Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1925

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0046|LOG_0017

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 14

Die Oper vor hundert Jahren / Von Hans Joachim Flechtner

Kaum fünfzig Jahre sind vergangen, seit Richard Wagner, auf der Höhe seines Ruhmes, das Bayreuther Festspielhaus schuf. Fünfzig Jahre erst, und schon dünkt uns sein Werk so selbstverständlich, ja — teilweise schon überholt. Der Kampf von Oper und Musikdrama ist wieder entbrannt — und die Lösungen des Problems muten an, als hätte nie ein Wagner gelebt und gekämpft für sinngemäßes Zusammengehen von Text und Musik. Kämpfte Wagner gegen das Vorherrschen des übertriebenen bel canto, gegen das sinnlose Unterlegen beliebiger Texte zu den rein „kehlkopfakrobatisch" komponierten Arien, so bekämpft ihn die heutige Zeit durch einseitiges Betonen des Orchesters. Die menschliche Stimme ein Instrument unter vielen, ertrinkend im Tosen der „Begleitung".

Doch trotz aller Verhöhnung des Bayreuther Meisters durch die Allerjüngsten — eins hat er ihnen bereitet, dessen Vorhandensein wir Heutigen als etwas Selbstverständliches empfinden: Die Ehrfurcht des Publikums — und noch mehr die Ehrfurcht der Ausführenden vor dem Werk! Dies ist — über alle persönlichen Einflüsse hinaus bleibender Erfolg der Tätigkeit des „großen Dreigestirns": Wagner, Berlioz, Liszt!

Die Geschichte der Oper zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zeigt uns Zustände, die uns heute wie Parodien vorkommen, wären sie nicht so bitter wahr!

Schuld sind nicht allein die Musiker, eher wohl die Direktoren und das Publikum. Rossini z. B. war gezwungen, seine Oper „Der Barbier von Sevilla" in dreizehn Tagen zu komponieren — eine Leistung, die unmöglich erscheint, — wenn man nicht weiß, *wie* Rossini komponierte. Ein Kritiker der damaligen Zeit meinte spöttisch, Rossini gebe seinen Schreibern immer nur die Szenen aus seinen früheren Werken an, die er dann durch schnell hingeschriebene Uebergänge und einige Arien „auffrischte"! Und Rossini war nicht der Einzige, der so verfuhr. Als besonderer „Spaß" von ihm sei eine kleine komische Oper erwähnt — „La scala di Seta" —, die er dadurch originell zu machen suchte, daß während der Ouvertüre die Violinisten nach jedem Takt mit dem Bogen an die blechernen Lichtblenden schlagen mußten und daß die Rollen auf die unmöglichste Weise parodiert wurden: die Bässe mußten dauernd mit den höchsten Tönen jonglieren, während der Koloratursopran in den tiefsten Lagen grunzte. Gott sei Dank erlebte dieses Machwerk seinen wohlverdienten Durchfall! Aber das Ganze kennzeichnet deutlich die Auffassung, die damalige Komponisten von der „Kunst" hatten.

Noch unglaublicher sind die Verstümmelungen und Verzerrungen der Werke bei der Aufführung. So schildert der Kritiker der Allgemeinen musikalischen Zeitung im Jahre 1822 eine Aufführung der Oper „Eduardo e Christina", die wohl zu den seltsamsten Ereignissen der gesamten Kunstgeschichte gehört:

Der damals berühmte Tenor Facchinardi sang eine Kavatine von Generali, die Ferron eine, die aus den Arien von drei Komponisten zusammengesetzt war, die Sängerin Pasta sang die Arie des Tenors aus Rossinis Othello — und so geht das fort. Für diese Aufführung sind ca. 12 Opern ausgeschlachtet worden.

Selbst Mozart wagte man so zu verstümmeln, und „verbrämte" seine „Zauberflöte" in Paris mit Nummern aus „Don Juan", „Figaro", „Titus"! Anerkennenswert, daß man Mozart nur mit Mozart kombinierte!

Seltsam sind nun die Aenderungen der Handlung, die man dem „nervösen" und so leicht erregbaren Publikum zuliebe vornahm. So mußte der Schluß (wieder des Rossinischen) „Othello" auf Wunsch geändert werden, weil die Nerven des Publikums den Tod der Desdemona nicht ertragen konnten. Wenn also Othello mit gezücktem Dolch vor Desdemona steht, wacht diese gerade noch zur rechten Zeit auf — und ruft entsetzt: „Unglücklicher! Was willst du tun!? Ich bin unschuldig!!!" Darauf Othello: „Ist dies wirklich wahr?" Desdemona: „Ich schwöre es dir!" Othello wirft den Dolch fort, gerührte Umarmung! Darauf treten sie Hand in Hand an die Rampe und singen ein fröhliches Allegro aus irgendeiner anderen Rossinischen Oper!

Heiliger Shakespeare!

Was würde ein derartiges Publikum zu „Toska" und „Cavalleria rusticana" gesagt haben?

Aus diesen Zuständen heraus begreift man aber erst die geradezu fanatische Bekämpfung dieser Art, Kunst zu treiben, die Wagners Weg und Ziel waren, und die bei einer ähnlichen „Verballhornisierung" (wenn auch in geringerem Maße) einer Gluckschen Oper in Paris den jungen H. Berlioz zu dem lautdrohenden Zwischenruf veranlaßten: „Wer wagt es, Gluck zu verbessern!" Den kühnen Jüngling setzte man zwar an die Luft, aber jahrelang geißelte er noch die Zustände der Pariser

Operntheater in seinen bissigen Satiren, die zu dem Köstlichsten gehören, was je über Musik und Musiker geschrieben!

Es ist ein Glück für die heutigen Künstler, daß unsere Zeit die Ehrfurcht vor dem Werke kennen gelernt — — und „erlernt" hat! Heute wagt man es nicht mehr, während der Vorstellungen Konversation zu führen; heute geht man nicht mehr des Sängers wegen in die Oper — Kürzungen und entstellende „Striche" sind verpönt —, heute gilt es einzig und allein das Werk, vor ihm beugt man sich in andächtiger Demut. Ja, wir haben es *doch* herrlich weit gebracht!

Versuch einer allgemeinen philosophischen Betrachtung

über die natürlichen und über die kulturellen Zusammenhänge musikalischer Kunstwerke

Von Dr. LOTTE KALLENBACH-GRELLER (Berlin)

Die Problemstellungen dieses Versuches zielen auf die Frage hin nach der Möglichkeit einer Musikphilosophie und nach ihrem Verbundensein mit den natürlichen Wurzeln und Gegebenheiten menschlicher Gestaltungen. Im Rahmen dieses Aufsatzes begnügen wir uns mit einer skizzenhaft kurzen Darstellung auf breitester Basis. Wir wollen nach einer allgemein gehaltenen Einleitung in diesem Zusammenhange kurz 1. das Material der Musik betrachten, 2. ausführlicher die Form musikalischer Kunstwerke und ihren Inhalt mit einem Hinweis auf die Funktionen der menschlichen Natur, die die Grundlagen formeller und inhaltlicher Gestaltungen bilden, 3. stellen wir abschließend die Frage nach der Erkennbarkeit des musikalischen Inhaltes auf und seiner Abhängigkeit von der allgemeinen Natur- und Kulturverbundenheit.

Die Vieldeutigkeit in der Auffassung musikalischer Kunstwerke bedeutet im philosophisch-logischen Sinne, wie jede andere Vieldeutigkeit [1], den Mangel an wirklicher Erkenntnisklarheit in der Erscheinungen Flucht. Musikanschauung und Weltanschauung sind zwei Facetten eines Edelsteins, also untrennbar. Geschichte der Kunst bedeutet einen wichtigen Teil der menschlichen Geistesgeschichte. Die Zusammenhänge zwischen Kunst, Geist, Wirtschaft, überhaupt zwischen allen Formen äußeren und inneren Lebens und Erlebens der Menschen, bilden das Kontinuum der Kultur. Der besondere Wert, der hier darauf gelegt wird, die Musik als ein Element der Geisteskultur zu sehen, hat den Willen zur Ursache, Methoden der Geisteswissenschaft auch auf die wissenschaftliche Betrachtung musikalischer Gebilde anzuwenden, d. h. nach der Wahrheit musikalischer Erscheinungen zu fragen und die Probleme aufzuweisen, die der Lösung bedürfen.

Vieldeutigkeit in der musikalischen Begriffsbildung ist das untrügliche Kennzeichen der Unsicherheit ihrer Zuordnung. Der einzelnen musikalischen Erscheinung werden verschiedene Begriffe zugeordnet, über deren Tragweite alle im unklaren sind. Das Kriterium der wissenschaftlichen Wahrheit kann nur die Eindeutigkeit sein. Sie ist das endgültige Ergebnis verschiedener Forscher und verschiedener Forschungsmethoden. Die Frage kann so formuliert werden: Soll man bei Betrachtung von Kunstwerken die Forschungsrichtung durch Denkprobleme, also reine Wissenschaft, oder durch Wirklichkeitsprobleme, das wäre reine Phänomenologie, an sich schon ein Teil der Musikphilosophie, bestimmen lassen. Davon hängt die nächste Fragestellung ab nach den Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse [1] und nach dem Begriff der Synthese in einem musikwissenschaftlich-schöpferischen Sinne. Zu welchen schöpferischen Ergebnissen kann Musikwissenschaft führen? Als Beispiel, was mit diesen Fragen gemeint ist, soll der „Begriff" des Themas in der Musik dienen. Ist Thema überhaupt ein Begriff, oder ist es eine Tatsache in demselben logischen Sinne, in dem ein Gedanke als Tatsache und nicht als Begriff gilt, d. h. als eine Verknüpfung von Begriffen, oder ob es musikalisch ausgedrückt nur die „Form" eines Gedankens ist. Bei allen diesen Definitionen muß aber immer wieder die strenge Forderung der richtigen Scheidung der Einzelbegriffe erhoben werden: Gedanke, Begriff, Form in ihren speziellen Anwendungsmöglichkeiten auf musikalische Tatsachen. Demnach wäre es im musikphilosophischen Sinne nicht angebracht, ohne wissenschaftliche Prüfung vom Thema als einer „*a priori*"-Erscheinung der Musik zu sprechen [2].

