffentlichte er eine Biographie Franz Schuberts, die 1920 in dritter Auflage erschien. 1903—04 schuf er die entzückende Volksoper „Barfüßele", die Schuch in Dresden erfolgreich zur Uraufführung brachte, übernahm sodann die Redaktion des „Musikbuches aus Österreich" und der „Neuen musikalischen Presse" und schrieb eine (noch unaufgeführte) einaktige *dramatische* Oper „Die letzte Nacht", deren Klavierauszug sein Schüler Egon Lustgarten, heute als Komponist und philosophischer Musikschriftsteller bekannt, verfaßte. Mit zwei heiteren Bühnenwerken (Operetten), die nach dieser Zeit entstanden, hatte er infolge der elenden Texte keinen Erfolg. So wandte er sich stets mehr der wissenschaftlichen Arbeit zu und gab 1910 in der Universaledition ein vortreffliches Lehrbuch der Modulation, 1911 bei F. E. C. Leuckart eine Neubearbeitung von Cherubinis „Kontrapunkt" heraus. Seine letzten Lebensjahre aber waren vor allem seiner Lehrtätigkeit gewidmet. Die Frische und Natürlichkeit seines Vortrages, der innige Zusammenhang des Theoretischen mit der lebendigen Musik, wie er ihn schilderte, nicht zuletzt aber sein innerlich junges Wesen und der tiefe Respekt, den er, der Erfahrene, vor jungen, aufstrebenden Talenten empfand, sicherten ihm die Liebe seiner Schüler bis über das Grab hinaus. Als er vor 10 Jahren dahinging, verhinderte der Kriegslärm laute Gedächtnisfeiern sowie die Wiederaufnahme seiner Werke (mit Ausnahme des „Opernballs" und des „Barfüßele") in den Spielplan der Bühnen, die Auferstehung seiner Chöre und Orchestersachen in den Konzerten. Nicht die Schlechtesten aber waren es, die um ihn trauerten.

*

Wenn wir dieses reiche Künstlerleben überblicken, so wird uns klar, daß das Stigma des „Operettenkomponisten", das manche Neider ihm aufdrücken wollten, auf Richard Heuberger ganz und gar nicht paßte. Er war ein universaler Geist, und als solcher nicht in *einer* Richtung des Schaffens hin festgelegt. Der ursächliche Zusammenhang der verschiedenen Künste beherrschte seine Gedanken und in der Musik selbst gab es, sicher zum Nachteil für den äußeren Erfolg, kaum ein Gebiet, auf dem er nicht gearbeitet hätte.

Gleichwohl kann von einer Zersplitterung bei ihm nicht gut die Rede sein. So manches feinmelodische Lied, manch origineller und kontrapunktisch so trefflich gearbeiteter Chor, gewiß aber einige seiner Bühnenwerke werden immer und immer wieder erklingen. In den letzteren aber offenbarte sich seine Eigenart, der sich, wie weit man auch die Musikliteratur überblickt, tatsächlich nichts Gleiches an die Seite stellen läßt.

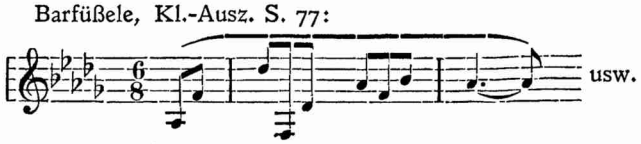
Wollen wir in seine Art eindringen, so ist festzustellen, daß bereits sein erstes Bühnenwerk, die „Abenteuer einer Neujahrsnacht", das trotz textlicher Schwächen und mancher Lyrismen in der Musik eine Neubearbeitung wohl verdiente, seine Eigenart verkündete. Denn es stellt eine Mischung zwischen den Elementen der komischen Oper und klassischen Operette dar. Den operettenhaften Einschlag verursacht die Anwendung des Walzer-Rhythmus — eine Einwirkung von Johann Strauß, die wir in einer ganzen Reihe von Opern sehen, deren Entstehungszeit in die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts fällt (von Gounods „Faust" bis zu Kienzls „Evangelimann") und die keineswegs eine günstige genannt werden kann.

Hat dieser straußische Einschlag auch einzelne Partien in Heubergers Opern (selbst in dem reizenden „Barfüßele") geschwächt, so war er doch nicht so stark, den Tondichter zu einem Nachfolger Straußens zu machen. Und das war gut. Denn zu erreichen war Johann Strauß auf seinem ureigensten Gebiete, dem des Walzers, doch nie und nimmer.

Heubergers Begabung aber lag in anderer Richtung: in der gemütvoll-volksliedmäßigen Weise und im modern harmonisierten, rasch dahingleitenden $^{2}/_{4}$-, $^{6}/_{8}$- und $^{12}/_{8}$-Rhythmus, vor allem aber in einer Melodiebildung, welche ebensowohl weitgeschwungene Bogen aufweist als deren Höhepunkt durch Einführung des dissonanzierenden Elementes in die heitere Musik verschärft.

In der Dehnung der Melodiebogen kommen hierbei ebensowohl Oktavversetzungen innerhalb der Zerlegung eines Akkordes

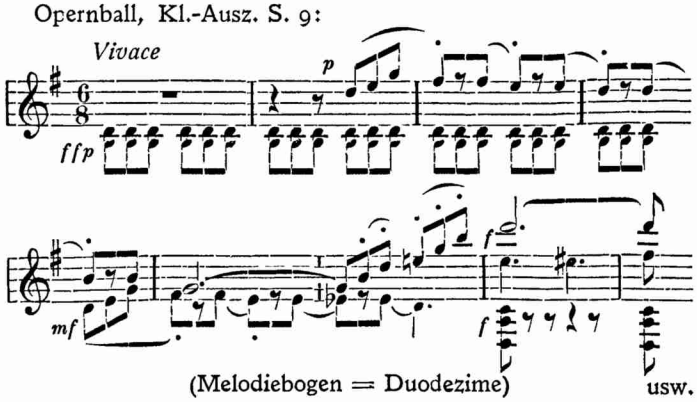
Barfüßele, Kl.-Ausz. S. 77:



(Melodiebogen = Oktave + Sext)

und einfache, durch dissonanzierende Durchgänge pikant gemachte Akkordzerlegungen vor,

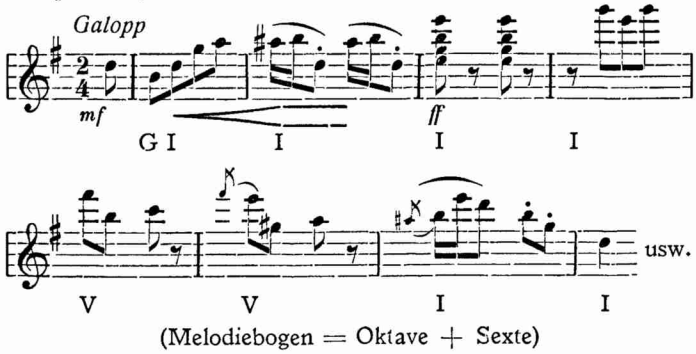
Opernball, Kl.-Ausz. S. 9:



(Melodiebogen = Duodezime) usw.

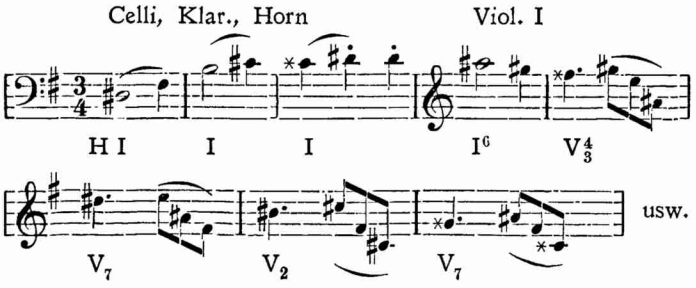
als auch ein scharfes Betonen des dissonierenden freien Vorhaltes im schiefen Rhythmus nebst Abschwellen aus der Melodierichtung in einen harmonischen Ton und spätere Betonung der dissonierenden großen Sexte:

Opernball, Kl.-Ausz. S. 10:



(Melodiebogen = Oktave + Sexte)

Den Gipfel der Kühnheit in der Ausdehnung des melodischen Bogens durch einen mitten in der melodischen Entwicklung vollführten Sprung um eine Terzdezime (Oktave + Quinte) erreicht Heuberger im „Opernball" (S. 3 des Kl.Ausz. u. a. O.) in folgender Melodie, die in ihrer Fortsetzung (Takt 5—8 des Beispiels) auf jedem ersten Taktteil eine stark dissonierende Wechselnote bringt:



Zu dieser eigenartigen Behandlung des Melodiebaues treten als Kunstmittel liegende Stimmen, die Anwendung alterierter Akkorde, mediantenweises Modulieren, Umkehr der Melodie auf dem Leitton, rhythmische Veränderung der Motive gemäß den Begebenheiten auf der Szene, sowie gelegentliche Verwendung der Chromatik, immer und immer wieder aber die aufreizende pikante Bewegung starker Taktteile (schiefer Rhythmus). Hierzu gesellt sich noch Vielstimmigkeit und motivische Arbeit sowie ein Glänzen und Leuchten des überaus fein behandelten Orchesters, so daß selbst Einfälle zweiten Grades — Heuberger war nicht immer kritisch gegen sich selbst — ein eigenartiges Gepräge erhalten.

Als grundlegende Neuerung in Bühnenwerken (zumal in deutschsprachigen) ist seine Kunst, vom gesprochenen Worte über eine frei-rezitativische Einleitung zum Gesange überzugehen, anzuführen. Er hat damit tatsächlich den musikalischen Konversationsstil begründet und — keiner hat es ihm noch nachgemacht, was eigentlich wunder nimmt. Denn aus seinen Werken hat eine ganze Reihe höchst erfolgreicher Komponisten — nomina odiosa — sehr deutliche — Anregungen geschöpft. Aber wenn selbst Mozarts und Schuberts Melodien, ja selbst Richard Wagners „Parsifal" in „gelungenen" Veränderungen in der nach Heubergers Glanzzeit einsetzenden Wiener Operetten-Sintflut auftauchen (vielleicht weise ich das noch einmal gründlich nach!), warum sollte unser Meister der heiteren Muse davon verschont bleiben?

Seine Werke aber, vornehmlich die oben nachdrücklich erwähnten, verdienen eine Auferstehung mit Recht; denn sie sind *reinen* Geistes Kinder.

Ferruccio Busoni / Von Lothar Band

Musiker oder Philosoph? Soll man besser die Gegensätze mildern und fragen: philosophierender Musiker oder musizierender Philosoph?

Erst spät, nach überwundenem Sturm und Drang, als ruhmgekrönter Pianist und ein in seiner besonderen Art anerkannter Komponist gab Busoni den treibenden Gedanken seines Schaffens, seiner Kunst, wie er sie sah und erkannt wissen wollte, in Worten Ausdruck. Ein kleines, schmächtiges Heftchen, bescheiden „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" betitelt, umschließt die Welt dieses sinnenden Geistes. Nicht abgeklärt, nicht abgeschlossen, aber doch voll Anregung und Erkenntnissen reich für das Wesen und die Einstellung des Verfassers.

Und bezeichnend: das Büchlein des Philosophen im Musiker ist „dem Musiker in Worten" Rainer Maria Rilke gewidmet. Busonis Geist, von zwei Nationen beeinflußt, teils dem vom Vater überkommenen Musikantentum zugeneigt, teils von der deutschstämmigen Mutter zur tieferen Erkenntnis des Wesens seiner Kunst erzogen, sah in der Musik zwar eine Kunst mit besonderen Ausdrucksmitteln, fühlte, ahnte aber ihre kosmische Verschwisterung mit der Gesamtheit aller Künste.

„Denn seht, die Millionen Weisen, die einst ertönen werden, sie sind seit Anfang vorhanden, bereit, schweben im Äther und mit ihnen andere Millionen, die niemals gehört werden. Ihr braucht nur zu greifen, und ihr haltet eine Blüte, einen Hauch des Meeresatems, einen Sonnenstrahl in der Hand . . . Und Millionen Weisen sind seit Anfang vorhanden und warten darauf, sich zu offenbaren!"

Das ist mit den eigenen Worten Busonis seine Erkenntnis vom kosmischen Ursprung und Wesen der Tonkunst. Wer sich aber so allgemein einstellt, dem muß die moderne Musik in ihrer Beengung durch das Tonsystem, in ihrer Erdgebundenheit durch die Beschränkung auf die instrumentale Tonerzeugung, in ihren Hemmungen aus formalen Rücksichten, ein fremdes Gebiet werden.

Treu dieser Überlegung sagt dann Busoni auch:

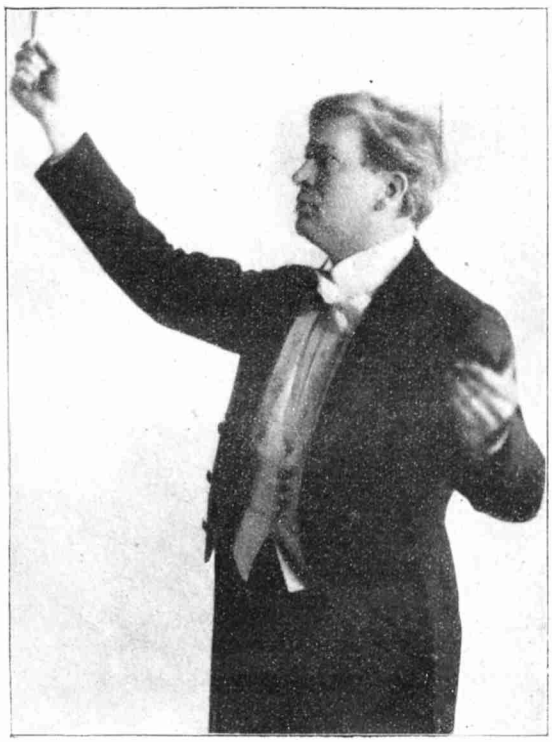
„Der Schaffende soll kein überliefertes Gesetz auf Treu und Glauben hinnehmen und sein eigenes Schaffen jenem gegenüber von vornherein als Ausnahme betrachten. Er müßte für seinen eigenen Fall ein entsprechendes eigenes Gesetz suchen, formen und es nach der ersten vollkommenen Anwendung wieder zerstören, um nicht selbst bei einem nächsten Werk in Wiederholungen zu verfallen. Die Aufgabe des Schaffenden besteht darin, Gesetze aufzustellen und nicht, Gesetzen zu folgen. Wer gegebenen Gesetzen folgt, hört auf, ein Schaffender zu sein."

Freiheit dem Genie! Sie soll gern anerkannt sein, aber als Lehre für die Jugend sind solche Sätze gefährlich. Man hat Busoni gern einen Führer der modernen Richtung nennen, die Revolutionäre der Tonkunst haben ihn als ihr geistiges Haupt bezeichnen wollen. Der stille und bescheidene Mensch Busoni wollte davon nichts wissen und protestierte energisch dagegen, für unvermögende, gedankenarme Kompositionen jüngster Tage verantwortlich gescholten zu werden, nur weil sie einer sogenannten modernen Richtung huldigten.

Denn auch der Komponist Busoni selbst steht nicht in voller Übereinstimmung mit dem Philosophen. Noch kennen wir allerdings sein letztes, dem Vernehmen nach doch wohl beendetes Werk, den „Faust", nicht vollständig, sondern nur einige Bruchstücke; aber was an Geschaffenem vorangegangen ist und vor uns liegt, das läßt uns ermessen, wie tief sich die Kluft in dieser zwiespältigen Seele weitete. Nie hat der Musiker dem philosophierenden, geistvollen Theoretiker auf alle Höhen folgen können.

Das schaffende Leben Busonis ist drum ein stetes Ringen um die praktische Bekräftigung des intuitiv Erkannten. Aber außer dem mütterlichen Erbteil der Freude am Metaphysischen war auf ihn ja auch das väterliche, rascher fließende Blut des musikfrohen Italieners übergegangen. Erlebt man heute rückschauend etwa sein Violinkonzert, dann empfindet man auch in einem frühen Werk die Spannung zwischen Gewolltem und Gewordenem. Die Eleganz und der freie Fluß in der Kadenzierung, das Aufleuchten harmonischer Wendungen neben der formalen Unbekümmertheit. Und welches Werk man auch aufschlägt, immer sieht man neue Versuche, vorzudringen in das unbekannte Gebiet jener ersehnten kosmischen Auflösung.

Er, der so strebte, wurde gleichwohl der Apostel Mozarts und der Erneuerer Bachs. Die göttliche Klarheit Mozarts, die weihevolle Polyphonie Bachs, sie ergänzten sein Wesen als Musiker, als Pianist. Hier lebte sich der Italiener in ihm aus, Klangfreudigkeit und Klangfülle reizten sein trunkenes Ohr und wiesen ihm jene unumstrittene Sonderstellung unter den Pianisten seiner Zeit an, aus der erst der Komponist erwuchs. Die Bearbeitungen Bachscher Werke, sie zeigten an, wohin der philosophierende Geist den Flug richtete. Aber es hemmte ihn doch die gegebene Form, und so löst sich Busoni später von der Klavierbearbeitung, um schließlich doch auch zu dieser ersten Sprache in Tönen zurückzukehren und seine Tagebücher darin aufzuzeichnen.



Ferruccio Busoni
(Verlag Herm. Leiser, Berlin-Wilm.)

Der interessanteste Vorfall aber im Schaffen Busonis war seine Begegnung mit dem Theater. Als Max Reinhardt einst Gozzis „Turandot" in der alten Kunst der „comedia del arte", als wahre Stegreif-Dichtung in Berlin aufführte, schrieb ihm Busoni einige kurze Musikstücke dazu. Sie wurden später zur Oper „Turandot" erweitert und diese erschien mit dem „Arlecchino", jener musikalischen Groteske. Damals schon stand Busoni ganz unter dem Bann seiner theoretischen Erkenntnisse, und er, der musikalische Freigeist, mußte sich und seine Kunst den Bedürfnissen des einengenden Theaters mit allen seinen Forderungen fügen.

Und es geschah! Auch diese Musik wurde geschrieben und — die Form gewahrt.

