Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1925

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0046|LOG_0012

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 9

Gedanken zur neueren Ästhetik / Von Dr. Hermann Keller

Noch nie sind die Beziehungen zwischen Ästhetik und Musik besonders freundschaftlich gewesen. Der Musiker sieht immer noch im Ästhetiker einen Menschen, der sich anmaßt, vorzuschreiben, was man tun und lassen müsse, um den von der *Wissenschaft* der Ästhetik aufgestellten Regeln über das Schöne, das Erhabene usw. zu genügen, der aber gleichzeitig gestehen müsse, daß er von der Musik als *Kunst* wenig oder nichts verstehe; der Ästhetiker andererseits wird ehrlicherweise zugeben müssen, daß er dem schaffenden Künstler nichts, und dem nachschaffenden nicht viel zu sagen hat, zum mindesten nichts, was er nicht schon intuitiv weiß. Am schärfsten hat diese Ablehnung der Ästhetik *Max Reger* ausgesprochen: „wenn's an Ästhetiker sehen, den schlagen's tot" — und im Grunde ihres Herzens denken wahrscheinlich die meisten Musiker heute noch ebenso! Auch im Lager der Dilettanten herrscht vielfach eine ähnliche Stimmung, und man kann daher ganze Jahrgänge von Musikzeitungen wälzen, ohne irgendwo der theoretischen Ästhetik zu begegnen.

Daß man sich dagegen sträubt, einen ästhetischen Eindruck, der den ganzen Menschen erfüllt, sich in ein Bündel psychologischer Einzelfragen zergliedern zu lassen, lebendiges Fühlen in abstraktes Wissen zu verwandeln, ist besonders bei künstlerisch sehr empfänglichen und feinfühligen Menschen ohne weiteres zu verstehen. Die Ästhetik ist als Wissenschaft der Kunst gegenüber in keiner beneidenswerten Lage. Was diese spielend gibt, muß jene mühsam Schritt für Schritt nacharbeiten. Ich würde es deshalb auch für ganz normal und richtig halten, daß ein künstlerisch stark empfindender junger Mensch kein Interesse für Ästhetik hat. Mir selbst ist es so gegangen. Aber es gibt von Goethe einen Ausspruch, der die bedingungslosen Vernichter der Ästhetik doch stutzig machen könnte: „Die Kunst bleibt Kunst, und wer sie nicht durchgedacht, der darf sich keinen Künstler nennen." Man weiß, wieviel Zeit Goethe selbst auf dieses Nach- und Durchdenken verwandt hat!

Es ist bekanntlich ein Vorwurf, der immer und immer wieder gegen die Musik erhoben wird, sie sei eine bloße Kunst des Spiels der Empfindungen, sie führe zu einer unklaren Gefühlsduselei, bei der nichts herauskomme; Wolzogen im „Kraftmair" wollte dafür den Ausdruck „Wagalawnia" eingeführt wissen. Kommt das aber nicht zu einem guten Teil daher, daß der musikgenießende Mensch viel zu häufig bei einem unklaren, verschwommenen Genuß stehen bleibt, daß von allen Künstlern gerade die Musiker ihre Kunst am seltensten wirklich durchdenken? Liegt nicht eine ungeheure Gefahr in der Mühelosigkeit, mit der sich ein musiktreibender Mensch musikalische Genüsse jederzeit und im Übermaß verschaffen kann? Steht nicht im „Faust" ein Satz von nur drei Worten, aber gewichtig wie ein Donnerschlag: „Genießen macht gemein"?! Dieser Gefahr wirkt bei der Musik ein Moment entgegen, das sicher von den Wenigsten in dieser Bedeutung erkannt worden ist: die Technik. Das elende, täglich sich wiederholende Sich-abmühen um die Technik (sei es des Spielens oder des Komponierens) ist das natürliche Gegengewicht gegen die Gefahren eines einseitigen Musikgenusses. (Darum tritt die völlige Verworfenheit erst da ein, wo auch das noch wegfällt: beim Radio und beim Grammophon. Wohin dieses bloß passive Musikgenießenwollen führt, zeigt als Musterbeispiel der heutige Stand der amerikanischen Musikkultur.) Bei diesem technischen Erarbeiten der Musik kommt es bei den meisten Musikern auch bis zu einem gewissen Grade zu einem Durchdenken. Aber wieviel Fragen bleiben dann noch ungelöst, wie oft versagt der Musiker, wenn er mit andern Künstlern in idealen Wettbewerb treten soll (Oper, Oratorium!), wenn die bloße „Technik" nicht ausreicht! Darum wird ein Künstler, je höher er in seinem Verantwortlichkeitsgefühl steigt, destomehr seine Kunst durchgedacht haben müssen; das hat Brahms ebenso getan wie Wagner, Schumann wie Berlioz. Solche Genies bedürfen der wissenschaftlichen Ästhetik nicht, vielmehr schaffen sie ihr neue Regeln; aber unter den übrigen Menschen sollten diejenigen, die überhaupt einmal auf philosophische Fragestellungen gekommen sind, dadurch auch auf die Ästhetik, als ein Teilgebiet der Philosophie, geführt werden.

Hier erhebt sich schon eine Streitfrage: der Philosophie? Nicht vielmehr der Psychologie? Auf der ganzen Linie hat ja nach dem Zusammenbruch der nachkantischen spekulativen Systeme auch die mit ihnen verknüpfte Ästhetik, die „Ästhetik von oben", einen überstürzten Rückzug antreten und einer vorsichtigeren Behandlung nach den Methoden der experimentellen Psychologie weichen müssen. Damit hat sie aber vollends die Verbindung mit dem gebildeten Laienpublikum verloren. Von Schopenhauers Gedanken über Kunst, auch wenn ihre metaphysische Verknüpfung bloß Spekulation ist, hat noch heute der Leser etwas; von

einer Zergliederung der Bewußtseinsvorgänge beim ästhetischen Genuß erfährt er so wenig eine Förderung, als er die physiologischen Vorgänge des Gehens kennen muß, um einen Spaziergang zu machen. So ist man heute der rein psychologischen Methode schon etwas müde geworden; man gibt sie nicht auf, aber man versucht, über sie hinauszukommen.

Von zwei Werken ist da zu sprechen: das große, dreibändige System der Ästhetik (1905—1914) von *Johannes Volkelt* stellt einen gewissen Abschluß der psychologischen Methode dar, führt aber in seinem Schlußteil auch schon darüber hinaus; *Theodor A. Meyers „Ästhetik"* (1923)[1] ist vielleicht der *erste Schritt auf dem neuen Wege.*

Fragen wir nun, was im besonderen die Musik diesen Forschern verdankt.

Auf den ersten Blick scheint es: nicht viel. Es ist ganz auffallend, wie die Ästhetik ihre Beispiele, ihre Fachausdrücke fast nur von der bildenden Kunst her nimmt; in der Tat ist ja der Gesichtssinn für die „Wahrnehmung" der äußeren Welt der wichtigste. Ein kleinerer Teil wird der Dichtkunst gewidmet, besonders dem Drama und der Lesepoesie — die Musik wird meist nur der Vollständigkeit halber miterwähnt. Darin zeigt sich die merkwürdige Kluft, die seit etwa hundertfünfzig Jahren die Musik von der übrigen Kultur trennt: man kann musikalisch sein, ohne gebildet zu sein, und man kann gebildet sein, ohne musikalisch zu sein. Es ist aber vielleicht eines der wichtigsten Merkmale der heutigen Entwicklung, daß die Musik mit aller Kraft strebt, aus dieser unheilvollen Isolierung wieder herauszukommen und daß sich ihr von der anderen Seite her helfende Hände entgegenstrecken. Darum bedarf auch die Musik heute nicht so sehr einer besonderen Musikästhetik, sondern des Anschlusses an die allgemeine Ästhetik: was für alle Künste gilt, muß auch für sie gelten. Gerade, weil sie die am schwersten mit Begriffen und Definitionen faßbare Kunst ist, können die Schwesterkünste ihr zu Hilfe kommen. Ich denke da besonders an die ästhetische Grundfrage des *Verhältnisses* von *Inhalt* und *Form.* Die rein psychologische Ästhetik hat das Verdienst, die Untrennbarkeit beider Begriffe nachgewiesen zu haben, und hat damit dem alten Streit von Gehalts- und Form-Ästhetik ein Ende gemacht. Gleichzeitig aber hat sie die Grenzen beider verwischt und unter dieser Unklarheit hat besonders die Musik zu leiden. So haben z. B. in dem berühmten Streit Pfitzner-Bekker die beiden Gegner beständig aneinander vorbeigeredet: wenn Bekker von der dichterischen Idee sprach, so meinte er etwas Inhaltliches, d. h. vor der musikalischen Formung Liegendes; wenn Pfitzner dagegen sagte, daß die musikalische Idee keine zwei Töne miteinander verbinden könne, daß dazu der „Einfall" notwendig sei, so meinte er damit den Moment der musikalischen Formung.

Es ist nun das große Verdienst Theodor A. Meyers, der an der Stuttgarter Technischen Hochschule den Lehrstuhl Fr. Theodor Vischers inne hat, diese Grundunterscheidungen wieder ins rechte Licht gestellt zu haben. Seine „Ästhetik", die zudem den Vorzug hat, in einem klaren, verständlichen Deutsch geschrieben zu sein, baut sich auf diesem Gegensatz vom Inhaltschönen und Formschönen auf. („Schön" ist bei Meyer gleichgesetzt mit ästhetisch wirksam.) Sehr glücklich scheint mir die Definition des Inhaltsschönen als *„gesteigertes Leben"*. Vielleicht ist es keine Anmaßung von uns Musikern, wenn wir glauben, daß unter allen Künsten die Musik der höchsten Steigerung des Lebens fähig ist. Welch ein Weg von Kant, bei dem die Musik als eine Kunst des bloßen Spiels der Empfindungen auf der tiefsten Stufe der Rangordnung steht, bis hierher! Erst von hier aus läßt sich die Überzeugung auch ästhetisch begründen, die jeder wahre Musiker von seiner Kunst hat: daß sie sein eigentliches Leben darstelle, zu dem das sogenannte tägliche Leben nur als eine Unterstufe gelten kann — im Gegensatz zur Ansicht des Banausen (die in den oberen Schichten nicht weniger zu Hause ist als in den unteren) vom Ernst der „Wirklichkeit" im Gegensatz zur Kunst. Nein, lieber Mitbürger, das „wirkliche Leben" besteht nicht im Essen, Trinken, Telephonieren, Straßenbahnfahren, und die Kunst ist nicht ein müßiges Spiel der Phantasie, zu dem man heute begreiflicherweise nicht mehr so viel Zeit hat wie früher — nein, die Wirklichkeit ist auf der Seite der Kunst: was ist denn z. B. vom Jahr 1822 übrig geblieben? Nichts als die Sonate Op. 111 von Beethoven. In diesem Kampf um den Wirklichkeitswert der Kunst, den wir Musiker wohl unser ganzes Leben lang führen müssen, bekommen wir nun in der neueren Ästhetik einen Bundesgenossen, den wir nicht unterschätzen wollen.

Der Begriff „Form" leidet, wie Meyer mit Recht sagt, an einer ungemeinen Vieldeutigkeit. Er wird bald ganz weit, bald eng gefaßt. Alles Klangliche in der Musik gehört zur *Form*, als Gegensatz zum Inhalt, und erst daraus werden die einzelnen Formgebiete, Melodie, Harmonie, Rhythmus, auch Tempo, Dynamik usw. abgegrenzt. Daß in der Musik bald das Inhaltliche (was „hinter den Klängen" liegt), bald das Formale besonders ausgeprägt sein kann, scheint mir eine Erkenntnis zu sein, durch die endlose Streitereien in der Musik vermieden werden könnten. Um nur *ein* Beispiel herauszugreifen: Brahms und Bruckner. Ich habe mich nach langjähriger unbedingter Brahms-Gefolgschaft enttäuscht von Brahms abgewandt, weil mich das *Inhaltliche* nicht mehr befriedigt. Das hindert mich aber nicht, die

[1] Verlag Ferd. Enke, Stuttgart.

formale Meisterschaft (formal hier immer *im weitesten Sinn* genommen) von Werken, wie die G dur-Violinsonate, die I. Symphonie und vieles andere zu sehen und daran immer noch hohen Genuß zu haben. Bei *Bruckner* erkenne ich eine inhaltliche Größe und Weise, die ihn hoch über das 19. Jahrhundert hinaushebt, dagegen einen formalen Ausdruck dieses Inhalts, der nicht ebenso hoch steht, und der Angriffspunkte bietet. Wenn heute für und gegen Bruckner gestritten wird, so wird — fast in allen Fällen — vom einen der *Inhalt* verteidigt, vom andern die *Form* angegriffen, d. h. man redet auch hier aneinander vorbei. Hier also könnte die Ästhetik Nutzen stiften. Wenn ich dafür als einen verständnisvollen Führer die neue Ästhetik von Th. Meyer angelegentlich empfehle, so möchte ich doch zum Schluß noch ein Beispiel anführen, bei dem mir Volkelt eine Erklärung gegeben hat, die ich in der Musikliteratur nicht gefunden hatte: eine Deutung und zugleich bedingte Rechtfertigung der *Programmusik*. Nur im Idealfall sind Form und Gehalt im Gleichgewicht, es kann aber ebensowohl unverarbeiteter Gehalt da sein (z. B. in reflektierender, anschauungsarmer Lyrik), wie unverarbeitbarer, „zu viel Gehalt": so kann die Bildnismalerei niemals einen so oder so heißenden Menschen darstellen, sondern man braucht eine Unterschrift, „Bildnis des Herrn N.N."; der Bildhauer kann den sittlichen Charakter Bismarcks nur in allgemeinster Weise ausdrücken, alles andere müssen wir dazu *wissen* (wo dieses Wissen fehlt, z. B. bei Denkmälern in fremden Ländern, ist der künstlerische Genuß in der Regel sehr herabgemindert); ebenso leidet die Programmmusik unter einem nicht darstellbaren Vorstellungsüberschuß. Aber ist nicht in diesem Fall der Ästhetiker der Weitherzigere, Duldsamere, der sie zu erklären versucht, gegenüber dem Praktiker, der sie, nur seinem Gefühl folgend, in Grund und Boden verdammt?

So könnte eine Beschäftigung mit Ästhetik leicht das entgegengesetzte Resultat haben: nicht zur Pedanterie und Verknöcherung zu führen, sondern zu größerer Klarheit und Übersicht, und damit zu einem reicheren Erleben. Nein, es wäre zum mindesten undankbar, wenn man einen Ästhetiker sieht, ihn totzuschlagen.

Die Sonatenform Beethovens / Von Walter Engelsmann

Probleme

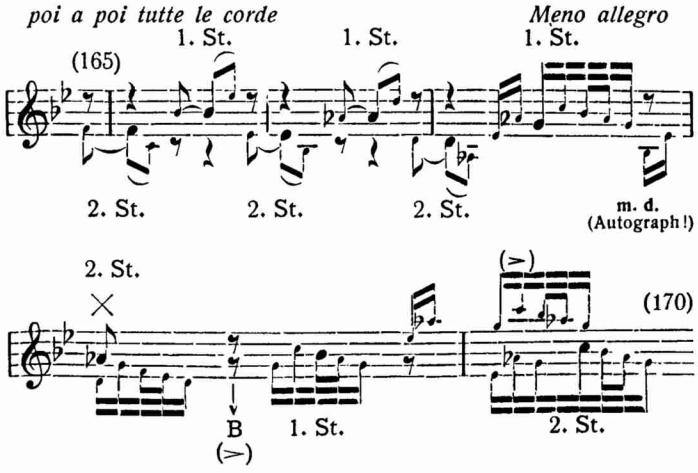
in der Klaviersonate As dur op. 110

I. Das Problem einer Füllnote

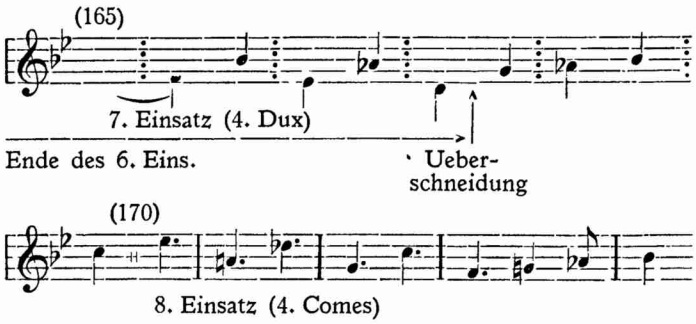
In Beethovens Klaviersonate As dur op. 110 findet sich eine Stelle, die bei praktischen und theoretischen Musikern nicht immer eine reine Freude aufkommen läßt. Es sind die „Meno allegro"-Takte der Fugenumkehrung. Wiewohl nun versucht wurde, diese Stelle technisch zu beleben (Bülow) oder sie als Anschluß und Vermittlung zum folgenden Stimmeinsatz zu erklären (Schenker), so gibt doch weder die eine, noch die andere Auffassung hier das inhaltliche Gewicht, welches für eine Eng- und Endführung erwartet werden könnte. Kein Herausgeber oder Ausleger hat den Finger auf denjenigen Punkt gelegt, der die Lösung zu bringen vermöchte, nämlich auf die Note as^1, welche als erstes Achtel im zweiten Takt des Meno allegro steht (Universal-Edition, T. 169). Es mag dieses Achtel bisher als Füllnote oder als melodische Verbindungsstimme gelesen worden sein innerhalb einer offenen Stelle oder einer Lücke zwischen dem Ende des sechsten Einsatzes $\frac{es}{Es}$ (3. Comes), T. 168, und dem Beginn des nächsten, den Schenker als den siebenten Einsatz (Comes) T. 170, angibt.

Dieser Meinung kann ich mich nicht anschließen, denn ich vermag nicht zu glauben, daß in der ganzen organisch gewachsenen Fuge und deren Umkehrung eine Achtelnote Platz gefunden haben sollte, die völlig herausfallend aus dem Stimmgefüge, eine hier gänzlich unbefugte Akkorddeutung zu übernehmen hätte und als Füllnote gedeutet werden dürfte. Ich bezeichne dagegen den letzterwähnten Einsatz als den *achten* und bin gewohnt, die ganze Stelle in anderer Weise zu lesen, nämlich so:

Der siebente Einsatz des Themas (4. Dux) beginnt mit dem antizipierten f^1 (T. 165), überschneidet das Ende des sechsten Einsatzes (Comes) und ist folgendermaßen geführt:



so daß das letzte Stimmenpaar folgende Linie aufweist:

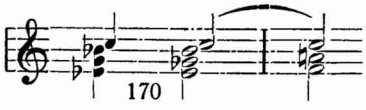


Für diese Auslegung sind folgende Gründe von Wichtigkeit:

1. Das as¹ ist als Füllstimme in der Fuge eine Unmöglichkeit. (Die Freiheiten, die sich Beethoven in einer Fuge vorbehielt, beziehen sich sicherlich keinesfalls auf eine Füllnote, sondern auf die Führung des c. f., wovon er gerade hier vielfachen Gebrauch gemacht hat.)

   Das as¹ hätte auch zur Harmoniebildung nichts beizutragen, denn die Harmonie ist ohnehin eindeutig bestimmt. (Das as auffassen wollen als Belebung des Es-Klanges, oder als rhythmischen Parallelismus zum Schluß $\frac{es}{Es}$ des sechsten Einsatzes hieße dies Achtel gerade zur Füllnote stempeln, was unter gar keinen Umständen zugestanden werden darf.)