Von diesen Ueberlegungen aus werden wir zur Kernfrage der Musikästhetik angeregt, ob die Musikästhetik über das in ein System gebrachte kommensurable Element hinausgehen kann und mehr als eine Grammatik des Vorhandenen bedeuten könnte [3].

Philosophie bedeutet im Bereiche jeder Wissenschaft die spekulative Tiefendimension, die mit dem „Erleben" einer Wissenschaft eng verknüpft ist. Philosophie ver-

[1] Vieldeutigkeit ist 1. eine Fehlerquelle, die die richtige Erkenntnis hemmt und 2. Tummelplatz verschwommener subjektivistischer Deutungsversuche.

[1] Es soll hier auf die verdienstvollen Arbeiten von Dr. Hans Mersmann auf diesem Gebiet hingewiesen werden.

[2] Wir bedürfen eines Wörterbuchs der Musikwissenschaft in der Bedeutung eines philosophischen Wörterbuches.

[3] Hanslick hat klare begriffliche Zuordnung musikalischer Gebilde versucht, leider nur in einem einseitig formalen Sinne.

bindet den Mechanismus jeder Wissenschaft mit dem Leben. Die Folgerung ist ganz einfach, daß es unbedingt Musikphilosophie geben müßte, wenn es eine strenge Musikwissenschaft gibt, die eine Lösung ihrer letzten Probleme wünscht.

Der Zusammenhang wird ganz klar in der strengen Scheidung von Denkproblemen und Wirklichkeitsproblemen. Denkprobleme bilden die Struktur jeder strengen Wissenschaft, Wirklichkeitsprobleme [1] gehören in den Bereich der Philosophie und ihrer Erkenntnistheorie. Musikwissenschaft würde daher auf Denkproblemen basieren, Musikphilosophie soll die Wirklichkeitsprobleme aller musikalischen Erscheinungen und ihrer spekulativen Wurzeln zur Synthese einer philosophischen Musikanschauung verknüpfen.

Eine Quelle für Irrtümer liegt darin, daß bei Uebertragung philosophischer Methoden auf die Musikwissenschaft auch alle Scheinprobleme mit hineingezogen werden, die schon bei der Entwicklung rein philosophischer Systeme sich hemmend ausgewirkt hatten, so daß das Material der Musikwissenschaft diesen Spekulationen zuliebe vergewaltigt wurde [2]. Das Material der Musikwissenschaft sind die musikalischen Kunstwerke, und eine Wissenschaft über „Kunst"-Gebilde — ein scheinbarer Widerspruch — ist von sehr schwieriger Art; eigentlich ist man sich über die Methoden noch nicht einig. Der „Kunstwissenschaftler" muß sich also der Paradoxie des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft von vornherein vollkommen bewußt sein, um einerseits in der begrifflichen Zuordnung nicht zu irren und andererseits nicht das System gegen das Kunstwerk auszuspielen [3].

Strenge Diskretion der Begriffe und eindeutige Begriffszuordnung müßte das Ergebnis musikwissenschaftlicher Untersuchungen sein.

Wer Kunstwissenschaft aber in dem Sinne treiben möchte, daß er für die Kunst Begriffsbildungen ablehnt und nur Empfindungen als Führer zum Kunstwerk gelten läßt, müßte sich der Tatsache bewußt werden, daß er keine Wissenschaft treibt, sondern dichtende Schriftstellerei, die allerdings sehr reizvoll sein kann. Aufgabe einer erkennenden Kunstwissenschaft wäre es überhaupt, nach der Möglichkeit von Begriffsbildungen über Kunstwerke zu fragen und festzustellen, für welche Kunstelemente sie Zeichen sind.

Nach dieser allgemein orientierenden Einleitung wenden wir uns dem Material der Musik zu.

Das musikalische Material ist physikalisch-mathematisch — Akustik, Wellen- und Mengentheorie — bestimmbar. Die „Monade" des musikalischen Tones ist die Schwingung und ihre Zählbarkeit in der Zeiteinheit einer Sekunde. Die Naturform der Tonschwingung ist die Welle.

Die Brauchbarkeit des musikalischen Tones beruht auf der Ausgewogenheit der Schwingungen und ihren arithmetischen Zahlenverhältnissen. Die Tonsysteme, die sich daraus entwickelten, beruhen auf arithmetischen Variations- und Interpolationsgesetzen. Dieses sind die allgemeinen Grundlagen aller Tonsysteme, also auch des bis jetzt geltenden westeuropäischen Systems der Tonalität, der Zwölftöne-Teilung, des Quintenzirkelverhältnisses und der temperierten Stimmung. Auf die Schwingungsart und die Schwingungsverhältnisse kommt es bei Betrachtung der Töne an. Die natürlich gegebenen, also nicht vom Menschen erzeugten Geräusche, wie Wellen und Wind oder auch „Natur"-Töne, z. B. die der Vögel, müßten phonographisch aufgenommen werden, um ihre Schwingungsart und ihr Schwingungsverhältnis aufzuweisen. Die musikalischen Töne schwingen periodisch, regelmäßig, nicht musikalische Töne nicht periodisch, unregelmäßig. In diesem Sinne müßte für den Schall ein neuer Tonbegriff festgelegt werden [1].

Der Begriff von Harburger, daß die Sphärenmusik, also die Tonkunst Gottes, als dreiklangsmäßig tonal, ungefähr mozartisch, anzusehen wäre, ist eine schöne Phantasie, um so interessanter, je mathematischer Harburger sie fundiert [2]. Solange wir aber keine phonographischen Aufnahmen von ihr besitzen, können wir nichts über sie aussagen. Wir können daher auch nicht wissen, ob die Melodie des Windes oder der Wellen z. B. mit C dur oder fis moll-Dreiklängen harmonisiert werden könnte.

Die Forschungsrichtung des Musikwissenschaftlers, der sich mit dem musikalischen Material beschäftigt, ist ganz klar: Er beherrscht die physikalische Wissenschaft der Akustik mit ihren meßbaren Grenzbeziehungen zur Mathematik, ist Statistiker der wellenförmigen Schwingungsarten von Tönen und Geräuschen und weitet seinen Wissenschaftsbezirk im Sinne der Philosophie zur Tonpsychologie aus. Er versucht also von der physikalischen Akustik zur allgemein menschlichen Basis ihrer psychologischen Verknüpftheit vorzudringen. Unter-

[1] Unter Wirklichkeitsproblemen werden hier die Probleme der philosophisch-erkenntnistheoretischen Forschung nach dem Wesen der „Erscheinung" und ihrer Summe der „Wirklichkeit" verstanden.

[2] In diesem Sinne wären die gesamten musikwissenschaftlichen Arbeiten von Hugo Riemann und W. Harburger zu untersuchen. Besonders der letztere verliert sich in Spekulationen, deren Zusammenhänge unfaßbar bleiben.

[3] Betrachtet man Kunstwerke ganz einfach als Gebilde von Menschen, so könnte man auf ihre wissenschaftliche Erkenntnis die strengen naturwissenschaftlichen Methoden in dem Sinne anwenden, daß auch die Gebilde der Natur von „Jemand", aber nicht von uns „gemacht" seien. Anthropomorphe Anschauung von der Entstehung der Naturgebilde.

[1] Darüber vergl. Arbeiten von Dr. Abraham, Hornbostel und anderen.

[2] Schlußkapitel seiner „Metalogik".

suchungen werden angestellt über Musikalität und Unmusikalität verschiedener Menschen und über ihre Aufnahme und Reaktionsfähigkeit Tönen, Klängen und Geräuschen gegenüber[1]. Hier fängt unser Problem an: *Von der Physiologie der Akustik und ihren psychologischen Wurzeln aus möchten wir die Akustik im Sinne der Psychologie des Musikschöpfers betrachtet wissen.* Hört der Musikschöpfer im Sinne der sogenannten natürlich gegebenen Tonverhältnisse? Man sollte von den Tonkombinationen des Schöpfers aus analytisch die Elemente des Musikhörens zu gewinnen suchen. Die Frage, wieweit sich die psychologisch-musikalische Akustik des Schöpfers mit den allgemeinen wissenschaftlichen Grundlagen der Akustik und Tonpsychologie deckt, ist wesentlich für das Verständnis der Tonkombinationen einzelner Musiker. Im musikalischen Kunstwerk gelten auch physikalisch-akustisch nur jene Tatsachen, die der Schöpfer und nicht eine präsumptive — also mögliche Resultate vorwegnehmende — Wissenschaft aufstellt. Auch den Geltungsbezirk dieser Tatsachen hat der Schöpfer allein festzustellen, d. h. mit anderen Worten, er muß, auf das musikalische Material und dessen weitere Erkenntnis bezugnehmend, sein eigener schöpferischer Wissenschaftler sein. In den Forschungsbereich der reinen Musikwissenschaft fallen demnach die allgemeinen Grundlagen des Materials; dem Schöpfer aber obliegt die schöpferische Vermehrung dieser allgemeinen Grundlagen durch seine individuellen Erkenntnisse. *Für die objektive analytische Forschungsmethode des Musikwissenschaftlers ist der schöpferische Musiker das durch die Natur gegebene Objekt,* und er hat als strenger, wissenschaftlichen Systembildungen unterworfener Forscher festzustellen: a) wie der musikschöpferische Mensch überhaupt auf die allgemeinen wissenschaftlichen Grundlagen der Akustik und Tonpsychologie reagiert und b) wieweit und in welchem Sinne er gegebenenfalls von ihnen abweicht.