So steht die Erscheinung Busonis als die eines großen Anregers vor uns, der mit kühnem Geist erkenntnistheoretisch vordrang zu den Sternen, bis zur Musik der Sphären. Aber auch ihm blieb jenes Gebiet verschlossen, und es liegt nur ein matter Abglanz von dem, was er gewollt, auf seinen Werken, und jeder Zweifel ist berechtigt. Nicht jedoch an seinem besten Willen, der unentwegt und bis in die letzten Tage unermüdet suchte und strebte.

Resignation steht über seinem Lebenswerk. Mit leiser Hoffnung schließt Busoni seine Ästhetik, und diese

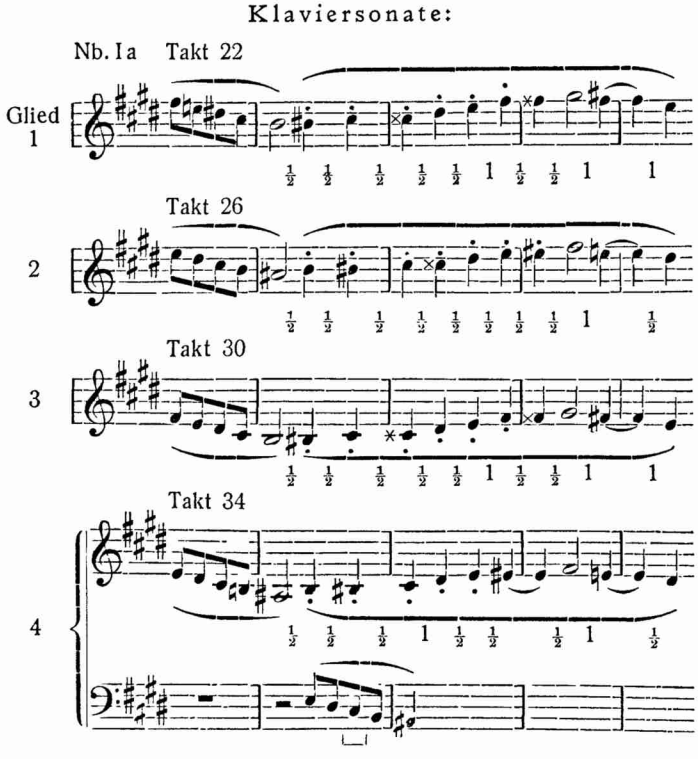
Hoffnung mag wohl auch sonst den liebenswerten Menschen und feinen Künstler, den Förderer aber nicht Revolutionär, den philosophierenden Musiker begleitet haben, wenn er den vor ihm liegenden Weg zur Höhe überprüfte, der doch nicht weiter führt als: „Bis an die Pforte. Bis an das Gitter, das Menschen und Ewigkeit trennt — oder das sich auftut, das zeitlich Gewesene einzulassen. Jenseits der Pforte ertönt Musik. Keine Tonkunst. — Vielleicht, daß wir erst selbst die Erde verlassen müssen, um sie zu vernehmen. Doch nur dem Wanderer, der der irdischen Fesseln unterwegs sich zu entkleiden gewußt, öffnet sich das Gitter."

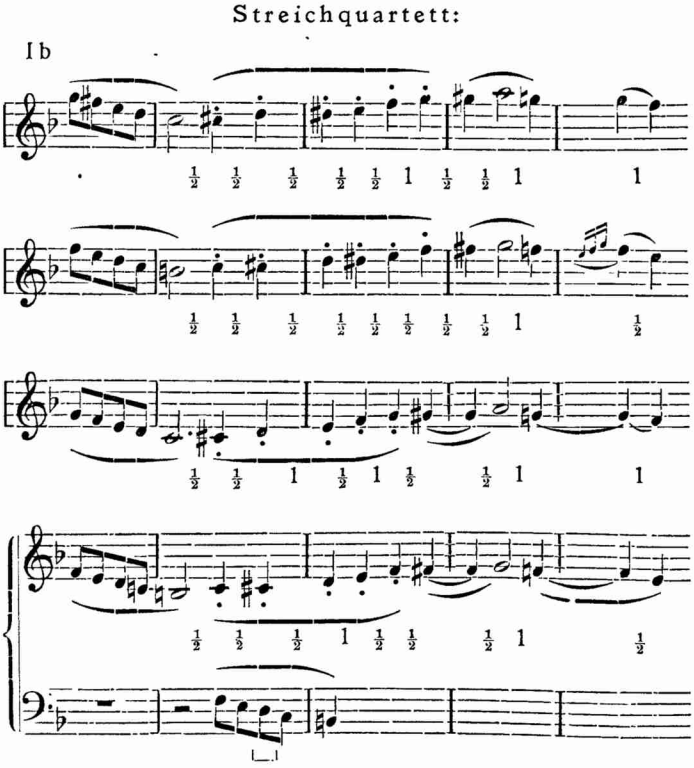
Eine Stelle aus Beethovens Klaviersonate Op. 14 I

Von Dr. PAUL MIES

Wenn auch der Hauptgenuß eines Meisterwerkes der Tonkunst im wesentlichen der Empfindung entspringt, so kann er doch manchmal durch Kenntnisse über die Entstehung und Klarlegungen des Formalen vertieft werden; abgesehen davon, daß es auch an sich von Interesse ist, Kleinigkeiten in der Arbeit des Künstlers zu verfolgen und sich Rechenschaft von den Gründen zu geben, die zu den gerade vorliegenden musikalischen Bildungen führten. Beethoven ist da ein besonders günstiges Forschungsobjekt, da eine große Anzahl von Skizzen zu seinen Werken vorliegen. Wie sich aus dem Vergleich von Skizze und Endgestalt wichtige Schlüsse auf die Eigenheiten seines musikalischen Stils ziehen lassen, habe ich in umfangreicher Weise dargelegt [1].

Hier sei das Seitenthema des ersten Satzes der Klaviersonate Op. 14 I besprochen. Takt 35 (Nb. I a) enthält





in dem Zusammenklang his—cis eine scharfe Dissonanz, die weder bei der vorhergehenden Stelle, noch in der Reprise in ähnlicher Schärfe erscheint. Man wäre vielleicht geneigt, an einen Druck- oder Schreibfehler in der Melodiestimme zu glauben, wenn nicht eine Skizze [1] die Stelle genau so zeigte. Das sechzehntaktige Seitenthema besteht aus 4 Gliedern mit weitgehender Übereinstimmung. Nb. I a enthält diese 4 Glieder untereinander mit Andeutung der in Betracht kommenden Intervalle ($\frac{1}{2}$ bedeutet Halbton, 1 Ganzton). Bleibt der Auftakt unberücksichtigt und ebenso der Schlußabfall, so handelt es sich um die Ausfüllung eines Intervalls von $4\frac{1}{2}$ bezw. 4 Tönen; es entsprechen sich dabei die Glieder 1 und 3, 2 und 4. Außerdem aber decken sich die Glieder 1 und 3 völlig. Durch eine geringfügige Änderung hätte nun Beethoven der Dissonanz entgehen können. Er brauchte dem Thema nur die Linie ais—h—cis zu geben wie in der Reprise (Nb. III a). Warum geschah das nicht?

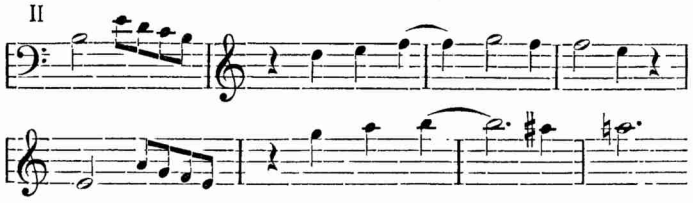
Zuerst sei noch eine Erscheinung bemerkt. Vier völlig gleichgebaute Glieder wären ermüdend gewesen. So steigerte Beethoven das letzte, indem er die Schluß-

[1] P. Mies: Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils. Breitkopf & Härtel.

[1] G. Nottebohm: Zweite Beethoveniana, 1887, S. 50.

synkope schon einen Takt vorher eintreten läßt. Eine frühe Skizze[1] (Nb. II) zeigt, daß diese Art Sequenz-

II

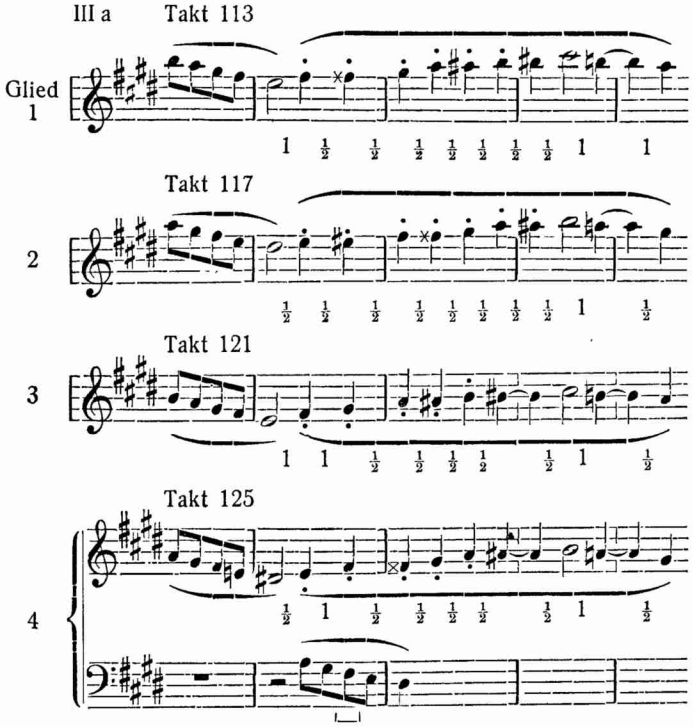


bildung schon im ursprünglichen Plan enthalten war. In ihrer Anwendung als Steigerungsprinzip zeigt sich ein gewaltiger Fortschritt zwischen Skizze und Ausführung.

Nb. III a bringt die Reprise in der gleichen Anordnung. Es zeigt sich: die Glieder 1 und 3, 2 und 4

Klaviersonate:

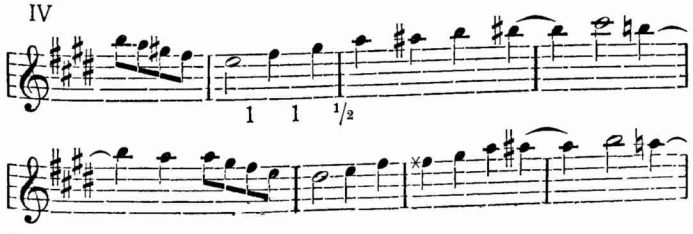
III a Takt 113

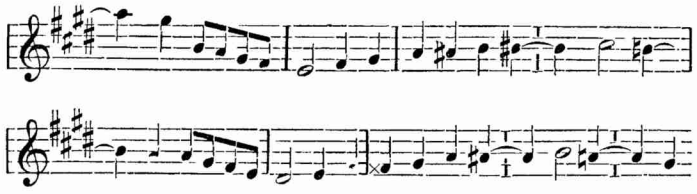


entsprechen sich in der Größe des ganzen Intervalls (4½ bezw. 4 Töne) wie im ersten Teil, in der Intervalleinteilung sind sie aber verschieden; zugleich hat schon das dritte Glied die Synkopenvorwegnahme. Im ersten Teil stimmt das vierte Glied mit dem zweiten bis zum vierten Intervallschritt überein; in der Reprise ist nur der erste Schritt gleich. Wo steckt der Grund?

Den enthüllt eine Skizze zur Reprise[2] (Nb. IV), die in allen vier Gliedern die vorweggenommenen Synkopen

IV

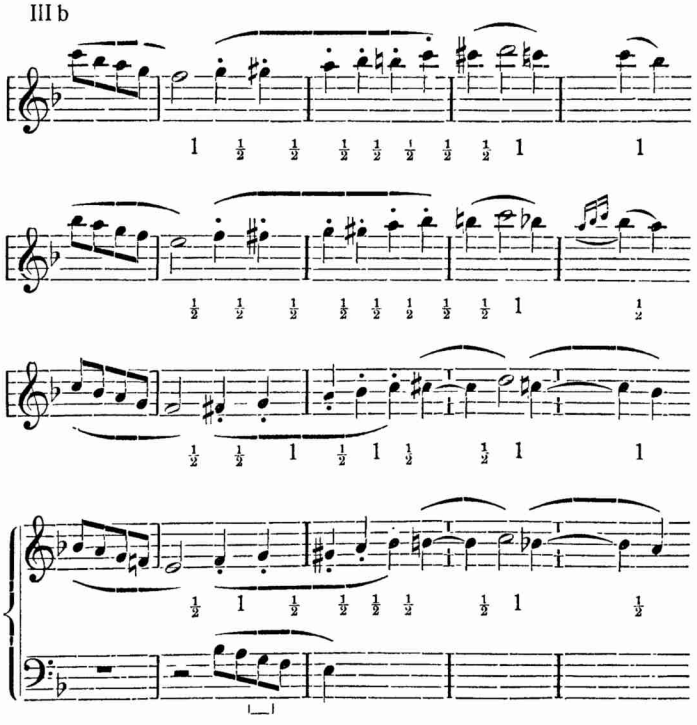




hat und dafür das Thema mit zwei Ganztönen im ersten Gliede beginnen muß. Eine Steigerung innerhalb der vier Glieder war dann aber nicht mehr vorhanden. Beethoven ließ daher diesen Plan fallen, brachte die Synkopenvorwegnahme erst im dritten Glied (im Gegensatz zum ersten Teil), ließ allerdings — und das war wohl Zufall — den veränderten Melodieanfang bestehen. *Hier zeigt sich*

Streichquartett:

III b



deutlich, daß Beethoven bei den Reprisen keine einfachen Transpositionen vornahm. Nun waren in der Reprise erstes und drittes Glied geändert und entsprachen sich nicht mehr wie im ersten Teil. Da lag dann kein Grund mehr vor, die Gleichheit des zweiten und vierten Gliedes um jeden Preis möglichst lange beizubehalten. Die geänderte Intervallfolge im Anfang des vierten Gliedes schaffte den Zusammenklang fis—fis, und damit war die Dissonanz vermieden.

Der Hergang wäre also etwa folgendermaßen zu denken: Durch die steigernde Synkopenvorwegnahme im vierten Glied des ersten Teils entsteht die klangliche Härte; Beethoven vermeidet sie nicht, denn sie gestattet eine möglichst lange Gleichheit der Intervallfolgen mit dem zweiten Glied. In der Reprise liegen dagegen durch die oben erwähnten Änderungen von vornherein Inkongruenzen des ersten und dritten Gliedes vor. Jetzt legt Beethoven auf die Parallelität des zweiten und vierten

[1] a. o. S. 48.
[2] a. o. S. 54.

Gliedes keinen so großen Wert mehr, und vermeidet lieber die Dissonanz.

Inwieweit dieser Gedankengang mit der *bewußten* Absicht Beethovens zusammenfällt, das ist natürlich nicht zu entscheiden. Für seine Richtigkeit sprechen zwei Gründe. Einmal stellen die endgültigen Lösungen, sowohl im ersten Teil wie in der Reprise vollkommene Formtypen dar, im Vergleich zu den Skizzen; und die unermüdlichen Versuche Beethovens in der Vervollkommnung der Form habe ich in meinem eingangs erwähnten Werke ausführlich dargestellt. Es gibt aber noch ein zweites Zeugnis: das Beethovens selbst!

Er hat diese Sonate auch als Streichquartett in F dur mit mannigfachen Änderungen veröffentlicht. Auf die schöne und sehr lehrreiche Parallelausgabe der Sonate und des Streichquartetts in Eulenburgs Kleiner Partiturausgabe durch W. Altmann sei hingewiesen [1]. Die beiden in Frage kommenden Stellen des Quartetts habe ich in den Nb. I b und III b gegeben. Es genügen jetzt wenige Bemerkungen. Die Dissonanz im vierten Glied des ersten Teils ist auch vorhanden; diese Melodieführung war also offenbar wesentlich, da sie die Parallelität des zweiten und vierten Gliedes möglichst lang gestaltet. Das dritte Glied stimmt mit dem ersten infolge der hier schon eintretenden Synkopenvorwegnahme nicht mehr überein. Dagegen ist jetzt der Aufbau des ersten Teils und der Reprise völlig übereinstimmend. Die Veränderung des Themenanfangs in der Reprise findet sich aber auch hier, ebenso fehlt die Dissonanz in der Reprise. Die Formengestaltung des Seitenthemas ist im Quartett nicht mehr so individuell wie in der Sonate, dafür im Verhältnis des ersten Teils zur Reprise entsprechender. Die charakteristischen Unterschiede — veränderter Themenanfang, Wegfall der Dissonanz in der Reprise — finden sich in beiden Fassungen.

Ein merkwürdiges Gemisch von unerklärbaren und zufälligen Bildungen, von unbewußten Vorgängen in bestimmter Richtung und Eigenart und von deutlich beabsichtigten Zwecken ist die Komposition. Einiges davon zeigt das behandelte Beispiel: die „zufällige" Beibehaltung des infolge der Synkopenvorwegnahme in der Skizze der Reprise veränderten Themenanfangs; dann aber die wohl meist unbewußt erfolgenden Änderungen in Richtung auf eine einheitliche Ausgestaltung des ganzen Themas (in der Sonate), ja des ganzen Satzes (besonders deutlich im Quartett). Es ist deutlich, wie sich bei einer Häufung und Vergleichung derartigen Materials die Eigenarten des Stils, d. h. die Stilmomente [1] ergeben.

[1] Vgl. den Aufsatz von W. Altmann im 4. Beethoven-Heft der Zeitschrift „Die Musik" 1905.

[1] Vgl. Paul Mies: Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahmsschen Lied.