   Selbst wenn das as¹ als zur folgenden Figur gehörig gelesen werden könnte, was wegen des Pausenzeichens (Stimmüberschneidung) nicht angeht, so würde es doch, oder gerade durch seine Verstellung auf den Taktanfang einen erhöhten Sinn in Anspruch nehmen müssen.
2. Das vorhergehende g¹ fällt deshalb als eine zum Fugenthema gehörige Note besonders ins Ohr, weil es statt der eigentlich zu erwartenden Quarte f¹ b¹ unerwartet eintritt.
3. Das letzte c² braucht nicht als Vorhaltnote gelesen zu werden, sondern kann mit Recht den Wert einer Akkordnote beanspruchen. In dieser Folge nämlich:



(Es möchte dabei noch zu beachten sein, daß b und c, obwohl versteckt, innerhalb der zugehörigen Figuren zweimal dicht beieinander auftreten.) Man wende nicht ein, die Auffassung dieser Lesung könne in ihrer Ausführung etwas Gesuchtes oder Gequältes haben. Ein berufener und bekannter Beethoven-Spieler führte, nachdem ich ihm diese Lesart vorschlug, diese Stelle beim ersten Versuch so überzeugend aus, daß sowohl das Thema, als auch die umspielenden Sechzehntelfiguren mit vollendeter Deutlichkeit und Natürlichkeit zu Gehör kamen.

4. Alle Stimmeneinsätze der Inversione della Fuga folgen einander ohne Zwischenspiel und geben de. Reihe nach:

I. { Dux-Comes 2 × 4 T. / Dux-Comes 2 × 4 T. } 2 × 8 T.

II. { Weitführung: / Dux-Comes 2 × 8 T. } 16 T.
(Engführung:
5 Takte Rest? = 1 Takt leer
u. 4 Takte Comes?)
nein — sondern

III. { Engführung: / Dux-Comes 2 × 4 T. } 1 × 8 T.

Mit Ueberschneidung von 3 Takten (und — „poi a poi tutte le corde" — beginnend)

Denn diese Stelle muß eine Häufung enthalten vor den auspendelnden, aus der Höhe fallenden, verminderten Quintenschritten des nächsten T. 170 Fugenstimmeneinsatzes (4. Comes), der nun als *achter* gelesen werden muß.

II. Das Problem einer Tonleiter ‹„fallende Linie"›

In Beethovens As dur-Sonate op. 110 befindet sich eine weitere Stelle (siehe I. Das Problem einer Füllnote) die von allen Pianisten verschieden, also nicht von jedem richtig behandelt wird, die auch bei allen Herausgebern oder Erklärern von Lenz bis Schenker verschiedene Deutungen erfährt. Es ist der Mittelteil des zweiten Satzes in Des dur. Man hört dieses absteigende Gebilde gewöhnlich als dankbare Spielfigur, wobei dem Ausführenden die störenden Bewegungen der linken Hand nicht gerade sympathisch sind. Oft wird die Stelle mit Chopin'scher Brillanz „hingelegt" und fällt dann so aus dem Rahmen der Sonate heraus, daß es ordentlich weh tut. Am besten schon handeln die, welche sie verhältnismäßig nüchtern hinspielen und es dem Hörer überlassen, damit anzufangen, was er will, zum Glück und zur Freude für den Verstehenden.

„Was ist der Sinn dieses ganzen mittleren Abschnittes des Satzes?" fragt Nagel. „Wer ihn wie eine Etüde abspielt, wird den Zusammenhang mit dem Voraufgegangenen nicht erfassen und diesem vielleicht sonderbarsten aller Beethovenschen Gebilde nicht beikommen."

Der Hinweis ist richtig, doch er erklärt nichts.

Riemann schreibt darüber:

„Das nicht als solches bezeichnete Trio in Des dur ²/₄ ist noch gefährlicher für den Spieler als der erste Teil des Satzes, und nur eine vollständige Herausschälung des Melodiekerns aus der Achtelfiguration kann ihn vor ernstlicher Entgleisung bewahren. Die harmonischen Noten (Akkordtöne) sind nämlich zum Teil mit der oberen und unteren Wechselnote umschrieben zum Teil aber nicht."

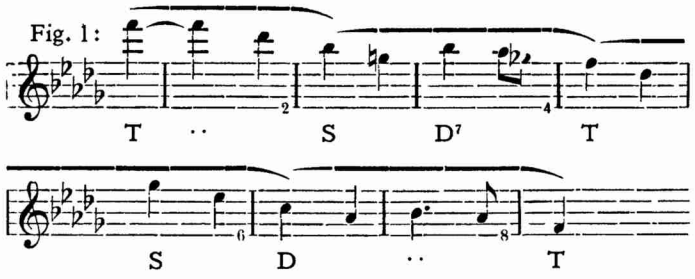
Hierzu müßte gesagt werden: Das Fehlen jeglicher Überschrift über diesem Mittelteil ist auffällig und hat ein Gegenstück z. B. im Scherzo von op. 106. Das könnte

auch als Absicht angesehen werden, wofür meine unten zu gebende Lesart als Grund angeführt werden kann. Sodann kann ich den ersten Teil des zweiten Satzes für so gefährlich nicht halten, glaube vielmehr, daß Riemann da einige Steine erst anstoßgefährlich hervorgehoben hat. Die Herausschälung des Melodiekerns ist nun allerdings das wichtigste, denn sonst ist die ganze Stelle eben nur eine technische, ein gut klingender Lauf, aber wegen seiner nicht logisch erscheinenden Wechselnotenverteilung schwer zu behalten für Kopf und Hand und noch schwerer richtig einzufügen in den Bau des ganzen Werkes.

Riemann sagt:

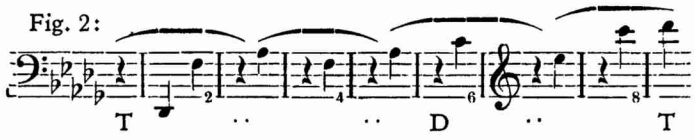
„Die eigentliche Melodie ist folgende:

Fig. 1:



„Die linke Hand markiert die Harmonien nur sehr unvollständig durch Einzeltöne, welche nahelegen, Harmoniewechsel erst in Abständen von vier zu vier Takten der Notierung zu verstehen."

Fig. 2:



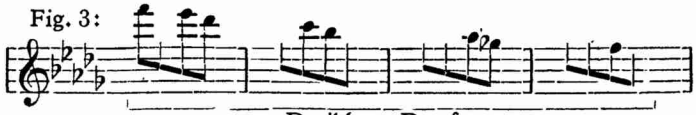
„Aber das ist schwerlich korrekt. Vielmehr müssen die in der Oberstimme angedeuteten Subdominanten trotz der scheinbar widersprechenden Harmoniemarkierungen der linken Hand herausgeholt werden."

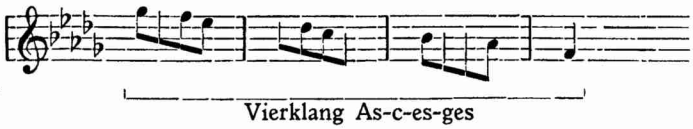
Ich kann auch das nicht für „korrekt" halten und bin der Meinung, daß sehr viele Irrtümer dadurch begangen werden, daß man versucht, harmonisch und immer nur harmonisch auszudeuten, wo doch die Akkord-Analysen in allen melodisch geführten Sätzen von Bach bis Wagner auf fast unüberwindliche Schwierigkeiten gestoßen sind. Riemann aber gibt dem Spieler wenigstens für die rechte Hand eine Melodie an, die einigen Halt gewährt, wenn sie auch durch Phrasierung und Harmonisierung noch immer recht kompliziert erscheint.

Schenker sagt: „Schon der flüchtige Blick zeigt eine *fallende Linie*, die in den ersten vier Takten (Takt 41—44 Universaledition) im Sinn des Dur-Dreiklangs auf Des, in den zweiten vier Takten (T. 45—47) im Sinne eines Dominant-, Septimakkords auskomponiert wird, welchem letzteren Akkord dann wieder der Dreiklang folgt."

Er sieht die „fallende Linie" so:

Fig. 3:





Schenker gibt darauf längere Erklärungen, warum Beethoven gerade so und gar nicht anders verfahren mußte, um die nötigen Durchgänge etc. herauszukonstruieren, und endlich folgt ein Aufriß, um den „letzten Kern, also jenes Geheimnis bloßzulegen, das des Meisters Inspiration leitete". Auch Schenker nennt diesen Teil Trio und formal sicher mit Recht. Aber obwohl er sonst jede kleinste Kleinigkeit als Offenbarung des „Meisters" ansieht, hier zieht er das Fehlen dieser Bezeichnung nicht in Rechnung. Er schält uns nur eine *Tonleiter* aus diesem Satz, eine „fallende Linie", was man nun nicht gerade als eine allzu gewaltige „Inspiration" weder des „Meisters" von 110, noch des Auslegers anzusehen verpflichtet wäre.

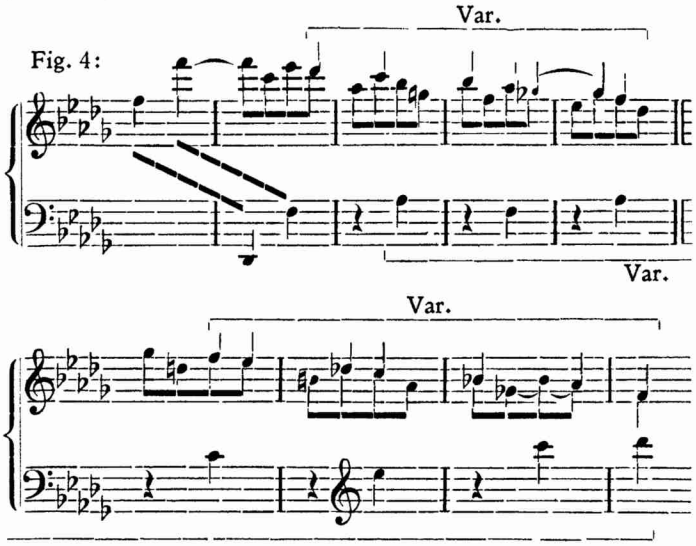
Ich möchte diesen beiden Lesarten diejenige gegenüberstellen, welche mir bisher als die natürliche erschien.

Ich lese die Stelle wie folgt:

$$\left.\begin{array}{c}\text{Variation} + \text{Variation} \\ \hline \text{Variation}\end{array}\right\} \text{des ersten Teils}$$

nämlich:

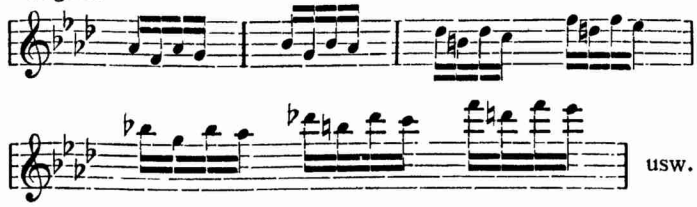
Fig. 4:



Diese Melodie ist in eine Achtelfigur hineingebaut, oder von ihr umspielt, welche am Expositions- und Reprisenschluß des ersten Satzes zu großer Bedeutung gelangte und hier (wie in andern Sonaten aus ähnlichen Gründen) die bewegungsführende Rolle spielt.

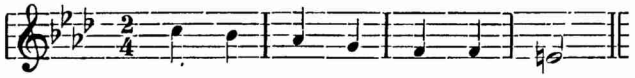
Auch dort bildet diese Figur eine Kette (T. 94-96) so:

Fig. 5:



Mit dieser Figur ist das Thema des zweiten Satzes:

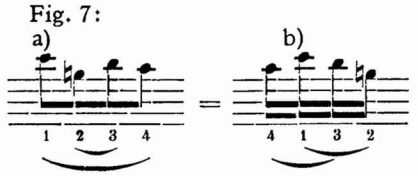
Fig. 6:



usw.

gekoppelt und ergibt die obigen Variationen Fig. 4, wobei in jedem zweiten Takt die Achtelfigur verwürfelt ist.

Fig. 7:



= T. 2 und 3 in Fig. 4.

Wird die Figur so verstanden, so scheint auch der von Schenker als „eine unerhörte Kühnheit" (in bezug auf seine Lesart ist es so) bezeichnete Originalfingersatz

T. 71:

Beethovens durchaus der Figur angemessen, ja er ist sogar eine Verständnis- und Gedächtnishilfe für Kopf und Hand.

Ist der Mittelteil (Trio)

eine als Akkordmodulation konstruierte Melodie?

eine in Tonleiterfolge „fallende Linie"?

eine Variationsgruppe $\frac{2 \times \text{Variation}}{\text{von } 1 \times \text{Var. kontrapunkt.}}$?

Wir überlassen es dem Leser. (Schluß folgt.)

Karl Holz in seinem Verhältnis zu Ludwig van Beethoven

Nach den „Konversationsheften" dargestellt von WALTHER NOHL

(Schluß)

Holz war ein Lästermaul. Er redete eigentlich von niemand gut. Seine Urteile sind scharf, oft ironisch und sarkastisch:

„Stadler! — Grillparzer nennt ihn den Notenreiter!

Mosel — der Komödien- und Tragödienhilfrath! Die Tröpfe (sagt er) die Kozeluche! Man könnte mit so einem Kerl ein Festungsthor einrennen. —

Man will mir durchaus den Prinzen Louis (Ferdinand) hinaufdisputiren, ich kann ihm aber keinen Geschmack abgewinnen. Ich finde durchaus keinen Funken darin! —

Hummel — mit der Originalität hat er's nie genau genommen. — Es ist mehr eine gewisse Eleganz wie die wahre Kunst — ganz rein ist er nicht. —

Der verstorbene Violinspieler Schlesinger hat ganz richtig gesagt: Spohr, Fesca, sind lauter Biertrinker, kann ihnen gar nichts einfallen. —

Ries hat sich sogar herabgelassen, Variationen von Mayseder fürs Klavier zu übersetzen. Schade um sein schönes Talent; er hat immer noch mehr Schwung als drei Spohre. —

Ries hat mehr verdorben als gut gemacht. —

Spontini sitzt zu Hause, hinter einer Glasthür, mit allen Orden bekleidet, das schönste Notenpapier vor sich, goldene Schreibfedern an der Seite ... er taucht sie ins Dintenfaß und — legt sie wieder hin, denn es fällt ihm nichts ein."

Nur über Schubert ist seine Äußerung freundlich:

„Schubert war eben bei ihm (wohl bei dem Neffen Karl?), sie haben in einer Händelschen Partitur gelesen. Er war sehr artig, hat sich zugleich bedankt für das Vergnügen, das ihm die Quartette Mylords gemacht haben; er war immer zugegen. — Für Lieder hat er viel Auffassungsgabe. Kennen Sie den Erlkönig? Er hat immer sehr mystisch gesprochen."

Über Carl Maria von Weber urteilt er 1825:

„Seine Euryanthe. Man nennt sie recht die Ennuyante!"

1826:

„Er hat erst spät angefangen, recht zu studiren.
Das wird kein Webersches Concert.
Er hat zu spät angefangen.

Mylord weiß sich zu erinnern, daß er vor vielen Jahren als Kapellmeister nach Breslau berufen wurde, wo er sich noch verwunderte, daß ein Mensch ohne alles Talent zur Musik so eine Stelle erhalten konnte.

Mylord hielt ihn damals für einen erzdummen Kerl.

Erst später, in Prag, fing er an zu studiren.

Sein Vorzug war seine Bekanntschaft mit vielen Dichtern und Gelehrten, die ihn erst auf den Weg brachten, zu denken? er dachte wohl, aber das Genie —

Der Freyschütz kann selbst bey einem mittelmäßigen Compositeur nicht zu Grunde gehen." —

„C. M. Weber soll gestorben seyn.

Blitzesleuchten.

Wenig Originalität der Ideen, mehr noch in der Ausführung.

Ich meine hier nicht eine kunstgerechte Ausführung.

Er braucht auch die Worte wie Salieri.

Ich habe ihm einmahl zu verstehen gegeben, was ich von ihm denke; wir führten ihm zu Ehren Ihr Quartett in Es (das 10te) auf; das Adagio fand er zu lang; ich aber sagte, Beethoven hat auch ein längeres Gefühl und eine längere Phantasie, als alle, wie sie da stehen und nicht da stehen.

Seit dieser Zeit kann ihn auch Linke nicht mehr leiden; das können wir ihm nicht vergessen." —

„Vor seiner Abreise haben wir bey Castelli Weber zu Ehren Ihr 10tes Quartett in Es gemacht, das Adagio war ihm aber zu lang.

Er hat es gar nicht verstanden.

Man sieht, wie er zu Hause ist; das Quartett hat er damahls zum ersten mahl gehört.

Titania.

Die Clarinetten allein in der Tiefe, und dazu Paukenschläge wie Satans-Pferdefuß. —

Oberon von Weber hat in London gefallen; doch fand man die Musik zu gelehrt.

Schlesinger in Paris soll den Oberon von Weber für 10 000 Franken gekauft haben." —

1825 fragt Holz Beethoven: „War Mozart ein guter Klavierspieler?" — Die Antwort Beethovens fehlt natürlich in dem Konversationsheft. Aus dem folgenden Satze

Holzens: „Damals war es auch noch in der Wiege“ läßt sich aber schließen, daß Beethoven Holz gegenüber ein ähnliches Urteil über Mozarts Spiel abgegeben hat, wie wir es von Czerny hören, daß nämlich Mozarts Spiel sauber und klar, aber etwas leer, matt und altfränkisch gewesen wäre. Mozart habe ein feines, abgehacktes Spiel gehabt, kein „ligato“.

Anderswo schreibt Holz:

„Das ist es, was ich bey Mozart immer vermisse — besonders die Instrumentalmusik.

Einen bestimmten Charakter in einer Instrumentalmusik, ich meine, eine analoge Darstellung irgend eines Seelenzustandes findet man in seinen Werken nicht so, wie in den Ihrigen. Ich frage mich immer selber, wenn ich so etwas höre, was soll das vorstellen?

Ihre Stücke haben durchaus den eigentlichen ausschließenden Charakter. Ich möchte den Unterschied zwischen den Mozart'schen und Ihren Instrumental-Compositionen so erklären: zu einem Ihrer Stücke könnte ein Dichter *nur ein Werk schreiben*, zu einem Mozartschen könnte er aber 3 bis 4 analoge schreiben.

Händel hat eine Würde, die er nicht erreicht.“

Über die Bildung Mozarts urteilt Holz:

„Außer seinem Genie als musikalischer Künstler war er null. —

Haydn hat den Don Juan vor alles gestellt. Das Thema vom Requiem hat Haydn auch in einem Quartett viel früher, als Fugenthema benutzt.

Es ist sonderbar, daß ich in seinem Werke (Don Juan) nicht das tiefe Gemüth und seine Leidenschaft finde, die nur in der Tonkunst so vollendet ausgesprochen werden kann.

Mozart hätte sichs auch gefallen lassen, die Wiener Zeitung in Musik zu setzen.