Wir stellen zusammenfassend fest, daß das objektiv-wissenschaftliche Material der Musik selbstverständlich jedem Wissenschaftler zugänglich ist, aber nur der philosophisch geschulte Wissenschaftler vermag Erkenntnisse zu gewinnen über die gestalteten akustischen Phänomene des musikschaffenden Menschen. Zugleich hat er begründend festzustellen die Unterschiede in der Aufnahme akustischer Phänomene von seiten der musikschaffenden, musiknachempfindenden und Musik nur genießenden Menschen.

Das Material der Musik erscheint in den Kunstwerken geformt. Ehe wir auf das Problem der Form eingehen, noch einige allgemeine Betrachtungen über die Möglichkeit einer musikalischen Begriffsbildung.

Musik kann nicht, wie der populäre Irrtum breiter Schichten annimmt, gefühlsmäßig aufgenommen werden, sondern nur verstehend, d. h. mit dem Verstande. Die einzelnen Gehörseindrücke, Töne, Klänge, Rhythmen vermitteln stets nur einzelne Gefühls-, oder besser gesagt, Empfindungseindrücke. Wer den gesamten Komplex „Kunstwerk" verstehend, erkennend und auch fühlend aufnehmen will, d. h. Orientierung sucht über Technisches, Formales und auch Inhaltliches, ist allein auf die Tätigkeit des die Einzelwahrnehmungen verknüpfenden Verstandes angewiesen. Verknüpfen heißt in diesem Falle Denken. Ein anderes erkennendes Organ besitzen wir nicht, denn eine zusammenfassende, Erkenntnis vermittelnde Tätigkeit des Gefühls gibt es nicht. *Die Intuition ist kein eigentliches Erkenntnisorgan.* Jede Intuition ist nur eine Brücke, oder schärfer ausgedrückt, eine Krücke unseres Denkorgans, das ein an Erfahrung und „Anschauung" gebundenes, also unfreies Organ ist.

Jede Begriffsbildung unterliegt dem grundlegenden Gesetz der Polarität der Begriffspaare. Die denkerische Diskretion, also Scheidung dieser Begriffspaare, stellt die Verbindungslinie zwischen den beiden Polen dar und erzeugt durch die Art ihrer Bewegung die Denkform.

Als wichtige begriffliche Scheidungen kommen in Betracht: 1. die mit den Grundlagen des Materials zusammenhängenden Begriffsbildungen, die von der akustischen und geometrischen Dimensionalität der Physik abgeleiteten Begriffe der Höhe und Tiefe, 2. die von der Mengenlehre stammenden Begriffe der Qualität und Quantität und 3. der von der Arithmetik herrührende Begriff des Metrums in seiner musikalischen Erscheinungsform als Tempo durch Taktstriche gesondert — Metrum, Tempo und Takt, drei Namen für die Orthographie der rhythmischen Gliederung. Der Rhythmus als wesenhaftes Element der Musik wird später betrachtet.

Der Begriff der „Gestaltungstiefe" rührt gleichfalls von der Physik her. Die sichtbare, d. i. meßbare Tiefe der Physik, in den Gesetzen des freien Falles mathematisch formuliert, wird als „unsichtbare" und nicht „meßbare" Tiefe auf die freie Schöpferkraft der Seele übertragen: ein Symbol aus dem Anschaulichen abstrahiert. Als musikalisch-klangliche Erscheinungs- und Ausdrucksform der Tiefe ist die Akkordik anzusehen, auf die der geometrische Begriff der „Vertikale" projiziert wurde. Dem polaren Begriff der Akkordik tritt die „Flächenhaftigkeit" des Melodischen gegenüber in der geometrischen Projektion der „Horizontale". Vertiefte Flächen bilden ihrerseits den Begriff der homophonen Musik, als der gestalteten Ausdrucksform einer durch die Harmonie gestützten Melodie. Flächig, also melodisch gestaltete Akkordik, als gleichzeitige, mehrstimmige Umwandlung der Vertikalen in Horizontalen, bildet das Wesen der Polyphonie.

Während alle bisher angeführten Begriffsbildungen als übernommene Abstraktionen mit veränderter In-

[1] Darüber vergl. die Arbeiten von Prof. Stumpf.

haltsrichtung aus dem Bereich der Mathematik und Physik angesehen werden können, sind die begrifflichen Formprinzipien der *Symmetrie* und *Asymmetrie* direkt gegeben, also naturnachahmende Formprinzipien, die abstrahiert wurden aus der unmittelbaren Anschauung der verschiedensten Naturgebilde. Darüber im Verlaufe dieser Ausführungen mehr.

Nach diesem flüchtigen Ueberblick können wir schon feststellen, wie schwierig eine strenge, logische Zuordnung der Begriffe in der Musik durchzuführen ist.

Es ist auch keineswegs klar, was man unter dem aus der Chemie stammenden Begriff „Element" in der Musik zu verstehen hätte. Dieser Begriffsbildung des Elementes bedient sich Dr. Hans Mersmann in seinen verschiedenen verdienstvollen wissenschaftlichen Arbeiten über Musik. Wir wollen seinen Ausführungen vorläufig folgen und gleichzeitig unseren kritischen Standpunkt dazu einnehmen.

Dr. Mersmann nennt Harmonie, Melodie und Rhythmus die „primären", Agogik, Dynamik und Koloristik die „sekundären" Elemente der Musik. Das Funktionsverhältnis der sekundären zu den primären Elementen sehen wir so an, daß das Agogische eine weitere Bildungsform des Melodischen, das Dynamische des Rhythmischen und die Koloristik als eine Weiterbildung der Harmonie aufzufassen wäre.

Diese Begriffsbildung könnte man gelten lassen, wenn man sich völlig darüber klar geworden ist, was eigentlich unter „Element" zu verstehen wäre, und ob man analysierend sich damit zufrieden geben sollte, lediglich „Elemente" festzustellen, ohne auch zu begründen, was man unter einem „musikalischen Element" zu verstehen hätte. Im allgemeinen versteht man unter Element etwas, was sich nicht weiter analysieren läßt, ein „Etwas", das auf sich selbst beruht. Gehen wir weiter folgerichtig vor, so müssen wir auch feststellen, daß das „Melodische" eigentlich etwas anderes ist, als die „Melodie", die kein Element mehr, sondern eine Form ist, die verschieden in Erscheinung treten kann. Die Melodie wäre also nur die Erscheinungsform eines Wirkenden: des Melodischen, und dieses ist ein Element, aber schwer faßbar als begriffliche Definition. Definitorisch noch ungreifbarer als das Melodische ist das „Rhythmische", während der Begriff der Harmonie ein Verhältnisbegriff für Tonkombinationen ist. Das Rhythmische ist etwas ganz Eigentümliches, es ist die durch *seelisches Erleben* bedingte Ordnung der Zeiteinheiten, die empfundene, nicht gedachte Zeitspanne zwischen zwei oder mehreren Tönen, etwas Psychophysisches.

Der Rhythmus ist eine Art von Vereinheitlichung alles Dualistischen im lebendigen Sinne und wirkt sich aus als Gliederung eines Bewegungsablaufes. Es gibt keinen A-Rhythmus. Dieser wäre die Bewegungslosigkeit des Anorganischen und sogar dieses hat als Anschaulich-Ruhendes den Rhythmus seiner Gestaltung, wenn auch für unsere Einstellung in unbewegter Form, einer Form, die in ihrer Erstarrung das gewesene Leben, die frühere Bewegtheit ahnen läßt: als eine Art ruhender Anschauungsform des Rhythmus. Beziehen wir das Melodische auf den Rhythmus, so erkennen wir, daß alles Melodische auseinanderfiele, wenn der Rhythmus es nicht binden würde, und zwar der Rhythmus, der in der Spannung des Intervalls lebendig wird und nicht in der Art der Betonung. Intervall von „inter-valere" gebildet, ist das, was zwischen zwei Tönen gilt: die Zeitpause zwischen dem Erklingen des einen und der Folge des anderen, fixiert durch das arithmetische Verhältnis der Schwingungszahlen beider Töne. Werden diese Zeitpausen rhythmisch gegliedert, dann tritt erst Melodiebildung ein.

Als Begriff des rein musikalischen Rhythmus haben wir die musikalische Gewichtsverteilung anzusehen. Sie beruht auf der künstlerischen Empfindung und schaltet aus der philosophischen Begriffssphäre aus. Diese musikalische Gewichtsverteilung ist der wichtigste Pfeiler, auf dem die ästhetischen Kategorien des Pathetischen, Humorvollen usw. ruhen. Sie sind die unfaßbaren, lebendigen Ausdrucksformen, die lebendigen Funktionen des Rhythmus und ruhen nur im Seelischen des Künstlers. Allerdings können sie Mittel eines gesuchten Ausdrucks werden, dann aber sind sie Ausdrucksschemen einer schon formal gewordenen musikalischen Kunst. Harmonie ist, wie schon angedeutet wurde, kein Element, sondern drückt, wie ihr Gegenpol, die Disharmonie, die Verschiedenheit der Gleichgewichtsverhältnisse der Tonbeziehungen aus. Konsonanz und Dissonanz gelten daher in diesem Zusammenhang als konventionell traditionelle, klangliche Gestaltungsbeziehungen des Materials.