Paul Bruns: Carusos Technik in deutscher Erklärung

Gewürdigt von HERMANN HERING (Marburg-Lahn)

Hervorragende ausübende Künstler haben von jeher auf die Entwicklung der Kunsttechnik eingewirkt, sei es, daß sie selber durch Wort, Schrift und Tat fördernd eingriffen, sei es, daß sie die Fachpädagogen vor die Lösung gänzlich neuer Probleme stellten. Instrumental hat man bis jetzt den Anforderungen wohl immer zu folgen vermocht; aber — obwohl fast in jeder stimmkundlichen Publikation des letzten Jahrzehnts der sprichwörtlich gewordene Caruso als Beleg zitiert wird — eine restlose Lösung des Problems der unbeschränkten gesanglich-musikalischen Technik hatte bis jetzt noch keiner gebracht, und glaubte jemand die Lösung in der Theorie gefunden zu haben, so blieb er sicher in der Praxis den schlagenden Beweis schuldig. Obschon gerade das moderne Musikdrama mit seinem Alliterationsrezitativ und seinen Anforderungen betreffs Durchschlagskraft und Größe und Leichtigkeit des Tones an die deutschen Stimmbildner, wenn auch sehr schwere, so doch aber dankbare und des Lösens werte Aufgaben stellt, so haben die Deutschen doch immer wieder versagt. — Woran sind alle die deutschen Versuche gescheitert? Wohl zumeist daran, daß man für jede künstlerische Kraftäußerung (großen durchschlagenden Ton usw.) eine physische, willkürlich zu beeinflussende Kraft (Atemdruck etc.) als Quelle ansah, durch willkürlichen Druck und Spannung die aufs äußerste gespannte Kraftleistung zu erreichen suchte, aber dabei vergaß, daß Kraft nicht immer mit Schönheit (Kunst) identisch ist. Man hörte die ungeheuer lang gehaltenen Töne Carusos, seine sieghafte, elementar gewaltige Höhe, konnte der Schönheit seiner Stimme nicht widerstehen, aber fand nicht, worin das seinen eigentlichen Grund hatte. — Da setzt Bruns mit seinen Forschungen ein und gibt mit seiner letzten Schrift den Schlußstein in der Entwicklung seiner tonbildnerischen Ideen. Er erkennt die Vorzüge der Caruso-Stimme in allen ihren letzten Ursachen und stellt Fall für Fall den Fehler der deutschen Stimmbildung bloß und weist die Wege zu einem Höhepunkte deutscher Kunst. Dabei kommt er zu folgenden grundlegenden Ergebnissen:

Als Urbildungsmaterial für den Aufbau der Männerstimme sieht er das Falsett an. Er verwahrt sich gegen den wiederholten Angriff, daß er das naturalistische flache Falsett als Norm hoher Tenorhöhe ansehe und erklärt mit Nachdruck: „Ich bin der schärfste Gegner der höchst naturalistischen dünnstimmigen resonanzlosen fistulierenden oder falsch falsettierenden Singerei, wie sie in den letzten Jahren auch leider von anerkannten Tenören wie Jadlowker, Walter, Erb (auch die verschreumelte Bonci-Kopie, der Russe Smirnoff gehört hierher) in Deutschland eingeführt, von der Kritik bedauerlicherweise nicht einstimmig beanstandet worden ist."

Das Falsett wird durch vieljährige Durcharbeitung der Kopfresonanz von der Nasenwurzel und der Stirnhöhle bis zur schwingenden Schädeldecke und den Kaven des Hinterkopfes zur voce di testa, dem vollkommensten Resonanzprodukt und so zur Norm des hohen Fortetones. Dem Romanen ist dieses Resonanzphänomen angeboren, dem Deutschen dagegen geht das „Sensorium für den Schallraum, für das Resonanzgebiet der Partialtöne und damit auch ganz allgemein für die italienische voce di testa ab." „Die Kopfresonanz in deutscher Auffassung und Formung ist Nasenresonanz, gesteigerte Nasalität, Einzwängen des Tones in die Nasenwurzel bei meist näselndem oboeartigen Verschließen anderer Resonanzen und bevorzugten nasalierenden Lauten." Die Schwäche deutscher Resonanzbegabung hat Bruns an sich er-

fahren, als er seine Stimme der italienischen Struktur unterwarf, aber dennoch die hohe tenorale Quart nicht gewann.

Das Falsett kann aber nicht bei der in Deutschland traditionellen Atmung, „jenem Vollpumpen der Lungen, Stauen der Luft, dem Stemmen der Flanken gegen den aufgeblähten Thorax, der „Atemstütze" mit krampfhaft eingezogener Bauchwand" erstarken, sondern nur bei der Atmungsart, die ihre Energie aus der in der Lunge verbleibenden Restluft schöpft — der Minimalluftfunktion. „Erst langsam gewöhnt sich die Lunge, die meist von Jugend auf an Stauung und falsche Expansivkraft infolge des unseligen Vollpumpens gewöhnt ist, an das Auslassen der Luft vor dem Stimmansatz." Die nach dem Ausatmungsstrom in der Lungenbasis zurückbleibende Luft (Minimalluft) wirkt erstärkend auf das Falsett.

Dem Deutschen fehlt allerdings der Muskelsinn für die Dünnatmigkeit, der den Italiener vor verheerendem, stimmlähmendem Muskelzwang der Brusttöne und vor dem tonerdrückenden Zuviel an Luft bewahrt. „Dieser Muskelsinn nur schafft das Sensorium für die voce di testa, das in einem ständig und tatsächlich vorhandenen, sogar örtlich bestimmbaren Vakuum als Schallraum, als dehnbarer Resonanzraum und in einem merkwürdig wachsenden Kraftgefühl für die Tongebung sich ausprägt und steigert."

Mit dem Ausschalten des Druckes der Flanken und Bauchmuskeln, der „ungeheuren und absichtlichen Belastung des gegen die zarte Kehle gestemmten Oberkörpers", regt sich das Zwerchfell so, „daß diese ungemein elastische Muskelgruppe zum Hauptagens der Schallwelle, zur motorischen Kraft des Tones wird."

Das freie Muskelspiel, das Singen ohne Muskeln kann sich nur in der Falsettfunktion einstellen, weil das richtige Falsett physiologisch die absolute Entspannung aller muskularen Kräfte bedingt. „Die Falsettfunktion ist das Geheimnis der spielenden, verblüffenden mühelosen Höhe der Italiener, ist das Geheimnis des organischen Aufbaues ihrer vielbewunderten Kantilene."

Die zweite Verstärkungsmöglichkeit der Falsettfunktion ergibt sich durch die Erweckung bezw. Verstärkung der Partialtöne. — Damit schneidet Bruns die Frage über die Stimmschönheit an, die vor einiger Zeit auch in dieser Zeitschrift die verschiedensten Meinungen auf den Plan rief, und gibt dafür eine exakte, wissenschaftlich begründete Antwort. Er geht aus von der Beurteilung des Instrumentaltones, den wir „schön" nennen, wenn er keine klangfremden Beimischungen, keine dissonierenden Obertöne hat, also rein ist. Zur Reinheit gehört aber nicht nur die Abwesenheit fremder störender Qualitäten, sondern auch die Abwesenheit alles dessen, was kein Ton im engeren Sinne, sondern bloßes Geräusch ist. „Von elementarer Schönheit des Instrumentaltones kann erst da gesprochen werden, wo alle diese tonfremden Beimischungen verschwunden sind, die den Ton seiner Idealität entkleiden und immer wieder an die mechanischen Vorgänge seiner Entstehung erinnern." Sind diese Voraussetzungen auch für den Gesangston erfüllt, so sieht Bruns die Schönheit der menschlichen Stimme in den Partialtönen, ihrer Zahl und ihrer Stärke des Mitklingens begründet.

„Die faszinierende Klangschönheit der Partialtöne bei Caruso und anderen Bevorzugten ist nichts anderes als eine mikroskopisch gewordene Harmonie, sie beruht auf dem gleichen Prinzip wie der Akkord und ist gewissermaßen nur ein noch nicht zu voller sinnlicher Erscheinung gelangter Akkord." — Dieser so seltenen Vielstimmigkeit der menschlichen Stimme kam Bruns bei seinen Tonbildungsversuchen vor anderthalb Jahrzehnten auf die Spur, nach phonatorischen Geräuschen stellte sich gleichzeitige Drei- und Vierstimmigkeit ein, die stets eine plötzliche auffallende Verstärkung und Verschönerung der unteren Lagen, besonders der Bruchlage im Gefolge hatte. Später fand er durch umfangreiche Versuche die Identität der sehr dünn, aber sehr schön klingenden Partialtöne mit den Helmholtzschen Obertönen heraus. „Die Dünnstimmigkeit der entstehenden Partialtöne, das selbsttätige Höhersteigen der dünnen Luftwelle, wobei sich ein Strang nach dem andern in immer höheren Tönen bis an die Grenze der dreigestrichenen, ja bis in die viergestrichene Oktave hinein ablöst," führte Bruns zur Konstruktion der weiter oben beschriebenen Minimalluft. Von der Verstärkung der Partialtöne hängt die Verstärkung der Falsettfunktion ab. Durch Resonanzübungen in tiefster Lage bewirkt Bruns das Verstärken der gewonnenen und sich mehrenden Partialtöne, mögen sie sich in noch so singferne Regionen verlieren. Die verstärkten Partialtöne legen nicht nur die ganze Stimme zurecht, schaffen also die Singefunktion, sondern die Höhe einer jeden Männerstimme und einer jeden Frauenstimme kann aus Partialtönen abgeleitet und aufgebaut werden, und zwar bei Tenören in allen Fällen, wo die Natur die Höhe völlig versagt hat. — Der so gewonnene Ton ist italienisch, von gleicher Expansion, gleicher Elastizität, gleicher schwebender Kraft; „seine höchste Höhe ist unbegrenzt, seine letzte Kraftsteigerung hängt nicht von der ‚Bruststimme', sondern vom appogio ab, einem Tiefergreifen der Stimme von oben nach unten". Dieser gewaltige Anschlag auf den Brustkorb und die Schulterblätter ist aber nur bei federndem Zwerchfell möglich. Die dritte Verstärkungsmöglichkeit der Falsettfunktion: das italienische appoggiare la voce.

Durch die Minimalluft wird der Gesangsorganismus zunächst relaxiert; aus der Entspannung sämtlicher Muskeln heraus wird allmählich die Muskelgruppe, die wir Zwerchfell nennen, zu einem neuen und kraftvollen Phonationsmuskel. Läßt man diesen vermöge gänzlicher Ausschaltung des musikalischen Willens gewisse Töne oder gewisse Tonreihen zum Erklingen bringen, frei spielen, so setzt das von Bruns gefundene Phänomen des Freilaufs ein, d. h. wir empfinden die Stimme als Schallwelle, „die auf- und abläuft, manchmal sprungweise in größten Intervallen, manchmal stakkato in kleineren Figuren, manchmal in plötzlicher, geradezu eruptiver Weise in erschütternden Fortissimi". Mit dem Eintritt des Freilaufs hebt ein Riesenwachstum und eine ungeahnte klangliche Veränderung der Stimme an; irgendwelche Grenzen, wie sie in Gesangsschulen für die einzelnen Stimmgattungen notenmäßig festgelegt sind, werden weithin überschritten.

Über die eigentliche Ursache des Freilaufs waren die Wissenschaftler lange im unklaren, ja, Vertreter der Wissenschaft waren beim ersten Anhören des Freilaufs (1909) geneigt, von Suggestion und Hypnose zu sprechen, bis einige Jahre später Universitätsprofessor Bergell-Berlin (innere Medizin) in den wellenförmigen Stößen des Zwerchfells von der Lungenbasis aus die eigentliche Ursache des Freilaufs fand. Durch Röntgenaufnahmen wurde dann als wissenschaftliches Novum festgelegt, daß das Diaphragma am Ende des Freilaufs eine Hand breit über die bisherige von der Wissenschaft determinierte Insertionslinie hinausgeht. Auf diese bislang unbekannte Wahrnehmung führt Bergell die gewaltigen explosiven Klänge noch am Schluß des automatischen Muskelspiels zurück: Der Beweis für die Minimalluft als einziges in Frage kommendes Luftquantum ist damit erbracht.

Allmählich schafft der Freilauf eine federleichte Muskelstellung — den idealen Ansatz zum Singen und eine absolut lockere Muskeltätigkeit — die ideale Singefunktion. „Aus dem freien Muskelspiel erwächst allmählich der Drang zum Singen und das sichere Bewußtsein, jeden Ton und jede Phrase im Freilaufgefühl singen zu können."

Carusos Einsingen weist dieselben Wege. „Wie mir Knüpfer erzählte, war das Einsingen Carusos ohne jede musikalische Disziplin, wirr und verwirrend ohne zusammenhängende Arpeggie oder Skala. Die Töne seien willkürlich in wirrem Durcheinander von hoch und tief und tief und hoch aneinander gereiht, gefügt, gestoßen, stakkato und martellato verbunden worden; das hohe H und C habe Caruso in diesem „Hexentanz" von Tönen bald forte, bald piano gesungen, dann sei es ihm (Knüpfer) so vorgekommen,

als schlüge die Stimme um weit über C hinaus nach F und G." „Als ich davon hörte, wußte ich sofort, daß jene gesanglichen Anomalien, jene grotesken und scheinbar antimusikalischen Tonfolgen zweifellos nicht von Caruso gewollt waren, sondern Klangprodukte einer unwillkürlichen Funktion, einer absolut ungehemmten, nicht eingestellten Muskeltätigkeit waren." —

Dies die Hauptgedanken der Brunsschen Schrift; seit Müller-Brunows „Tonbildung oder Gesangunterricht" das bedeutendste Werk. Sein Weg zum Ziele ist lang, und es sei nicht verhehlt, schwierig und mühevoll, aber sicher im Erfolg. Die Umwälzung der Stimme während des Studiums ist gewaltig; handelt es sich doch um ein Aufbauen von Grund auf, um ein Emporwachsen aus dem dünnsten Falsett zu sieghaften Klängen. In diesem Verlaufe treten mancherlei Entwicklungserscheinungen auf (scheinbare Störungen für den Nichteingeweihten), sogenannte Heiserkeiten im Kopf, unästhetische Geräusche, Tremolando auf einzelnen Tönen, später auf dem ganzen Stimmumfang, das beängstigende Gefühl, als habe man die Herrschaft über seine Stimme verloren usw.: Stimmkrisen, in denen Bruns Anzeichen dafür sieht, daß sich die Stimme weiter entwickeln, größer werden will, und die er für den Aufbau der Stimme auszunützen versteht. Wohl sind manchen Pädagogen einzelne dieser Erscheinungen nicht unbekannt; aber selbst Lilly Lehmann war nicht imstande, diesen „Indispositionen" irgendwelchen pädagogischen Wert beizumessen: ja, als sich bei ihr plötzlich die Töne der viergestrichenen Oktave zeigen, sieht sie diese als „spielerisch" an, verkennt ihre Bedeutung als Partialtöne für den Aufbau der Stimme und geht so dicht an der Lösung des Freilaufproblems vorbei. —

Bruns stellt die Gesangstechnik auf neue wissenschaftliche Grundlagen und gibt sowohl für den Stimmphysiologen als auch für den Physiker gänzlich neue Theorien. Für jeden, der sich mit seinen Ideen befaßt, werden sich all die vielen Methoden, die nicht wirklich auf der natürlichen Entwicklung der Stimme fußen, als unhaltbar erweisen; allen dilettierenden Versuchen (meist die anmaßendsten) wird so der Boden entzogen. Der Kritiker wird einen neuen Maßstab für die Beurteilung der Schönheit der gesanglichen Leistung finden, ohne methodisch befangen zu sein; dem Fachmusiker, dem Musikwissenschaftler wird die Schrift Wege zeigen zu einer deutschen Gesangeskunst.

*

Internationale Musikwissenschaft in Basel

Von Dr. K. MEYER

Die Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft feiert in diesem Jahr ihr 25jähriges Bestehen. Sie war gegründet worden als einzige Schweizer Sektion der früheren Internationalen Musikgesellschaft. Als diese wie die meisten übernationalen Gelehrtenverbände sich in den Kriegsfährnissen auflöste, blieb die Basler Gruppe nicht nur bestehen, sondern regte auch in weiteren Schweizer Städten, unter anderen in Zürich, Freiburg, Solothurn das Entstehen von Schwesterorganisationen an. Um die vom Krieg zerstörten Wege zu den anderen Nationen wieder herzustellen, hatte die Basler Musikgesellschaft ihr Jubiläum als Anlaß genommen, eine Reihe in- und ausländischer Fachgenossen zu Gaste zu laden. Tatsächlich ist eine reiche Schar von Freunden aus allen europäischen Kulturländern dem Ruf gefolgt und hat sich — nach zehnjähriger Pause — zum ersten internationalen Musikkongreß (26.—29. September) nach dem Kriege zusammengefunden. Die Heißsporne aller Länder waren selbstverständlich der Versammlung ferngeblieben, dadurch war jedoch der gute Verlauf gewährleistet, und nach der Tagung ging man mit dem Gefühl auseinander, daß ein zwischenstaatliches Zusammenarbeiten auch in der Gelehrtenwelt so notwendig es stets gewesen, nunmehr wieder, wenn auch vorerst in vorsichtigem Ausmaße möglich sei. Vorträge in deutscher und französischer Sprache, Festreden in französischer, deutscher und italienischer Zunge wurden gehalten und in allen der Wunsch geäußert, daß aus den zarten Fäden, die man nunmehr angeknüpft, sich die Grundlagen einer neuen internationalen Musikgesellschaft entwickeln möchten, und daß auch die Kollegen, die sich bisher aus einer überwiegend völkischen Einstellung von der Mitarbeit ausgeschlossen, durch die Vermittlung der neutralen Freunde den Weg zur Gemeinschaft finden möchten.