Die Fuge in der Ouverture zur Zauberflöte soll eigentlich dem Händel angehören. Er hat früher eine andre geschrieben; Schikaneder hat sie verworfen.“

1826: „Man sagte von den 6 Mozartschen Quartetten, daß sie zum todtlachen seyen; sie stimmen gar nicht. — An Quartetten sind wir ohnedies nicht reich. 7 von Ihnen und 5 von Mozart. Welches von den Mozartschen Quartetten halten Sie für das schönste?

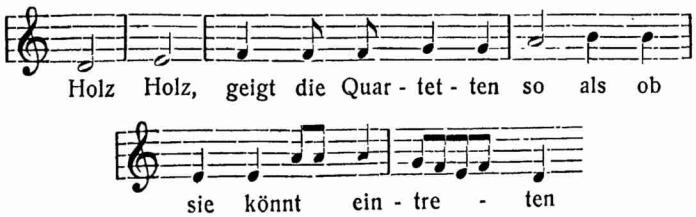
Auch G moll.

Welche Symphonie war die letzte, aus G moll oder in Es? So viel ich gehört habe, nennt man allgemein die in Es seinen Schwanengesang. Nach dem Catalog von André in Offenbach ist die Es auch die letzte.“

[Anmerk.: Der Beiname „Schwanengesang“ für die Es-dur-Symphonie ist unrichtig. Die letzten drei Symphonien Mozarts sind: die Es-dur-Symph. am 26. Juni, die g-moll-Symph. am 25. Juli und die C-dur-Symph. („Jupitersymphonie“) am 10. August 1788.] —

Die Urteile der Verwandten und Freunde Beethovens über Holz sind zum größten Teile ablehnend.

Der Neffe macht sich über sein Geigenspiel lustig:



und sagt von ihm:

„Holz Christi ist ein Galgenholz. —

Er hält nichts auf Kleider, desto mehr auf Essen und besonders Trinken.

Satyrisch ist er im höchsten Grad. —

Er ist mehr hündischer Natur. —

Im besondern Augenblicke, wo man eben entzückt und von Verehrung ergriffen ist, kann eine solche Huldigung wohl stattfinden. Man sieht aber, daß es bei ihm Kriecherei ist. —

Noch mehr das ungenirte Wesen; anderswo muß er sich steif halten, was er hier nicht braucht.

Holz ist jährlich 365 mahl zu Mittag eingeladen, und wenn er auch nicht eingeladen ist, so lädt er sich selbst ein.

Holz trinkt sehr stark. Gestern haben wir über 1 Maaß gebraucht. Wenn er getrunken hat, wird er zärtlich.“ —

Auch Schuppanzigh spricht davon, daß Holz trinkt:

„Beym Holz geht der Wein wie auf einen glühenden Stahl.“

Kanne dagegen schreibt 1826:

„Wo ist denn der Hölzerne? Er verehrt dich aufrichtig.“ —

1827 schreibt der kleine Gerhard v. Breuning in ein Konversationsheft:

„Den Holz kann niemand leiden, denn jedermann, der ihn kennt, sagt, er sey falsch.

Er macht, als wenn er dich wunders wie gern hätte.

Er hat eine große Verstellung. Lügen kann er, wie gedruckt.

Du bist unter allen der beste, die andern sind alle „Lumpe“

Wenn du nicht so gutmüthig wärest, könntest du mit Recht auch ein Kostgeld von ihm verlangen.

Dein Wein gefällt ihm am besten.“ —

Am schlimmsten ergeht es Holz in der Kritik Schindlers. 1826 schreibt Holz einmal auf:

„Er thut alles Mögliche, um mich von Ihnen wegzubringen. Er sagt, Sie hätten es jedem so gemacht, der um Sie war; eine Zeitlang brauchten Sie dieselben, und dann stießen Sie sie bey der Thür hinaus. Es ist ihm nicht recht, daß Ihnen einer die Wahrheit sagt“ [hier ist offenbar Schindler gemeint].

Schindler wirft Holz vor, daß er das Leben Beethovens vergiftet habe;

„Die vielfachen Umtriebe von Holz und andern, die thun mir wehe, darum komme ich so selten, doch beantworte ich ja Ihre schriftlichen Anfragen immer auf der Stelle.

es geschieht so manches, was Ihrer so ganz unwürdig ist, und Ihr Bedauern dessen kommt zu spät.

Was hilft mein Rath, das Geschwätz von Holz, Karl und Ihrem Bruder neutralisirt doch alles; so auch geht es Hr. Bernard u. Breuning, die sich dann auch schämen, wie ich.

soll ich es zum tausendsten Male betheuern, daß ich Sie niemals verlassen werde? Fesseln mich nicht so viele Bande der Liebe und Dankbarkeit an Sie? Aber, geben Sie gemeinen Menschen nicht immer Gehör, wenn es blos scheint, daß sie Recht haben. Sie verstehen. So lange es so geschieht, müssen Breuning und ich zurückbleiben.

halten Sie mir das zu gute, mein theurer Lehrer. Es ist bei diesen Conflicten für Sie und für mich gerathen, daß ich etwas fern bleibe, denn es gibt der Schwätzer und Zuträger um Sie her jetzt zu viele. Daher wissen Sie nie, was Sie thun sollen. Breuning beklagt es mit mir, kaum daß er wieder in Ihrer Nähe ist. ich habe jetzt auch gar viel zu thun, das Theater, die Schwester etc. aber schreiben Sie nur, wenn Sie meines Rathes zu bedürfen glauben, dann schreibe ich oder ich komme persönlich. Das Treiben gewisser Leute um Sie,

jetzt wie immer, so lange ich Sie kenne, kommt mir oft vor, wie man es von den Höfen orientalischer Fürsten liest — Nabob — Sultan Beethoven."

In demselben Jahre schrieb Schindler an den Rand einer Seite des Konversationsheftes:

„Hr. Holz zieht Beethoven von einem Wirthshaus ins andre, und verursacht große Auslagen. Das war denn ein wesentlicher Grund, daß B. sich vor ihm fürchtete und den Umgang mit ihm aufgab. Die außerordentlichen Intriguenkünste, mit denen er ihn umstrickte, nannte er ihn später seinen Mephisto."

1827 schreibt Schindler: „wahrscheinlich fürchtet er sich, mit Ihnen nicht länger mehr Komödie spielen zu können, wie eher, weil er sowohl Ihren als Breu- entscheidenden Ton hört. Daher wendet er sich auch dorthin. Gibt er ihm Gehör, so hat er auch seine ganze Zuneigung — so sind wir. —

ich habe gestern Hr. Holz tüchtig gewaschen. Die Folge war, daß er ganz freundlich von mir schied. Ich hörte, daß er irgend wo sich vernehmen ließ, als sey es ihm nicht recht, daß ich zu Ihnen komme. — Ich stellte ihn daher darüber zur Rede, allein er wollte durchaus von einer Eifersucht dieser Art nichts gesagt haben, meinte aber, seine Zeit sey zwischen seinem Amte, seinen Lectionen und seiner Braut getheilt, deszhalb könne er nicht zu Ihnen kommen — allein ich bin zu gut davon unterrichtet, und thue weiter, als wüßte ich nichts. Sie sagten mir selbst bereits genug von ihm. er ist Mitglied des Haslingerschen Clubbs, zu dem ich mich nie gesellt habe und nie gesellen werde, es hat ihn ganz eingefädelt etc.

Er sagte letzthin dem Breuning, hier, daß Sie stets Mittags über ein Maasz Wein trinken, und andre Unwahrheiten. — Breuning sagte mir diesz gestern hier mit Staunen. Allein silentio."

[Dabei befindet sich eine Anmerkung Schindlers: „Es muß hier bemerkt werden, daß Hr. Holz es allein war, der nach Beethovens Tode allenthalben frei hin ausgesagt: daß Beethoven nur in Folge vielen Weintrinkens die Wassersucht sich zugezogen, daher sich die Meinung verbreitet, er sey ein Trinker gewesen. Wahr ist nur, daß Hr. Holz, selbst ein starker Trinker, unsern Beethoven oftmals dahin brachte, mehr als gewöhnlich zu trinken. Doch, Gottlob, hat diese Periode, da er sich von Hrn. Holz herumführen ließ, nur ungefähr 18 Monate gedauert, — vom Anfang Sommer 1825 bis Ende September 1826."]

„mein Bester, wenn Holz sich gemein und ränkehaft betragen, so sind Sie deszhalb mit Schuld daran, weil Sie ihm über alles Maasz die Zügel schießen ließen.

eine ordinäre Natur, ja, eben darum übernahm er sich hier."

Piringer schreibt darunter: „eine unedle Rache."

[Bemerkung Schindlers: „Diese Worte beziehen sich auf Hr. Holz. Beethoven beklagt sich gegen die beiden Herrn (Piringer und Haslinger), daß Holz ihn für einen Trinker ausschreie, als wolle er an ihm Rache nehmen, weil er (Beethoven) ihn nicht mehr gern bei sich sehe. Mittlerweile hat auch Hr. Breuning unserm Freunde mitgetheilt, was Hr. Holz sich zu äußern erlaubte."]

Auf die Deckelseiten eines Heftes von 1827 hat Schindler eine ausführliche Anklage gegen Holz geschrieben:

„Herr Holz ist zum Frühjahr 1825 hin durch Schuppanzigh, dessen Sekundarius beim Quartett er gerade damals war, mit Beethoven bekannt geworden. Zur selben Zeit war ich mit letzterem gespannt und besuchte ihn nur selten. Hr. Holz, 25 Jahr alt, aber schon erfahren in Geschäften aller Art, auch in Geldsachen, war zugleich Beamter bei den nied.-öst. Landständen, wo er jetzt noch ist. Da er auch Verstand, Wissen und Gewandtheit besaß, so ward er dem in jenen Jahren fortan rechnenden Beethoven bald eine persona grata, und somit auch ein Ersatz für den „trotzenden" Schindler.

Was sich auch gleich anfangs aus dieser neuen Bekanntschaft als seltsam und auffallend zeigte, war die gemeine Dreistigkeit Seitens Hr. Holz, mit der er sich dem Großmeister stets näherte, mit der er ihm gleichsam imponirte, und Beethoven, überrascht durch diese übermäßige Fraternität, die jedoch gut gemeint war, hatte die allzugroße Nachsicht, in Allem der willigste zu sein und verwöhnte seinen Jünger und Sekretär auf zu beklagende Weise. Mangel an feiner Bildung nach der wiener Volksklasse, gänzliches Verkennen der erhabenen Bedeutung des vor ihm stehenden Meisters; anderseits mancher schwache Augenblick des letzteren, der eben mit der fixen Idee umher ging, ein reicher Mann werden zu wollen, deshalb immer rechnete, — das waren von beiden Seiten die Gründe, daß man sich in der Bewegung ganz vergessen hat. Hr. Holz zu Intriguen geneigt, erlaubte sich daher Verdächtigungen, Anschwärzungen, ja offenbare Verleumdungen über Freunde und Bekannte des mißtrauischen Beethoven vorzubringen. Das Kaiserhaus und hochstehende Personen wurden von ihm nicht geschont. In dem Grade als Beethoven sich an dergleichen amüsirte, verdoppelte der freche Muthwille des Hrn. Holz diese seine Bemühungen, deren Folgen waren, daß Beethoven in sehr unangenehme Dinge, Intriguen etc. verwickelt wurde. So strenge er sonst die Conduite Anderer nach jeder Richtung hin censirte, so ließ er es gegen Hrn. Holz häufig an aller würdevollen Haltung fehlen, die den jungen Mann etwas in Respekt gehalten haben würde. Dieser, ganz ein wiener Lebemann gewöhnlichen Schlages, auf gut Essen und Trinken sehr viel haltend, befahl auch bald Beethoven Küche und Keller, wie niemals ein Anderer, wenn noch so lange mit ihm befreundet, sich unterstanden hätte. Hr. Holz ward schon ganz eigentlich der Major domo von Beethovens Haushalt. Nach dessen in den letzten Lebenswochen selbst gemachtem Geständniß führte er im Winter 1825 auf 26, von Holz bald in dieses bald in jenes Weinhaus gezogen, ein unpassendes Leben, das seiner Gesundheit sehr nachtheilig gewesen. — —

Daß Beethoven aber des Hrn. Holz, vorzüglich wegen seiner gemeinen Sitte und des vertheuerten Haushaltes, bald überdrüssig werden würde, stand zu erwarten. Er fühlte, daß er eine Änderung der Dinge sich selbst schuldig sey. Andrerseits konnte er bei solcher Lebensweise seinem Neffen kein gutes Beispiel geben. Verschiedene Stellen in den Conversationsbüchern, alle von meiner Hand geschrieben, zeigen, wie ich ihn auf die Folgen aufmerksam gemacht und wie ich mich geweigert, ihn wieder wie ehedem mit Rath und That zu unterstützen, wissend, daß die Gegenwirkung des Hrn. Holz, wie die Erfahrung es schon gelehrt, nicht ausbleiben werde. Erst die unglückliche Katastrophe mit seinem Neffen im August 1826 führte mich wieder ganz an seine Seite. — Zum Theil die Vorgänge bei dieser Katastrophe, wobei Hr. Holz durch strenge Beurtheilung des Neffen Beethovens Gefühle zu diesem stark verletzt, dann die immer lauter geäußerte Unzufriedenheit des Hofraths von Breuning über das dreiste und oftmals rüde Benehmen des Hrn. Holz, wobei Anmerkungen von Beethovens Neffen über letzteren ihre Bestätigung gefunden, — dies zusammen waren die Beweggründe, daß der Großmeister gegen Hrn. Holz kalt geworden und sich nach dem Augenblick sehnte, ihn nicht mehr sehen zu müssen. Da dieser aber mit Beethovens Staatspapieren zu thun hatte und auch noch Copialien von den letzten Quartetten zu machen übernommen, so betrat in diesen Angelegen-

heiten Hr. Holz in den 3 letzten Lebensmonaten nur einige Male noch Beethovens Haus. Der Umstand, daß er eben sich verlobt hatte, gab ihm einen schicklichen Grund, sein Ausbleiben zu bemänteln, und überhob Beethoven der Unannehmlichkeit ihm zu sagen, wie er wünsche ihn selten oder gar nimmermehr bei sich zu sehen. Stellen in den Conversat. Büchern letzter Zeit, besonders von der Hand des Sohnes von Hrn. v. Breuning über Hrn. Holz, sprechen zugleich aus, was der Vater Br. von ihm gehalten hat.

Als Hr. Holz die Gewißheit hatte, daß er Beethovens Neigung nicht mehr besitze, daß er ihm fast lästig sey, fing er an, seine verleumderische Zunge gegen Beethoven in der Art loszulassen, wie gegen alle Andern. Nicht nur daß er dem Hofrath v. Breuning gesagt, Beethoven habe stets viel getrunken, was Ersterer seinem Freunde als aus dem Munde des Holz gehört zu haben bestätigte, auch Beethovens Arzt, Prof. Wawruch, die ganze Versammlung in der Haslingerschen Musikhandlung usw. hörte von ihm dasselbe. Daher noch lange vor dem Absterben die Nachricht von Mund zu Mund gieng; Beethoven liege an der Wassersucht in Folge unmäßigen Weintrinkens darnieder. Beethoven selbst nannte dies die Rache, die Holz jetzt an ihm nehme. Darauf bezieht sich die Stelle in diesem Heft auf Blatt 29 von Hrn. Piringer, und nachher gleich von Haslinger geschrieben, welch letzterer Hrn. Holz darüber zur Rede gestellt haben soll, wie er versicherte. Daß Beethoven von Holz verleitet wirklich oftmals gegen seine Gewohnheit Wein zu sich genommen, hat er nicht geleugnet, da er aber nebenbei fortan Wasser trank und viel Wasser, so konnte dieser Weingenuß, der überdies sich nur auf einen kurzen Zeitraum beschränkte, nicht die Ursache zu seiner Todeskrankheit werden. Der Grund lag vielmehr zu allernächst in der Richtung, die die vorausgegangene Lungenentzündung nach ihrer Crisis genommen, die vom Arzt ganz übersehen worden; dann lag er auch noch in den heftigen und anhaltenden Gemüthsbewegungen, herbeigeführt durch die Conduite seines Neffen. So sprach sich Dr. Malfatti bestimmt aus.

Bald nach Beethovens Tode verfaßte Prof. Wawruch einen ärztlichen Überblick auf Beethovens letzte Lebensepoche, den er aber nicht veröffentlichte, denn, kaum hörte ich davon, bemerkte ich ihm, daß sich Protestationen ergeben würden, wenn er allenfalls als Grund der Krankheit den Weingenuß angeben würde. Dieser ärztliche Überblick erschien erst 15 Jahre nach Wawruchs Tode abgedruckt in der Wiener Zeitschrift, 30. April 1842. Da das Frankfurter Conversationsblatt ihn ebenfalls aufnahm, so veröffentlichte ich in Nr. 192 desselben Jahres in diesem Blatte eine Entgegnung mit facsimilirten Belegen nach Beethovens Briefen an mich, die genau bewiesen, daß Beethoven kein Trinker gewesen. Vergebens bemühte sich Dr. v. Breuning dieser Entgegnung in einem wiener Blatte Aufnahme zu erwirken. A. Schindler im Juny 1846 zu Aachen."

In zwei späteren Heften kommt Schindler noch einmal auf Holz zurück:

„meinen Sie Hr. Holz? beszter, Sie sind selbst Schuld, Sie haben seiner Gemeinheit selbst zu viel Raum gegeben, denn wars zu spät, zurückzuziehen. — vielleicht wird er jetzt gesetzter im Ehejoche."

[Bemerkung Schindlers unten auf einem Blatt des Heftes]: „Hr. Holz wird von Beethoven ersucht zu ihm zu kommen um ihm zur Erhebung der Zinsen von Staatspapieren und andern Geldangelegenheiten, worüber er Bescheid wußte, behülflich zu seyn." —

Ein großer Teil der Beschuldigungen Schindlers ist unwahr. Wer von Schindler gehaßt wurde, konnte sich darauf gefaßt machen, daß ihm von dem eifersüchtigen Famulus in jeder Weise geschadet wurde. Die Freundschaft Beethovens, die Holz genoß, und das Vertrauen, das der Meister ihm schenkte, machte auch den Neffen Karl, Stephan v. Breuning — von dem kleinen Gerhard gar nicht zu reden — eifersüchtig, so daß auch diese suchten, das Einvernehmen zwischen dem eines dienstbereiten und geschäftskundigen Vertrauten bedürftigen Beethoven und Holz, der diese Bedingungen erfüllte, zu zerstören. In den Konversationsheften wimmelt es von Klatschereien und Verdächtigungen. —

Holz war von Beethoven ermächtigt worden, eine Lebensbeschreibung von ihm zu verfassen. Die Urkunde, die erst mit Bleistift geschrieben, dann aber mit Tinte überzogen und von Beethoven eigenhändig unterschrieben ist, lautet:

Wien, 30. August 1825.

Mit Vergnügen gebe ich meinem Freunde Karl Holz die gewünschte Erklärung, daß ich ihn zur dereinstigen Herausgabe meiner Biographie für berufen halte, wenn ich überhaupt annehmen kann, daß man sie wünschen sollte, und ich schenke ihm das volle Vertrauen, daß er das, was ich ihm zu diesem Zwecke mitgeteilt habe, nicht entstellt der Nachwelt überliefert wird. Ludwig van Beethoven.