Die Frage bleibt als philosophische Spekulation offen, ob Häufungen von sogenannten konsonierenden Harmonien in der Folge sich nicht gegenteilig, also disharmonisch auswirken können und umgekehrt dissonierende Disharmonien harmonisch im Sinne der Befriedigung oder Unbefriedigung des Schöpfers an seiner musikalischen Konzeption.

Die Bewegungsformen des Melodischen leiten zum Begriff der Agogik über, die ursprünglich als größerer oder geringerer Lebensfluß einer Melodie sich später vom Melodischen ganz loslöst und sich in der instrumentalen Spielform des „Laufes" oder der „Passagen" auswirkt. Für ihre Gestaltung ist die Spieltechnik der einzelnen Instrumente maßgebend.

Starke Betonung der rhythmischen Werte führt zur Dynamik, die ähnlich wie die Agogik Selbstzweck wird, nicht mehr an den Rhythmus gebunden erscheint, sondern an den Klang, und sich eine eigene Ausdrucksskala

geschaffen hat, der sich später das Harmonische und Melodische einordnet, als Auswirkung verschiedener Druckempfindungen im Sinne der stärkeren Intensivierung oder völligen Abschwächung eines melodischen oder harmonischen Gefühls. Mit dem Kolorit verbunden reicht sie völlig aus, den Inhalt eines Kunstwerkes zu bilden, dessen Absicht darin besteht, diese Ausdruckswerte zu formen.

Es liegt im Wesen der Kulturgestaltung, Verbundenes zu trennen und Getrenntes zu verbinden. Die europäische Musik, die hauptsächlich auf kombinatorischen Fähigkeiten des Geistes beruht, spiegelt die Verbindungsmöglichkeiten aller dieser Elemente wieder, zum Unterschied von der griechischen Musik, die, weniger absolut, immer wieder eine Spiegelung der Feinheit des menschlichen Empfindens angestrebt und aus diesem Grunde den größeren Wert auf das feine, melodisch fast vollkommen ausbalancierte Empfinden gelegt hat.

Neben diesen elementaren Begriffen wurden von Dr. Mersmann noch ferner begrifflich fixiert die Erscheinungsformen des Melodischen als linear, motivisch, thematisch und periodisch. Sehr schöne und brauchbare Begriffsgestaltungen, allerdings nur in entsprechend veränderter Form anwendbar. Die Entstehungsquellen dieser Begriffe sind nämlich zu verschieden, und dieser Verschiedenheit muß man sich bei der Betrachtung klar werden. Linear ist ein fiktiver Begriff aus der Räumlichkeit der Geometrie. Das Lineare ist also ein fiktiver Begriff des Melodischen, als dem rhythmisch gebundenen Nacheinander von Tönen, zum Unterschied von dem Nebeneinander von Tönen, das zweidimensional wirkt, d. h. eine Fläche bildet, wenn die Horizontalbildung des Melodischen sich mit der Vertikalgestaltung verbindet.

Alle Musik wäre demnach zweidimensional, also sphärisch, körperlos, daher geistig und kann nur wirklich werden durch das Erleben der inneren Bewegungsformen. Das geistig Denkerische kann nur bis zur Fiktion der Fläche vordringen. Die Fiktion des Körperlichen wäre phantastisch.

Das Motivische ist ein Begriff, der aus dem Seelischen herrührt, also eine geistige, nirgends in der Anschauung ruhende Fiktion ist; als wesentlichster Unterschied vom Linearen. Das Lineare ist eine Bewegungsform, eine Reihe von rhythmisierten Empfindungseindrücken, das Motivische eine Ausdrucksform einer rhythmisch herausgeschleuderten Ausdruckskraft. Der musikalische Verlauf kann dann auch so entstehen, daß man das Lineare motivisch gliedert im Sinne des Ausdrucks oder das Motivische dem Linearen als Gegensatz gegenüberstellt.

Das Thematische ist eine höhere Ordnung, die Linearisches wie Motivisches enthalten kann, als Form einer bestimmten Gestaltungsabsicht.

Die Periode ist eine Anreihungsform von Linien, die sie als Formausdruck in Erscheinung treten läßt.

Thema und Periode müssen genauer schon als Formkeime einer größeren Form angesehen werden, in der das Melodische gestaltet erscheint. Wir sagen zusammenfassend, daß das Melodische als Bewegungsform sich linear, als Ausdrucksform motivisch äußert und in seiner Anordnung thematisch oder periodisch gegliedert sein kann. Wir verstehen unter Thema das eventuelle Subordinations- und Koordinations-, vielleicht auch Konfliktsverhältnis der zu einem Thema verbundenen, linearen oder motivischen Elemente und unter Periode nur das Koordinationsverhältnis des Linearen und legen im Gegensatz zu diesem dem Motivischen eine Triebkraft bei, die keimhaft wirkend Gestaltungen zu bilden vermag.

Den Begriff des Themas kann man von der Form loslösen, indem man einen Gedanken im Sinne der Logik darunter versteht, d. h. einen Gedanken, der in einem ganzen Werk dominierend ist und in verschiedenen Abwandelungen immer wiederkehrt. Ebenso könnte die Periode als eine Art von Gedankengliederung angesehen werden, auf dem Prinzip der unveränderten Wiederholung oder Sequenzierung beruhend.

Mit einiger Sicherheit können wir eigentlich nur die Bildung des Linearen verfolgen. Es gestaltet sich zum Flächenhaften und wird durch das Stilgesetz des Kontrapunktes zum Ornament erweitert. Diese Ornamentik erscheint dann als ganzer Formausdruck in der Fuge.

(Schluß folgt.)

Böhmische Tänze in Handschriften des 17. Jahrhunderts

Von Privatdozent Dr. PAUL NETTL (Prag)

Es wurde oft bemerkt, daß es bis tief ins 18. Jahrhundert in Böhmen eine nationale Frage nicht gab, nicht in Politik, am allerwenigsten in der Kunst. An Stelle nationaler Begriffe kannte man nur territoriale. Der Unterschied zwischen deutsch und tschechisch war mehr ein sozialer als ein völkischer im heutigen Sinne. Die Musik in Böhmen und in den anderen Sudetenländern folgt willig und selbstverständlich den Entwickelungsphasen der deutschen, vor allem der österreichischen Musik. Erst aus Werken des 19. Jahrhunderts, da Smetana das musikalische Nationalbewußtsein mit einem Schlage aufrüttelt, kann man in Rhythmik, Melodik und Harmonik slawische Elemente herausschälen, ein Beginnen, das in früherer Zeit auf die größten Schwierigkeiten stößt.

Dies ist ja bei der polnischen Musik wesentlich

anders. Schon das frühe 17. Jahrhundert nimmt den polnischen Tanz gern als gleichberechtigtes Gebilde in die Instrumentalliteratur auf. Demantius (man übersehe bei dieser Gelegenheit nicht, daß er aus Reichenberg in Böhmen stammte und bei Möglichkeit sicherlich gern auch in das Reservoire tschechischer Volksmusik gegriffen hätte), Demantius schreibt schon 1601 solche polnische Tänze, die Sammlung: „Amoenitatum hortulus" kennt Polentänze in großer Zahl, Heinrich Albert, der erste Klassiker des neueren deutschen Liedes, ist in der Nachbildung polnischer Lieder besonders glücklich und die Polonaise ist seit fast zweihundert Jahren nicht aus der Weltliteratur verschwunden.

Telemann gibt freilich zu, daß der polnische oder hannakische Stil — eine begreifliche ethnologische Entgleisung — bei den Musiksachverständigen schlecht geachtet sei, findet es aber doch für nötig, für diesen barbarischen Geschmack eine Lanze zu brechen.

Fließen so die Quellen polnischer Musik auch in der deutschen Literatur reichlich, so ist es mit der Kenntnis böhmischer Tanzmusik in älterer Zeit schlecht bestellt. Die Schlacht am weißen Berg hatte eine Drosselung gerade des nationalen Lebens in Böhmen zur Folge. Die deutschen Komponisten wie Demantius, Hammerschmidt, Biber (auch Kuhnau entstammt einer deutsch-böhmischen Familie) wandern über die Grenze und die tschechischen Musiker rücken in der sozialen Stufenleiter immer mehr hinab.

Slawische Wendungen in Melodik oder Rhythmik finden sich auch bei Komponisten unzweifelhaft tschechischer Herkunft nicht, wie etwa in den Kirchensonaten und Balletten des mährischen Komponisten Paul Joseph Weiwanovsky, der ein flacher Nachschreiber der Wiener Instrumentalkomponisten um 1670 ist.

Ein großer Teil böhmischer Tanzliteratur muß freilich als verloren gelten. So sind in einem Musikalieninventar [1] des böhmischen Stiftes Ossegg, das Namen von Komponisten und Kompositionen aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts enthält, Tänze der verschollenen böhmischen Komponisten Zacharias Jahn, Wentzel, Faber, Geyer, Voita, Finger, Lux, Egger, Poppe, Kohnhäuser, Kalažška, Sartorius, Carolus Plattensis, Strahl, Mischka, Hlinensky, Linert, Porath, Reichenauer und Schuch erwähnt. Von diesen Namen sind 16 deutsch und 4 tschechisch, was immerhin für die Beurteilung des nationalen Verhältnisses in der Musikproduktion von Interesse ist.