Den Auftakt des Festes bildete eine reizvolle Anfführung von Glucks komischer Oper: Die Pilgrime von Mekka im Stadttheater. Der eigentliche Kongreß wurde dann durch einen Festakt im schönen Saal des Basler Rathauses eröffnet, bei dem der Präsident Dr. Wilhelm Merian die Gäste mit warmen Worten begrüßte und den dreifachen Anlaß der Feier auseinandersetzte. Die beiden großen neutralen musikalischen Verbände, die Neue Schweizerische Musikgesellschaft und die Union Musicologique wären vereint, um ihre Generalversammlungen abzuhalten, die Basler Ortsgruppe wolle das Jubiläum des 25jährigen Bestehens begehen, und schließlich solle ein musikwissenschaftlicher Kongreß die aus nationalen und internationalen Gründen zusammengekommenen Gelehrten zu gemeinsamer Arbeit vereinen. Das Ehrenpräsidium übertrug Dr. Merian dann dem greisen Vertreter der niederländischen Wissenschaft D. F. Scheurleer und Prof. Karl Nef (Basel) hielt den ersten Festvortrag, indem er ein besonders markantes Kapitel der Basler Geschichte, die Humanistenzeit näher beleuchtete und auf einen hervorragenden Vertreter dieser Epoche Sebastian Virdung und seine theoretischen Schriften genauer einging. Am Nachmittag des ersten Kongreßtages begannen dann die Einzelvorträge in zwei Serien, so daß es dem Referenten leider nur möglich war, einen Teil der fast 50 Themen über sich ergehen zu lassen. Im Laufe der Verhandlungen rückten folgende zwei Gebiete in den Mittelpunkt, der Versuch einer ästhetischen Begründung der ganzen Wissenschaft und die zahlreichen Probleme der frühen mittelalterlichen Musik, die die Forschung noch zu lösen hat.

Zwei allgemeine *bibliographische* Vorträge von Altmann (Berlin) und Seiffert (Berlin) forderten einen systematischen internationalen Zusammenschluß zur Erforschung der archivalischen Musikbestände. Die Heranziehung aller Länder zur Mitarbeit lag nahe, und von der Union Musicologique ist bereits eine verwandte Aufgabe geplant, eine allgemeine Musikiconographie, eine Aufnahme sämtlicher Abbildungen von Musikern und Musikinstrumenten, eine Grundlage unserer Wissenschaft, die so notwendig wie selbstverständlich ist.

Von den Vorträgen, die sich den Jahrhunderten der mittelalterlichen Musik widmeten, war einer der interessantesten der des jungen spanischen Gelehrten Anglès, der einige Mitteilungen über die Ministrels in den Diensten der Könige von Katalonien während des 14. Jahrhunderts brachte, uns jedoch vor allem eine Idee von den unglaublichen Schätzen unbekannten Materials in den Bibliotheken seines Heimatlandes gab. — Ähnlich machte uns Haapanen (Helsingfors) mit einer Anzahl finnischer Dokumente aus der Epoche der Gregorianik bekannt. Über diese Periode des einstimmigen Gesanges handelten außerdem noch Krohn (Helsingfors) über die Kirchentonarten, Ripollès (Valencia) über die spanische Version des berühmten Planctus de S. Stefano, und auf dem weltlichen Gebiet Moser (Halle) über einige Gesangsmanieren in den Liedern der Minnesänger. In all diesen kurzen Referaten wurden die Hauptstreitpunkte nicht berührt, vor allem das Problem des Choralrhythmus vorsichtig umgangen, wohl in der richtigen Erkenntnis, daß bei der geringen zur Verfügung stehenden Zeit eine gründliche Diskussion nicht ausgefochten werden könne.

Über eine diesem Punkt verwandte Erscheinung des 15. Jahrhunderts sprach Joh. Wolf (Berlin), über die rhythmische Lesung altflämischer Lieder, deren Lösung er in der Verteilung der melo-

dischen Linie auf Instrument und menschliche Stimme sah. Mit der wichtigen Beteiligung der Instrumente an den mehrstimmigen Kompositionen beschäftigte sich auch Gurlitt (Freiburg i. B.) und stellte als ein Charakteristikum der „burgundischen" Chançon die instrumentale Besetzung auf, der er nur eine vokale Diskantstimme gegenübersetzt. Er beschränkte sich darauf, in der Hauptsache die für ihn im Vordergrund stehenden Fragen aufzuzählen, u. a. die Art der Stimmführung, die Bedeutung der Oberstimme als Trägerin der Melodie. Das gleiche Problem beleuchtete dann Handschin (Zürich) für die Conductus der Pariser Schule, und Ursprung (München), der im Gegensatz zu Gurlitt eine vokale Grundlage der Motetten betonte. Van den Borren (Brüssel) berichtete von der wertvollen Kopie eines durch den Brand der Straßburger Universität 1871 vernichteten Kodex, von dessen Inhalt er etwa die Hälfte rekonstruieren konnte. Da das Manuskript zum großen Teil sonst nicht bekannte Sätze enthält, hat das Material der ersten Zeit der sogenannten Niederländer Schule hierdurch eine große Bereicherung erfahren und man wünschte nur, daß nunmehr von den ganzen bisher geborgenen Schätzen ein textlicher und musikalischer Katalog zusammengestellt würde, um die Kenntnisse der einzelnen Gelehrten auch der Allgemeinheit zugängig zu machen.

Mit der Tanz- und Liedkomposition des 16. Jahrhunderts beschäftigten sich die Vorträge der Schweizer Gelehrten Bernoulli und Merian. Neben Merian berichtete Noack (Darmstadt) im besonderen über die Tabulaturen der hessischen Landesbibliothek. Jeppesen (Kopenhagen) stellte für den Palestrinastil besondere melodische Gesetze fest. Mad. Rihouet (Paris), die einzige weibliche Vortragende, ferner Kroyer (Leipzig) und Werner (Hannover) beleuchteten nur einzelne Teilfragen, so befaßten sich die Ausführungen über das spätere Jahrhundert überhaupt mehr mit Feststellungen kleinerer Ergebnisse, ohne die grundlegenden Probleme zu berühren.

Auffallend trat die Musik vom 17. Jahrhundert an noch stärker gegen die früheren Epochen zurück. Sind die Zeiten eines Bach, eines Händel vorerst genügend geklärt, oder liegen unserer Zeit die Werke der a cappella-Periode näher? Graeser (Berlin) sprach über Bachs „Kunst der Fuge", Heuß (Leipzig) über Beethovens Orchestercrescendo, Springer (Berlin) über Beziehungen zwischen Oper und Volksmusik, Torrefranco (Rom) über Mozart. Fischer (Wien) wies interessante stilistische Merkmale zur Chronologie der Bachschen Suiten auf. Zu diesem Kreis ist auch der öffentliche Vortrag von Abert (Berlin) zu rechnen, der in großen Zügen die Grundprobleme der Operngeschichte verfolgte.

Es liegt an dem behandelten Gegenstand, daß bei den nun folgenden ästhetischen Themen Problematik und Diskussion wieder stärker auflebten. Nach einer vorwiegend rein historisch eingestellten Generation macht sich der Wunsch geltend, unsere Kenntnisse nunmehr in ein System zu bringen. Da es dem Referenten doch nicht möglich war, sämtlichen Ausführungen persönlich beizuwohnen, so sei es gestattet, hier nur auf die vier wichtigsten Vorträge näher einzugehen. Schering (Halle) begründete im allgemeinen die Notwendigkeit und Möglichkeit einer Philosophie der Musik. Sachs (Berlin) versuchte — eine heute viel benützte Methode — die Beziehungen der Musik zu ihren Schwesterkünsten gesetzmäßig festzulegen. Als erstes Gesetz forderte er von allen Künsten einer Epoche stilistische Ausdrucksgleichheit. Ferner nimmt er an, daß bei einem Volke nie die Blütezeiten zweier Künste zurammenfallen können. Ein ruhender Grundstil wird den bildenden Künsten, eine dynamische Einstellung der Musik günstiger sein. Über all diese Fragen wäre natürlich eine weitgehende Diskussion wünschenswert gewesen. Kann man Sachs nach seinen allgemeinen ästhetischen Richtlinien zur Wölflin-Schule rechnen, so huldigte Mersmann (Berlin) der Phänomenologie, eine Methode, die er in seinem Vortrag diesmal auf die Beethovenschen Skizzenbücher anwandte. Becking (Erlangen) dagegen sieht eine Lösung in der Anlehnung an die geisteswissenschaftliche Richtung eines Unger und Gundolf. Über die Berechtigung dieser Theorien ließe sich ein eigener Aufsatz schreiben, hier seien sie vorerst gleichwertig nebeneinandergesetzt. Der zweite Kongreß für Ästhetik und Kunstwissenschaft und der Leipziger Kongreß wird auch in diesen Fragen Klärung bringen. Zudem wird über die Basler Tagung ein gedruckter Kongreßbericht (Breitkopf & Härtel) erscheinen, in dem sich ein jeder noch genauer unterrichten kann.

Zu dieser Fülle von Vorträgen kam ferner eine dritte Festrede von Guido Adler (Wien) über Nationalismus und Internationalismus in der Musik, kamen ferner zwei historische Konzerte, von denen besonders die Kammermusikmatinee einen günstigen Eindruck hinterließ, alte Tänze für Cembalo gespielt von Ernst Levy, Senflsche Madrigale von der Basler a-cappella-Vereinigung unter Alfred Wassermann gesungen, Kammermusikwerke von Albicastro, Scheiffelhut und Sammartini, schließlich noch eine Reihe moderner Werke einheimischer Künstler.

Gegen all diese geistigen und künstlerischen, immerhin in ihrer Anhäufung recht anstrengenden Genüsse bot die Schönheit und Gastlichkeit der Stadt Basel ein gutes Gegengewicht. Kam man abgespannt aus den Vorträgen, so war bei dem herrlichen Blick von der Münsterterrasse auf den Rhein bald alle Müdigkeit vergessen, und verließ man etwas angegriffen die Konzerte, so richtete man sich an der freundlichen Ruhe der so durchaus nicht kriegsnervösen Bevölkerung bald wieder auf. Ein fröhliches Bankett im Schützenhaus ließ das Fest freudig ausklingen und ließ wohl alle mit der Gewißheit scheiden, daß hier die ersten Fäden für eine spätere Arbeitsgemeinschaft gesponnen worden sind.

*

Die „Deutsche Musikbücherei"

Ein kritischer Überblick

Von verschiedenen Seiten ist zu wiederholten Malen der Versuch gemacht worden, die „Deutsche Musikbücherei" einseitig einer „Richtung" dienstbar zu machen. Diese Versuche habe ich stets ablehnen müssen. Die „Deutsche Musikbücherei" soll und muß den Gesamtinteressen der deutschen Musik dienen. Dazu gilt es ebensowohl die Neuausgaben guter alter Werke zu pflegen, als auch *alle* wertvollen Stimmen der neueren Zeit und der neuesten Entwicklung zu sammeln. . . .

So schrieb Gustav Bosse in Regensburg, der Verleger und Herausgeber des genannten Unternehmens, im Nachwort zu seinem „Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1921". Da sich der Herausgeber in seinem Ziele nicht hat beirren lassen, ist der ähnlich eingestellte Berichterstatter glücklicherweise der Aufgabe ledig, über einer einzigen Tendenz gewidmete Bücher zu schreiben. Was nicht bedeuten soll, daß er sich nicht hier und da auch kritisch äußern müßte — wenn auch nur, wie dieser Überblick aus Raumgründen nur andeuten, nicht erschöpfen kann, jeweils in wenigen Zeilen oder Worten. Denn es handelt sich hier schon jetzt um ein Unternehmen von rund 35 Bänden, und wenn man dazu noch die kleinere Sammlung „Neue Musikbücher", die der Verlag aus dem oder jenem Sondergrunde losgelöst von der „Deutschen Musikbücherei" veröffentlichte und die hier wenigstens gestreift werden sollen, um rund 50 Bände. Für einen Verlag ist dies, nebenbei gesagt, etwa innerhalb sieben Jahren immerhin eine Leistung[1].

[1] Die „Deutsche Musikbücherei" wurde zwar bereits im Jahre 1912 gegründet, doch muß man von diesem Dutzend Jahre ihres Bestehens die gegen fünf Kriegsjahre abziehen, da der Herausgeber die ganze Zeit über im Felde war.

Vier Hauptgruppen sind es, woraus sich die „Deutsche Musikbücherei" zusammensetzt: 1. Musikalische Klassiker in eigenen Schriften und Briefsammlungen, 2. Biographien und Beiträge zur Forschung über deutsche Meister, 3. Musikästhetisches, 4. Erzählendes; dazu als Ergänzung vier Jahrgänge Almanache. Nicht nur deshalb, weil der Verlag auf das eigene Wort unserer musikalischen Klassiker — diese in des Wortes weitester Bedeutung bis zu den Meistern vom Ende des vergangenen Jahrhunderts gedacht — durch ihre reiche Berücksichtigung das größte Gewicht gelegt hat, sondern auch wegen ihrer besonders guten Auslese wurde diese Büchergruppe an den Anfang gestellt.

Dazu gehört gleich das erste Bändchen der Sammlung, eine ebenso fesselnde wie hochwichtige und kostbare Veröffentlichung: *Hugo Daffner* hat damit zum ersten Male *„Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen"* (nach dem heute vom Nietzsche-Archiv in Weimar aufbewahrten Klavierauszug) bekannt gemacht. Welche Bedeutung dies hatte, braucht wohl keinem Nietzsche- oder Wagner-Freund erst gesagt zu werden. Schon aus dieser ersten Schrift ist zu ersehen, daß sich der Inhalt mancher der hier vorgesehenen vier Gruppen berühren kann; denn diese „Randglossen" gehen ebenso die erste wie die dritte an. (Dieser Hinweis ein für allemal.) Zwei anderen Tondichtern von der Wende des Jahrhunderts, für die sich Bosse offenbar mit besonderer Liebe einsetzt, sind einige Bände gewidmet: *Heinrich Werner* veröffentlichte zum ersten Male *Hugo Wolfs Briefe an Henriette Lang nebst Briefen an deren Gatten Prof. Joseph Freih. v. Schey* sowie die *„Erinnerungen an Hugo Wolf von Gustav Schur †"*, die gleichfalls viele Briefe an diesen, den einstigen Kassenwart des Wiener Hugo-Wolf-Vereins enthalten: Zwei Bändchen, die für die Erforschung dieses unglücklichen Musikerlebens sehr wichtig sind. Die *Briefe Bruckners*, des anderen vom Herausgeber der Bücherei besonders bevorzugten Tondichters, sind demnächst von dem bekannten Bruckner-Forscher *Franz Gräflinger* — als erste Ausgabe überhaupt — zu erwarten. Weitere Briefausgaben sind zwei Hauptvertretern der deutschen komischen Volksoper gewidmet: *Georg Richard Kruse* werden *„Albert Lortzings gesammelte Briefe"* verdankt, die das früher nur einseitig dargestellte Bild des Tondichters durch die Züge der Lebensfreude und der Satire ergänzen, *Wilhelm Altmann „Otto Nicolais Briefe an seinen Vater"*, Dokumente von geradezu romanhafter Anziehungskraft. Von *Nicolai* liegt ferner eine von *Kruse* besorgte Sammlung *„Musikalische Aufsätze"* vor. Es sind deren zwar nicht viele — hauptsächlich über italienische Musik, über das Lied „Ännchen von Tharau", die Instrumentierung der Rezitative in Mozarts Opern und Polemisches —, aber um so aufschlußreichere. Besonders lesenswert seine Auffassung des Gegensatzes italienischen und deutschen Opernschaffens, den er etwa im Sinne Mozarts auszugleichen sucht.

Daß auch *Richard Wagner* als Schriftsteller vertreten ist, versteht sich von selbst. *Hans Weber* hat „Lebenssätze aus seinen Schriften und Büchern" unter dem Haupttitel *„Richard Wagner als Mensch"* der Zeitfolge nach gesammelt. Ihre Lektüre wird gewiß manchen zu den literarischen Werken des Meisters, die in weiteren Volkskreisen ja immer noch zu wenig bekannt sind, hinführen. (Eine Gesamtausgabe wird, da sie inzwischen „frei" geworden sind, gewiß früher oder später auch in der „Deutschen Musikbücherei" kommen.) Ein Verdienst ganz erlesener Art hat sich der Verlag durch die von Ludwig Frankenstein besorgte Veröffentlichung der *„Musikalischen Schriften" Theodor Uhligs* (1822 bis 1853) erworben, jenes jungen und jung verstorbenen Künstlers, der sich aus einem heftigen Gegner Wagners zu einem eifrigen Freunde und einem glühenden Vorkämpfer für seine Kunst entwickelte. Mit dieser Ausgabe ist Wagners eigener, Breitkopf & Härtel gegenüber geäußerter Wunsch der Veröffentlichung dieses literarischen Vermächtnisses erfüllt, das, wenn auch teilweise nicht mehr zu unterschreiben, so doch immer noch lesenswert ist. (Daß ich glaube, an der erreichbaren Vollständigkeit dieser Schriften Uhligs zweifeln zu dürfen, sei in Klammern vermerkt. Nebenbei auch, daß Nietzsche den Titel seiner „Unzeitgemäßen Betrachtungen" wohl Uhligs „Zeitgemäßen Betrachtungen" nachgebildet hat; diese waren in der Neuen Zeitschrift für Musik 1850/51 erschienen, und es ist wohl anzunehmen, daß Nietzsche, der später ein eifriger Leser der Zeitschrift war, auch die früheren Jahrgänge eingesehen hat.) Freudig zu begrüßen sind auch die *„Schriften über Musik"* von *Schopenhauer*; diesen — weitherzig auch mancherlei allgemein Ästhetisches mit einbeziehenden — Auszug hat *Karl Stabenow* geschickt besorgt und eingeleitet. Eine erste Gesamtausgabe von *E. T. A. Hoffmanns „Musikalischen Novellen und Aufsätzen"* vollends bedarf überhaupt nicht erst einer Fürsprach, zumal wenn sie so sorgfältig und kenntnisreich wie die von *Edgar Istel* besorgt ist.