Schindler behauptet zwar, Beethoven habe später diese Erlaubnis zurückgenommen und von jenem Schreiben als von einem Akt der Überraschung, ausgeführt in der Verwirrung der Verhältnisse, gesprochen. Er habe von Holz die Rückgabe der Urkunde verlangt, das habe dieser aber verweigert. — Holz hat zwar keine Lebensbeschreibung Beethovens verfaßt. Noch im Februar 1827 schreibt Beethoven an Holz und bittet ihn, zu ihm zu kommen, und unter den Besuchern am letzten Krankenbette wird er auch genannt. Einen Tag vor dem Tode Beethovens besuchten Haslinger, Diabelli und Holz den Sterbenden. Sie knieten vor seinem Bette nieder. Holz hatte sein Gesicht mit den Händen verhüllt, weinte und konnte nicht sprechen. Endlich brachte er mit Anstrengung heraus: „Er hat uns gesegnet, und wir haben seine Hand geküßt und ihn nimmer gesehen". Auch das ist ein Zeichen aufrichtiger Verehrung und Anhänglichkeit.

Artaria gab das „Gratulationsmenuett" Beethovens 1835 unter dem Titel Allegretto (Gratulationsmenuett) mit einer Widmung an Holz heraus. Dieser lebte nachher als geachteter Mann in Wien. Etwa 3 bis 4 Monate vor Beethovens Tode hatte er geheiratet. Die Behauptung, daß Beethoven der Pate bei seinem ersten Kinde gewesen wäre, ist falsch.

Weitere Ergänzungen zu Hugo Wolfs Briefen

Mit einem unveröffentlichten Brief Wolfs

Im ersten Januar-Heft der N. M.-Z. bringt Prof. W. Schmid (Tübingen) unter dem Titel „Hugo Wolf und der Tübinger Kreis" kleine Ergänzungen aus unveröffentlichtem Briefmaterial und aus persönlicher Erinnerung. Prof. Schmid betont, daß bei einer etwaigen Neuauflage der Briefe Hugo Wolfs an *Emil Kauffmann* die in seinem Besitze befindlichen Originale mit der gedruckten Ausgabe *genau* verglichen werden müßten, um auf Korrektheit im philologischen Sinne Anspruch zu machen. Vorläufig gibt dann Prof. Schmid die wichtigsten der ausgelassenen Lücken wieder, und seinem Beispiel folgend, möchte ich zu den Briefen Hugo Wolfs an *Hugo Faißt* einiges im Druck Ausgelassene mit einigen Erklärungen hinzufügen. Die Originalhandschriften der Briefe Wolfs an Faißt befinden sich, meines Wissens, im Hugo Wolf-Archiv in Wien. Hugo Faißt ließ aber „für die Familie Klinckerfuß auf Weihnachten 1897" mit Maschinenschrift in seinem Büro ein Handexemplar der bis 10. August 1897 an ihn gerichteten Wolf-Briefe herstellen, dem ich die buchstäbliche Kenntnis danke.

Wer nun nur die gedruckten Briefe kennt und dort den Brief Wolfs an seinen Freund Faißt vom 23. April 1897 liest (in welchem Wolf Faißt auffordert, den Marchese Casanova zu veranlassen, ihn [Wolf] zu sich nach Pallanza einzuladen), wird als Ursache für Wolfs kurz gefaßte Enttäuschung in seinem Briefe vom 2. Mai 1897 Schlüsse ziehen, die auf das damalige Antwortschreiben des Marchese Casanova ein völlig falsches Licht werfen.

Ausgelassen ist folgende Stelle: „Das kleine Klinckerfüßle[1] beneide ich nicht wenig um ihre Translokation". Dann fährt Wolf fort: „Wenn der Marchese mir nur von ferne einen Wink geben wollte, der nicht mißzuverstehen sein soll, würde ich mich flugs auf die Socken machen und sagen: auf nach Pallanza oder, um mich zeitgemäßer auszudrücken: auf nach Kreta!" usw. Später: „Pallanza dürfte entschieden befruchtend auf mein Schaffen wirken". Als nun damals Faißts von Wolf veranlaßte Anfrage dort eintraf, lagen die Verhältnisse auf der Villa San Remigio in Pallanza derart, daß der Marchese Casanova in Wolfs eigenstem Interesse sich gezwungen sah, Faißt auseinanderzusetzen, warum gerade jener Zeitpunkt „für ein *ungestörtes künstlerisches Schaffen*", wie sich's Wolf vorstellte, der denkbar ungeeignetste war. Es war die letzte Periode, in der die Mutter des Marchese Casanova die *große* Villa San Remigio bewohnte, ehe sie kurz nachher dem eben verheirateten Sohne dieselbe ganz überließ, um ihrerseits die *kleinere* Villa San Remigio zu beziehen. Mit mir weilten damals als ihre Gäste ausschließlich englische Verwandte in größerer Zahl dort; nach englischer Sitte erschienen abends die Herrschaften in Frack und Abendtoilette; die Konversation wurde englisch geführt; die kaum eingetroffenen Gäste waren natürlich nicht wegzuschminken, und dies alles mußte der Marchese Casanova Faißt darlegen. Wolf teilte „vollkommen diese (seinem ungestörten Schaffen ungünstigen) Bedenken". Da aber in seinem, vom 2. Mai 1897 datierten diesbezüglichen Brief bloß knapp steht: „den Marchese bitte ich schönstens zu grüßen und ihm mitzuteilen, daß ich ein für alle Male auf Pallanza Verzicht leiste", sehe ich mich, als Zeugin der damaligen Umstände, verpflichtet, dieselben endlich ins rechte Licht zu rücken. — In späteren Briefen — so im Februar 1898 — schreibt Wolf dann selber wieder: „nach Pallanza käme ich natürlich *sehr gerne*", und im März 1898: „Es soll mich unendlich freuen, wenn ich dem Marchese irgendwo im Leben begegne, denn ich schätze, verehre und liebe ihn — —". Daß Hugo Wolf an der Anwesenheit des Marchese Casanova, dessen Dichtungen[1] er hoch schätzte (er schrieb einmal: „seine Gedichte, wenn selbige erscheinen, will ich kaufen und will sie gerne auch komponieren"), bei der Première seines „Corregidor" in Mannheim viel gelegen war, bezeugt der folgende, bisher *ungedruckte* Brief an meine Mutter[2]:

Verehrteste, gnädige Frau!

Sie werden mir diese etwas verspätete Beantwortung Ihrer liebenswürdigen Zeilen gewiß nicht verübeln, wenn Sie meine durch Proben und gesellschaftliche Verpflichtungen über Gebühr in Anspruch genommene Zeit in Betracht ziehen wollen. Von unserem Freunde, dem Marchese habe ich in kurzer Aufeinanderfolge zwei Briefe erhalten, worin er mich dringend auffordert ihn in Pallanza zu besuchen. Leider werde ich auf dieses Vergnügen durch die neuerliche Verschiebung der Aufführung meines Werkes wohl verzichten müssen. Die première ist nun endgültig auf den 7. Juni festgesetzt worden. Die Generalprobe wird tagsvorher um 10 Uhr Vormittag stattfinden. Natürlich habe ich es nicht unterlassen unseren Freund zu überreden, der 1. Aufführung des Corregidor beizuwohnen. Ob meine Ueberredungskunst auf ihn Wirkung ausüben wird? Wir wollen es zumindest hoffen.

Mit schönsten Grüßen und in aufrichtiger Verehrung

Ihr sehr ergebener

Hugo Wolf.

Mannheim, 1. Juni 1896.

[1] Anmerkung der Schriftleitung: Margarete Klinckerfuß, Pianistin in Stuttgart.

[1] Von dem vielseitigen Künstler sind in deutscher Sprache zwei Gedichtbände „Lieder der Liebe und Einsamkeit" und „Wald und Elemente" im Verlag J. Engelhorns Nachf., Stuttgart, erschienen.

[2] Frau Johanna Klinckerfuß, Hofpianistin, † Dez. 1924.

Eine kleine Begebenheit möchte ich hier noch aus meinen Erinnerungen an Wolf mitteilen: Aus einem Uebungsabend des Stuttgarter Konservatoriums kommend, wo ich, nach dem Vortrag einer Sonate für Klavier und Geige von N. W. Gade, Rosen bekommen hatte, traf ich Hugo Wolf und bot ihm eine rote Rose dar. Er sah sehr boshaft drein und reimte aus dem Stegreif:

„Für Gade?
„Gott — *wie fade*!
„Doch wenn Sie die Sonate
„Schön spielten — 's wär' zwar schade —"
wie meine Lieder grade —

dann hätt' ich allerdings diese Rose verdient" — — nahm sie und steckte sie sich ins Knopfloch.

Margarete Klinckerfuß (Stuttgart).

* * *

Aus den mir von Frl. Klinckerfuß zur Verfügung gestellten *vollständigen* Abschriften der Briefe Wolfs an Faißt seien eine Reihe von Auslassungen hier ergänzt. Hugo Wolf hat bei seinen mehrmaligen Aufenthalten in Stuttgart im Hause der Familie Klinckerfuß viel verkehrt und u. a. auf ihrer „Villa Haidfried" auf der Feuerbacherheide den Klavierauszug des „Corregidor" *gedruckt* vom Verleger erhalten und erstmals von Anfang bis zu Ende vorgespielt. Ueber Margarete Klinckerfuß, mit der er viel musizierte, insbesondere auch seine *eigenen* Kompositionen, hat Hugo Wolf an Faißt in einem Brief vom 10. August 1897 folgendes (im Druck ausgeschaltet) geschrieben: „Daß Deine weitausschauenden Pläne behufs Popularisierung Wolfscher Lieder bereits so greifbare Form und Gestalt annehmen, ist hocherfreulich. Das kleine Klinckerfüßle wird hoffentlich seinen Mann dabei stellen. Daß Dir nach solchem Honig der Mund wässert, kann ich gut begreifen. Werde mir nur nicht zu genäschig, Du Leckermaul".

Für die folgenden Nachträge werden Seiten und Zeilen der gedruckten Briefausgabe (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1904) zitiert:

S. 39. Z. 17: schändlicherweise.

S. 40. Z. 7: Plüddemann.

S. 40. Z. 9: Helms.

S. 40. Z. 11: Plüddemann.

S. 45. Z. 19: — den sein Freund Heckel in Mannheim verbrochen hat.

S. 57. Z. 18: — Der Fall Zumpe wird sich schon aufklären. Jedenfalls ist mir Zumpe selber auf meinen letzten Brief hin eine Aufklärung schuldig. Einstweilen aber bitte ich Dich in keiner Weise aggressiv gegen Zumpe vorzugehen, denn ich halte ihn noch immer für einen mir ehrlich und aufrichtig ergebenen Freund.

S. 58. Z. 7: Zumpe scheint doch ein ehrlicher Mann zu sein und mir wahrhaft ergeben.

S. 67. Z. 8: Ich lege heute einen Brief Zumpes bei, dem Du nicht grün zu sein scheinst. (Den Brief Zumpes schicke gelegentlich zurück.) Sage mir einmal offen und ehrlich: was hältst Du von Zumpe? Ich möchte vorerst Deine ganz bestimmte Ansicht hören, ehe ich Dich autorisiere ihm die Operndichtung einzuhändigen. Ich kann mir nicht denken Zumpe sei ein niedriger Intrigant oder ein herzloser Egoist oder gar Heuchler, als welchen Du mir ihn seinerzeit geschildert. Wie denkst Du jetzt über ihn, da er meine zwei Chorstücke doch aufgeführt? Schreibe mir darüber recht bald, da ich Zumpes Brief sobald wie möglich beantworten möchte. Teile mir auch sofort mit, wann der Operntext eintrifft und schicke ihn nach Durchlesung sogleich an Kauffmann, der wie er mir mitteilt schon sehnlichst das ihm Angekündigte erwartet.

S. 71. Z. 7: Opernbuch.

S. 73. Z. 17: Die Lection, die ich ihm gegeben, war ganz gut; die Leute sollen sehen, daß man sich nicht alles gefallen zu lassen braucht.

S. 82. Z. 12: Der Baron ist ja nicht da. Er kommt erst im September.

S. 83. Z. 21: — Gestern ist der Baron fortgefahren. Kannst Dir meine Freude über meine Alleinherrschaft jetzt vorstellen.

S. 110. Z. 14: — Des Herrn Nicolaus Rothmühl.

S. 128. Z. 12: — Was ist's mit dem „Altersgrauen"? Er hat einen langen Brief von mir, den ich ihm vor gut zwei Monaten schon schrieb, nicht beantwortet. Mir scheint: das böse Gewissen wegen des schlechten Aufsatzes über den Corregidor drückt ihn. Hol ihn doch darüber aus.

S. 129. Z. 17: — Schöenfield.

S. 143. Z. 8: — wenn sie schon stimmlich, wie hinsichtlich des Temperaments lange nicht an Frl. Bosetti hinreichte.

S. 149. Z. 6: — Da ich seit dem Tode der Baronin in Matzen nichts mehr zu suchen habe.

S. 163. Z. 13: — Wunderlich ist das Verhalten Grohes dem Verein gegenüber. Mir schreibt er, daß es höchste Zeit war, in Wien einen solchen Verein zu gründen, selber aber ist er nicht beigetreten, da er sich als insolvent erklärte. Da hört sich denn doch die Naturgeschichte auf. Grohe der vermögende Mann in Amt und Würden, soll nicht in der Lage sein, 5 fl. für eine Ehrensache aufbringen zu können? Was sagst Du dazu? Mir steht der Verstand still.

S. 166. Z. 4: — Nach dem Urteil von Fachmännern, welchem Urteil ich mich völlig anschließe, ist der Mayredersche Text unbrauchbar.

S. 166. Z. 5: Frau Mayreder aber ist nicht sehr erbaut über meine Fahnenflucht. Ich kann ihr aber nicht helfen, denn Kunst geht über Frauengunst.

S. 167. Z. 2, 3 und 4: — Frl. Reiß.

S. 167. Z. 19: — Was Du mir über Grohe erzählst erstaunt mich nicht so sehr. Ich merke schon seit längerer Zeit, daß sich ein Kräfteverfall bei ihm bemerkbar macht.

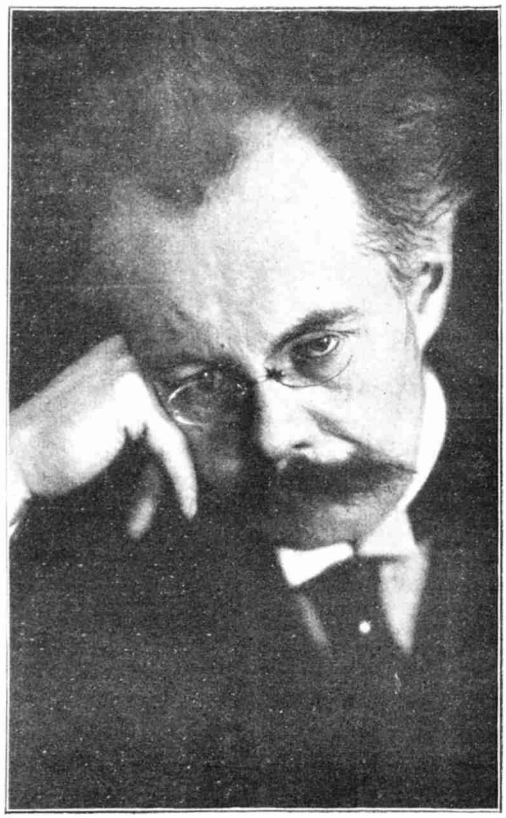
S. 168. Z. 10: — Da ich nicht gern in Puchschacher wohnen möchte, denn ich mag nicht die langen Phrasen der Herrn Hof- und Kammerjuweliers anhören. Mir graut davor. *H. H.*

Richard Wetz

Von WALTER JAPKE (Herford i. W.)

„Die stillen Worte sind es, welche den Sturm bringen. Gedanken, die mit Taubenfüßen kommen, lenken die Welt."
Friedrich Nietzsche.

Am 26. Februar 1925 begeht *Richard Wetz* seinen fünfzigsten Geburtstag. Es ist ja seit einigen Jahren üblich geworden, das Schaffen von Musikern in das Dezimalsystem einzuordnen und von zehn zu zehn Lebensjahren der betreffenden Opfer mit Hilfe eines bis ins letzte Detail einschneidenden Seziermessers kritische Analysen, sogenannte „Würdigungen", herauszuschälen, die, der größten Weisheit voll, die Biographie und das Werk unter dem Gesichtswinkel einer untrüglichen Ewigkeit verkünden oder verleugnen. Die Vergangenheit wird, wenn irgend möglich, in drei Perioden geordnet; in die ahnungsvolle Dämmerung der Zukunft dringt der hellsichtige Prophetenblick. So macht man Geschichte, macht man Mythos, im besonderen Musikgeschichte der Gegenwart. Nur paßt sich in der Regel der rätselhafte Organismus des „sanctus spiritus" diesen Dezimalhistorikern nicht an. Er lebt und ist da, und hat in den meisten Fällen, wenigstens dort, wo es sich wirklich um Schöpfertum handelt, nicht die geringste Neigung, sich irgendwelchen Gesetzen anzupassen, die ihm von außen aufgezwungen werden sollen. Zumal der fünfzigste Geburtstag pflegt selten ein Abschluß nach irgend einer Richtung zu sein. Wenn nun trotzdem hier von einem schöpferischen Musiker unserer Tage, der bald fünfzig Lebensjahre hinter sich hat, gesprochen werden soll, so soll jetzt einmal nicht kritisch und analytisch gewürdigt werden, aus dem Gefühl heraus, daß es einfach noch nicht Zeit dazu ist; andererseits soll dieser Tag, der ja wenigstens im bürgerlichen Sinne ein Festtag ist, als Gelegenheit, und nicht mehr, dienen, von dem beispielhaften Leben und Schaffen von Richard Wetz zu sprechen, weil der Verfasser dieser Zeilen der Meinung ist, daß der Name Wetz eine vollere Resonanz verdient, als sie ihm bislang zur Verfügung stand. Es kann dem Verfasser durchaus nicht darauf ankommen, seine Meinung, die wie jede Meinung doch zum größeren Teile nur eine subjektive Möglichkeit darstellt, anderen Menschen aufzuzwingen, sondern lediglich auf das Werk dieses Mannes aufmerksam zu machen, zu seiner Mentalität hinzuleiten, und das weitere den Augen und Ohren des Lesers und Hörers zu überlassen.



Richard Wetz

Richard Wetz wurde am 26. Februar 1875 zu Gleiwitz in Oberschlesien geboren, in eine durch keinerlei musikalische Tradition belastete Familie. Seine Begeisterung für Musik „entbrannte" — ich zitiere sein eigenes Wort — im frühesten Kindesalter, ohne daß, trotz der offen zutage liegenden Begabung, etwas für ihre geregelte Entwicklung getan wurde. So musizierte und komponierte er in einer recht wilden und ungebärdigen Weise drauflos, wobei zwar keine großen und bedeutenden Kunstschöpfungen herauskamen, sondern allerlei Mißerfolge beim Besuche des humanistischen Gymnasiums seiner Vaterstadt, die wiederum schwere Kämpfe mit den Eltern zur Folge hatten. Doch trat schließlich in diesen unerquicklichen Verhältnissen eine Klärung ein, der der Siebzehnjährige seinen ersten planmäßigen Unterricht verdanken sollte. Der Zentralpunkt seines bisherigen musikalischen Lebenslaufes war das erstmalige Hören der g moll-Symphonie von Mozart gewesen. Dieses ungeheure Erlebnis lag bis dahin vor, ohne sich wegen der fehlenden theoretischen wie praktischen Basis in der rechten Weise auswirken zu können. In dieses Chaos der Kräfte brachte nun der vortreffliche Musikpädagoge Max Wiedemann die erste Ordnung, die sich auf Klavierspiel und Theorie bis zum doppelten Kontrapunkt erstreckte. Nach der Maturitätsprüfung bezog er als stud. jur. die Universität Leipzig, ohne sich aber irgend mit dieser Disziplin befreunden zu können. Er wagte den großen Schritt und wurde Musiker.