Eher findet man in handschriftlich erhaltenen Tänzen des Prager Organisten *P. Augustin Kertzinger* slawische Rhythmen und Wendungen, wobei jedoch hervorgehoben sei, daß gerade Kertzinger kein Tscheche war. (Er wird in einer Breslauer Handschrift als Wiener bezeichnet.) Die Tänze, die er schreibt, sind nicht dem Rahmen der Suite angepaßt, die die Form der höheren Tanzmusik des 17. Jahrhunderts war, sondern schließen sich der uralten Gepflogenheit der Folge von „Tanz und Nachtanz" an, wobei zu bemerken ist, daß der Nachtanz regelmäßig eine melodische Umgießung des Vortanzes im Sinne des alten Variationsprinzips nach Art Scheins und Peurls ist. Es hat sich demnach im Volke und scheinbar besonders in Böhmen jene uralte Gepflogenheit erhalten.

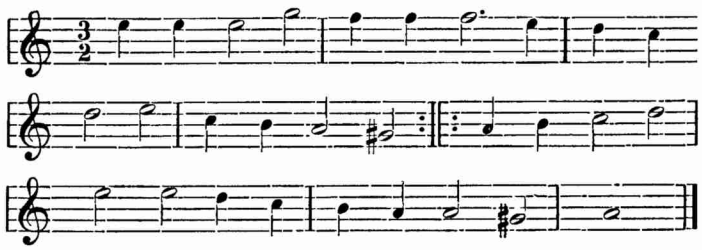
Außer von Kertzinger sind derartige Tänzegruppen auch von Biber erhalten, doch überwiegen in dieser Hinsicht weitaus die Anonymi die Schar der unbekannte Gebrauchmusik fabrizierenden Spielleute, deren Namen der Nachwelt zu übermitteln sie selbst als überflüssig erachteten. Dies ist der Fall in den Kremsierer Faszikeln, zum Teil in dem bekannten von Ecorcheville herausgegebenen Kasseler Tänzemanuskript und in einem Regensburger Handschriftfragment, über welches gelegentlich in anderem Zusammenhang gesprochen werden soll. Hier sei nur so viel darüber gesagt, daß es sich um das Fragment eines Manuskripts handelt, das Gebrauchsmusik zum Inhalt hat, die jedoch, da häufig gerade die Oberstimme fehlt, zum Teil nur schwer zu rekonstruieren ist. Das Vorkommen von Namen wie Wolfgang Ebner, Strauß, Bodenstein sowie eine Übereinstimmung mit dem genannten Kasseler Manuskript (das von Ecorcheville nicht publizierte „Wiennische Ballett" ist hier inklusive der zu Kassel fehlenden Baßstimme vorhanden) deuten auf Wiener Ursprung der ganzen Handschrift hin, deren Entstehung in die Entstehungszeit des Kasseler Manuskripts anzusetzen ist.

Der Gebrauch des alten deutschen Urtanzpaares „Tanz-Nachtanz" scheint sich demnach ganz besonders in Süddeutschland und vor allem in Österreich inklusive seinen böhmischen Ländern erhalten zu haben. Man erinnere sich daran, daß Peurl und Posch, mit die ersten deutschen Vertreter der Variationssuite, Österreicher sind und daß noch der Wiener Johann Heinrich Schmelzer solche Folgen schreibt. Wenn wir in österreichischen Quellen gelegentlich lesen, daß bei Festen, Tanzunterhaltungen, Wirtschaften, Merenden usw. neben wälschen Tänzen auch „deutsche" Tänze getanzt wurden, wie dies etwa von der Hochzeit Ferdinands III. berichtet wird, da neben Gaillarden auch „teutsch" getanzt wurde (nach Rink bevorzugte auch Leopold I. „teutsche Führungen"), so müssen wir uns vorstellen, daß dabei nach der Gebrauchstanzmusik der oben geschilderten Art getanzt wurde. Die Loslösung des „Nachtanzes" (solche „Arien" mit Alpenmelodik schreibt ja Schmelzer) ergibt dann die im 18. Jahrhundert in Mode kommenden Volkstänze, wie Ländler, deutsche

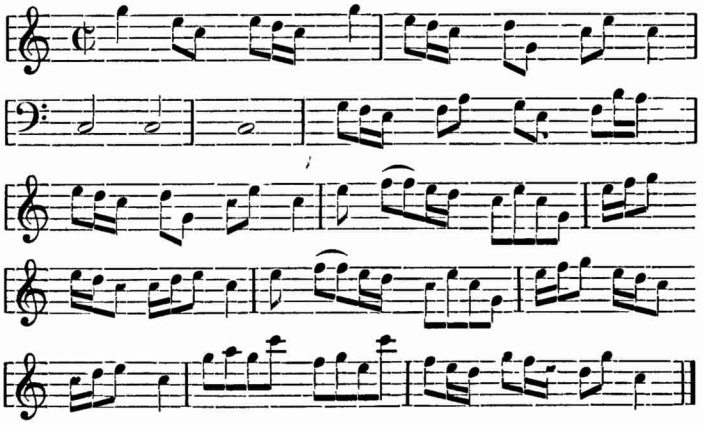
[1] Von mir veröffentlicht in Zeitschrift für Musikwissenschaft IV 6, unter dem Titel: „Weltliche Musik des Stiftes Ossegg im 17. Jahrhundert".

Walzer, aber auch Mazurka und andere slawische Dreischrittänze.

Zurückkommend auf die *Melodik* der alten böhmischen Tänze des 17. Jahrhunderts verweise ich zuerst wieder auf die Kremsierer Faszikel. Da sind vor allem zwei Suiten, deren eine aus Allemande, Villana Hanatica und Gigue besteht. Die Hanatica hat folgende Melodie:

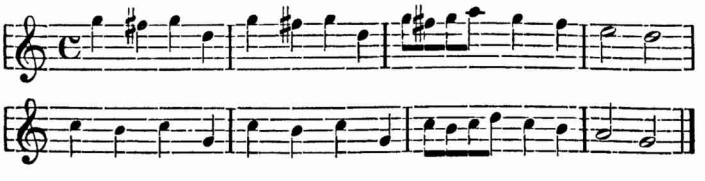


In dem zweiten Suitenfragment, in dem nur zwei Violinstimmen erhalten sind, kommt folgende, „Hanak" benannte Dudelsackmelodie vor:

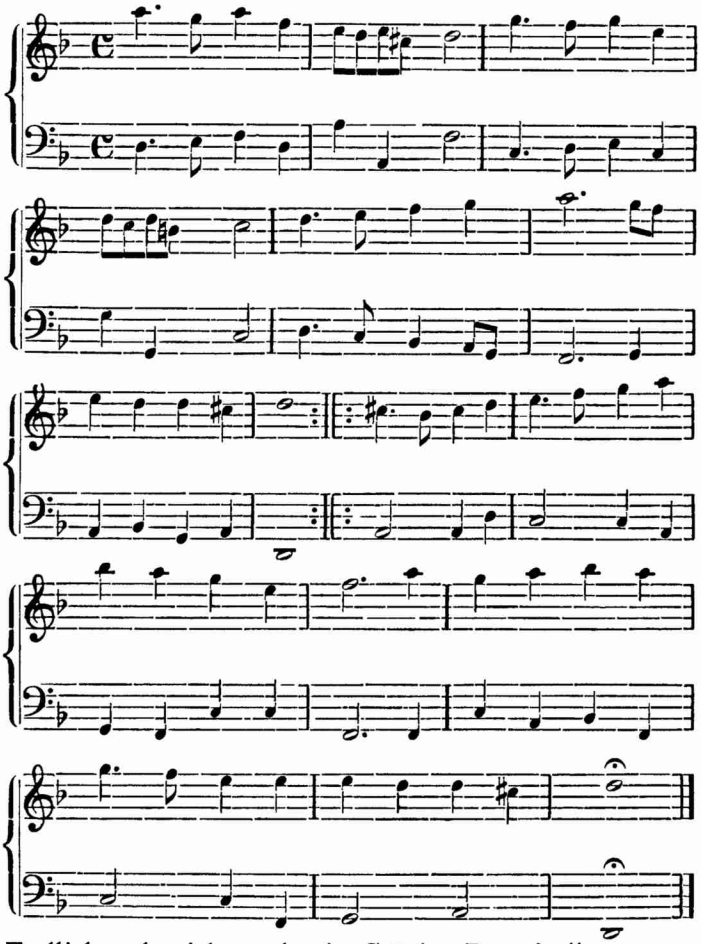


Die Melodie mit der charakteristischen Betonung des schlechten Taktteils, die von zwei Geigen über einem Dudelsackbaß vorgetragen wird, ist eine echte tschechische Bauernmelodie (typische Bauernbesetzung). Hier sei daran erinnert, daß auch Poglietti, der ja, wie Koczirz nachweist, zu Mähren Beziehungen hat, in seiner „Rossignolo" Suite einen „Böhmisch Dudelsack" bringt, wie er denn auch den „Hannaken Ehrentanz" nicht vergißt. Freilich sind beide Stücke nur Variationen über ein deutsches Lied und der Komponist versucht nicht einmal eine rhythmische Assoziation. Solche Hannakentänze werden auch im Khevenhüllerschen Tagebuch aus der Zeit Maria Theresias erwähnt.