Das große Klassikerdreigestirn Mozart-Haydn-Beethoven ist vorläufig noch nicht mit Ausgaben eigener Schriftwerke — d. h. hier natürlich nur Briefe — bedacht. Beethovens Briefe in Gesamtausgabe und Auswahl sind vorgesehen; Mozart wird folgen müssen, wenn vielleicht auch nur in Auswahl. Und wer wagt es mit Haydn, von dem bekanntlich überhaupt noch keine Ausgabe vorhanden ist? An Beethoven erinnert vorläufig aber wenigstens die von *Eugen Schmitz* nach der Originalauflage von 1863 fachgemäß besorgte Neuausgabe der *„Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke"* von *Adolf Bernhard Marx*. Dieses Buch war für damals, als es — von Elterleins ungenügender Schrift abgesehen — noch keine rechte Vorarbeit dazu gab, schon eine Leistung, darf schon aus diesem Grunde nicht vergessen werden und ist darüber hinaus noch heute mit Nutzen zu lesen. Daß von *E. H. Müller* bald auch eine Ausgabe der *Briefe und Schriften Heinrich Schützens* zu erwarten ist — sie befindet sich bereits im Drucke —, sei am Ende dieser Gruppe auch noch vermerkt.

Beiträge zur Forschung über die Meister der Tonkunst finden sich in *allen* diesen Gruppen. Abgeschlossene biographische Werke liegen bisher indes nur zwei vor, beide *Anton Bruckner*, seinem Leben und Werke gewidmet: Die Bedeutung von *Franz Gräflingers* schlichtem Buche liegt wesentlich in der Erschließung neuer Forschungsergebnisse; besonders verdankt man ihm die Mitteilung neuer charakteristischer Briefe und sonstiger Urkunden. *Hans Teßmer* hingegen bevorzugt in seiner Monographie mehr die Darstellung und die geschlossene Form, bietet auch einen wertvollen Überblick über die Bruckner-Bibliographie. Etwas sachlicher hätte ich mir nur seine Schilderung der Bruckner-Gegnerschaft Hanslicks und Kalbecks gewünscht. Ohne ihren Anschauungen das Wort reden zu wollen, muß gesagt werden, daß es nicht gerade taktvoll ist, von Kalbecks Stellungnahme nach seinem Tode als von „Flegeleien" zu reden (S. 56). Zu diesen knapp gehaltenen Lebens- und Werkbeschreibungen kommt noch das grundlegende Bruckner-Werk *August Göllerichs*. Leider ist der hochverdiente Verfasser über seiner Herausgabe gestorben; der bisher erschienene erste Band legt Zeugnis ab von uneigennützigem Fleiße und unendlicher Liebe Göllerichs zu seinem einstigen Lehrer. Sein Wert liegt in der Anhäufung einer Fülle unbekannten Materials zum Lebens- und musikalischen Entwickelungsgang des großen Symphonikers, weniger in der Darstellung. Hoffentlich können die übrigen beiden Bände, von anderer Hand redigiert, bald folgen. Außerdem verspricht der Verlag zu seiner Bruckner-Literatur noch eine Sonderarbeit von Max Auer über den Meister als Kirchenmusiker. Eine Biographie Hugo Wolfs, des von der Deutschen Musikbücherei gleichfalls stark berücksichtigten Meisters, steht zwar auch noch aus, wird aber von Hans Teßmer in Aussicht gestellt. In das Gebiet der Wolf-Forschung gehört aber noch *Heinrich Werners* weiterer Band *„Der Hugo-Wolf-Verein in Wien"*, dessen Inhalt schon durch den Untertitel „sein Verhältnis

zu dem Meister, sein Kampf für dessen Kunst und seine Gesamttätigkeit" näher beleuchtet wird. Es steckt in diesem Buche auch ein Stückchen Wiener Musikgeschichte von der Wende des 19. Jahrhunderts. Als nächste Bände zu dieser Gruppe werden noch Biographien von Hugo Holle, Helene Raff und Carl Maria Cornelius über Max Reger, Joachim Raff und Peter Cornelius versprochen.

Da die Deutsche Musikbücherei die ältere Sonderforschung zur Musikgeschichte bisher sonst noch nicht in ihren Aufgabenkreis hereingezogen hat, sei auf ein Bändchen von *A. M. Michalitschke*, betitelt *„Die Theorie des Modus"*, sowie auf *Max Arends* Sammelband *„Zur Kunst Glucks"* als zwischen Geschichte und Ästhetik stehend hingewiesen. Michalitschke bietet eine anschauliche Darstellung der Entwickelung des musikrhythmischen Modus und der Mensuralnotation, der namhafte Gluck-Forscher Arend seine wertvollen Aufsätze von 1904 bis 1914.

In der Gruppe der ästhetischen Literatur haben die schon in den ersten erwähnten Büchern über „Nietzsches Randglossen" und Schopenhauers „Schriften über Musik" an erster Stelle zu stehen. Wertvoll ist auch *Hermann Stephanis* Buch *„Über den Charakter der Tonarten"*; aber seine Bedeutung beruht für mich nicht im ästhetischen Endergebnis, sondern wesentlich in der Besprechung und Gegenüberstellung einer Fülle einschlägiger Literatur. Stephani sucht aber den schwerwiegenden Einwand gegen eine „Charakteristik der Tonarten", daß ja der absolute Klang der Töne und damit der Tonarten im Laufe der Jahrhunderte und der Jahrzehnte Unterschiede bis zu einer Terz oder Quart aufwies, durch eine ganz sonderbare Theorie zu entkräften, die zurückgeht auf eine — an sich recht unklare — Aussage Beethovens und einige offenbar recht oberflächliche Beobachtungen anderer über das absolute Tonbewußtsein. Er kommt dadurch zu dem sonderbaren Schlusse: Die Tonarten hätten mit der Anzahl der Luftschwingungen nichts zu tun, sondern der mit absolutem Ohr begabte Hörer beziehe jede Dur-(Moll-)Tonart immer auf C dur (a moll), ganz gleich auf wie viele Schwingungen diese „Mittelpunktstonart" abgestimmt sei. Eine ausführliche Entgegnung auf diese Theorie muß ich mir hier leider versagen, doch wird ein Gegenaufsatz, der schon längere Zeit geschrieben ist, wohl demnächst in der Schweizerischen Musikzeitung erscheinen.

Wenig zu befreunden vermag ich mich mit der Schrift *„Vom Musikalisch-Schönen"* von *Alfred Helle*; sie scheint mir überhaupt gleich von falschen Voraussetzungen auszugehen. Nicht viel anders stehe ich *August Wewelers* polemischem Buche *„Ave Musica!"* gegenüber, dessen Angriffe hauptsächlich gegen die Programmsymphonie gerichtet sind. Natürlich: bloße Spielereien mit Klangmitteln ergeben noch keine Musik — schon einer der größten Programmsymphoniker, Liszt, hat davor eindringlich gewarnt; aber ebenso wie es in *alten* Formen *langweilig* geschriebene Musik, von Boshaften „Kantorenzwirn" genannt, gibt, so haben doch viele neuere wertvolle Werke ihre Form aus gedanklichen Vorwürfen geschöpft. Es kommt nur darauf an, ob der rechte Kerl hinter der Musik steht.

Da ist doch *Arthur Seidl*, der bekannte moderne Musikästhetiker, dessen fast ganzes Lebenswerk Bosse seinem Verlage nach und nach angegliedert hat, ein weiter und offener in die Kunstwelt blickender Ästhetiker. Welche Tondichter seine Kunstanschauung am meisten beeinflußt haben, steht schon auf den Titeln der drei starken Bände *„Neue Wagneriana"* — eine um einige unveröffentlichte Artikel vermehrte Sammlung Aufsätze bis 1914, eine Ergänzung zu den 1901/2 erschienenen ersten „Wagneriana" — und des Buches *„Strawßiana"*, an dessen Spitze die ersteCharakterskizze des Tondichters überhaupt steht. Der Band *„Moderner Geist in der Deutschen Tonkunst"* ist aus vier Vorträgen aus den Jahren 1898—1900 entstanden. Alle diese Bücher beschränken sich nicht auf musikästhetische Abhandlungen, sondern berühren häufig genug die anderen Künste — Dichtung, Bildende Kunst, Theater — sowie philosophische und religiöse Gebiete und stellen wertvolle Beiträge zur kunst- und kulturgeschichtlichen Entwickelung etwa der letzten 40 Jahre dar. (Vgl. dazu auch aus Bosses „Neuen Musikbüchern" die beiden Schriften: *„Richard Wagners Parsifal"* und *„Was ist modern?"* von Arthur Seidl, vor allem aber *„Askania! Zehn Jahre in Anhalt"*, einen vom gleichen Verlage auch buchtechnisch glänzend herausgebrachten starken Sammelband, worin sich das Musik-Erleben Seidls von 1903—1913 als Dramaturg des Herzogl. Hoftheaters zu Dessau widerspiegelt; ferner seinen Lebensabriß aus der Feder Ludwig Frankensteins.) Endlich blieb auch Seidls Schrift *„Die Hellerauer Schulfeste und die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze"* — trotz dessen Angriffen bei Kriegsausbruch gegen die deutsche Kultur — der „Deutschen Musikbücherei" erhalten, weil der Verlag die Sache über die Person stellen wollte. Eine wertvolle Ergänzung zu all diesen Büchern Seidls bildet noch die Festschrift, die sein Schüler *Bruno Schuhmann* unter dem Titel *„Musik und Kultur"* und unter Mitwirkung hervorragender Namen — Konrad Ansorge, S. v. Hausegger, K. Storck, M. Steinitzer, H. Stephani, P. Ehlers, W. Niemann, A. Prüfer u. a. — zum 50. Geburtstage des Ästhetikers herausgegeben hat.

Bleibt noch der letzten Gruppe kurz zu gedenken: Außer den schon genannten Musikalischen Novellen E. T. A. Hoffmanns liegen hier vor: eine Schumann-Erzählung, die ihr Verfasser *Hans Teßner „Der klingende Weg"* genannt hat — eine ziemlich getreue schlichte Nachschilderung des Lebensweges Robert Schumanns von seiner Vermählung bis zum unglücklichen Ende; dann die *„Lebensbilder" Hans von Wolzogens*, eine Selbstbiographie des nun 75jährigen Wagnergetreuen, sowie *Wilhelm Matthiesens* „Königsbraut", eine Reihe musikalischer Märchen, die von einer Prinzessin in mehr oder weniger netter Weise erzählt werden und die *Hans Wildermann* mit flotten Federzeichnungen versehen hat.

Leider muß ich es mir hier — aus Raumgründen — versagen, noch näher einzugehen auf den seit 1921 alljährlich erscheinenden *„Almanach der Deutschen Musikbücherei"*, der viele anregende Aufsätze, alte und neue musikalische Novellen sowie einen reichen Buchschmuck von der Hand Wildermanns bietet, muß mich auch auf fast bloß statistische Anführung der bisher noch nicht erwähnten „Neuen Musikbücher" des Verlages beschränken: Den stärkeren Bänden: *„Was ist Wahrheit?"* — gesammelte Aufsätze — von *Wilhelm Freudenberg* und *„Studienbrevier für den Musikinstrumentalisten"* von *Amadeo von der Hoya* — einem zuverlässigen musikpädagogischen Ratgeber — schließen sich noch die kürzeren Abhandlungen an: *Die deutsche Musik und unsere Feinde* von *Konrad Huschke, Revolution und Oper* von *Edgar Istel, Vom modernen Wagner-Problem* von *Klaus Pringsheim, Die Feindschaft gegen Wagner* von *Paul Stefan, Musikalische Skizzen und Humoresken* von *Richard Sternfeld* und — als Sonderabdrucke aus der Seidl-Festschrift — *Die Auswanderung vom heiligen Gralsberge* von *Paul Riesenfeld* und *Tempel der Kunst* von *Karl Storck*.

Aber ein paar Worte über die Ausstattung der „Deutschen Musikbücherei" sind denn doch nicht zu umgehen: Gutes Papier und ein schlichter ansprechender Einband, sowie ein schönes, oft sehr reiches Abbildungsmaterial waren bei diesen Büchern gleich von vornherein vorgesehen; in der Schriftauswahl ist der Verlag nach ein paar Versuchen je nachdem zu geschmackvoller, deutlich lesbarer Fraktur oder Antiqua gelangt — die Fraktur wurde besonders für Werke, welche Themen aus früherer Zeit behandeln, verwendet. Der Preis der Bücher steht im umgekehrten Verhältnis zur Ausstattung, wie dem Verleger ja eine Art „Musik-Reklam" vorschwebte: er ist einfach beispiellos niedrig, so daß — alles in allem — in der „Deutschen Musikbücherei" die ursprüngliche Ab-

sicht des Herausgebers, „gute Musikliteratur in vorbildlicher Ausstattung zu mäßigen erschwinglichen Preisen einem weiten Leserkreise von Musikern, Musikfreunden und vor allem auch Musikstudierenden zugänglich zu machen", verwirklicht worden ist.

Dr. *Max Unger.*

*

Erstes Bach-Fest in Mühlhausen in Thüringen

Der Leiter des Mühlhäuser Madrigalchores Walter Steeger veranstaltete in Mühlhausen in Thüringen am 27. und 28. September ein Bach-Fest. (Joh. Seb. Bach war 1707/08 Organist an der Kirche Divi Blasii.) Als Solisten waren tätig *Ilse Helling-Rosenthal, Leipzig (Sopran), Georg Walter, Berlin (Tenor), v. Zeuner-Rosenthal, Leipzig (Baß), Paul Lohmann, Mühlhausen (Bariton)* und *Günther Ramin, Leipzig (Orgel).* Dazu noch einige Instrumentalsolisten. Das Fest war in drei Veranstaltungen geteilt. Am Sonnabend abend war in der Kirche Divi Blasii ein Kantatenabend. Es gelangten zur Aufführung die Kantaten: „Der Himmel lacht —", „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht" (Tenorsolo-Kantate) und die sogenannte Ratswahlkantate: „Gott ist mein König", die Bach anläßlich des Ratswechsels der ehemals freien Reichsstadt Mühlhausen komponiert hat. Am Sonntag vormittag fand eine Morgenfeier in der Marienkirche statt mit folgendem Programm: Passacaglia (Orgel), Et in spiritum sanctum (Arie für Bariton aus der h moll-Messe), Sonate G dur (Orgel), Kantate für Baß und Sopran „Selig ist der Mann" und das große Präludium und Fuge e moll. Den Abschluß bildete ein Konzertabend im größten Saale am Orte. Es wurde gespielt: Drittes Brandenburgisches Konzert, die beiden Konzerte für drei Klaviere mit Orchester in d moll und G dur und zwei weltliche Kantaten: die sogenannte Bauernkantate und die Kaffeekantate. Musikalischer Leiter der beiden ersten Veranstaltungen war Walter Steeger (Mühlhausen), der letzten Prof. Wetz (Erfurt). Das Fest bedeutete für Mühlhausen ein musikalisches Ereignis ersten Ranges. Hier muß mit einer Tat von höchster kultureller Bedeutung gerechnet werden. In unserer Zeit seelischer Zerrissenheit werden solche Veranstaltungen zu einer seelischen Befreiung. Der Nachdruck der Anerkennung muß auf dem Mute liegen, etwas zu Großzügiges in einer Provinzstadt zu wagen. Ein Ansporn zur Nacheiferung, damit der Sauerteig das ganze Volk durchdringe.

Ilse Helling-Rosenthal zeigte sich als beherrschende Sängerin. Ihr Sopran trug die Themen in klarer Linie und mit ihrer seelischen Ausdruckskunst wurde sie den hohen Aufgaben Bachs gerecht. Ihre Vielseitigkeit konnte sie beweisen, indem sie edelsten Bach-Humor in den weltlichen Kantaten erstrahlen ließ. Der berühmte Bach-Tenor Georg Walter ist für den Hörer ein Genuß ob seiner abgeklärten Sangeskunst. Ueber jede Technik auch bei den schwierigsten Stellen erhaben, klingt seine weiche Stimme schmeichelnd im Ohr. Himmlisch war das Piano in der Arie „Sehet was die Liebe tut". v. Zeuner-Rosenthal bestätigte seinen guten Ruf. Sein voller warmer Baß verkündete ebenso strenge Gottergebenheit wie bittende Menschenschwäche. Geradezu köstlich war sein Humor in den weltlichen Kantaten. Der junge Sänger Paul Lohmann erweckte Hoffnung mit dem rundtönigen Gold seiner Mittel, die ihn zum Oratoriensänger bestimmen. Wenn nicht alles täuscht, wird man von ihm in Deutschland hören! Und nun noch Günther Ramin an der Orgel! Dort auf der Orgelbank sitzt der siebenundzwanzigjährige junge Meister und „Offenbarungstöne" entstiegen seinen Fingern. Mit dämonischem Auftrieb zwingt er das Instrument unter seine Herrschaft. Mit einer Registrierkunst, die er nur so kennt, mit der fast pianistischen Behandlung des Anschlages mit einer genauen Herausstellung aber auch jeder Phrase läßt er dem Lauschenden den Atem stocken. Universitätsmusikdirektor Volkmann (Jena) und Fritz Weitzmann (Leipzig) am Flügel spielten im Verein mit Walter Steeger die beiden Klavierkonzerte mit rhythmischem Schwung und harmonischer Ausgeglichenheit. Walter Steeger ist aus vielen früheren Konzerten als temperamentvoller Pianist bekannt und beliebt. Beispiellos gut ist seine Art der Liedbegleitung, bei der er die goldene Mitte zwischen Anpassung und Selbständigkeit bewahrt. Auch die übrigen Instrumentalsolisten reihten sich würdig der künstlerischen Höhe des Festes ein. Ein Genuß besonderer Art war es, den Madrigalchor zu hören: hell klingende Soprane führen den Klangkörper, straffste Disziplin ließ in dem gewaltigen Eingangschor „Der Himmel lacht, die Erde jubilierte" kein Sechzehntel entwischen, musikalische Einfühlung jedes Einzelnen führt die Gesamtwirkung auf hohe künstlerische Warte, so in dem idealen Stimmungschor „Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltauben". Wenn das Orchester nicht immer Gleichschritt halten konnte, so muß das wohl auf das Konto „Nachkriegszeit" gesetzt werden, doch sind Bestrebungen zur Neuorganisation im Gange. Das Publikum hat die Tat Steegers begeistert aufgenommen, und man gedenkt in Mühlhausen den Gedanken der Bach-Feste auszubauen und zur Ehrung des einstigen großen Mitbürgers und im Dienste des Wiederaufbaues in ähnlicher Form Bach-Feste zu einer regelmäßigen Einrichtung zu machen.