Der Beginn dieser Leipziger Zeit war ein sechswöchentlicher Besuch des Konservatoriums, das in seinem damaligen Zustande den noch recht welt- und kunstfremden jungen Musiker so grausam enttäuschte, daß er sich nach so kurzer Zeit schon dort verabschiedete und nun ohne Berater allein seinem guten Stern vertrauend, sich einen Privatlehrer suchte. Die Sehnsucht nach einer „Autorität" führte ihn zu dem Thomas-Kantor Gustav Schreck, der wieder eine große Enttäuschung wurde. Doch die naive Unbeirrbarkeit seines Glaubens sollte ihm nicht noch weitere Fehlschläge in seinem Studiengange bereiten. Er fand Richard Hoffmann, der ihn im Kontrapunkt, in der Formlehre und Instrumentation dreiviertel Jahre lang unterwies. Durch Zufall gelangte er zu einem Schüler Friedrich Kiels, zu Alfred Apel, bei dem er nun weiter arbeitete, während er den Unterricht bei Hoffmann aufgab. Bei ihm studierte er neben Klaviertechnik nochmals die ganze Harmonielehre und den Kontrapunkt für die Dauer eines Jahres, so daß er von Leipzig Abschied nehmen konnte in dem Gefühle, die Motive, d. h. die Technik, durchaus zu beherrschen. Neben diesen Studien im engeren Sinne des Wortes besuchte er eifrig Konzert und Oper. Den Göttern Mozart, Beethoven, Schumann und Brahms reihte sich als neue Erlebniskraft das Werk Richard Wagners an. An der Universität wurden Vorlesungen über Psychologie, Philosophie, Naturwissenschaften und Literatur gehört.

Um den Uebergang zum selbständigen Arbeiten zu finden — es war in dieser ganzen Leipziger Zeit nur sehr wenig komponiert, und das Wenige alsbald verworfen —, ging er im Herbst 1899 auf Apels Rat nach München zu Ludwig Thuille, bei dem er die Lehre von der Fuge studierte.

Wenn diese Jahre auch fast nur der Ausbildung der Technik gedient hatten, so waren sie, da die Form ja nun einmal nicht vom Inhalte zu trennen ist, doch Jahre einer nach außen hin zwar wenig wirksamen, aber nach innen gesammelten und stillen Arbeit. Als ein nicht langes, aber im Erlebnis wie in der Erinnerung qualvolles Intermezzo folgte von 1900—1902 die Tätigkeit als Kapellmeister an den Theatern in Stralsund und Barmen. Er sagt selbst: „Ich war oft dem Ersticken nahe in der künstlerischen

Luft, die ich einatmen mußte". Versuche, in Bonn und Wiesbaden Fuß zu fassen, mißlangen. Es gelangen jedoch neben Liedern das „Chorlied aus Oedipüs auf Kolonos", op. 31 und die auf Schopenhauerscher Weltanschauung errichtete Manuskriptoper „Judith", deren drei Akte auch in der Dichtung den Musiker zum Autor hatten.

Im Januar 1903 kehrte er nach Leipzig zurück, wo er in Stille nur seiner Arbeit lebend eine große Zahl Lieder, „Eine Kleist-ouvertüre", „Traumsommernacht" (für Frauenchor mit Orchester) op. 14 und „Das ewige Feuer" (ein Akt) zutage förderte.

Im Herbst 1906 verließ er Leipzig, um als Leiter des Musikvereins nach Erfurt zu gehen. Diese Stellung ermöglichte es ihm, im breitesten Maße auf das Erfurter Musikleben einzuwirken, indem er unermüdlich für die Meister, denen er sich verbunden fühlte, eintrat. Während seines zweiten Aufenthaltes in Leipzig hatte er sich gründlich mit dem Schaffen von Liszt, Hugo Wolf und vor allem von Anton Bruckner auseinandergesetzt, der für ihn etwa das wurde, was die IX. Symphonie Beethovens für Richard Wagner wurde, ein ganz großes Zentralerlebnis, das sich in durchgreifendstem Maße auswirken sollte. Das Erleben Bruckners führte ihn von einer anderen, neuen Seite zu Johann Sebastian Bach und Franz Schubert. Wetz selbst sagt: „Diese drei Meister bilden die Grundlage meines Schaffens, dessen Quellen aus Bezirken strömen, die ich nicht zu nennen vermag, die jedenfalls nichts mit meinem begrenzten eigenen Ich zu tun haben". Vom Jahre 1911—1913 leitete er als Gastdirigent den Musikverein zu Gotha; von 1913—1915 den Riedel-Verein in Leipzig. 1916 erfolgte die Berufung an die Staatliche Musikschule zu Weimar als Lehrer für Komposition, Musikgeschichte und Dirigieren. Seinen Wohnsitz hat er noch in Erfurt, wo er außer dem Musikverein auch noch die Leitung eines Madrigalchores übernahm, mit dem er vor allem die vorbachischen Meister durcharbeitet. Während seiner Erfurter Jahre hat er den Schatz seiner bisherigen Werke um manches neue vergrößert. Neben Liedern entstand der „Dritte Psalm" für Bariton, gemischten Chor und Orchester, „Vier geistliche a cappella-Chöre", deren Texte der hohen Messe entnommen sind, die „Romantischen Variationen über ein eigenes Thema", op. 42, eine Violinsonate, die Streichquartette in f moll und e moll und die I. Symphonie in c moll, die II. in A dur, die III. in B dur. Zurzeit arbeitet er an einem „Requiem" für Sopran und Bariton, gemischten Chor und Orchester, das in größtem Ausmaße angelegt ist. An literarischen Arbeiten veröffentlichte er eine Studie über Bruckner, eine Arbeit über Liszt sieht ihrer Veröffentlichung entgegen.

Der Raummangel verbietet eine ausführliche Darstellung der einzelnen Werke; und mit mehr oder weniger poetischen Auslegungen ist, zumal wenn die betreffenden Werke noch unbekannt sind, herzlich wenig getan. Es soll daher an dieser Stelle nur in ganz andeutungsweisen Zügen versucht werden zu zeigen, was das Charakteristikum der Kunst von Richard Wetz ist. Er sagt einmal: „Ich weiß nur das Eine: daß die Musik nichts zu schaffen hat mit der Welt der gegenständlichen Erscheinungen, mit begrifflichen Gedanken und äußeren Geschehnissen, daß sie nicht dazu da ist, die privaten Freuden oder Schmerzen des Menschen auszudrücken, sondern daß sie die unmißverständliche Sprache des Weltwillens ist, der aus abertausend Sternenaugen vom Himmel auf die Erde blickt, dessen nie ermüdende Kraft im Frühling den weiten Umkreis der schlummernden Natur mit neuer, hochaufschäumender Werdelust durchflutet, der das Meer donnern und die Nachtigall ihr süßes Lied schluchzen läßt. Dieser Todeslose hat den Musiker erwählt zu sagen, was denn das alles bedeutet: „Einiges, ewiges, glühendes Leben ist alles!" Dem ist eigentlich wenig hinzuzusetzen. Weiter oben war schon von der Wahlverwandtschaft Wetzens mit Bach, Schubert und Bruckner die Rede; man vermißt hier nur den Namen Mozarts, der als letzter von den Romantikern es verstand, auch die Oper zu objektivieren. Wetz entfernt sich, je älter er wird, um so mehr von der Auffassung der Musik als einer subjektiven Ausdrucksmacht. Man denke an Wagner, an Strauß, um zu wissen, was ich meine. Die frühen Werke, vor allem auch die Lieder, haben ihren Grund zur Komposition, um ein Wort von Wetz selbst anzuwenden, darin eine Ausdrucksmöglichkeit zu schaffen für die „privaten Freuden und Schmerzen". Wenn auch da von Anfang an bei den persönlichsten Dingen die Form fast immer auf das strengste gewahrt bleibt, so ist es doch nicht immer Musik an sich, sondern Musik, die aus rein menschlichen, literarischen oder philosophischen Regionen kommt. Unter den Werken der letzten Jahre — es läßt sich das natürlich nicht abgrenzen — sucht man nach diesen Subjektivismen vergeblich. Es gibt Kritiker, die Wetz mit dem Wort Spätromantiker in Nachbarschaft zu Hans Pfitzner bringen, mit dem er höchstens die künstlerische wie menschliche Ehrlichkeit gemein hat, und ihn als nicht in unsere Zeit passend ablehnen. In unseren Tagen ist man ja wieder so weit, „Musik an sich" zu machen, also objektive Musik, ja es sieht manchmal fast so aus, als ob die Musik lediglich ein bloßes Formenspiel werden wolle. Doch glaube ich, daß derartige Extreme nicht weiter ins Gewicht fallen. Es gab ja auch vorher Uebertreibung nach der anderen Seite hin. Wetz schrieb aber die Werke, die wir heute meinen, wenn wir von dem *Musiker* Wetz reden, zu einer Zeit, als noch nicht in allen Gassen eine derartige Aesthetik gepredigt wurde. Daher das Wort Nietzsches am Beginn dieser Zeilen. Ein Symptom dieser Objektivation ist auch die Tatsache, daß Wetz, wie er einmal im Gespräch äußerte, gar nicht mehr das Bedürfnis habe, Lieder zu schreiben. Die Formen des Streichquartetts, der Symphonie „liegen" ihm jetzt viel näher. Wenn er noch Messechöre, ein „Requiem" schreibt, so sind da ja die Worte nicht mehr Worte, sondern eine allgemein feststehende Substanz. Sein Wesen liegt fest verankert in Tonika und Dominante. Ist es nicht am Ende gleich, ob jemand nur Dreiklänge schreibt oder überhaupt keine, wenn dabei nur Musik herauskommt? Und Musik kommt bei Wetz allerdings dabei heraus. Man sehe sich nur die untadelige Reinheit seiner Partituren an: da steht nicht eine Note, die nicht unbedingt innerlich mitgesungen wäre, ja gesungen, daher diese herrliche Polyphonie, der bezaubernde Klang, der niemals als Klang an sich ausgenützt wird, sondern stets zurücktritt hinter dem Melos, das sich unermeßlich ausbreitet.

Wie das Leben, so das Werk. Nach Anekdotenkram, romanhaften Episoden sucht man in dem Lebensgange von Richard Wetz vergeblich. Das Gewissen der Arbeit, mit dem ihm anvertrauten Pfunde recht zu wuchern, ist *das* Leitmotiv, das sein Leben beherrscht. Auch sein Werk ist von nebensächlichem Beiwerk frei. Es ist alles zu einer endgültigen Form geläutert, diese Form ist der Ausdruck für ein durchaus kosmisches Lebensgefühl. So zeigt sich uns jetzt das Bild des Meisters Wetz. Die Zukunft liegt in Dunkel. Doch glaube ich, wir dürfen getrost sein.

*

Bruckner-Not

Ein Beitrag zur Neuherausgabe der Bruckner-Partituren

Vor wenigen Jahren gedachte man des Todestages Bruckners; eben feierte man den 100. Geburtstag. Und bald wird der Meister verlagsfrei. Da wäre vor allem eine neue, wissenschaftliche Ausgabe der Partituren dringendes Bedürfnis. Wer die Werke einst für den Druck besorgte, ist unbekannt geblieben. Zwischen Handschriftlichem und Gedrucktem besteht hinsichtlich der Vortragszeichen keine Übereinstimmung. Rudolf Louis macht in seiner Lebensbeschreibung auch darauf aufmerksam,

daß der allzu gut gemeinte Freundesrat manchen Abstrich an Notenköpfen durchsetzte. Tatsache ist jedenfalls, daß der alte (und der neue) vierhändige Auszug weitere Abstriche an der gedruckten Partitur ohne Aufklärung bewerkstelligt. Die wissenschaftliche Forschung muß in alle diese Geschehnisse und Versäumnisse Klarheit bringen. Heute möchten wir nur in kurzen Worten die Anregung geben, daß sich die Wiedergabe, die doch wohl diesen Gedächtniswinter lebhafter einsetzt, an die Vorschriften oder Winke der Partitur (und der Auszüge) nicht sklavisch gebunden erachte.

Da sind immer wieder Kürzungszeichen angebracht, welche nicht bloß im gegebenen Falle der Bequemlichkeit hochwillkommen sind, sondern grundsätzlich zu weiteren, oft ganz unglaublichen Strichen führen, so daß ganze Abschnitte der dreiteiligen Sonatenform herausfallen. Erst in der Neunten, die geraume Zeit nach Bruckners Tod erschien, verzichtete ein geschärftes Verantwortlichkeitsgefühl bei der Herausgabe auf die unheilstiftenden Vi-de-Zeichen. Aber noch in der Achten müssen sich drei Sätze dieses schämige Mal gefallen lassen. Im ersten Satze wird die Zeit nach Sekunden, nicht Minuten, eingespart. Die Kürzung an dieser Stelle ist zugleich inhaltlich besonders bedenklich. Gefährdet wird dadurch der Eindruck der Wiederholung. Wirklich kann man gelegentlich die Meinung hören oder lesen, die Wiederholung beginne hier mit zweitem Thema. Der Wiedereintritt des Hauptthemas vollzieht sich unter dem Schutz und Schleier einer streng motivischen Umspielung; das Thema erscheint zart, in höherer Tonlage als der ursprünglichen. Nicht ganz wörtlich gleich, aber rhythmisch unverkennbar. Gestrichen ist die Entwicklung jenes umspielenden Gedankens. Wegfällt dabei nicht bloß die vom Formwillen geforderte Überleitung, sondern zugleich eine seelische Begründung jener zarten Wiederaufnahme des Hauptthemas: es drückt die Erleichterung aus, nach dem Stöhnen, nach dem Aufwallen der vorhergehenden acht Takte. Außerdem ist der Trompetenrhythmus dieser Takte eine unentbehrliche Entsprechung der ähnlichen Stelle in der Schlußsteigerung. An diesem Beispiele kann man sehen, wie eine ganze Reihe von Gründen, vor allem der Form, gegen die Beachtung der Kürzungszeichen spricht.

Ähnlich verhält sich die Sache im Adagio. Eine eigenartige Bewandtnis hat es mit dem Strich im Finale. Er stößt die zweite Gruppe aus der Wiederholung hinaus. Hört man den Verlauf ununterbrochen — wie man neulich in Stuttgart unter Generalmusikdirektor Karl Leonhardt wundervolle Gelegenheit hatte —, so ist allerdings der Eindruck nicht so fraglos befriedigend, wie im Allegro. Das zweite Thema (Stradal hat es im zweihändigen Auszuge wiederhergestellt) erlahmt plötzlich bei E dur, und es folgt die Dominant nach c moll, mit dem Gefüge des dritten Themas. Hier wäre der Fall denkbar, daß Teile der Handschrift nicht bis zum Drucke gelangten. Denn abgesehen von anderen Bedenken fällt auf, daß das dritte Thema sofort mit einem zum Schlusse drängenden Orgelpunkte einsetzt. Nehmen wir an, es sei an jener Stelle einiges für den Druck widerraten worden, so hätte sich dann als natürliche Folge jener weitere Einschnitt angeboten, der 58 Takte herauswirft: denn der erste Eingriff führt leicht, nachdem etwas in Unordnung gebracht ist, zum zweiten. Es wäre der Mühe wert, festzustellen, in welcher Fassung sich die Uraufführung von 1892 bewegte.

Der langen Rede kurzer Sinn ist also, die vielen Kürzungszeichen nicht zu beachten und auch die Scherzoteile ganz zu wiederholen, weil gerade ihre Mittelteile so kostbar sind (Beispiel: die Fünfte!). Entweder macht man Bruckner freiwillig aus eigenem Antrieb und dann behandelt man ihn ehrfürchtig und streicht nicht. Oder dirigiert man ihn der Mode gehorchend: dann erwäge man, daß die Aufführung das Werk zur Kenntnis gibt und nicht schon dem Urteile unterwirft, das im Kürzen liegt. Noch eine zweite Erwägung fruchtet vielleicht besser: wenn ich Bruckner nicht leiden könnte, dann machte ich mir und andern den Spaß, durch ungekürzte Aufführung seine inneren Schwächen erkenntlich preiszugeben. Bosheit ist stärker als Pflichtermahnung.

Wir betonten eingangs, auch die Vortragszeichen der Partituren seien fragwürdig. Drei Fälle seien kurz erwähnt: die Brucknersche Steigerung, die Kräfte zur Steigung sammelt, verträgt höchst selten beschleunigtes Zeitmaß. Schon Beethoven erkannte, daß zum Crescendo viel mehr die Verlangsamung passe. Als ich kürzlich unter Leonhardt die Steigerung vor dem zweiten Höhepunkte (Es, Ces) des achten Adagios ohne rascheres Zeitmaß hörte, war ich erstaunt über die verstärkte Wirkung. Auch Oskar Lang weist in seinem neuesten Büchlein auf den Charakter der Brucknerschen Steigerung hin. Ebenso dringen Halm und Kurth auf Abschaffung des hetzenden Zeitmaßes.

Ein zweiter typischer Fall sind die vielen überflüssigen Rückungen des Zeitmaßes. Bruckner ist nun einmal nicht nervös. Wer Nervöses will, hört nicht auf ihn. Er hat kein Hin und Her, er weiß, was er will und wohin er will, und gerät nirgends ins Schwanken. In der Durchführung des Finales der Achten ist von es moll bis zu befestigtem G eine dreiteilige Steigerung, mit drei Bläsereinsätzen, mit zwei Vor- oder Zwischenspielen und einem kurzen Einschiebsel. Die Sachlage ist recht einfach. Ein Zweifel in der Auffassung sollte ausgeschlossen erscheinen. Nun sehe man aber die unruhigen Angaben der Partitur. Sie lassen tatsächlich eine natürliche Auffassung der musikalischen Dinge vermissen und zerren den Hörer hin und her, wo sein Blick stracks nach einer Richtung zielen sollte.