Drei böhmische Tänze finden sich weiter in handschriftlichen Tabulaturen des 17. Jahrhunderts. Ein solches Stück in dem Klavierbuch der Jungfrau Clara Regina Im Hoff (Ms. 18491 der Wiener Nationalbibliothek) heißt: „Ein Böhmischer Tantz" und hat folgende ziemlich farblose Melodie:

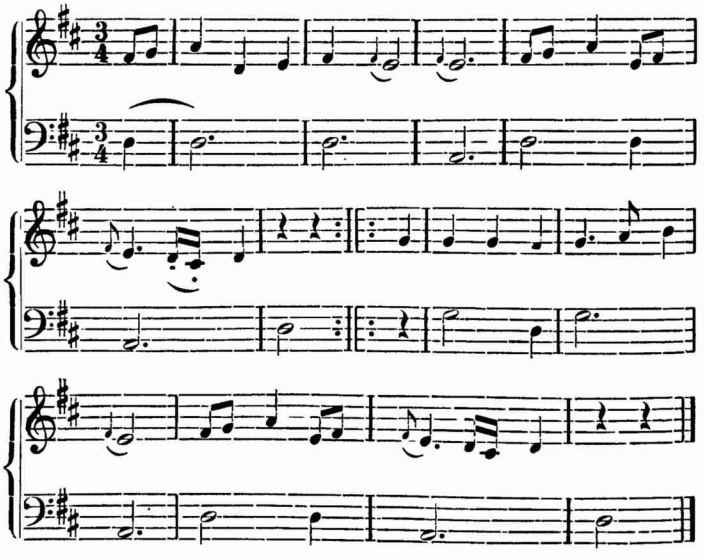


Charakteristischer ist ein „Böhmischer Dantz" aus dem Jahre 1619, der in einer Leipziger Lautentabulatur erscheint (Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs) und der hier nochmals zum Abdruck gelangen soll:



Endlich gebe ich noch ein Stück „Boemica" genannt wieder, das einem handschriftlichen Lautentabulaturenbuch, das sich in meinem Besitz befindet[1], entstammt. Von den bisher wiedergegebenen Tänzen erscheint es mir in bezug auf Melodik am charakteristischsten.

Boemica:



[1] Uebertragung von A. Koczirz.

Max Reger über Orgel, Orgelkomposition und -spiel

Von GUSTAV BECKMANN, kgl. Musikdirektor in Essen, nach Briefen von Reger an diesen

Auf welche Weise ich mit Max Reger bekannt wurde, entzieht sich heute meiner genaueren Kenntnis. Ich vermute durch die „Rheinisch-Westfälische Zeitung" (Essen), als deren Musikkritiker ich in den Jahren 1893—1907 tätig war. Neben Deutschlands erstem Orgelmeister, Karl Straube, der Regers große Orgelkompositionen auf der herrlichen Sauerschen Orgel in der Willibrordikirche in Wesel am Niederrhein größtenteils zur Uraufführung brachte, darf ich mich wohl rühmen, als *erster* mit der *Feder* in den Rheinlanden auf die Bedeutung unseres verstorbenen Meisters hingewiesen zu haben. So erschienen von mir schon Artikel über ihn in der „Rhein.-Westf. Ztg." 1900, in der „Rhein. Musik- u. Theaterztg." (Köln) 1901 und 1905, und in „Die Musik" (Berlin) 1904/05. Als ich später hier Regers Werke im Konzertsaal vernahm, seine Kantaten mit dem „Essener Bach-Verein", einige größere Orgelwerke selbst in der hiesigen Kreuzeskirche aufführte und ihn gar spielen hörte, da wurde meine Ansicht bestätigt, die schon seit Jahren in meinen Artikeln festgelegt war, daß ich mich einem gottbegnadeten Musiker gegenüber befand. Das war kein krankhaftes Nachempfinden, kein kluges Tüpfeln und ängstliches Ueberlegen, kein ausgefahrenes Geleise in allen musikalischen Künsten: das war der stürmische Lebensstrom einer ernsten, rechten, unbeugsamen, urgermanischen Künstlerseele, die als *Absoluter* im Reiche der Töne sprach und deren Wurzelkraft nicht nur im Urgrund aller Musik — in Joh. Seb. Bach — ruhte, sondern diesen auch als das Alpha und Omega der gesamten Tonkunst staunend und lobpreisend hinstellte! Gerade sein ungeheures, nie dagewesenes *polyphones* Können ist es, das über Wagner und Beethoven hinweg die stolze Brücke zu Bach schlägt. Und wie dessen, so galt auch Regers Schaffen zuerst der *Orgel*. Während er aber als ausübender Künstler alle Welt durch sein geniales Klavierspiel, namentlich Bachscher Präludien und Fugen, entzückte, ist er als *Orgelspieler* wenig oder gar nicht hervorgetreten. „Ich selbst habe seit 1895 leider *nicht* mehr Orgel gespielt, — und o Graus! — hier darf ich es nicht, da man fürchtet, ich könnte die Orgel *ruinieren* (eine Orgel, die schon unter aller Kanone ist!). Nun soll hier eine neue Orgel gebaut werden, aber wenn sie fertig ist, so darf ich doch nicht spielen. Das kommt daher, weil hier niemand eine Ahnung hat, was virtuoses Orgelspiel ist, und wenn da mal ein Sechzehntel gespielt wird, so glauben die Leute, die Orgel wird ruiniert[1]." Reger hat kein Mittel unversucht gelassen, die Orgelspielkunst wieder zu heben und sie in jeder Weise zu fördern. „Wissen Sie, was fehlt? Es fehlt eine Schule des *Pedal*spiels! Wenn Sie mir die verschiedensten technischen Formen etc. etc. da mitteilen wollten, so würde ich Pedaletüden schreiben; Verleger hätten wir schon. Ueberlegen Sie sich mal die Idee! Alle ordentlichen Figuren, Passagen usw. (mit Beispielen aus den verschiedensten Werken): das könnte ein famoses Werk geben. Mit Bezeichnung der Applikatur. Dann die Etüden alle in Trioform; das würde ungemein nützlich sein. Wollen wir zwei so ein Ding machen? Ich bin dabei!"[1] Aus irgend einem Grunde zerschlug sich dann der Plan wieder.

Man sieht, unser Meister scheute *keine* Mühe und Arbeit. Arbeit ist der Leitstern seines Lebens gewesen! „Obwohl ich jeden Tag von 8 Uhr vormittags bis abends 6 Uhr mit ½ Stunde Pause zum Mittagessen am Schreibtisch sitze und mir die Arbeit — wie man sagt — aus der Hand geht, so geht es mir doch zu langsam!" schrieb er mir am 2. Februar 1900. Und ein andermal: „Ich bin *wahnsinnig* mit Arbeiten überladen . . . ich darf meine Zeit nicht zu *sehr* überladen, ohne nicht meine Gesundheit auf das *Ernstlichste* zu gefährden."

Wenn Philipp Wolfrum in seiner ergreifenden Gedächtnisrede am Sarge Max Regers sagte: „Gleich Johann Sebastian Bach hat er diese bescheidene Bank wieder zu einem Fürstensitze deutschen Geistes- und Gemütslebens erhoben", so kann ich aus seinen *Briefen* an mich den Nachweis führen, daß sein Streben und Sinnen, wie schon angedeutet, von *früh an* darauf gerichtet war. „Das Orgelspiel muß erst mal wieder zu einer echten Kunst erhoben werden; es lag darnieder. Sie begrüße ich als einen Pionier auf diesem Wege freudigst. Ist denn ganz und gar vergessen worden, daß die Orgel nicht nur *Kirchen*instrument ist, sondern auch *Konzertinstrument ersten Ranges*! Doch regt sich jetzt — Gott sei Dank! — schon mehr und mehr überall wieder die alte herrliche Orgelkunst[2]!" Und an einer anderen Stelle in dem schon vorhin genannten Briefe schreibt er: „Daß Sie meine Orgelwerke hochschätzen, freut mich ganz außerordentlich; es ist eine schwere Sache mit neuen Orgelkompositionen, die dazu noch so schwer sind, etwas zu erreichen. Es ist daher um so freudiger zu begrüßen, wenn wir noch solche ausgezeichneten Orgelvirtuosen wie Sie besitzen. *Was ich tun kann, durch meine Orgelwerke dazu beizutragen, die Orgel mehr und mehr in den Vordergrund zu rücken, geschieht stets mit größter Freude*! Vor *allem* muß dem deutschen Publikum und leider auch vielen Organisten erst wieder *klar* gemacht werden, daß das Heil unserer Orgelmusik nicht

[1] Brief vom 15. 1. 1900 aus Weiden.

[1] Brief vom 15. 1. 1900 aus Weiden.

[2] Weiden, 10. 6. 1900.

in ausländischen (französischen und englischen) Erzeugnissen erwartet werden darf, sondern nur aus *deutschen* Organistenkreisen. Ich bin extremer Fortschrittsmann; nie kann mir eine Sache zu toll sein — aber nie und nimmer kann ich das Heil unserer Orgelmusik in der Art finden, wie die Franzosen und Engländer die Orgel behandeln. Nur eine aus Bach hervorgewachsene Kompositionstechnik kann uns den *wahren* Fortschritt bringen. Ich glaube, daß Sie darin auch meiner Ansicht sind!" [1] Daß der Verbreitung seiner Orgelwerke Schwierigkeiten aller Art im Wege standen, wußte der Komponist selbst. „Glauben Sie, es ist angenehm, fortwährend erfahren zu müssen, daß man lediglich aus *Bequemlichkeit* mißverstanden wird! O, ich könnte Ihnen da Beispiele erzählen, die grandios sind. Da heißt es mit schwerem Herzen Kopf oben behalten, wenn man sieht, daß alles fehlschlägt!" Als im Juni 1900 auf dem ersten bayerischen Musikfest in Nürnberg ein bekannter, jetzt verstorbener Musikprofessor aufgefordert wurde, ein Orgelwerk von Reger zu spielen, soll dieser nach den Worten unseres Meisters erklärt haben: „Es wäre der *Wert* der Regerschen Orgelwerke *nicht* derart, daß es sich rentierte, dieselben zu studieren." ... „Mit einem *flüchtigen* Durchsehen", schreibt Reger weiter, „wird man bei meinen Sachen nie Glück haben! Meine Musik verzichtet auf jeden sogenannten billigen Effekt — ich gehe jeder nur im geringsten banalen Wendung mit *Bewußtsein* aus dem Wege. Meine Orgelsachen sind schwer; es gehört ein über Technik souverän herrschender geistvoller Spieler dazu. Man macht mir so oft den Vorwurf, daß die Sachen *so schwer* sind, daß ich *absichtlich* so schwer schriebe; gegen diesen letzten Vorwurf habe ich nur die eine Antwort, daß keine Note zu viel darin steht. Ich bin ein extremer Fortschrittsmann; unsere moderne Orgel ist so, daß man auch etwas dafür schreiben kann. Was hat Bach von seinen nach *unseren Begriffen* doch unvollkommenen Orgeln verlangt! Und wir, die wir diese wunderbaren neuen Instrumente haben, wir sollten stehen bleiben!" [2] „Man hat heutzutage als Komponist ernster Richtung, wenn man nicht ins Wagner-Horn bläst, mit ungeheuren Schwierigkeiten zu kämpfen; ich versichere Sie, die Herren *Verleger* sind bedeutend coulanter, wie die Herren Musiker." [3]