A. H.

*

Der Bürger als Edelmann

Die Geschichte des neuesten Werkes von Richard Strauß und Hugo Hofmannsthal ist schon einigermaßen verwickelt. Die ursprüngliche Absicht war bekanntlich, aus dem fünfaktigen Original Molières ein zweiaktiges Sprechstück zu bilden, dem freilich musikalische Elemente nicht völlig abgehen sollten und an Stelle der großen Ballettpantomime des Schlusses, dem „Ballett der Nationen" eine kleine Oper anzufügen, halb seria halb buffa und beiläufig im Stil der Zeit. Die Arbeit wuchs dem Musiker in ungeahnter Weise unter den Händen, der alte Stil war plötzlich über Bord geworfen, um echtem und bestem Straußisch Platz zu machen und die kräftigere Ariadne hatte den braven Bürger in ihrer Umarmung erdrückt. Damit begann Ariadnes so überaus erfolgreiches Eigenleben, während von dem toten Bürgersmann nichts übrig blieb als die eingestreute Musik, die als Tanz, Lied und Melodram die dürftigen Vorgänge begleitet hatte. Man kennt sie aus einer oft gespielten Orchestersuite. Auch sie zwiespältig in ihrem Stil, mit respektvollen Anleihen bei Lully, artigen Verbeugungen vor der Zeit und einem selbständigen Straußischen Esprit, der hier lebendig erscheint wie je. Kein Wunder, daß Strauß sie der Bühne wieder gewinnen wollte, zu welchem Zweck es nötig wurde, der verunglückten Komödie einen neuen Schluß zu geben. Der Textdichter, der sich fast ausschließlich auf eine Zusammenziehung des alten Stückes beschränkt hat und dem gar nichts Eigenes dazu eingefallen zu sein scheint, blätterte einfach im Original nach vorwärts und holte sich sein Finale aus dem Abschluß des vierten Aktes, aus jener türkischen Zeremonie, deren historische Aufgabe es gewesen ist, eine in Wirklichkeit damals beim vierzehnten Ludwig erschienene türkische Gesandtschaft über Allerhöchstdessen besonderen Auftrag lächerlich zu machen. Als Strauß dieses Finale vertont hatte, war ein neuartiges Stück fertig, ein Prosastück mit etwas melodramatischer Musik, Liedern und Chören und ein bißchen Ballett. Man kann nicht sagen, daß das größte Musikstück, eben jener neu angefügte Schlußteil den Wert der übrigen steigerte, ja auch nur erreichte. Sie ist von der Art jener glatten, handgelenkigen, dabei gänzlich uninspirierten Gelegenheitsarbeit, die großen Partien der Josephs-Legende und dem ganzen Ballett „Schlagobers" ihr so wenig erfreuliches Gepräge gibt. So hält man sich an das bessere Alte, an die Perle des Ganzen, das galant-graziöse Intermezzo und die reizvolle Diner-

musik. „Sie ist zu reizend und von einer ganz besonderen Art" wird von ihr auf der Bühne gesagt „und schickt sich zu dem, was man eben aufträgt". Was wahr ist. Aber daß solches auf der Bühne gesprochen wird, erfährt wohl der Leser, nicht aber der Hörer. Von den ganzen Gesprächen dieser Szene war kein Wörtchen zu vernehmen und in der unnatürlichen Doppelmißbildung Melodram hat wieder einmal das Melos das Drama erschlagen (manchmal geschieht's freilich auch umgekehrt). Die dem Text wie der Musik fehlende Stileinheit konnte die Darstellung umso weniger aufbringen, als sie von einer gemischten Brigade von Opern- und Schauspielkräften bestritten werden mußte. Auswahlmannschaften des Burgtheaters und der Staatsoper kämpften gemeinsam gegen die Ungunst der szenischen und akustischen Verhältnisse des alten Redoutensaals der Hofburg, wobei die lehrreiche Bemerkung zu machen war, daß auch Schauspieler nicht viel besser sprechen müssen als die Sänger. Daß aber Herr Thaller, der sich in dem klassischen Schlafrock wenig behaglich zu fühlen schien, schließlich gar singen mußte, bewies hingegen, daß auch schlechtes Singen nicht mehr ausschließliches Vorrecht der Sänger ist. Gemischt wie die Gesellschaft auf der Bühne waren die Empfindungen der Hörer. Trotzdem Straußens rhythmischer Wille befeuernd regierte und das Kammerorchester der Philharmoniker hinreißend klang, wobei wir freilich von dem Primgeigerpult lieber nicht sprechen wollen, blieb der Gesamteindruck ein matter. „Votre pièce est excellente", resümierte der König, nachdem er den unglücklichen Kammerdiener Molière fünf Tage lang im Ungewissen gelassen hatte. Wäre ich ein großer Herr wie er, Herr Hofmannsthal, fürcht' ich, könnte sich von mir keines so gnädigen Urteils berühmen. Und auch Richard Strauß nicht.

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

*

Richard Strauß-Fest in der Dresdner Staatsoper

Den Auftakt zu den eigentlichen Festtagen der Strauß-Woche bildeten am 26. September die Neueinstudierung der lieben alten *„Feuersnot"* und die Erstaufführung des auswärts längst bekannten Tanzdramas: Josefs-Legende. Es hatte seinen großen Reiz für diejenigen, die vor 23 Jahren der Uraufführung an der gleichen Stätte beiwohnten und die Eulenspiegelnatur des Tondichters sofort erkannten, gerade diese symphonisierte „Brautnacht" wieder auf der Szene zu sehen und sie von der Warte der Erfüllung zu betrachten, Vergleiche zu ziehen — Vergleiche?! — Damals standen *Karl Scheidemantel* und *Annie Krull* für den Kunrad und die Diemut zur Verfügung, beide in der Vollkraft ihrer künstlerischen Potenz. Sie lösten ihre Aufgaben restlos. Wohl war *Stägemann* darstellerisch durchaus einwandfrei, aber stimmlich reichte er namentlich für die Kapuzinerpredigt an die Alt-Münchner Philister nicht aus. Die Diemut der *Stünzner* hatte viel poesievolle Einzelzüge, war aber auch stimmlich behindert, so in ihrem Monolog, auch die Duoszene reichte in der Ausdruckskraft bei weitem nicht an die Vorbilder heran. Besser stand es um die Nebenrollen, um die Gespielinnen, deren Stimmen gut zusammenklangen, um einzelne Chargen und vor allem um die Chöre. *Kutschbach* hielt die Aufführung gut zusammen, war aber mit seinem Orchester vielfach zu laut. „Feuersnot" ist schließlich keine Musik für Schwerhörige. Oberspielleiter *Mora* hatte mit Sorgfalt seines Amtes gewaltet. Das Bühnenbild verriet Sinn für Farben, Stil und Humor.

Über die *Josefs-Legende* sind die Akten längst geschlossen. Sie ist trotz der tausend orchestralen Feinheiten, trotz raffinierter Klangkombinationen der Holzbläser usw. Musik aus zweiter Hand. Es handelt sich jedoch um Anleihen bei Strauß selbst. Die Farbenfreude der Salome mit ihrer glühenden Rhythmik spukt in allen Teilen des Werkes. Aber die Aufführung war derart glanzvoll, daß man das alles vergaß und nur Sinn für die szenischen Vorgänge und ihre allerdings häufig zu breiten Tanzszenen hatte. *Ellen Petz*, die neue Ballettmeisterin, ist eine erstklassige Tanzregisseurin und Tanzdarstellerin, von der wir Wertvolles erwarten dürfen. Die Gliederung der Massen und der Einzeldarbietung wird von selbst bei Wiederholungen duftiger werden. Vorbildlich war der russische Gast *Iril Gadescow* als Josef. Die feinnervige Körpersprache ging sorgsam der gerade hier sehr feinmusikalischen charakteristischen Zeichnung nach. Eine Ausdeutung von hohem Rang! *Fritz Busch* war dem Werke ein liebevoller Interpret, der aber auch in der Schlußszene die Bläser-Register zu scharf zog. Der Beifall war nach beiden Werken sehr stark.

Prof. *H. Platzbecker.*

*

Offener Brief an den Artikelschreiber S.–O.–S.

im 2. September-Heft der N. M.-Z.

Sehr werter Herr Kollege!

Ihre sittliche Entrüstung über die Mängel, Ihre flammende Begeisterung für die Hebung der Musikbildung im Volke und damit der gesamten Musikkultur macht Ihnen alle Ehre. Viele, gar viele Veilchen — Lehrer — Musikanten drücken Ihnen dafür warm die Hand. Ihre Gedanken und Wünsche sind schon zu Prof. Svobodas Zeiten (ich bin 37 Jahre Leser der N. M.-Ztg.) immer wieder ventiliert worden. Nicht ohne Wirkung, und die N. M.-Ztg. streut gerne goldene Samenkörner aus. Soll dem breiten Volke geholfen werden, so muß die Hilfe auch von diesem bezw. deren Führern ausgehen. Die musikalischen Volksführer sind die Lehrer, sie sind die Volksmusiker, denen künstlerisch freie Bahn nottut. Diese liegt in der Selbsthilfe. Besonders scharf klingt es in der Kunst: Faß das Werk mit Fäusten an! Arbeite, als hülfe kein Beten! Ihr Notschrei richtet sich an „maßgebende Stellen". Sind es Regierungen, Künstler, Musik- und andere Zeitungen, Verleger? Jawohl, und die besten derselben erstreben mit uns Gutes und fühlen mit dem Volke. Und die anderen 90% kann man nur mit ganz praktischen Vorschlägen vorwärts treiben.

Ehrliche, scharfe Kritik den Konzertierenden, Boykott der musikalischen Schundliteratur! Aber die Nöte der Zeit darf uns auch dabei nicht zur Ungerechtigkeit, zur Härte verleiten. Jenen fehlt oft der Lebensunterhalt, diesen nun das Betriebskapital. Und Forschern müssen wir volle Freiheit lassen; sie verlaufen sich häufig — aber der lernt den Weg nicht genau kennen, der immer den richtigen geht. Wer könnte nicht bittere Klagen vorbringen gegen Verlegertorheiten, Künstlerleiden und -wünsche, Forscherwahn! Aber alle hängen sie zusammen mit dem übel duftenden Geldsack und dem deutschen Erbübel: Ausländerei.

Fassen wir an bei der Neigung des Deutschen zum Vereinsleben! Organisten- und Musikvereine müssen allgemeiner werden und sich erstrecken auf kleinere Gebiete, neben der wirtschaftlichen mehr die künstlerische Seite betonen. Auf Lehrerkonferenzen können leicht Gleichgesinnte sich und ihre Orte zwecks musikalischer Aufführung zusammenschließen; auswärtige Kräfte dazu finden sich viele und jederzeit. Nur kann auf eigenes Risiko heute kaum noch konzertiert werden, während Kollegenmusikvereinigungen allseitig (stofflich, geldlich und umfassend) befriedigend wirken könnten. Die Lehrerzeitungen und Musiksektionen der Lehrerversammlungen stellen sich gern in den Dienst edler Sache. Also: Im eigenen Kollegenkreise beginnen, event. Rundschreiben im Bezirk. Der Dank aller, vor allem der edlen Frau Musika ist sicher.

Mit kollegialem Gruße

Ihr ergebener

Emil Graf (Bückeburg).

MUSIKBRIEFE

Braunschweig. Das Landestheater schloß die Spielzeit mit Tristan und Isolde als Abschiedsvorstellung für den Generalmusikdirektor Carl Pohlig, der in voller Rüstigkeit und Kraft dem Abbaugesetze zum Opfer fiel, weil er dem Kalender gemäß das Ziel erreicht hatte. Der Schritt der Regierung wurde von der erregten Volksseele verurteilt. Kein Künstler war wie er geehrt. Mit ihm scheidet eine scharf umrissene Persönlichkeit von internationaler Bedeutung vom Schauplatze. Der Lieblingsschüler Liszts feierte einst als Pianist in Deutschland, Italien, Rußland und Skandinavien glänzende Triumphe, vertauschte aber wie sein Lehrer das Nomadenleben mit der Dirigentenlaufbahn und wirkte als Kapellmeister mit G. Mahler gemeinschaftlich in Hamburg, auch im Coventgarden-Theater zu London, von Liszt eingeführt, im Festspielhause zu Bayreuth, lange als Hofkapellmeister in Stuttgart und von 1907—13 als Dirigent des bekannten Philadelphia-Orchesters. Braunschweig wurde ihm zur zweiten Heimat, der er ein volles Jahrzehnt seine ganze Kraft widmete und sich bald allgemeine Hochachtung erwarb, denn er beeinflußte nicht nur das Fühlen und Denken, sondern wurde bald der Mittelpunkt des öffentlichen Musiklebens. Er fühlte sich als verantwortungsvoller Diener im Amt, faßte dieses als priesterliches auf; deswegen faßte man seine Verabschiedung allgemein als schwer zu ersetzenden Verlust anf. Die stürmischen Huldigungen des ausverkauften Hauses dauerten am Schluß der Vorstellung eine Viertelstunde, verdoppelten sich beim Herablassen des eisernen Vorhangs, weil man die Maßnahme als unberechtigten Eingriff in die Willensäußerung auffaßte, und fanden ihre Fortsetzung sogar auf der Straße. Die Lorbeerkränze, Blumen und Geschenke aller Art, auf der Bühne als Pyramide aufgebaut, überragten den Gefeierten, der vom Märtyrer zum Helden wuchs. Das erhabenste Liebesdrama, das je geschaffen wurde, erstand in wundervoller Einheit, denn jeder bis zum Paukenschläger bemühte sich, dem scheidenden, verehrten Führer eine letzte Freude, dem Hörer die Handlung zum Erlebnis zu machen, das er so wenig wie den nachschaffenden Künstler vergißt. Em. Frick (Isolde), Klara Kleppe (Brangäne), Christian Wahle (Tristan), Franz Kronen-Hannover (Kurwenal) als Vertreter für unsern beurlaubten Willi Sonnen, der in den Bayreuther Festspielen Klingsor und Gunther singt, und Adolf Schoepflin (Marke) rangen in edlem Wettstreit um die Siegespalme. — Die Ausbeute an Neuheiten war infolge der allgemeinen widrigen Verhältnisse und vieler Erkrankungen im Personal gering, Euryanthe wurde auch in der neuen Bearbeitung nicht lebensfähig, den Königskindern von Humperdinck war Dr. Ernst Nobbe ein liebevoller Vater und Führer, sie starben trotzdem an Unterernährung, „Der lange Peter" von Frdr. Albert Meyer, Musik von Georg Ebner, gelangte hier zur Uraufführung, hielt sich lange im Spielplan und wird wahrscheinlich um Weihnachten zu neuem Leben auferstehen, Toska hielt sich länger als die Hugenotten, Cosi fan tutte übertraf beide, Der Barbier von Bagdad wurde im Original, nicht in der Bearbeitung von Mottl-Levi, dank der unübertrefflichen Leistung von Ad. Schoepflin zum Kassenstück. Irrelohe zog Schreker kurz vor der Aufführung zurück, ebenso Noetzel „Meister Guido", die Arbeit ist also nutzlos verschwendet, der neue Führer muß von vorn anfangen, weil das ganze Personal mit wenig Ausnahmen wechselt. Den 60. Geburtstag von Richard Strauß feierte man durch die Alpensymphonie und Salome mit Albine Nagel und Kammersänger Dr. Oskar Bolz (Herodes), von der Berliner Staatsoper, von dort kamen auch Mafalder Salvatini (Toska) und Frieda Leider (Isolde) als Ehrengäste. Der Intendant Dr. Hans Kaufmann bleibt einstweilen bis 1927, der Staat übernahm 55 Mitglieder der Landestheaterkapelle als Beamte, die Hilfsmusiker sind nicht fest angestellt, wer das gesetzliche Alter erreicht hatte, trat auch unfreiwillig in den Ruhestand. Mit C. Pohlig schieden noch aus: Emilie Frick, Erda Schum-Büler, Elisabeth May, Klara Röschlin, Ilse Fischbeck, Fr. Hofmüller, Paul Goller und Ad. Schöpflin; es treten ein: Generalmusikdirektor Franz Mikorey, die 1. Altistin Klara Kleppe übernimmt das hochdramatische Fach, Frl. Specht (München) ist als Stütze der Koloratursängerin gewonnen, Marg. Wallas als 2. jugendlich dramatische Sängerin, Else Dorp und Herta Graeff als Soubretten, Lindner-Badrian als Tenorbuffo und Emmerich Rusenberg als seriöser Baß. Die sechs Abonnementskonzerte der Landestheaterkapelle unter C. Pohlig waren stets ausverkauft, auch die Generalproben sehr gut besucht, die 1., 3., 5. und 7. Symphonie Beethovens, die 9. und das durch Mitwirkung des Braunschweiger Lehrergesangvereins ermöglichte Tedeum von Bruckner, die von R. Reuter und Erdmann gespielten Klavierkonzerte von A. Rubinstein und Herm. Götz bildeten die Höhepunkte. Das Braunschweiger Operettenhaus vermittelte als ernste Musik Abende von Heinr. Schlusnus, Pasquale Amato, E. d'Albert, Leo Slezak und Joseph Schwarz. Der Lessing-Bund schloß mit einem Konzert des Rosé-Quartetts, das Wachsmuth-Quartett mit einem Zeitgenössischen Morgen, an dem es das Streichquartett (Op. 1) von E. Bohnke und mit Unterstützung unserer Pianistin Emmi Knoche das Klavierquintett (A dur) von Wilhelm Rinkens (Erfurt) spielte, Klara Kleppe und Willi Sonnen sangen außerdem aus des letzteren Zyklus „Briefwechsel zweier Liebender" zwei Duos und zwei Einzellieder. Heinrich Heger feierte mit seinem Madrigalchor das 20jährige Stiftungsfest, der Bach-Verein führte unter Musikdirektor A. Therig die Matthäus-Passion, der Braunschweiger Lehrergesangverein unter Prof. J. Frischen (Hannover) „Das verlorene Paradies" von Enrico Bossi auf, die großen Männergesangvereine haben die frühere Höhe wieder erreicht.

Ernst Stier.