Selten ist ein dritter Fall: daß die Partitur ein „Ruhig" empfiehlt, wo die innere (keineswegs nervöse, sondern wohlgegründete) Erregung nichts weniger als „Ruhe" verträgt. Das ist der Befund im Wiederholungsteil des Schlußsatzes der Achten. Das erste Thema ist gesteigert worden; ein Beckenschlag bezeichnet die erste Höhe. Da klimmt's unheimlich von neuem aus tiefster Tiefe empor. Am Rande des Abgrundes ist Ruhe für den Wanderer wünschenswert, nicht aber für den, der den Abgrund seelisch erlebt. Wir dürfen hoffen, daß in all diese Fragen, die aufs engste mit der Formgebung Bruckners zusammenhängen, das bald erscheinende große Werk von Prof. Dr. Ernst Kurth in Bern neue Aufschlüsse bringen wird. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Kurt Striegler: „Hand und Herz"

Oper in zwei Akten

Text frei nach Anzengrubers gleichnamigem Trauerspiele

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am 9. Dezember 1924

Kurt *Striegler* hat seiner Oper ein wirksames Stück des bekannten Wiener Volkserziehers und meisterlichen Bühnentechnikers zugrunde gelegt. Mit großem Geschick schälte er den Kern der Handlung für sein Musikdrama heraus, ließ unbedeutende Nebenfiguren fallen und hielt sich doch im wesentlichen an die Worte Anzengrubers. Bis auf *ein* Motiv folgt er genau den vorgezeichneten Spuren. Die Schweizer Bäuerin Kathrein ist als junges Ding an einen Lumpen verheiratet worden, der sie um Haus und Hof brachte und sie dann verließ. Mühsam als Magd baut sich Kathrein ein neues Leben auf, an der Seite eines Mannes, den sie wahrhaft liebt. Da erscheint der Lump wieder auf der Bildfläche und fordert sein Recht. In ihrer Verzweiflung beichtet sie und der Seelsorger rät, Mann und Hof zu verlassen, damit die Zeit das ihre tue. Während sie geht, tötet der zweite Mann den ersten im Affekt und glaubt damit sich und sein Weib befreit zu haben. Da kommt die Kunde, daß Kathrein vom Felsen abgestürzt

sei. Also umsonst der Mord! Bei Striegler tut Kathrein den Todessprung aus Überlegung, während Anzengruber seine Heldin verunglücken läßt.

Kurt Striegler schuf eine *Parlando-Oper* und verzichtete, wie Richard Strauß in seinem „Intermezzo" auf Einzelnummern, Ensemblesätze und den Chor. Ideen liegen eben in der Luft, denn „Hand und Herz" wurde bereits vor Jahresfrist von der Dresdner Staatsoper erworben. Der Komponist zeigt sich in dieser Oper als hochbegabter Musikdramatiker, seine Oper ist mehr als eine Talentprobe. Natürlich kann er noch nicht allenthalben von der Luft frei werden, die ihn als Operndirigenten täglich umgibt. Der tonsprachliche Ausdruck folgt den Textworten und dem zwischen den Zeilen liegenden Drum und Dran mit Treue und Wahrhaftigkeit, die musikalische Diktion fließt ungezwungen. Selbstzucht und Selbstentäußerung verrät sein Abstandnehmen vom Zusammensingen, gerade für ihn, den Mann der klangschönen Vokalpolyphonie (Es dur-Messe, Lobgesang u. a. m.), keine leichte Aufgabe. Manch einer wäre hier an seiner Stelle in Sentimentalität verfallen und hätte in weichen Harmonien geschwelgt. Beispielsweise die Schlußszene des 1. Aktes fordert zu einem dramatischen Terzett zwischen den Hauptbeteiligten geradezu heraus. Nur in den *Zwischenspielen* wird Striegler breiter und redseliger als notwendig. Hier sitzt ihm auch der Operndirigent im Nacken mit veristischem Einschlag. Dafür entschädigen wieder weite Strecken klarer, melodischer Linienführung, die den durchgebildeten Tondichter kennzeichnen. Ein Vorzug der Partitur ist ihre Ehrlichkeit, nicht über den Stoff und seine Umwelt hinauszuwachsen. Dabei sind die poetischen Momente der Dichtung voll erfaßt und lebendig gestaltet. So die Beichtszene, in der Kathrein einen Ausweg aus ihrer Seelennot zu finden hofft. Welch starker Eindruck an der Stelle, da ihr (wortloses) Glücksgefühl erwacht, bei der Schilderung der ungetrübt verflossenen Jahre! Zugleich ein Meisterstück der Darstellungskunst *Eva Plaschkes*. Die Hauptfiguren sind textlich und musikalisch scharf umrissen, auch die Episoden weisen eine frisch hingeworfene Zeichnung auf. Nur bei den Zwischenspielen sind *Kürzungen* zu empfehlen.

Die *Aufführung* unter der sorgsamen Leitung des *Komponisten* war mit ersten Kräften besetzt und in ihrer Wirkung geschlossen, dank der ausgezeichneten Spielleitung Alois Moras. Man erkannte die Bemühungen, dem Stile Anzengrubers nahezukommen. Das *Ehepaar Plaschke* ist an erster Stelle zu nennen. *Sie* als die selig unselige Kathrein, *er* als der ernste, gutherzige Mann, dem das Schicksal den Todesstoß versetzt. *Vogelstrom* war als verschlagener, trunksüchtiger Vagabund ein ebenso meisterlicher Gegenspieler, der seinen Vorteil jenseits vom Guten sucht. Auch für die Nebenrollen waren geeignete Kräfte gewählt; besonders *Jank-Hoffmann* gelang es, den Pater mild und versöhnlich zu gestalten. Prächtige Berglandschaften und stimmungsvolle Innenräume hatten *Hasait* und *Pälz* geschaffen. Der Beifall setzte schon nach dem 1. Akte (2 Bilder) lebhaft ein, verstärkte sich aber nach dem 2. Akte (2 Bilder) zu *allgemeiner Anerkennung* für die Hauptbeteiligten, vor allem für den *Komponisten*. Damit war ein großer Erfolg entschieden. Auf Kurt Striegler als Musikdramatiker darf man Hoffnungen für die Zukunft setzen. Prof. *H. Platzbecker*.

*

Franz Schreker: „Der Schatzgräber"

Erstaufführung am Stadttheater Augsburg

Die endlich zur Tat gewordene „Schatzgräber"-Aufführung bedeutet ohne Zweifel den Höhepunkt unserer bisherigen Opernleistungen. Der Regie Dr. *Otto Erhardts* a. G. ist eine fast restlose geistige Durchdringung der romantisch symbolistischen Bühnengeschehnisse und ihre restlose Darstellung nachzurühmen. Die künstlerische Förderung, die ihm das hiesige Opernpersonal zu danken hat, wird am ersichtlichsten aus der Feststellung, daß Leistungen wie die *Hans Böhms* als Narr, *Fritz Willroth-Schwenks* als Elis und *Gernot Burrows* als König beinahe untadelig zu nennen sind, gleichwie die Massenregie überraschende Gliederung aufwies. Selbst die Leistung *Stella Dornfests* als Els, zu deren vergleichender Wertung ein glänzendes Gastspiel der *Frau Schreker* reizt, darf als überraschend gut gelobt werden. Die Bühnenbilder nach neuen Entwürfen *L. Sieverts* (Frankfurt) bedeuten einen Triumph der Farbe und mit wenigen Ausnahmen einen letzten Ausdruck der Musik. Diese selbst fand in Kapellmeister *Joseph Bach* einen überaus sicheren Dolmetscher, der der Partitur an Klangsinn und dramatischer Gestaltung kaum etwas schuldig blieb. Daß er ihre formale Gliederung noch nicht mit schlagender Deutlichkeit zu betonen vermochte, soll die ihm und dem der neuartigen Aufgabe begeistert hingegebenen Orchester gebührende Anerkennung nicht schmälern. *L. U.*

*

Siegfried Wagner-Tage in Erfurt

Siegfried Wagner ist viel Unrecht geschehen. Der Schatten seines großen Vaters wurde ohne Unterlaß gegen ihn ausgespielt. Freilich nicht ganz ohne seine Schuld. Er vermochte sich in keinem seiner zahlreichen Werke ganz aus dem musikalischen Vorstellungskreis des Ringes der Nibelungen zu lösen und gar oft erschien seine Technik nur als wenig gelungene Nachahmung der seines Vaters.

Über diesen Mängeln aber vergaßen die meisten Beurteiler seiner Werke anzuerkennen, daß ihm dennoch schöpferische Eigenkraft von nicht alltäglicher Bedeutung innewohnt. Sie tritt aber nur dort zutage, wo die zwei Momente auftauchen, die den Kern des deutschen Märchens bilden: Herzenseinfalt und spukhaftes Geschehen. Diese beiden gegensätzlichen Motive erwecken in dem Musiker Siegfried den Tondichter. Das ist aber auch der Grund, warum seiner Natur symphonisches Schaffen, und handle es sich selbst um symphonische Dichtungen nach dem Muster seines Großvaters Liszt, fernzuliegen scheint.

Wir hörten es in Erfurt. Ein von Siegfried Wagner geleitetes Festkonzert brachte das Vorspiel zu seiner Oper „Der Friedensengel", ein in ewigem $^{8}/_{8}$-Takt dahinfließendes, ohne die szenische Erwartung sehr wenig genußreiches Stück, das an ein instrumentiertes Orgelpräludium mahnt, ein Konzertstück für Flöte und kleines Orchester, das weder besondere Erfindung noch auch Ausnützung des spezifisch Flötenmäßigen zeigt, und eine kürzlich bei Max Brockhaus erschienene, symphonische Dichtung „Glück". Sie steht wesentlich höher als die beiden vorgenannten Werke, ist aber thematisch und rhythmisch uninteressant. Die Variationenform hat Wagner darin mit Glück verwertet.

Ganz anders sein musikalisches Märchenspiel „An allem ist Hütchen schuld". Ist auch die Exposition etwas verworren und der dritte Akt aus dem Rahmen fallend, so weiß der zweite doch sowohl dichterisch wie musikalisch tiefe Wirkungen auszulösen und zeigt Wagners Begabung für poetische Schilderung märchenhaften Geschehens im besten Lichte. Glanzpunkte der Dichtung wie der Partitur sind die Szenen des Katerlieschen mit dem Tode und dem Königsohn sowie die Szene des Frieder mit des Teufels Großmutter und dem Teufel selbst, bei dessen Zähmung freilich die Zauberflöte herhalten muß. Entschließt sich Siegfried Wagner, den endlosen dritten Akt im Sinne einer klaren und unverkünstelten Entwirrung des Knotens umzuarbeiten, so kann dieses Werk, trotzdem es zuviel bietet, gleich Humperdincks „Hänsel und Gretel" ein Repertoirestück der deutschen Bühnen werden.

Im Konzert und bei der zweiten Aufführung seiner Oper war Siegfried Wagner ein wenig temperamentvoller Ausdeuter seiner

und der Werke seines Vaters, von denen das Siegfried-Idyll und die Vorspiele zum Holländer und den Meistersingern zur Aufführung gelangten. Bei der Erstaufführung der Oper zeichneten sich Kapellmeister *Hans Kracht*, Spielleiter Dr. *Schüler*, Frl. Clahes und die Herren Heyer, Immendorf und Podehl besonders aus, während manche Nebenrollen unter ungenügender Besetzung litten. *Robert Hernried.*

MUSIKBRIEFE

Aachen. Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe läßt uns in diesem Jahre mehr als sonst in den Spiegel der Jetztzeit auf musikalischem Gebiete schauen. Von den Modernen bannte die „Böcklin-Suite" bereits den Reger-Schreck. „Das Lied von der Erde" von Mahler brachte uns die statuenhafte schöne Altstimme der Durigo. Hans Gáls „Symphonische Phantasie" klang, vom „letzten Schrei" der Musikmode unberührt, sympathisch. Herzliche Aufnahme fand auch „Hyperion" von Richard Wetz. Probleme neuzeitiger Art gab es ja da auch wenige zu lösen. Das größte Ereignis war jedenfalls Braunfels' „Te deum" mit Merz-Tunner und Fritz Krauß (München) als Solisten. Besonders zu rühmen war die Größe und Vielseitigkeit des übermenschlichen Ausdrucksvermögens des städtischen Gesangvereins. Aber auch die Meister, die längst Gemeingut geworden sind, gehen nicht leer aus. Dank der unentwegten Wirksamkeit Dr. Raabes gehört zu diesen Meistern auch Bruckner. Es steht wohl einzig da, daß „alle Neun" dieses modernen Mystikers und dazu das Streichquintett durch das Aachener Streichquartett zur Aufführung in diesem Winter gelangen. Die Erste, Neunte und Dritte ist für die einmütige Bruckner-Gemeinde bereits zum Erlebnis geworden. Ein Löwe-Abend trug Julius v. Raatz-Brockmann von Erfolg zu Erfolg. Emanuel Feuermann mit dem Cellokonzert von Dvorak und die junge Geigerin Grete Eweler (Krefeld) mit Glazounows a moll-Violinkonzert vervollständigen das rege Bild Aachener Konzertlebens. Da Prof. Dr. Raabe seine Wirksamkeit innerhalb der städtischen Konzerte nicht erschöpft sieht, gibt er noch Vorlesungen über Musik an der Technischen Hochschule und den Schülern der höheren Lehranstalten, der Neuordnung der Musikpflege vorauseilend, instruktive Vorführungen im Konzertsaale. Unter dem Intendanten Maurenbrecher und dem Ersten Kapellmeister Karl Elmendorff hat die Oper endlich das Schauspiel überflügelt. Daß die alten Werke Fra Diavolo von Auber und Hans Heiling von Marschner noch lebenskräftig sind, bewies der nachhaltige Erfolg dieser beiden Neueinstudierungen. Die Erstaufführung der Ariadne auf Naxos von Richard Strauß war die höchste künstlerische Leistung der Aachener Bühne. Die zündenden, glitzernden Klangeffekte des Orchesters ließ Elmendorff wie ein erfrischender Sprühregen auf die Zuhörer herabrieseln. Die psychologische Entwicklung der symbolischen Verwandlung wurde durch Paula Weisweiler und Kurt Galen zu einem Meisterstück. Martha Mirns als Zerbinetta hatte die Läufertechnik recht klar ausgebildet. Die Szenerie war von Reinhold Ockel mit wenigen aber wirksamen Mitteln stilgerecht aufgebaut. *A. Schiffer.*

*

Dresden. Das Bach-Jahr des Römhildchores, mit dem Musikdirektor Richard Fricke in einer langen Reihe von Veranstaltungen selten gehörte Werke aus dem Kreise Johann Sebastians zur Aufführung bringt, gipfelte im letzten Konzert in der Martin-Luther-Kirche. Hier wurden auch Schöpfungen weniger bekannter Vertreter der ausgedehnten Kantoren- und Organistenfamilie geboten, so u. a. Sopran- und Altarien von Joh. Ernst Bach (1722—1777) und ein „Kyrie" von Joh. Nic. Bach (1669 bis 1753). Zu den tiefsten Eindrücken des Abends zählte die Wiedergabe der beiden Choräle „O, wie selig" und „Ach, Herr, vergib all unsre Schuld" von Joh. Seb. Bach und die der Kantate Nr. 127, deren Stimmen zu diesem Zwecke erst gedruckt werden mußten. Musikdirektor Fricke hütet mit stilkundiger Hand das künstlerische Erbe Albert Römhilds. — Kapellmeister Kurt Striegler brachte in einem vom Bühnenvolksbund in der Frauenkirche veranstalteten Konzert drei Werke zur erfolgreichen Uraufführung: einen Lobgesang für sechsstimmigen Knabenchor (aus der Kuppel), ein von Artur Zenker (Cello) mit Beseelung gespieltes „Gebet" und eine formschöne, von gegensätzlichem Klangreichtum erfüllte Vokalmesse (mit Einzelstimmen), Schöpfungen, deren Hauptvorzug die straffe Fassung ist. Bei der Messe zeichneten sich Symphoniechor und Lehrergesangverein und namhafte Solisten der Staatsoper aus. — Für Roland Bocquet als Klavierkomponisten trat der junge aufstrebende Pianist Schaufuß-Bonini mit seinem starken Können ein. Bocquet ist einer der frühesten Vertreter der impressionistischen Richtung; besonders seine Lieder überraschten schon vor Jahren durch Zeichnung und Farbe. Die knappen Stimmungsbilder für Klavier (Ballade, Souvenir, Präludium usw.) zeigen die gleichen Vorzüge. Verstünde es Bocquet, sich mit Pomp in Szene zu setzen, wäre sein Name längst allgemein bekannt. *H. Pl.*

*

Essen. Im Mittelpunkt der drei bisher stattgefundenen Hauptkonzerte des Musikvereins stand die Wiedergabe des Schumann-Byronschen Manfred unter Max Fiedler, dem geistesgegenwärtigen Beherrscher dieses romantischen Stilgemischs. So viel musikalische Schönheiten und unverwelkliche Gedankentiefen das Werk in sich einschließt, die Kombination von Melodramatik, Chor-, Sologesang und orchestraler Stimmungsmalerei hat heute keinen zwingenden Kurswert mehr, gehört zu den festlichen Glanzpunkten einer verklungenen Epoche. Einzig die überragende Persönlichkeit Ludwig Wüllners läßt noch jenen erhabenen Zauber feierlicher Weltentrückung aufleuchten. Heinrich Kaminskis fesselndes Concerto grosso, vor zwei Jahren auf dem Kasseler Tonkünstlerfest beifällig aufgenommen, wurde vorher gar zu breit und zerklüftet ausgelegt. Im ersten Konzert spielte Alma Moodie das ihr gewidmete neue Violinkonzert in h moll von Pfitzner, wobei sich das Essener Orchester ganz gut mit der reinblütigen Eigenart dieser innig versponnenen Harmonik und selbständigen Melodik des symphonisch angelegten Werkes abfand. Das dritte Konzert bestritt Eduard Erdmann in einem Solistenabend. Bewundernswert wie dieser Neutöner stärksten Fortschritts Bach und Beethoven in außerordentlicher Einfühlsamkeit gerecht wird. Ein Meisterstück slawischer Stimmungsmalerei wurden unter seinen Händen Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung", und mit pointillistischer Schilderungstechnik spielte er des Norden Carl Nielsen wechselreiche Suite (45). — In den Kammermusikabenden des Musikvereins brachte das Wendling-Quartett Reger (fis moll), Beethoven (e moll) und eines der sechs Streichquartette von Dittersdorf und das Kammermusiktrio (Fiedler, Kosmann, Bühling) neben Reger und Beethoven erstmalig eine Cellosonate von Max Fiedler zu Gehör, die jedoch nicht das Maß harmlos fröhlicher Musikantenarbeit überschritt. — In den städtischen Symphoniekonzerten (Leiter Musikdirektor Max Fiedler) gelangten Bruckners Neunte und Brahms' Zweite, daneben Smetanas symphonische Dichtung „Die Moldau", Reineckes Vorspiel zur Oper „König Manfred", Respighis „Die Brunnen Roms" und eine nicht sehr physiognomiestarke Komposition des Krefelders Rudolf Mengelberg (von ihm selbst dirigiert) „Symphonische Elegie" zur Wiedergabe. Walter Gieseking setzte sich unbegreiflicherweise für ein Klavierkonzert (in C dur) des 1887 geborenen Generalmusikdirektors Dr. Julius Kopsch ein. Der Klaviertitane im flüssigen Spiel mit einer rückenmarksarmen Pygmäenmusik — wahrlich ein unfreiwilliges Satirspiel, dem er allerdings nachher überwältigend stark herausgemeißelt Bachs Variationen und Fuge (Reger-Bearbeitung) unter begeistertem Beifall folgen ließ. — Von den zahlreichen Solistenkonzerten sei nur der Liederabend des in vorderster Reihe der vollendeten Tongestalter Deutschlands stehenden, hochkultivierten Heinrich Rehkemper mit Richard Strauß am Flügel erwähnt. — Die Essener Oper versucht unter ihrem neuen Dirigenten Felix Wolfes einen langsamen Aufstieg. Nach den vielversprechenden Aufführungen der neuinszenierten „Zauberflöte" und „Aida" kam Pfitzners „Armer Heinrich" als verspätete Essener Erstaufführung heraus, von Felix Wolfes mit starkem Gelingen unternommen und mitreißend inspiriert, vom Spielleiter Alexander Schumm szenisch und spielerisch weitmöglich verlebendigt, belegte damit wieder einmal die hohe musikalische Leistungsfähigkeit des Orchesters und des Personalapparates, und unterstrich damit den ältesten Theatergrundsatz: auf die Führung kommt es zuerst an. — In einer vorausgehenden Morgenfeier hielt der Hallenser Musikhistoriker Hans Joachim Moser als berufener Bahnbrecher einen Vortrag über Pfitzner und gab mit der ihm eigenen, nicht zu übertreffenden Musikalität — mit der er kurz darauf auch im Folkwang-Museumsverein durch Gesangsvorträge aus der Zeit des Barock in die musterhaft klaren Stilgebilde der damaligen Liedmeister eindrang — 10 Lieder als lebendige Kostproben Pfitznerschen Schaffens. *Rolf Cunz.*