Aber trotz alledem waren es gerade wieder deutsche Orgelmeister, die seinen Namen bekannt machten und seinen Ruhm verkündeten. Sie *allein* haben ihn anfangs aus dem Dunkel des Unbekanntseins an das helle Licht der Berühmtheit gezogen. Niemand wußte das besser als Reger selbst. „Warum haben bisher meine *Orgel*werke gerade von allen meinen Sachen am meisten Beifall gefunden — nun, weil der *Organist* durch sein Instrument schon und durch vieles Bach-Spielen eine musikalisch *höhere* Bildung hat, als der Sänger und Klaviervirtuos!" [1] Als ich dem Meister damals riet, seine bis dahin erschienenen Orgelsachen einmal an Prof. Robert Radecke in Berlin mit der Bitte um Einführung zu senden, schrieb er mir: „Soeben habe ich an Herrn Professor Radecke geschrieben, daß er op. 30 und 33 von Aibl zugesandt erhält und ihn gebeten, die Werke, wenn sie seinen Beifall finden, als Unterrichtsmaterial einzuführen. — Ich weiß im voraus, daß es *umsonst* ist! Ja, ich sage Ihnen sogar, daß in diesen Staatsanstalten ein *eisiger, konservativer* Wind weht, wo man meine Orgelsachen am liebsten dahin wünscht, wo der Pfeffer wächst!" Radecke, der als erster preußischer Hofkapellmeister in Berlin Wagners „Tristan" in der Hofoper zu Gehör brachte und einem Richard Strauß damals die Wege ebnete, konnnte man sicherlich nicht als stagnierenden Musiker ansprechen. Wenn er trotzdem die Orgelwerke zu diesem Zweck ablehnte, wie mir Reger später mitteilte, so wird das vielleicht vom musikpädagogischen Standpunkt geschehen sein. Denn die Orgeltechnik der Studierenden stand damals noch nicht auf der hohen Stufe wie heute. Reger konnte in der Kompositionstechnik seiner Schöpfungen entschieden weiter gehen als Bach und darin die schonungslose Ausnutzung der modernen Orgel anstreben. Was Richard Strauß das Orchester ist, ist ihm die Orgel. *Er ist der Strauß der Orgel*! Auf die Orgelwerke selbst einzugehen, verbietet mir der Raum. Nur seinem schwierigsten und gewaltigsten, der „Symphonischen Fantasie und Fuge", op. 57 (Gustav Beckmann gewidmet) sei deshalb Erwähnung getan, als über die Veranlassung des Werkes noch vielfach Unklarheit herrscht. Am 18. August 1904 schrieb Reger von Berg am Starnberger See an mich: „Opus 57 ist angeregt durch Dantes ‚Inferno'! Das dürfte Ihnen wohl alles Wissenswerte sagen; op. 57 ist wohl das schwierigste meiner bisherigen Orgelwerke. Mehr kann ich Ihnen darüber nicht sagen, da es mir widerstrebt, ‚Programme' zu meinen Sachen zu liefern!"

Wie ein stürmender Bergquell aus der Felsenbrust hervorbricht, so quoll unaufhörlich der Strom der Musik aus seinem unerschöpflichen Innern, seine nimmermüde Feder stets von neuem in deren aufopfernden Dienst zwingend. Wie mit der Eile, mit der er nach verhältnismäßig kurzem Kampfe in raschem Fluge zu den lichten Sonnenhöhen des Ruhmes emporgeschnellt war, floh auch das Leben aus der harmonienreichen Welt, die sich allmählich inmitten des dissonierenden Erdgetriebes in dieser Künstlerbrust so stolz und noch so vielverheißend aufgebaut hatte!

[1] Weiden, 15. 1. 1900.
[2] Weiden, 31. 1. 1900.
[3] Weiden, 10. 1. 1900.

[1] Weiden, 15. 1. 1900.

Gustav Mahler in seinen Briefen / Von Karl Holl

Die Dokumente von *Mahlers* Dasein und Wirken haben in letzter Zeit durch zwei Veröffentlichungen der Frau Alma Maria Mahler wichtige Bereicherung erfahren: einmal durch die Faksimile-Ausgabe der X. Symphonie im Verlage Paul Zsolnay (Wien) und dann durch die an gleicher Stelle herausgegebene Auswahl von Mahlers Briefen. Ueber diesen Briefband sollen die folgenden Ausführungen unterrichten und damit die Lektüre nicht etwa überflüssig machen, sondern erst recht anregen.

Des Meisters Witwe hat ihre Briefsammlung in die vier historisch geschlossenen Abschnitte gesondert: „Jugend" (1879—1888), „Wanderungen" (1889—1897), „Wien" (1897—1907) und „Amerika" (1907—1911). Innerhalb dieser Abschnitte sind die Briefe, wiederum chronologisch, nach Adressaten geordnet, damit für jede Epoche das Bild jeder Verbundenheit Mahlers deutlich werde. Der Leser erlebt so die ganze Entwicklung Mahlers von dessen 19. Lebensjahr bis an sein Ende. Erlebt sie in Form einer absichtslosen, also möglichst objektiven Selbstbiographie; in einer Darstellung, die sozusagen vom Leben selbst bewirkt ward und doch in der einmaligen Subjektivität des Schreibers gründet, dabei durch das innere Format dieser Persönlichkeit ins Gemeinmenschliche reicht. Die Wirkung ist ähnlich wie beim teilnahmsvollen Aufnehmen eines bedeutenden Kunstwerkes. Wir sind „erfüllt", wir sind „überzeugt", wir „glauben". Hier etwa an den Musikschöpfer Mahler? Dies auf Grund solcher Dokumente *allein* noch nicht. Aber doch an den schöpferischen Menschen Mahler, an den Künstler Mahler schlechthin. Wir verspüren die gesetzmäßige Einheit und Hoheit dieses Künstlermenschen. *Daß* er Mensch bleibt, auch im alltäglichen Sinne, daß er sich den natürlichen Bindungen an Heimat, Blut, Stamm, Sitte nicht entzieht, das bringt ihn uns besonders nahe. Keine Genie-Allüre, keine Geistreichelei könnte diesen menschlichen Urklang ersetzen. Und selbst da, wo menschliche Kleinheit sich einmal in eine Aeußerung Mahlers einschleicht, wo ein Kompromiß in eigener Sache durchschimmert, bleibt der Briefschreiber noch liebens- und achtenswert. Denn er steht auch nicht an, die Gebote der Lebensklugheit zu zerbrechen, wenn ihm aus ihrer Befolgung ein Gewissenskonflikt droht. Selbstverständlich kommt das Menschliche auch in der individualen Stilform, in Redefiguren, im Rhythmus des Satzbaus und in gewissen Spontaneitäten der Wortwahl zum Ausdruck. Dies ist die eine Würze des rein geistigen Anblicks dieser Briefe. Die andere besteht in der Hineinziehung der Adressaten und ihrer Welt in den *Inhalt*, sowie deren unbewußtes, mittelbares Mitschaffen am *Stil* der Briefe. Letzteres Moment ist für Mahlers Art ungemein bezeichnend. Fast nie spricht Mahler nur *von* sich oder nur *für* sich, wie so oft gerade ungewöhnliche, aber eben doch enge Naturen. Sondern fast immer schreibt er wirklich *an* den anderen; den Blick auf den anderen gerichtet, mit dem festen Willen, sich dem anderen verständlich zu machen, ihm in jeder Beziehung entgegenzukommen und gerecht zu werden.

Die beschränkte Breite der Sammlung wird durch die begrenzte Zahl der Adressaten angegeben. Denn als solche sind vor allem die Freunde Gustav Mahlers berücksichtigt, genauer diejenigen, die sich zu seiner Person und seinem Werk zustimmend und fördernd verhalten haben. Daß die Gattin darunter fehlt, ist ohne weiteres verständlich. Die Höhe der Sammlung wird durch die stattliche Briefzahl (420) bewirkt. Ihre Tiefe durch den Gedanken- und Gefühlsgehalt bestimmt. Aus ihr wächst uns in eigengesetzlicher Gestalt die Gesamttatsache Gustav Mahler entgegen in ihren an sich untrennbaren, dennoch aber psychologisch unterscheidbaren Erscheinungsformen als Mensch, als Freund und als Künstler.