*

Hamburg. Neue Musik zu „Was Ihr wollt". Als Ernst Roters seine Musik zu Ziegels Aufführung des „Sommernachtstraum" schrieb, kannte er die von Mendelssohn nur dem Namen nach. Das war weder erfunden noch Koketterie. Und seine Musik, ganz Einheit mit Ziegels expressionistischer Regie, bewies das. Die Mischung aus Kindersinn, Zartheit tiefpoetischen Gemüts und Übermut bis zur Derbheit gibt auch seiner Musik zu „Was Ihr wollt" die Stilsicherheit bei aller Unabhängigkeit. Die Frage, ob sie ihren Hauptwert verliert, wenn eine andere als die Aufführung der Hamburger Kammerspiele unter Ziegel dazu tritt, ist überholt, wenn man der kleinen Partitur in Muße sich widmet. Roters musiziert mit neun Instrumenten insgesamt und unter Verzicht auf das für so sparsame Besetzung fast unentbehrliche Klavier. Was bei dieser Beschränkung an Laune und Tollheit, Seelengaukelei und verhaltenem Schmerz geboten wird, ist nur aus der Hand eines Meisters möglich. Strauß' Übermaß hat hier unerwartete Früchte getragen: eine neue Jugend stellt sich in Roters dem Unfug des Riesenorchesters für spielerische Angelegenheiten (Schlagobers!) entgegen. Das scheint mir der Kernpunkt dieser Shakespeare-Musik, die aus dem Quell frischester Erfindung ihre Lieder (Violas besonders wertvoll), ihren Kanon, ihre Zwischenmusiken (die rauschende Polonaise als Vorspiel zum 3. Akt wird auch losgelöst vom Ganzen ein Zugstück werden) spendet. Mit der Darlegung haperte es infolge stimmlicher Mängel; und für die bezaubernden Kreuz- und Quergänge der Polonaise und ihrer konkurrierenden Themengruppen wünschte ich mir — Ketzerei! — ein Klavier herbei, um die Solovioline des Primus Remja Waschitz gebührend und seiner erstaunlichen Virtuosität entsprechend gestützt zu sehen. Gegenüber der zündenden Wirkung des Ganzen wogen solche Kleinigkeiten leicht. Roters' Musik sollte auch von fremden Bühnen begehrt werden; sie macht auf ganz eigene Weise Schelmerei und tiefen Sinn klangkräftig.

Weiß-Mann.

Saarbrücken ist in erster Linie Mittelpunkt der westdeutschen Kohlen- und Eisenindustrie. Im Vergleich zu dem niederrheinischen Bezirk stand die wirtschaftliche Blüte hier beim Kriegsausbruch noch in den Anfängen ihrer Entwicklung. Da galt die erste Fürsorge der Fundierung des Besitzes und der sozialen Sicherung der Arbeitskräfte. Für humanitäre Bestrebungen hatte man mehr Sinn, als für künstlerische. Zuerst das Notwendige, dann das Schöne! Saarbrücken hat daher keine seiner äußeren Größe entsprechende künstlerische Vergangenheit, kein Museum, keine Bildergalerie, kein Theatergebäude, das seinen Bedürfnissen entspräche! Verhältnismäßig am liebevollsten war von jeher die Pflege der Musik, der auch ein schöner Konzertsaal zur Verfügung steht. Mit der 1922 geschehenen Gründung der „Gemeinnützigen Theater- und Musik-Gesellschaft m. b. H." ist ein bedeutungsvoller Schritt zur Zentralisierung des Konzertwesens vollzogen. Nach mehrfachen Probedirektionen hatte man in Felix Lederer aus Mannheim, mit dem bereits alltäglichen Titel „Generalmusikdirektor", die für unsere Verhältnisse glücklichste Wahl getroffen. Lederer bewies sich als rechter Mann am Ort, in erster Linie als vorzüglicher Bildner und Führer des Orchesters. Unser Instrumentalkörper hat daher unter seiner Hand eine Aufwärtsentwicklung genommen, die ihn den höchsten Aufgaben gewachsen erscheinen läßt. Wenn sich die Programme der beiden letzten Konzertjahre zumeist in klassischen und konservativen Bahnen hielten, so geschah das wohl in der Annahme, daß hier noch musikalisches Neuland zu bestellen sei. Andererseits bringt es die politische Lage des Saargebiets mit sich, daß hier auch in den Musikprogrammen das Deutschtum in den Vordergrund gerückt wird. Saarbrücken ist der äußerste Grenzpunkt, an welchem Deutsche und Franzosen einander kennen lernen. Da man nur zu leicht geneigt ist, nach Einzeleindrücken zu verallgemeinern, will sich jeder von der besten Seite präsentieren. Das machen uns in der Musik die deutschen Tonheroen von Bach bis Reger nicht schwer. Auch die Franzosen zeigen sich hier von der musikalischen Seite. Sie geben mit reichen Propagandamitteln gespeiste Symphoniekonzerte. Bekanntlich besitzt Frankreich bis 1935 das Recht der Ausbeutung der Kohlenminen und damit auch das Verfügungsrecht über die Bergkapellen. Aus den besten Kräften dieser Kapellen, unterstützt durch französische Musiker, die beim Militär oder anderweitig untergebracht sind, ist unter der Leitung eines hoch befähigten französischen Kapellmeisters ein Orchester zusammengestellt, das hier und in anderen Städten des Saargebiets Konzerte veranstaltet. Für diese Konzerte gibt es keine Eintrittspreise; Freikarten werden in beliebiger Menge ausgeteilt. In dieser Ungleichheit des Konkurrenzkampfes beruht die Schwierigkeit für die Konzerte unseres städtischen Orchesters, denn ihr Publikum, die gebildete Oberschicht, ist hier wie in allen Industriegebieten nur dünn gesät, und die breite Masse deckt ihr Musikbedürfnis unbedenklich in den geschenkten Konzerten, ohne sich jedoch deswegen in ihrer vaterländischen Gesinnung beirren zu lassen. Die Programme dieser Propagandakonzerte sind kosmopolitischer gehalten. Die eine Hälfte ist deutschen, die andere zumeist französischen oder russischen Ursprungs. Um der Gesellschaft den Wind aus den Segeln zu nehmen, täte die Konzertdirektion gut, sich in den Programmen von dem nationalen Standpunkt etwas zu emanzipieren und unbedenklich selbst moderne französische Werke aufzuführen; der tiefere seelische Gehalt der deutschen Musik würde damit den Zuhörern nur noch klarer zum Bewußtsein kommen. Nichtsdestoweniger sind wir dankbar für das, was wir hörten. Es war eine Auswahl des Bedeutendsten zwischen einem Händelschen Concerto grosso und der Italienischen Serenade von H. Wolf, zum Abschluß ein Brahms-Zyklus mit den vier Symphonien, zwei Ouvertüren, den Konzerten und dem deutschen Requiem. An Neuerscheinungen hörte man das Klavierkonzert von H. Pfitzner, die Tanzsuite von Couperin-R. Strauß, die Passacaglia von B. Sekles, die Suite „Viel Lärm um Nichts" von Korngold, Die Vögel von W. Braunfels und die Suite von Kornauth, also eine zwar kleine, aber gute Auswahl. Wahrscheinlich spricht auch hier die Geldfrage, wie auch beim Engagement der Solisten, ein gewichtiges Wort mit. Von diesen hinterließen Walter Rehberg mit dem Klavierkonzert von Pfitzner und Margarete Wit mit dem B dur-Konzert von Brahms den nachhaltigsten Eindruck. Unser vortrefflicher Konzertmeister Hermann Silzer war mit den Konzerten von Beethoven, Mendelssohn, Brahms und Bach der einzige Violinsolist. Die ebenfalls einheimische junge Geigerin Gertrud Höfer bewies auch hier, wie nach wiederholtem Auftreten in Köln, Krefeld etc., daß sie zu den besten jüngeren Geigerinnen zu zählen ist. Unser erster Cellist Mischa Rakier führte sich mit dem Konzert von Haydn und im Doppelkonzert von Brahms als Meister seines Instruments ein, ebenso der Flötist H. Jung mit einem Konzert von Mozart. — Über allem waltete Lederer als spiritus rector mit einer überlegenen Souveränität, die von Anfang an das Orchester zum geschmeidigen Instrument seiner künstlerischen Absichten machte, so daß es jetzt in bezug auf Ausgeglichenheit und Klangschönheit fast keinen Wunsch mehr offen läßt. Nicht auf der gleichen Höhe standen die Chorkonzerte. Aufführungen, wie z. B. Beethovens Missa solemnis unter Bodo Wolf, mit ihrer Fülle an geistreichen Einzelzügen und überzeugenden Gesamtwirkung, haben wir noch nicht wieder gehabt. Dafür erlebten wir aber musikalische Feierstunden, wenn Dirigent und Orchester ganz im Bann ihrer Aufgabe standen, wie z. B. in der Vierten Symphonie von Brahms oder in der Passacaglia von B. Sekles. *Dr. F. Krome.*

*

Stettin. Das hiesige Musikleben stand auch letzte Spielzeit auf erfreulicher Höhe und brachte manch Interessantes und Anregendes. Aus den Symphoniekonzerten des Stettiner Musikvereins wäre besonders einer Uraufführung zu gedenken: Suite für großes Orchester von Adolf Leßle „Vor alten Gobelins", die unter Leitung unseres städt. Musikdirektors Rob. Wiemann viel Schönes bot. Pfitzners Chorkantate „Von deutscher Seele", Mahlers III. und VIII. Symphonie waren weitere Großtaten Wiemanns, nicht zu vergessen eine dem Werke würdige Aufführung des Händelschen Judas Makkabäus. Orchester, Chor und Solisten standen auf stolzer Höhe. Mit Riesenaufgaben wartete wieder die hiesige Richard Wagner-Gedächtnisstiftung auf. Besonders wäre eines Schreker-Abends zu gedenken. Erich Böhlke, ein Stettiner Kind und Schüler Schrekers, leitete mit wahrer idealer Begeisterung das verstärkte Berliner Blüthner-Orchester (90 Künstler) und verhalf den Werken Schrekers „Vorspiel zu einem Drama, 3 Gesänge mit Orchester aus Opern des Meisters, sowie der, mit aller modernen Farbenpracht ausgestatteten Suite für großes Orchester — Der Geburtstag der Infantin", zu einem grandiosen Erfolg. Maria Schreker, die Gattin des Komponisten, sang die drei Opern-Fragmente mit dem ganzen Zauber ihrer Prachtstimme. Eine der letzten orchestralen Veranstaltungen leitete Wilhelm Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern; mit Haydn, Bruckner und Wagner feierte er wie überall Triumphe. Im Stadttheater veranstaltete die R.W.G.St. vier Festaufführungen von „Rosenkavalier, Tannhäuser, Tristan und Meistersinger"; jeder Abend wurde mit ganz hervorragenden Gästen zu einer Tat und können wir dem kunstsinnigen Führer der Stettiner Wagner-Gedächtnisstiftung Wilhelm Stark nicht dankbar genug sein. Die Abonnementskonzerte der Simonschen Musikalienhandlung (Alfr. Döring) brachten wie gewöhnlich illustre Namen: Anton Witek mit Gattin, Gustav Havemann als Solist und Kammermusikinterpret (6 Beethoven-Quartett-Abende), das Berliner Trio (Mayer-Mahr, Alfred Wittenberg und Heinrich Grünfeld), Kammermusik-Vereinigung der Berliner Staatskapelle, Berliner Madrigalchor, Fritz Brodersen, Gertha Dehmlow, Alfred Kose usw. Prächtige

Chorleistungen hörte man auch wieder in den Konzerten des Lehrer-Gesang-Vereins unter Robert Wiemann; auch hier erlebte mit schönem Erfolg ein prachtvoll aufgebauter Männerchor „Der gefesselte Strom" von Adolf Leßle seine Uraufführung. — Reichlich Gutes wäre auch von unserem Stadttheater zu berichten, das unter Leitung des Intendanten Otto Ockert auf manche künstlerische Tat zurückblicken kann. Verdis Fallstaff erlebte hier seine Erstaufführung; Elektra von Strauß, Wagners Nibelungen, Korngolds Tote Stadt usw. waren Abende, die auf künstlerisch besonders hohem Niveau standen. In Dr. Fritz Müller-Prehm besitzen wir einen ganz hervorragenden Ersten Kapellmeister; auch Siegfried Lindauer hat Dirigentenblut in sich und Georg Clemens als Ober-Spielleiter zeigte wie seit Jahren sein großes Geschick für künstlerische Inszenierungen. Auch das Stadttheater brachte eine glanzvolle Darstellung des Wagnerschen Nibelungenringes mit erstklassigen Gästen; eine Richard Strauß-Woche steht uns noch bevor. *Julius Zarest.*

*

Stuttgart. Der jetzt in Aalen ansässige Komponist *F. W. Carl*, der gelegentlich mit Arbeiten verschiedener Art die Öffentlichkeit auf sein Talent schon aufmerksam gemacht hat, wählte die Form eines Liederabends, um an einer geschlossenen Reihe lyrischer Gesänge seine besondere Begabung für die Gattung des Liedes zu beweisen. Die von *Hermann Conzelmann* (Baßbariton), Stuttgart ausgezeichnet gesungenen Proben Carlscher Lyrik waren ausreichend genug, um von der Masse des durchschnittlich Gebotenen sich durch ernsten Grundzug, durch eine alles Gewöhnliche und alle billigen Mittel verschmähende musikalische Sprache und durch sichere Faktur sich abzuheben. Zu wünschen wäre dem Komponisten nur die Fähigkeit, das feste Gefüge seiner Kompositionen soweit aufzulockern, daß durch Hereindringen von mehr Luft und Licht alle Teile gleichermaßen befruchtet werden könnten. Auch Schwermut und Weltentsagung und was es an ähnlichen Stimmungen gibt, vertragen sich mit schmerzlicher Süßigkeit der Melodie. *A. E.*

In einem Kirchenkonzert stellte sich *Hermann Ruck* (Stuttgart) als Komponist mit Werken für Sopran, Orgel und Harfe vor. Man wird von einem jungen Komponisten noch keine absolute Selbständigkeit und auch noch keine überlegene Beherrschung des ganzen technischen Apparates verlangen. Was man zunächst erwartet: Phantasie und gute Schulung sind vorhanden. Der Gesang „Betet ihn an" sprach hier am stärksten für die erfreuliche Begabung Rucks, für den sich zwei so anerkannte Künstler wie die geschmackvolle und feingebildete Sopranistin *Anne Valet* und der Harfenvirtuose *Alfred Ernst* einsetzten. *L. U.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Romain Rolland: Das Leben G. F. Händels. 1.—10. Tausend. Rascher & Cie. A.-G., Verlag, Zürich 1922.

Zwölf Jahre nach der ersten (französischen) Ausgabe ist Rollands wertvolles Händel-Buch in der „autorisierten Übersetzung" von L. Langnese-Hug (die aber sprachlich nicht immer einwandfrei ist) erschienen. Ein überaus gründliches und gediegenes Werk, dessen Stärke das Aufzeigen der Einflüsse ist, denen Händel wechselnd unterworfen war. Dies geschieht durch eingehende, mitunter allzu biographisch-breite Würdigungen der berühmtesten Musiker seiner Zeit. Das Werk stellt auch — bei aller Anerkennung für Chrysanders Verdienste — manche von dessen Behauptungen auf Grund authentischen Materials richtig. Es kann bestens empfohlen werden. Für eine etwa später aktuell werdende Neuausgabe wäre eine Reinigung von vielen Druckfehlern und undeutschen Wortwendungen, sowie Aufnahme zahlreicher Fußnoten in den Text anzuraten. *Robert Hernried.*

Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft. Herausgegeben von C. Stumpf und E. M. v. Hornbostel. Drei Masken Verlag München. Band I. 1922.

Ein umfangreiches und überaus bedeutsames Werk hat der Drei Masken Verlag mit diesen Sammelbänden, von denen inzwischen schon zwei weitere erschienen sind, unternommen. Beabsichtigt ist die Sammlung aller wichtigen, wissenschaftlich bedeutsamen Aufsätze zur Musik exotischer Völker. Der vorliegende erste Band enthält eine Reihe älterer, für die vergleichende Musikwissenschaft grundlegender Arbeiten, zunächst die sie eröffnende Abhandlung „Über die Tonleitern verschiedener Völker" von A. J. Ellis (1885), die auch methodisch in mehrfacher Beziehung bis heute grundlegend geblieben ist. Es folgen eine Reihe von Untersuchungen von J. P. N. Land, C. Stumpf, O. Abraham, E. M. v. Hornbostel, die Musik, Instrumente und Tonsysteme verschiedener Indianerstämme, mongolischer Stämme, der Siamesen, der Japaner, ferner aus Indien und der Südsee, aus der Türkei und Tunis behandeln. Zusammen mit dem Berliner Phonogrammarchiv bilden diese Sammelbände die Grundlage für die ethnologische Musikforschung, die nicht nur ein aufstrebender Zweig der Musikwissenschaft, sondern auch der neuerdings so sehr in den Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses tretenden modernen völkerkundlichen Forschung ist. *Dr. H. E.*

*

Joseph Müller-Blattau: Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Verlegt durch das Musikwissenschaftliche Seminar in Königsberg in Preußen. 1923. 140 Seiten. Dazu 15 Seiten Notenbeispiele.