*

Halle a. S. Hier fand Mitte November eine Musikpädagogische Woche statt, welche von nah und fern reich besucht war und viel schöne und starke Anregungen brachte. Die Veranstaltungen gingen von dem Gedanken aus, daß eine Reform der Musik-

erziehung im Geiste der Jugend unumgänglich nötig sei und wollten gangbare, Erfolg versprechende Wege dafür zeigen. Das Musikleben der Gegenwart mit seinen vielfältigen Erscheinungsformen fordert eine Erweiterung und Vertiefung des üblichen Schulgesangsunterrichtes zu einem Schulmusikunterricht. Es kommt darauf an, eine Erziehung zur musikalischen Aktivität, zur planmäßigen Ausbildung des schöpferisch-musikalischen Wahrnehmungsvermögens, zur Veredlung des musikalischen Geschmacks und zur Entwicklung des hierauf beruhenden Urteils anzustreben. Auf der Tagesordnung standen Vorträge über „Gesang als schöpferisches Erleben" (der bekannte Gesangspädagoge H. Frankenberger aus Nürnberg), „Die musikalische Erziehung in der Arbeitsschule" (Lehrer R. Doell, Halle), „Die didaktischen Grundlagen der Lehre vom Tonwort und die Bedeutung des Tonwortes" (Seminarstudienrat Dr. Frank Bennedik, Halberstadt), „Melodie und Erziehung und das Wunder der Melodie" (Prof. Fritz Jöde, Berlin). Besonderes Interesse erregte die Lehre von dem Tonwort des Prof. Dr. Karl Eitz, welche seltsamerweise in Preußen bisher durch die rigorose Allgewalt eines einzelnen Menschen verboten war (!) und sich jetzt in ungeahnter Weise ausbreitet. Ihre Vorteile für den Gesangsunterricht in der Volksschule springen direkt in die Augen, und zweifelsohne gehört der Eitzschen Tonwortmethode die Zukunft. Hier liegen Möglichkeiten für die Förderung unserer musikalischen Volkskultur, wie sie noch gar nicht abzusehen sind und wie sie sicher auch der Schöpfer des Systems kaum geahnt hat. Die Funktion des Tonnamens in ihrer Wichtigkeit für die Ausbildung des musikalischen Denkens steht im Vordergrunde der Methode. Die Probe auf das Exempel erbrachte eine Mädchenklasse aus dem Dorfe Harsleben bei Halberstadt (Leitung: Lehrer A. Strube). Die Leistungen dieser Mädchen im Transponieren, Absingen, Modulieren usw. waren ganz überraschende. Als Uebergang zur Kunst bot die Musikpädagogische Woche eine Vorführung in „Rhythmischer Gymnastik und Gehörbildung" nach der Methode der Hellerauer Schule Jaques-Dalcroze durch Hedwig Nottebohm und ihre Schülerinnen. Vieles von dieser Methode könnte ohne weiteres in den Gesangsunterricht der Volksschule herübergenommen werden. Schließlich fand ein Jugendkonzert statt, das erste für Halle, dargeboten von Generalmusikdirektor Erich Band und einigen Bläsern des städt. Orchesters, sowie von der Hallischen Madrigalvereinigung (Leitung: Dr. H. Kleemann). Die Leistungen dieser Vereinigung standen aber leider nicht auf der Höhe, welche man gerade für ein Jugendkonzert fordern muß. *P. Kl.*

*

Leipzig. Die Oper, die seit dem Wirken des Generalmusikdirektors G. Brecher und des Operndirektors Walter Brügmann in Jahresfrist wieder zu einer der beachtlichsten Institutionen des Reiches geworden ist, feierte den Cornelius-Gedenktag durch eine Neueinstudierung des „Barbier von Bagdad". Maßgebend war die Mottlsche Bearbeitung, die indessen durch die Einrichtung der beiden verantwortlichen Leiter ein neues Gesicht bekam. Die echt orientalisch inszenierte Komödie (mit Bühnenbildern von Aravantinos) konnte die Nützlichkeit einer immer mehr klangschwelgerischen Instrumentation in der sensiblen Behandlung Brechers gar wohl erweisen. Wesentlich war die Sichtbarmachung der Straßenvorgänge im 2. Akt und die humorvolle Flucht Nurredins über orientalische Polster, mit der der 1. Akt unter Verzicht auf die Schlußszene sehr glücklich abschloß. Das Hauptverdienst an der sehr gelungenen Darstellung hatten der stimmberühmte Walter Soomer als Barbier und die junge, talentvolle Ilse Kögel als Margiana. — Das Gewandhaus, betrübt über Furtwänglers winterliche Amerikareise zu Foyerscherzen (die aus dem „u" des fortgereisten Mannes ein „o" machen) aufgelegt, bereitete dennoch dem Gastdirigenten Bruno Walter eine sehr herzliche Aufnahme. Seine grundehrliche Art musikalischer Ausdeutung gestaltete die Phantastische Symphonie von Berlioz, der gewiß noch die Kinderkrankheiten programmatisch-dramatischer Symphonik anhaften, zu einer faszinierenden Klangdichtung — unter Verzicht auf jeden äußerlichen Effekt der Instrumentation und der Zeichengebung. — Die Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für neue Musik versuchte an einem ihrer bedeutungsvollen Abende Philipp Jarnach als gewichtige musikalische Persönlichkeit zu präsentieren, was übereilt erscheint. Nach erfolgreichen Frühwerken (Flötensonatine, Lieder, denen noch der Impressionismus französischer Schulung anhaftet) wurde eine Klaviersonatine uraufgeführt, die sich in Erschließung neuer Klavier-Klangbarkeiten durch Verknüpfung spröder Linien verliert. Das Interesse an der verdienstvollen Vereinigung hat merklich nachgelassen. — Das Konservatorium, in prächtigem Gedeihen unter Max Pauers kraftvoller künstlerischer Leitung, bietet den Musikfreunden neuerdings „Hausmusiken", die von den ausübenden Künstlern des Lehrkörpers bestritten wurden. Den Reigen eröffnete Max Pauer selbst, dessen Abende poesievollen Schumann-Spiels und abgeklärter Beethoven-Auslegung dem Leipziger Konzertleben bereits eine neue Note verliehen. — Die Philharmonische Gesellschaft hat nun die Verpflichtungen kleinerer Konzertvereinigungen mit übernommen und präsentierte im 2. Konzert das bereicherte Leipziger Symphonieorchester unter Heinrich Laber a. G. zwar noch nicht als restlos befriedigenden einheitlichen Klangkörper, aber man bot verständiges Beethoven-Spiel und korrekte ältere Werke. Telemaque Lambrino mit seinem mehr auf Eleganz und kokette Virtuosität eingestellten Klavierspiel vermochte Beethovens Es dur-Konzert nicht zu erschöpfen. — Die Thomaner sind unlängst von einer triumphreichen Nordlandreise zurückgekehrt; sie hatten im letzten Gewandhauskonzert mit der „Deutschen Singmesse" von Joseph Haas, einem teils weihevollen, teils frischen a cappella-Werk von beinahe instrumentalen Anforderungen, unter Karl Straube außerordentlichen Erfolg. *A. Baresel.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Aachen. Aus der Fülle der Erstaufführungen im Dezember seien erwähnt: „Das Lied von der Erde" von Skrjabin, das über einen Achtungserfolg nicht hinauskam. Bohnke (Berlin) dirigierte selbst sein Violinkonzert. Formal nach Art der Lisztschen Klavierkonzerte verrät es im Melos und in der Kompositionstechnik den feinen Geist des Musikers. Kulenkampff-Post spielte es mit fabelhaftem Erfolg. Die 23jährige Jenufa v. Janacek ist seit der Erstaufführung mit dauerndem Erfolg dem Spielplan einverleibt. Nach Köln ist Aachen die einzige Stadt, die das Werk in Westdeutschland bisher auf die Bühne brachte. Mehr als die tatsächlichen Vorgänge des Dramas fesselt das rein Seelische, das die Musik den einzelnen Gestalten mitgibt. Der realistischen und naturalistischen Charakteristik des Dramas gibt Janacek eine geistige und gefühlsmäßige Darstellung. Unter den Solistenkonzerten stand der Klavierabend Walter Rummels obenan. *A. Schiffer.*

*

Bremen. In der Philharmonie hörten wir eine dem Vorwurf sehr gerecht werdende „Symphonische Elegie" von Rudolf Mengelberg zum ersten Male. In Anwesenheit des Komponisten wurde das Werk freundlich aufgenommen. Das symphonisch aufgesetzte Violinkonzert op. 11 von Emil Bohnke unter dessen Leitung, ebenfalls zum ersten Male, hatte nur geteilten Erfolg, der außerdem wohl mehr dem glänzenden Geiger Kulenkampff-Post galt. — Im Weihnachtsoratorium entzückten uns der Tenor A. Wilde und besonders Maria Philippi. — Die Oper brachte eine herrliche „Ring"-Aufführung mit Helene Wildbrunn als Gast. Eine Neuheit war die Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt" von H. H. Wetzler unter Leitung des Komponisten. Gute Stimmungsmusik, gar nicht so „modern", aber die Ouvertüre ist zu lang mit den ermüdenden Wiederholungen. Tannhäuser sahen wir in der Pariser Bearbeitung, die nicht den ganzen Beifall gefunden. Die Oper verliert durch die spätere Ueberarbeitung und Hinzufügung den ihr eigenen Schwung. Von namhaften Solisten erfreuten uns das Klinger-Quartett, Chop-Groenevelt, die uns mit dem Orchideengarten von W. Neumann bekannt macht, und Josef Pembaur besonders mit Mozart (A dur-Sonate) und Chopin (Nocturne Des dur). *Heinz Bergmann.*

*

Chemnitz. Unser Konzertleben leidet einerseits durch die Ueberlastung des städtischen Orchesters im Theater und andererseits durch mangelnde Unterstützung durch das Publikum. Trotzdem wetteifern städt. Kapelle, Konzertdirektionen und Vereine in der Förderung öffentlicher Musikpflege. Die städt. Kapelle unter Generalmusikdirektor Malata ehrte Bruckner mit einer würdigen Aufführung seiner VII. Symphonie (E), R. Strauß mit dem „Heldenleben". Beider Meister gedachte Prof. Mayerhoff mit dem Lehrergesangverein durch die Aufführung des Männerchores „Helgoland", des 150. Psalm Bruckners und des „Bardengesanges" von Strauß. Ein städtisches Symphoniekonzert brachte Hermann Zilchers II. Symphonie (f), dessen erster Satz durch seine Formschönheit und thematische Logik die beiden andern übertrifft. Der Orchesterverein „Philharmonie", der sich zumeist aus Musikliebhabern zusammensetzt, hat in Ph. Werner einen befähigten Leiter gefunden. In seinem Beethovenabend bereitete Max Pauer mit dem Klavierkonzert in G einen ungetrübten Genuß. Seit mehr als zwei Jahren war dies das erste Klavierkonzert, das uns Chemnitzern mit Orchester geboten wurde. Die Kammermusik der städtischen Vereinigung liegt infolge Umbaues unseres Schauspielhauses brach. Sie erlitt auch

Einbuße, da sich für vier Anrechtskonzerte, die Eugen Richter wie alljährlich mit dem Leipziger Quartett veranstalten wollte, nicht genug Teilnehmer fanden. Dafür gab's andere Lichtblicke. *W. R.*

*

Hamburg. *Conrad Ansorge* spielte unter Dr. *Karl Muck* in der Philharmonie zu Hamburg sein Klavierkonzert op. 28, ein dreisätziges Werk mit fest umrissenen Themen in den Außenteilen und meditierendem Adagio inmitten. Beziehungen zu den Problemen der neuesten Musiksprache aller Länder fehlen, dafür ist in dem ganzen knapp geformten Bau die Eigenart des in sich gekehrten Poeten zu spüren, dem man, als Repräsentant einer Klavierepoche, zu Anfang des Jahrhunderts seiner Kompositionen wegen eine Gemeinde (Ansorge-Verein) zusammenrief. Klavieristisch in den von Liszt und Brahms erweckten Farben gehalten, mit einem gewissen orchestralen Pomp wirkte das Konzert, durch Ansorge in schönstem Einverständnis mit Dirigent und Orchester dargelegt, als würdige Bereicherung einer heute nicht eben ergiebigen Literaturgruppe. *E. W.-M.*

*

Jena. Der Komponist Heinrich Funk in Jena veranstaltete einen eigenen Kompositionsabend, in dem Gertrud Gabriel (Dresden) mit durchschlagendem Erfolg seine Lieder sang. Funks Schaffen trägt zwar durchaus modernes Gepräge, ist aber frei von jeder Künstelei. Zu den beiden Liederzyklen, deren z. T. stark pessimistische Lebensphilosophie wesensechten Ausdruck findet, stand in wirkungsvollem Gegensatz ein Kreis ausgesprochener lustiger Lieder. Auch hier ist das Ursprüngliche des musikalischen Empfindens hervorzuheben, das übermütige Lieder wie Bierbaums „Maikater" mit sonnigem Humor erfaßt. *A. R.*

*

Madrid. Es ist kaum glaubhaft, daß die spanische Hauptstadt mit „Cosi fan tutte" (in italienischer Sprache) zum erstenmal die Aufführung einer Mozart-Oper erlebte. Das Verdienst gehört der sehr regen Musikgesellschaft „Cultura Musical". Allerdings wäre die Einführung Mozarts als Dramatiker auf bessere Art und Weise erwünscht gewesen. Das Werk wurde durch unzählige Striche zerpflückt und der Darbietung fehlte jegliche Einheitlichkeit. Der spanische Kapellmeister Arbos vermochte nicht, trotz dem ausgezeichneten Orchestermaterial, die Herrlichkeiten des Werkes ans Licht zu führen. Das Ensemble bestand mit einer Ausnahme aus Ausländern, unter denen zwei deutsche Kräfte namentlich in stilistischer Hinsicht hervorragten. Die vielseitige Charlotte Dahmen schuf in der Fiordiligi eine Glanzleistung. Der Adel und die Sicherheit in Geste und Gesang waren erfüllt von allen Regungen Mozartscher Schönheiten, Isabel Petersdorf gestaltete die Despina, dank ihrer schönen Stimme, mit köstlicher und diskreter Frische. *E. L.*

*

Tetschen a. d. Elbe (Deutschböhmen). Der Tetschener Gesangverein brachte unter der Leitung Fritz Werners anläßlich eines Schubert-Abends die h moll-Symphonie, den 23. Psalm, Gesang der Geister über den Wassern und Mirjams Siegesgesang mit Orchester zur erfolgreichen Aufführung. Die künstlerische Leistung stand auf der Höhe großstädtischer Chorvereinigungen.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Karl Grunsky: Franz Liszt („Die Musik", Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen). Verlag Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

In 86 Seiten Großoktav ein so reiches Leben wie das Franz Liszts zu bannen, ist kein leichtes Unterfangen. Grunsky aber gelang es. Er hat die ganze Fülle seines reichen Wissens in dieses feine Büchlein gegossen, hat in konzentrierter Form nicht nur Wesen und Werke Liszts beleuchtet, sondern auch eine Fülle seiner Beobachtung in sein Werk ergossen. Bei so vielen Vorzügen darf man einzelne Mängel des Werkes getrost erwähnen, ohne diesem Schaden zu bringen. Als solche erscheinen mir die übertriebene Rücksicht auf Bayreuth, die den Autor veranlaßten, den Fall Cosima—Bülow—Wagner, der auf Liszt bekanntlich sehr tief gewirkt hat, zu vernachlässigen, und die recht gewagte Schilderung Liszts als „Germanen", wobei Grunsky zwischen „Germanen" und „Zigeunern" keine Mittelstufe zu kennen scheint. Die niederösterreichische Herkunft der Großeltern Liszts dient ihm als einziger Beweis. Und welche Rassenmischungen weist Österreich auf!! Weit wichtiger wäre die Heranziehung von brieflichen Aeußerungen Liszts gewesen. Da hätte Dr. Grunsky gefunden, daß derselbe Liszt, dessen Umgangssprache das Französische war, derselbe Liszt, der am 16. September 1856 an Agnes Street-Klindworth stolz schreibt, daß ihn der Erzbischof von Udine mit dem Titel „gloria della Ungheria" (Ruhm Ungarns) bedacht habe, sich nicht nur in den meisten seiner Tonwerke, sondern bereits 1842 als deutsch gesinnt erwies; dies in dem Briefe an Georg Herwegh (19. November 1842), dessen Lieder er begeistert aufnahm und vertonte. — Abgesehen von diesen Einwänden aber ist sein Buch als wertvolle Äußerung eines Wissenden warm anzuerkennen. Es wird verschönt durch vornehme Bildbeigaben und seine Lektüre erleichtert — durch famose Gliederung des Stoffes. *Robert Hernried.*

*

Cecil Gray: A survey of contemporary Music. 261 S. Oxford 1924.

Ein englisches Buch über zeitgenössische Musik! Das interessiert uns in Deutschland weniger seines sachlichen Inhalts wegen als wegen seiner Stellung zu den Erscheinungen. Wir machen uns hier einen Maßstab zurecht — wie ist der drüben? Schon die Auswahl ist bezeichnend: behandelt werden Richard Strauß, Frederik Delius, Elgar, Debussy, Ravel, Stravinsky, Scriabine, Schönberg, Sibelius, Bartok, Busoni, Bernard van Dieren (wer ist das?) und „Minor Composers", darunter Puccini, Milhaud, Honegger, Kodaly, Holst, Bax (England); eine deutsche Auswahl würde wesentlich anders aussehen. Wer hat dann Recht? Keiner von beiden, jeder bleibt auf sein Gesichtsfeld beschränkt. — Aus dem sympathisch und fesselnd geschriebenen Buch seien ein paar Momente festgehalten. Zwei Namen fehlen ganz — unbegreiflicherweise: Bruckner und Reger! Wir feiern Bruckner- und Reger-Feste in Deutschland und Oesterreich, und das Ausland kennt von beiden kaum die Namen! (Auch in Amerika habe ich diese Erfahrung gemacht.) Dagegen wird Delius, den wir in Deutschland nicht eben schmerzlich vermissen, als eine Art romanisches Seitenstück zu Strauß hingestellt. Strauß, zeitlich der erste, ist nach Gray heute schon außerhalb Deutschlands der am wenigsten aufgeführte moderne Musiker geworden, ist schon endgültig tot. Schönberg wird mit Achtung behandelt, er hat den Weg zum Nordpol der Musik gefunden. Busoni ist am größten in seinen Bearbeitungen, seiner eigenen Musik fehlt der Auftrieb, eine imposant aussehende Flugmaschine, die aber nicht fliegen kann. Sehr glimpflich wird natürlich Elgar behandelt. Debussy ist ähnlich tonangebend für uns, wie Wagner für die letzte Generation. Über das Musikleben in Deutschland meint der Verfasser, daß Strauß als Zauberlehrling eine Überschwemmung angerichtet habe, in deren Fluten das heutige Deutschland zu ersaufen drohe. Ein Ozean von Noten, nirgends Land. Jede Mittelmäßigkeit wird aufgeführt, besprochen, anerkannt, wenn sie sich nur modern gebärdet. Was England zu wenig, hat Deutschland zu viel an Konzerten. — Der Gesamteindruck? Daß die deutsche Musik des 18. und 19. Jahrhunderts nach wie vor ihre Weltgeltung behauptet, daß aber die deutsche Musik der Gegenwart außerhalb der Reichsgrenzen in weit geringerem Maß beachtet wird als vor dem Krieg. Ob der Grund dafür nur im politischen Zusammenbruch Deutschlands zu suchen ist (dann werden wir uns davon erholen), oder ob die Gründe tiefer liegen, d. h. ob Deutschland seine Führerstellung in der Musik wirklich verloren hat, das müssen die nächsten Jahrzehnte zeigen. Dr. *H. Keller.*

*

Im Verlage von Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig 1924, ist erschienen: *Herbert Biehle:* Musikgeschichte von Bautzen (Veröffentlichung des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg).