Der Verfasser des Werkes vom Elsaß als „Grenzland deutscher Musik" hat hier mit der kurzgedrängten Fugengeschichte eine sehnlichst erwartete, lang entbehrte Leistung vollbracht, die ihr Entstehen sowohl dem Straßburger musikwissenschaftlichen Institut (Friedrich Ludwig!) und dem Freiburger Seminar (Willibald Gurlitt), als der alten preußischen Krönungsstadt in der Nordostecke des Reiches verdankt, wo der Verfasser seit Herbst 1922 als Universitätslehrer zu wirken scheint (er läßt jeden Titel vor dem Namen weg). Fachmann und Laie finden hier mehr als der Titel eigentlich verspricht. Denn die Fuge als solche führt ins 16. Jahrhundert hinauf, während der Verfasser mit Grund die Nachahmungsform als Boden für den Fugenwuchs bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgt. Bei aller wissenschaftlichen Sachlichkeit sind aber die künstlerischen Gesichtspunkte nicht außer acht gelassen: sie machen das Buch jedem Musikfreunde begehrenswert. Auch darin bekundet sich lebendiges Fühlen, daß die Betrachtung bis zur Gegenwart fortschreitet; heute erscheint dank August Halm und Ernst Kurth, die Fuge nicht mehr unter dem Scheine altertümelnder Gelahrtheit, sondern als neu verbindliche Aufgabe des Künstlers, der über das Lyrische zum Dramatischen fortstrebt. Bezeichnend ist die Liebe zur Fuge bei so verschiedenen Naturen wie Bruckner und Reger. Daß Müller-Blattau das Verständnis für Bach zu vertiefen weiß, sei besonders hervorgehoben; er bewegt sich hiebei in der Richtung von Kurths linearem Kontrapunkt. *Dr. Karl Grunsky.*

*

Otto Daube: Richard Wagner, Leben und Werke. 1. Band: 1813—1849. Theodor Leibing-Verlag, Leipzig 1923.

Die Notwendigkeit für diese neue Wagner-Biographie will mir nicht einleuchten, da sie ein mixtum compositum aus Wagners eigenen Aufzeichnungen, einer oft „üble Musikführerweis'" repräsentierenden Teilanalyse seiner Hauptwerke und aus gedanklich keineswegs tiefen, stilistisch oft mangelhaften Betrachtungen des Verfassers darstellt. Ein abschließendes Urteil ist freilich noch nicht möglich, da ja lediglich das erste Heft von Daubes Schrift vorliegt. Dieses aber hat mich enttäuscht. Wer heute über Wagner sprechen will, muß nicht geflissentlich (wie Daube) die musikalisch

schwächeren Stellen seiner Werke (Holländer: Terzett des 1. Finales, Tannhäuser: 1. Finale) verschweigen, sondern kritisch und objektiv vorgehen und zudem beleuchten, was von Wagners Kunstwerk heute noch hohe Geltung beansprucht.

Robert Hernried.

*

Neue Klaviermusik

Von *Walter Niemann*, dem Unermüdlichen, den Max Chop nicht ganz zu Unrecht einen Romantiker nennt und doch in eine gewisse Parallele zu den französischen Meistern des Impressionismus und Pointillismus stellt, liegt eine stattliche Reihe neuer Klaviermusik vor (sämtliche Werke sind wieder bei N. Simrock, Berlin-Leipzig, gedruckt). Die Fülle an Produktion ist wieder ebenso erstaunlich wie die echt klavieristische Struktur, die von jeher übrigens diesen Tonsetzer auszeichnet. Wer in dem romantisch beschränkten Bereich solcher stark aus Schumanns Geist geschaffenen — Klavierkunst sich noch wohl fühlt, wird auch an dem vielfach Neuen, das da aus Niemanns Feder geflossen ist, seine Freude haben. In der ihm besonders zusagenden Suitenform bietet der Komponist drei neue Werke: Der Pickwick-Musik (Op. 93, ein Zyklus von zehn kürzeren Stücken nach Charles Dickens Roman „Die Pickwickier") möchte ich dabei den Vorzug geben, denn darin ist beinahe ähnlich wie in Moussorgskys Bildern einer Ausstellung auch musikalisch die Stimmung einheitlich zusammengefaßt und in meisterlichen Miniaturen gar manches aus der gemütlichen Postkutschenzeit humorvoll festgehalten. Ebenfalls suitenartig, aber doch sehr lose werden im Op. 95 zehn graziöse „Moderne Miniaturen" aneinandergereiht, alles wiederum knapp und charakteristisch, aber modern nur, soweit dieser in der Romantik tiefverwurzelte Norddeutsche den Begriff eben gelten läßt. Als Unterlage zu pantomimischer Ausdeutung werden wohl die drei unter dem Titel „Pharaonenland" (Op. 86) zusammengestellten Stimmungsbilder aus Ägypten rasch Verbreitung finden. Das Exotische daran ist zumindest fesselnd, der motivische Kreislauf prägnant, vor allem jedoch der Rhythmus temperamentvoll; eine hübsche Groteske müßte sich zumal zu dem „Altägyptischen Tempeltanz", der auch in einer Einzelausgabe mir vorliegt, formen lassen. Ähnliches ist zu dem „Tanz der Geisha" aus dem Zyklus „Japan" (Op. 89) zu sagen, der in der Verwendung seltsamer Rhythmen und anderer fremdartiger Mittel den exotischen Schilderer par excellence zeigt. Unprogrammatisch tritt die Suite in d moll (Op. 87) auf, die mit zum Besten Niemannscher Klaviermusik gehört; ein zartbeschwingtes Präludium, ein graziöses Menuett und ein launiges Rigaudon seien hervorgehoben. — Die bisher besprochenen Werke übersteigen in ihrem Schwierigkeitsgrad nicht das pianistische Durchschnittsmaß. Dagegen erfordert die erste Phantasmagorie aus dem Magischen Buch (Op. 92) „Kolibri" weit vorgeschrittenes Können, um in ihrer aparten Flüchtigkeit restlos dargestellt zu werden. Inhaltlich recht unbedeutend und obendrein technisch gar nicht so leicht sind die „Zwei Klavierstücke" (Op. 94), weder in der Barcarole „Venezia" noch in dem Impromptu-Caprice scheint ein dichterischer Gedanke in klingende Stimmungswelt umgesetzt. Es fehlt also gerade hier jene poetische Anregung, die sonst so befruchtend auf Niemanns Schaffen zu wirken pflegt.

Unter den anderen Neuerscheinungen verdient *Richard Oschanitzkys* „Rosen-Suite", die E. H. Schneider bei Bote & Bock (Berlin) herausgibt, immerhin Beachtung, auch wenn es sich um keine große Leistung und sehr bedeutende Persönlichkeit handelt. Doch steht das eigenartig verträumte Werk von fünf durch einen Prolog erschlossenen „Rosenwundern" erheblich über der gewöhnlichen Salonmusik, die man nach der Überschrift vielleicht vermuten könnte. Der Komponist scheint ein der Nachromantik verwandter, sehr zartsinniger Schwärmer, der seelische Schwingungen in gedämpfte Schwermut bannt. Ein „Rondino" von *Franz Kinzl* (im Verlag für neuzeitliche Kunst, Magdeburg) gibt in seiner altväterlichen Art zu keinerlei Bemerkung Anlaß; auch der Gavotte „Gratuliere" von *Matthieu Hoefnagels* (im Kommissionsverlag P. J. Tonger, Köln) kann man nur bestätigen, daß sie die bescheidenen Ansprüche der musikalischen Kinderstube taktfest, doch wenig taktvoll erfüllt. *H. Sch.*

*

Franz Salmhofer: Drei Klavierstücke Werk 2. Klavierstück in Quarten Werk 3. Scherzo Werk 4. Universaledition.

Werk 2 ist Mittelware, gibt sich aber wenigstens bescheiden; Werk 4 und besonders 3 sind im Verhältnis zu ihrem anspruchsvollen Gebaren viel zu arm an Geist (und vollends an Gemüt).

*

Vittorio Rieti: Zwei Studien. Universaledition.

Echt jungitalienische Musik oder vielmehr Unmusik, von der Freude an unfruchtbaren Experimenten eingegeben.

*

P. Wladigeroff: Drei Klavierstücke Werk 15. Universaledition.

Gegenüber den jungitalienischen Blaßgesichtern sind denn doch die Slawen gesündere Musikanten. In den drei Stücken — am meisten im ersten — ist Wladigeroff unschwer als Jünger Rachmaninoffs zu erkennen. Er verfügt gleichermaßen über die leidenschaftliche wie über die melancholische Geste seines Meisters und versteht sich ebenso auf prunkvollen Klaviersatz, bildet aber außerdem den Stil seines Vorbildes durch organische Verschmelzung mit modernsten Elementen weiter. *Wgk.*

KUNST UND KÜNSTLER

— In den Symphoniekonzerten des Sächsischen Staatstheaters in Dresden bringt *Fritz Busch* an neueren und neuen Werken: die Uraufführung eines Klavierkonzertes von *Adolf Busch* und der „Drei Gesänge" von *Paul Stuiber*, Erstaufführungen von *Joseph Haas'* Serenade, eines Notturno e rondo fantastico von *Pick-Mangiagalli*, Honeggers „Pacific" und „Sacré du printemps" von *Strawinsky*, ferner Aufführungen von *Regers* Lustspiel-Ouvertüre, Violinkonzert und Romantischer Suite, *Strauß'* Zarathustra, Burleske, Tod und Verklärung, Sibelius' VI. Symphonie und Mahlers „Lied von der Erde".

— Das unter der Leitung des Intendanten *Curt Eberhardt* stehende städtische Theater in Görlitz (Schlesien) bringt als eine der ersten deutschen Bühnen in einer *Smetana*-Nachfeier die Volksoper „Der Kuß" heraus. Die musikalische Leitung hat *Leo Schottlaender*, die Spielleitung Dr. *Wolff-Seligmann*. Als weitere Erstaufführung für den Osten Deutschlands ist unter der gleichen Leitung Händels „Rodelinde" vorgesehen. Ferner sind in den Spielplan die Spielopern-Neuheiten „Die Weiberverschwörung" und „Der treue Soldat" von Schubert (in der Bearbeitung des Dresdener Generalmusikdirektors *Fritz Busch)* aufgenommen. Später folgt „Die heilige Ente" von *Hans Gal*.

— Der bayerische Generalmusikdirektor *Knappertsbusch* ist von der Universität München zum Ehrendoktor ernannt worden.

— Prof. *Joseph Schwartz*, der hochverdiente Dirigent des Kölner Männergesangvereins, hat mit Rücksicht auf seinen Gesundheitszustand das Amt als Leiter des Vereins, das er 36 Jahre innegehabt hat, niedergelegt.

— Das Reußische Theater in Gera (musikalische Leitung: Dr. *Ralph Meyer)* bringt den „Prinz wider Willen" von *Otto Lohse*, „Pique Dame" von *Tschaikowsky* in einer eigenen Einrichtung, „Schirin und Gertraude" von *Paul Graener* (in einer vom Komponisten besorgten neuen Fassung), die Tanzpantomime „Der Dämon" von *Paul Hindemith* und die Oper „Alkestis" von *Egon Wellesz*.

— Zu Hofmannsthals „Jedermann", der demnächst am Stadttheater in München-Gladbach, sowie in mehreren rheinischen Städten durch Gastspiele des München-Gladbacher Theaters aufgeführt werden wird, hat Dr. *Hermann Unger* (Köln) eine neue Bühnenmusik geschrieben.

— Das Staatstheater in Kassel kündigt an Opernneuheiten an: *Musorgsky:* Boris Godounow, *Puccini:* Schicchi, *Stürmer:* Der Tänzer unserer lieben Frauen, *Schreker:* Der ferne Klang, *Pfitzner:* Palestrina, *Braunfels:* Don Gil von den grünen Hosen.

— *Hermann Henrich* bringt in Orchester-, Chor- und Kammermusikkonzerten an Neuem: Hausegger: Schlachtgesang; eine Cornelius-Feier; Weismanns Phantastischen Reigen; von eigenen Werken: Violinkonzert (Uraufführung mit Lätitia Forster-Henrich), Streichquartett g moll, „Reiterlied" für achtstimmigen Männerchor mit Orchester; in der Oper: Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung", Cornelius' „Barbier von Bagdad" und Verdis „Falstaff".

— *F. L. Gaßmanns* heitere Oper „Die junge Gräfin" (La Contessina) hat in der neuen Bearbeitung *L. K. Mayers* bei ihrer ersten Aufführung durch das Mannheimer Nationaltheater unter Werner v. Bülows Leitung großen Erfolg gehabt.

— *Karl Hasses* Präludium und Passacaglia für Orchester ist zur Aufführung in Kiel (Stein) und Erfurt (Wetz) angenommen. Seine Suite in e moll für Orgel spielte in Dresden Kurt Schöne in seinen Abenden für moderne Orgelmusik.

— *Alexander Micha Szenkar* ist als Erster Kapellmeister an das Landestheater zu Detmold verpflichtet worden.

— Als Nachfolger *Felipe Pedrells,* des verstorbenen Altmeisters der musikwissenschaftlichen Forschung in Spanien, wurde sein Schüler *Prev. Higini Anglès,* der Leiter der Musikabteilung der Biblioteca de Catalunya in Barcelona, zum außerordentlichen Mitglied des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg ernannt. Higini Anglès hat nach dem Tode Pedrells (1922) seine musikwissenschaftlichen Studien hauptsächlich in Deutschland fortgesetzt, und zwar an den Universitäten Freiburg i. B. bei Prof. Gurlitt und Göttingen bei Prof. Ludwig.

— Einen *Paul Krause*-Abend veranstaltete der Dresdener Organist *Paul Höpner,* der einen Überblick über das ganze Orgelschaffen Krauses bot und das neueste Werk des Komponisten Op. 32 zur Uraufführung brachte.

— *Carl Futterer* (Basel) ist als Lehrer für Theorie und Komposition an die Hochschule für Musik zu Mannheim berufen worden.

— Kapellmeister *Hermann Henrich* in Koblenz nimmt im Stadttheater seine Kammermusik-Morgenkonzerte wieder auf.

— Die Berufung *Franz Philipps* als Direktor an das Badische Konservatorium für Musik in Karlsruhe hat eine notwendige Neuorganisation und Erweiterung der Anstalt gebracht. Die Lieder- und Oratoriensängerin *Helene Junker* ist für die Anstalt gewonnen worden. Ferner findet ein weiterer Ausbau der Violin- und Klavierausbildungsklassen statt durch die Berufung des ersten Konzertmeisters am Landestheater, *Ottomar Voigt* und des Pianisten *Josef Schelb,* eines ehemaligen Meisterschülers Stavenhagens. Durch den Einbau einer großen Konzertorgel und zweier Übungsorgeln konnte die Badische Orgelschule gegründet werden, deren Leitung Franz Philipp selbst übernommen hat.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

— Das Aachener Stadttheater hat die Oper „Die Liebesbriefe" von *Joseph Eidens* (nach Gottfried Kellers Novelle „Die mißbrauchten Liebesbriefe") zur Uraufführung angenommen.

— Dr. *Hermann Unger* (Köln) hat ein Märchenspiel von Gustav Halm „Der Zauberhandschuh" vertont. Die Uraufführung des neuen Werks wird noch in dieser Spielzeit am Stadttheater München-Gladbach im Rahmen der Veranstaltungen der „Gesellschaft für neue Musik" (Leitung: Walter Berten) erfolgen.

Konzertwerke

— Zwei Legenden (in Trioform) des Italieners *Ricci-Signorini* sind in Köln durch das Westdeutsche Trio mit sehr gutem Erfolg zur Uraufführung gekommen.

— Eine Sonate für Klavier und Klarinette des Kasseler Komponisten *Hans Oskar Hiege* wird im Januar des nächsten Jahres in Kassel zur Uraufführung kommen.

— Den Liederzyklus „Liebesklage" von Dr. *Hermann Unger* wird die Stuttgarter Sopranistin *Anny Gantzhorn* zur Uraufführung bringen.

— Die Uraufführung von *Robert Hegers* neuem Chorwerk „Ein Friedenslied" (nach Worten der Heiligen Schrift für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel) findet am 1. November d. J. in München durch die musikalische Akademie und den Lehrergesang-Verein statt.

TODESNACHRICHTEN

— Der Pianist *Willy Bardas* (Berlin) ist bei einem Automobilunfall in Neapel tödlich verunglückt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Zu dem im 2. September-Heft des letzten Jahrganges veröffentlichten Aufruf „Ein tönendes Denkmal für Anton Bruckner", in dem um Beigaben für die Erhaltung und Wiederherstellung der Orgeln in St. Florian gebeten wird, möchten wir noch folgenden Satz aus einem weiteren Aufruf hinzufügen: Es ergeht hiermit an alle Freunde Brucknerscher Kunst, an alle, die deutsche Kultur hochschätzen, die herzliche Bitte, nach Kräften zum Gelingen des herrlichen Werkes beizutragen. — Die Namen der Zeichner werden in ein Ehrenbuch eingetragen, und zwar als Spender (bis zu 1 Million K), als Förderer (bis zu 5 Millionen K), als Gönner (bis zu 10 Millionen K), als Gründer (über 10 Millionen K). Zahlstellen sind die Bank für Oberösterreich und Salzburg, Linz (Dir. Fr. Deschl) und Postsparkassenkonto Nr. 1169 (Bruckner-Festspende).

— Die bei Breitkopf & Härtel erschienenen Textbücher zu den bekannteren Opern werden jetzt vervollständigt und neu bearbeitet herausgegeben von Dr. *Otto Erhardt,* dem Oberspielleiter am Württembergischen Landestheater in Stuttgart, der auch zu jeder Oper eine Einleitung und eine Inhaltsübersicht geschrieben hat. Es sollen zunächst die gangbarsten Opern (Gluck, Lortzing, Mozart usw.) berücksichtigt werden. Das Textbuch zu Mozarts Don Giovanni ist bereits erschienen.

— Der *Verlag für neuzeitliche Kunst, Magdeburg,* veranstaltet in dieser Konzertsaison in Magdeburg eine Reihe von Konzerten, die nur Werke unbekannter, lebender Komponisten bringen werden. Komponisten wollen sich wegen des Näheren direkt an den Verlag wenden. Das erste Konzert findet am 30. November statt.

— Der Magistrat der Stadt Frankfurt hat das der Stadt gehörige seit über 100 Jahren unbenutzte *Karmeliterkloster* ausgebaut und Wohnungen darin eingerichtet, die in Frankfurt ansässigen Künstlern zur Verfügung gestellt wurden. Glückliches Frankfurt!

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Die beiden Klavierstücke unseres hochgeschätzten Mitarbeiters Dr. *Roderich von Mojsisovics* in Graz sind eine Fortsetzung der beiden bereits in Heft 9 des 43. Jahrgangs erschienenen „Bilder aus der Steiermark".

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