Der Verfasser legt in dieser Arbeit archivalische Studien über die Musiker und die Musikpflege Bautzens vor. Der Zeitraum, den er behandelt, wird begrenzt von der Mitte des 16. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Innerhalb dieses Zeitraums ist ein umfassendes Material gesichtet und sorgfältig verarbeitet worden. Im ersten Teil werden biographische Notizen über die Musiker Bautzens gegeben; unter diesen ist Johann Pezel, der Meister der Turmsonate, wohl die prominenteste Persönlichkeit. Im zweiten Teil wird die Musikpflege in den Kirchen und Schulen der Stadt und die Tätigkeit der Stadtpfeifer besonders eindringlich und sachkundig behandelt. Die meisten der beigebrachten Dokumente beanspruchen ein Interesse, das weit über das Lokalgeschichtliche hinausgeht. Als Quellenstudie zur Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte ist Biehls Schrift vorbildlich. Eine stilgeschichtliche Untersuchung der hier in Betracht kommenden musikalischen Werke soll noch folgen. *A. Schmitz.*

*

Erwin Kroll: Hans Pfitzner. 1924. Drei Masken Verlag, München.

Ich habe schon lange kein Buch mit solcher Freude und solchem Genuß von Anfang bis Ende gelesen wie dieses. Einmal, weil es

zutiefst in das Wesen des in seinem tondichterischen Schaffen so liebenswerten Meisters Hans Pfitzner eindringt, und zum anderen, weil Erwin Kroll so viel tiefstes Wissen, künstlerische und wissenschaftliche Erkenntnis bietet, daß er den Leser stets aufs neue fesselt und mit lebhafter Sympathie für den Verfasser dieses Menschen- und Künstlerbildes erfüllt. So treten von selbst jene Stellen zurück, bei denen man Kroll nicht zustimmen kann. Bei einer so prächtigen musikschriftstellerischen und musikwissenschaftlichen Leistung, einer trotz aller Liebe zu dem Tondichter doch edel-kritischen Beschreibung, verstummt jede Detailkritik. Krolls Werk ist eines der *allerbesten* Werke in Waltershausens Sammlung „Zeitgenössische Komponisten" und soll in der Bücherei keines Musikers fehlen.

*

Hans Fischer-Hohenhausen: Richard Strauß. Ein Tonkünstlerroman aus des Meisters Jugend. Verlag Frei-Deutschland, G. m. b. H., Gontra in Hessen 1924.

Ein höchst unerquickliches Buch, das eine üble Geburtstagsgabe für Richard Strauß bedeutet. Es schildert eine Liebesgeschichte aus des Meisters Jugend. Richard Strauß ist dabei freilich mit der Tugendrose dargestellt — ein Pendant zu seiner Selbstschilderung in dem schrecklichen Textbuche zum „Intermezzo". Dafür wird aber Straußens Vater denkbar unsympathisch geschildert und alle alten Klatschgeschichten Münchens werden aufgewärmt. In indiskretester Weise werden die Ehescheidungen Lenbach, Kaulbach, Possart u. a. m. ans Tageslicht gezogen. Ob es wahr ist, daß Bülow das Fehlurteil abgab, am allerbesten liege Strauß das Lied, er habe das Zeug dazu, ein Schubert in modernem Gewande zu werden (sic!), bleibt noch sehr dahingestellt. Ein sehr mäßiger Stil und die konstant falsche Schreibung bekanntester Künstlernamen (Humperdink, Hugo Wolff) wirft ein recht schlechtes Licht auf die Allgemeinbildung des Verfassers. So „frei" sollte „Deutschland" gar nicht sein, daß es erlaubt wäre, solche Bücher zu schreiben. — Das Buch sei allen höheren Töchtern männlichen und weiblichen Geschlechtes empfohlen.

Robert Hernried.

KUNST UND KÜNSTLER

— Das *55. Tonkünstlerfest* des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* findet in den Tagen vom 14. bis 18. Juni d. J. in Kiel auf Einladung der dortigen städtischen Behörden statt.

— Die Stadt Trier hat zum *Mittelrheinischen Musikfest* (vom 3.—6. Mai 1925) ein Preisausschreiben erlassen. Es sind drei Preise von 1000, 600 und 300 Rentenmark ausgesetzt. Die preisgekrönten Werke werden bei dem Musikfest uraufgeführt. Das Preisrichterkollegium setzt sich zusammen aus den Herren: Max v. Schillings, Friedrich E. Koch, Karl Ehrenberg und Erich Anders (Berlin), Generalmusikdirektor Lederer (Saarbrücken), Generalmusikdirektor Kees (Koblenz), sowie den Musikverlegern Bote u. Bock, N. Simrock, B. Schotts Söhne und Kistner u. Siegel. Die eingesandten Werke müssen mit einem Kennwort versehen sein; ein beigefügter verschlossener Umschlag mit dem gleichen Kennwort muß die Adresse des Tondichters enthalten. Als letzten Einsendungstermin hat die städtische Musikdirektion Trier, Rathaus, wohin auch die Einsendungen zu richten sind, den 15. Februar 1925, beim Vorliegen besonderer Gründe den 28. Februar 1925 bestimmt.

— *Hans Pfitzner* wurde mit dem Orden Pour le mérite für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

— Unser Mitarbeiter *August Stradal*, welcher schon vor einigen Jahren zum Ehrenmitglied der Deutschen Akademie der Musik und darstellenden Kunst in Prag ernannt wurde, ist jetzt von der Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste in Prag zu ihrem korrespondierenden Mitglied ernannt worden. August Stradal hat in letzter Zeit in Teplitz-Schönau und anderen nordböhmischen Städten Liszts Dante- und Faust-Symphonie auf zwei Klavieren mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht.

— Das *Holtschneider-Konservatorium* in Dortmund nebst Westfälischem Musikseminar ist in den Besitz der Stadt übergegangen und wird mit dem städtischen Hüttner-Konservatorium vereinigt. Direktor Holtschneider, der Vorsitzende des Direktorenverbandes deutscher Konservatorien und Musiklehrerseminare, tritt in den Dienst der Stadt als Direktor des Vereinigten Konservatoriums, des Musiklehrerseminars und der kommenden Singschule, in der Volksschüler aus allen Bevölkerungsschichten eine tüchtige gesanglich-musikalische Ausbildung erhalten sollen. Der städtische Musikdirektor, Prof. Sieben, bleibt Leiter der Orchesterschule und der Berufsmusikerausbildung.

— Für die reiche Tätigkeit der unter Leitung *Walter Bertens* stehenden *Gesellschaft für neue Musik* in M.-Gladbach mögen vier Programme zeugen. Ein Abend brachte Schönberg, Mahler und Schreker, ein zweiter Orgel- und Chorwerke Regers, zwei weitere Konzerte waren der Heimat (Rheinland) gewidmet und boten Werke von Robert Bückmann, Heinrich Lemacher, Wilhelm Rinkens, Jakobus Menzen, Ewald Straeßer, R. Peters und Hermann Henrich.

— Im Weihnachtskonzert der *Musikalischen Gesellschaft* Barmen brachte Musikdirektor *J. Arnold* Waldemar von Baußnerns Christmotette „Die Geburt Jesu" und Roderich von Mojsisovics' Weihnachtskantilene zu erfolgreicher Aufführung.

— Zur Förderung der Interessen schlesischer Tonsetzer und zur Pflege schlesischer Musik überhaupt haben *Arnold Mendelssohn, Richard Wetz* und *Alfred Schattmann* in Gemeinschaft mit *Hermann Buchal* und *Gerhard Strecke* die *Gilde schlesischer Tonsetzer* ins Leben gerufen. Geschäftsstelle der Gilde ist das Schlesische Konservatorium in Breslau, Ohlauerstr. 74. Hier werden in einem Archiv Kompositionen von Schlesiern, ihre Biographien und ausführliche Werkverzeichnisse gesammelt. Die Gilde trat im Rahmen der Zweiten Ostdeutschen Hochschulwoche zum erstenmal in drei Konzerten vor die Oeffentlichkeit. Zur Aufführung gelangen Werke von Rich. Wetz, Hermann Buchal, Gerhard Strecke, E. A. Voelkel, A. Ecklebe, H. M. Dombrowski und Karl Sczuka. — Interpreten waren neben Angehörigen der Gilde das *Schlesische Streichquartett, Käte Heidersbach* (Sopran), *Toni Peters* (Sopran), *Bruno Sanke* (Baß) und *Willy Kopmann* (Klavier). Einsendungen und Anträge an die Geschäftsstelle. Zuwahl erfolgt auf begründeten Antrag eines Mitgliedes bei Zweidrittelmehrheit der Stimmberechtigten. — Beiträge werden nicht erhoben.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— Das *Hessische Landestheater* wird Debussys Pantomime mit Musik „Die Spielzeugschachtel" zur Uraufführung bringen.

— Ein zweites Streichquartett op. 13 des jungen Komponisten *Paul Kletzki* gelangte in Berlin am 16. Januar 1925 im Bechsteinsaal durch das Waghalter-Quartett zur Uraufführung.

— Das im Laufe des vergangenen Jahres mit großem Erfolge in Berlin, Hamburg, Weimar, Leipzig und anderen Städten aufgeführte zweite Quartett e moll von *Richard Wetz* (Verlag N. Simrock, Berlin) gelangte am 17. Januar in Frankfurt a. M. und am 25. Januar durch das Schachtebeck-Quartett in München zur Erstaufführung.

— *Florizel von Reuter* spielte in einem Konzert des Württembergischen Konzertbundes in Stuttgart am 8. Januar zum ersten Male die im Verlag Ernst Eulenburg (Leipzig) erschienene Suite für Violine allein nach Capricen von *Pietro Locatelli*, neu herausgegeben von Florizel von Reuter.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die Bibliothek des Schlosses Ehreshoven (im Oberbergischen) wird im Februar dieses Jahres bei *M. Lempertz' Antiquariat* (Jnhaber: F. Hanstein u. Söhne) in *Bonn* versteigert werden, eine Büchersammlung, die in ihrer Geschlossenheit ein klares Bild gibt von den vielseitigen literarischen Interessen eines alten, rheinischen Adelsgeschlechts, dessen jeweilige Repräsentanten in enger Fühlung mit dem politischen und künstlerischen Leben ihrer Zeit standen. Von ganz besonderem Reiz ist die Abteilung *Musik*, in der sich die Entwicklung der musikgeschichtlich so bedeutenden Jahrzehnte etwa von 1750—1810 widerspiegelt. Sie enthält zahlreiche Seltenheiten der theoretischen und praktischen Musik, Partituren von Opern und Oratorien, Vokal- und Instrumentalmusik, in zeitgenössischen Abschriften und Originaldrucken sowie mehrere Originalmanuskripte. Der illustrierte Versteigerungskatalog wird ernsthaften Bücherfreunden auf Verlangen zugesandt.

* *
*

Zu unserer Musikbeilage. Zur Ergänzung der in diesem Heft stehenden Würdigung *Richard Wetzens* aus Anlaß seines 50. Geburtstages bringen wir in der Musikbeilage zwei geistliche Chöre des Komponisten, die in unserem Leserkreis sicherlich starken Anklang finden werden. (Die Schriftleitung hofft zugleich, durch die Veröffentlichung von *Chören* eine Vielen erwünschte Abwechslung zu bieten.) Im Zusammenhang mit diesen Chorkompositionen sei auf Wetz' op. 44 „Vier geistliche Gesänge für gem. Chor a cappella" (Verlag Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.) hingewiesen; es gibt wenig geistliche Musik in der neueren Literatur, die man diesen herrlichen Gesängen zur Seite stellen könnte.

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

Der größte Erfolg

eines musiktheoretischen Werkes in neuerer Zeit ist die

Harmonielehre

von

Dr. Rudolf Louis und **Prof. Ludwig Thuille**

Achte Auflage

27½ Bogen. Gross Oktav. Geh. G.-M. 7.50, geb. G.-M. 10.—

Dieses bereits in Zehntausenden verbreitete, vom Geiste modernen musikalischen Empfindens durchdrungene, gross angelegte Lehrbuch ist seit seinem ersten Erscheinen bahnbrechend gewesen. Auf die anregendste Art wird der Schüler in den mitunter spröden Gegenstand eingeführt, dem gereiften Musiker bietet das Buch eine Fülle geistvoller Einzelheiten. Reichliche Beispiele aus den Meisterwerken aller Zeiten und Stilgattungen, die nicht bloss angeführt, sondern immer auch aufs genaueste harmonisch gedeutet und erklärt werden, illustrieren in anschaulicher Weise die Entwicklung der Harmonik vom 16. bis zum 20. Jahrh. Unter den Meistern, deren Schöpfungen sie entnommen, finden wir in gleicher Weise die klassischen Namen: Bach, Mozart, Beethoven, wie die der Romantiker und Modernen: Schubert, Schumann, Brahms, Berlioz, Chopin, Liszt, Wagner, Bruckner, H. Wolf, H. Pfitzner, R. Strauss u. a. m.

Hierzu die Ergänzungsbände:

Grundriss der Harmonielehre (Schülerausgabe) 4. Aufl.
Aufgabenbuch zur Harmonielehre, 4. Auflage
Schlüssel zu den im Lehrbuch und Aufgabenbuch enthaltenen Aufgaben, 4. Auflage

Eine Sammlung begeisterter Gutachten hervorragender Fachleute und Stimmen der Presse auf Wunsch postfrei.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, auf Wunsch auch zuzügl. 40 Pf. Versandgebühr postfrei vom Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Herbert Eimert

Atonale Musiklehre

Geheftet 2 Gm.

Die erste systematische Darstellung der atonalen 12-Ton-Technik. Damit ist keineswegs eine Thorie **vor** der Kunst gegeben. Eine Lehre von der Atonalität hat heute nicht nur Daseinsberechtigung, sie ist zur Notwendigkeit geworden, ist geschichtlich und vor allem logisch durch sich selbst begründet. Die überzeugende, erfrischend knappe Art, wie der Verfasser diese Begründung gibt, wie er die Gegensätze zum tonalen Prinzip festlegt, wie er in feingeschliffener Logik die Möglichkeit nachweist, auch ohne die typischen Kraftquellen des alten Systems wie Kadenz, Leitton, Vorhalt, Auflösung, Enharmonik, Alteration, Periodenbau usw. in einem Komplex von 12 beziehungslosen Tönen **Kunst**-Schöpfungen hervorbringen zu können, wird den Skeptiker zumindest stark überraschen, wird ihn zu ernstem, produktiveren Nachdenken über unvermutet auftauchende, zweifellos, bestehende Tonprobleme zwingen.

Verlag

Breitkopf & Härtel, Leipzig/Berlin

WICHTIGE WERKE FÜR DEN VIOLIN-UNTERRICHT

aus dem Verlag von C. F. KAHNT, LEIPZIG, Nürnbergerstrasse 27

Unentbehrliche Hilfsbücher:	Gm.
Violintechnik und Geigenbau: Die Violintechnik auf natürlicher Grundlage nebst den Problemen des Geigenbaues von Hans Diestel	3,—
Die Kunst der Bogenführung: Ein praktisch-theoretisches Handbuch für Lernende von Paul Stoeving. Geb.	3,—
Die Meisterschaft über den Geigenbogen: Die Anwendung des Bogens und die Feinheiten in der Bogenführung von Paul Stoeving. Geb.	3,—
Das Vibrato auf der Violine von Fritz Rau	2,—
Zum Problem der Violintechnik: Eine Anweisung, um in kürzerer Zeit als sonst eine gute Technik zu erlangen, von Aug. Leop. Sass	—,60
Der Geigenspiegel: Betrachtungen über die verschiedenen Betätigungen des Geigers von Aug. Sass	—,60
Das Büchlein von der Geige oder die Grundlagen des Violinspiels von A. Tottmann	—,60

Studienwerke:	Gm.
Baumgartner, J., Technik des Violinspiels. Ein neues System, um in kürzester Zeit die für ein vollendetes Violinspiel erforderliche Kraft, Elastizität u. Ausdauer des Spielkörpers zu erzielen nach der Uebungs-Methode von Jos. Joachim. 5 Hefte je	4,—
Eberhardt, Goby: Violin-Schule. Neue Methodik, Sekunden-System. Heft I: Gleiche Fingerhaltung n. . .	5,—
Heft II: Ungleiche Fingerhaltung n.	5,—
Heft III: Intervall- u. Lagenübungen n.	5,—
Eberhardt, Goby: Gymnastik des Violinspiels. Große Schule der violinischen Technik. Heft I: Technik des linken Armes n.	5,—
Heft II: Technik des rechten Armes n.	5,—
Eberhardt, Goby: Virtuosenschule auf Grund des neuen Systems. Heft I: Das Studium der Tonleiter. a) Tonleitern durch alle Lagen; b) Tonleitern für Doppelgriffe n.	5,—
Heft II: 1. Materialien für das Studium der Capricen von Paganini. 2. Beiträge von Eberhardt, Heermann, Sahla, Sauret, Halir, Lauterbach, Rappoldi, Flesch, Hartmann und Paganini n. .	5,—

Schüler-Concertinos:	Gm.
Huber, A., op. 6. Schüler-Concertino Nr. 2 (in den ersten drei Lagen) . .	2,—
Op. 8. Schüler-Concertino Nr. 4 (1. Lage ganz leicht)	1,50
Op. 22. Schüler-Trio für Violine, Violoncello und Klavier (1. Lage) .	2,—
Op. 30. Schüler-Concertino für zwei Violinen und Klavier	2,—
Seybold, A., op. 121. Concertino (D-dur)	3,50
Söchting, E., op. 138. Nr. 1. Schüler-Concertino G-dur (1. Lage)	1,50
Nr. 2. Schüler-Concertino G-dur (1. u. 3. Lage)	2,—
Nr. 3. Schüler-Concertino C-dur (1. u. 2. Lage)	1,50

Führer durch die Violin-Literatur bitte gratis zu verlangen.