Gustav Mahler

Mahler, der Mensch, spricht zum Leser am deutlichsten und ausführlichsten als neunzehnjähriger Jüngling und als etwa fünfzigjähriger Meister. Der junge Künstler vermietet sich im Sommer um des Brotes willen an eine Familie, die auf einer Pußta Ungarns lebt. Die Enge seiner persönlichen Lage steht in schroffem Gegensatz zur Weite der ihn umgebenden Natur. Und in seinem Herzen wechselt „freudigste Lebenskraft" mit „verzehrendster Todessehnsucht". Er beichtet seinem Freund *Josef Steiner* in einer Sprache, deren Exaltiertheit seinem Lebensalter entspricht und außerdem die unverkennbare Frucht romantischer Lektüre darstellt. Seine „wild erregte" Stimmung, die auch den Selbstmord anklingen läßt, kann sich in *einem* Schreibtage gar nicht erschöpfen; er fährt nächsten Tages fort, um dem Freunde zu sagen, daß ihm der „Zweifel auf allen Wegen" folge. Schmerzlich-holde Erinnerungen tauchen auf in Gestalt eines früh verstorbenen Bruders und einer ersten Mädchenliebe. Trost aber bringt nur die Natur. Es ist eine rechte gefühls- und tränenselige Jean Paul-Stimmung, die den Einsamen, der „weder Menschen noch Bücher" hat, beherrscht. Sie setzt sich mit langsamer Dämpfung und Objektivierung auch durch die Lebensjahre zwischen 20 und 30 fort, in denen sich Mahlers äußere Lage schon ziemlich besserte. Und das Schicksal tut ein übriges, solche Stimmung zu bestätigen. Ein Freund wird wahnsinnig, eine Freundin bringt sich um. Mahler wird, wie er an Dr. *Emil Freund* schreibt, „vollkommener Vegetarianer" und verspricht sich davon eine „Regeneration des Menschengeschlechtes". Seit 1880 lernt er aus kleinen Anfängen den Bühnenbetrieb kennen, den er später einmal dem Komponisten *Friedrich Gernsheim* gegenüber als „entsetzliche Tretmühle" kennzeichnet. Bei Besuchen in der Heimat erschüttert ihn das Los der unheilbar kranken Eltern „mit ihren drei eisernen Ringen um ihre Brust und ihren armen, gequälten Herzen". Er ist voll zarter Sorge um sie und kann doch nicht entscheidend helfen. In Kassel, wohin er von Olmütz aus engagiert wurde, läßt er sich willig

wieder „Kette an Kette anschmieden". Ein Liebeserlebnis endet mit Trennung, bringt aber als Frucht die „Lieder eines fahrenden Gesellen". Aeußere Erfolge können sein Lebensgefühl jedoch noch nicht positiver wenden. Einsam ist und bleibt Mahler noch oft in Leipzig, Prag, Budapest und Hamburg, wie die Briefe an Freund und an Dr. *Friedrich Löhr* bezeugen. Doch es wachsen ihm in jenen achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mit dem künstlerischen Aufstieg endlich auch menschlich die Flügel. Schon in Budapest, wo er als Operndirektor „ein gänzlich nach außen gerichtetes Dasein führt", scheint er, trotz drückender und rührender Bemühung für die Existenz unversorgter Geschwister, neuen Lebensmut geschöpft zu haben. In Hamburg aber gelangt er mit der Zeit zu „einer Art Fatalismus", der ihn „das eigene Leben, wie es sich auch wendet, mit einem gewissen „Interesse" betrachten und genießen lehrt". Er „frißt" Bücher, die sich als standhafte Freunde erweisen. Und als Ende der neunziger Jahre die Verhandlungen mit Wien kommen, schreibt er an Löhr: „Ich . . werde den Stier bei den Hörnern packen . . . ich tue recht und scheue niemand. Und wenn ich den Herren nicht recht bin, so sollen sie mir den Buckel hinaufkraxeln. Gesindel! Freund und Feind!" Mahler, der Kämpfer, steht vor uns; in voller Rüstung. Welch einen Kampf er dann im folgenden Jahrzehnt in Wien gekämpft hat, ist hinreichend bekannt. Es ging nicht nur um Kunst gegen Trägheit und Borniertheit, es ging auch um das menschlich Hohe gegen das Gemeine, um die Idee gegen die Materie. Der tragische Held mußte siegreich unterliegen. Seine Märtyrerkrone strahlt in diesem Briefband nirgends so hell wie in dem Abschiedsschreiben, das er nach seinem Rücktritt (1907) „an die geehrten Mitglieder der Hofoper" gerichtet hat. Es ist nicht nur ein kunsthistorisches, es ist auch ein menschliches Dokument ersten Ranges.

Der Kampf mit den Menschen ist damit beendet; der Kampf um Leben und Schaffen aber geht weiter. Mahler wurde in New York als Künstler zum verherrlichten Souverän. Er wurde seines Lebens wieder froh; besonders wenn er in den Sommerferien im österreichischen Gebirge seinem eigenen Schaffen nachhing. Bald aber klingt in die endlich gewonnene Freiheit das dumpfe Pochen des Todes, der in Gestalt einer zunehmenden Herzkrankheit naht, die auch den für Mahlers Regeneration und Inspiration unerläßlichen Zusammenhang mit der Natur antastet. Das führt zu einer furchtbaren inneren Krise, die sich in den Briefen aus Toblach an *Bruno Walter* erschütternd entlädt und ihn zwingt, „am Ende eines Lebens als Anfänger wieder gehen und stehen zu lernen".

Dabei ist Mahler anfangs 1909 „lebenslustiger als je" und „findet die Gewohnheit" des Daseins süßer als je. Aber nicht aus letztlich aufbegehrendem Egoismus, sondern aus letzten Erfahrungen über das Hineinspielen der ewigen Dinge ins Zeitlich-Menschliche. Die eigene Person erscheint Mahler damals „jeden Tag unwichtiger" und er fühlt, „wie unsinnig es ist, . . . sich selbst und dem Höheren über sich selbst auch nur eine Stunde untreu zu sein . . ." Und wenn auch die Unheimlichkeit der unsichtbaren Macht ihn manchmal überfällt, wenn ihm an den Aeußerungsformen des eigenen Schaffens das „Konfliktleben des Künstlers", der ewige Gegensatz seiner Traumwelt zur Wirklichkeit, immer wieder die Seele aufwühlt, so tönt doch durch alle Zweifel hindurch auch die Stimme der Liebe. Tönt wirklich in der Musik: „Wenn ich Musik höre, höre ich ganz bestimmte Antworten auf alle meine Fragen und bin vollständig klar und sicher. Oder eigentlich, ich empfinde ganz deutlich, daß es gar keine Fragen sind". Damals wurde auch die briefliche Aeußerung wieder breiter, das Bedürfnis nach Aussprache fühlbarer, besonders gegenüber den wenigen, die Mahler Freund nannte und mit Innigkeit am Busen hielt.

Als Denkmal der *Freundschaft* überhaupt ist die Sammlung besonders ergiebig. Durch die zahlreichen Briefe an Dr. Löhr und dessen Frau, an Rechtsanwalt Dr. Freund, Bruno Walter und Dr. Arnold Berliner. Allen gemein ist der herzliche Ton, die Unmittelbarkeit, die schon erwähnte Liebe zum Nächsten. Mahler hat immer wieder das Verlangen, die Freunde bei sich zu sehen. Er sorgt für sie nach Kräften mit Rat und Tat und — mit Geld. Ein beredtes Zeugnis für seine geistige Teilnahme sind die Briefe an Dr. *Siegfried Lipiner*, dessen tiefgründigen dramatischen Dichtungen Mahler als verwandt empfindender Musiker „den vollen Widerhall aus dem Herzen des Empfangenden entgegenbringt", den jeder Schaffende, wie Mahler wohl weiß, so nötig braucht. Aehnlich steht der Musiker zu *Alfred Roller*, dem Maler und Bühnenbildner, dem er am Abend gemeinsamer Kunsttat vor Ergriffenheit nichts sagen kann, hinterher aber seine Gefühle mit rücksichtsloser Wärme und Offenheit ausdrückt. An Walter, den er als Musiker schon früh erkannte und als Menschen liebte, gibt Mahler mehr als ein Monatseinkommen aus der Hamburger Gage, damit Walter sein Militärdienstjahr abdienen kann. Und wem mit Geld nicht zu helfen ist, den zieht Mahler aus der Bedrängnis in seine Nähe und sucht ihn mit Humor oder leichter Ironie wieder auf die Beine zu stellen. Tritt aber ein Mißverständnis zwischen ihn und die Freunde, so trägt Mahler nicht nach, ist vielmehr bei nächster Verständigungsgelegenheit wieder „ganz der Alte". „Herzlichst und treulichst", wie er sich einmal unterzeichnet, so steht er zu allen, die ihm näher kamen; darunter auch zu Berufsgenossen, wie dem Leipziger Theaterdirektor *Staegemann* und der Sängerin *Anna Bahr-Mildenburg* sowie zu den Schwiegereltern.

Und Mahler, der Künstler? Man sieht ihn als Nachschaffenden von unten aufsteigen. Der Dreiundzwanzigjährige fühlt sich in der Olmützer „Tretmühle" beschmutzt. Intrigiert die Werke von Wagner und Mozart aus dem Spielplan hinaus, um sie vor Verschandelung zu bewahren. In Kassel macht er als Leiter eines Musikfestes Aufsehen. *Ernst v. Schuch* bemerkt ihn. Mahler geht aber nicht nach Dresden, sondern nach Prag, wo er Smetana, Glinka, Dvorak mit Begeisterung in sich aufnimmt. In Leipzig tritt er mit dem schon gefeierten *Nikisch* in Konkurrenz, allmählich sogar in menschlichen Kontakt. Budapest bietet eine weitere Stufe diesmal ungehinderten Aufstiegs. Mahler betont als Direktor der Kgl. ungarischen Oper die Autorität; er fordert strengste Pflichterfüllung, von anderen wie von sich selbst. *Brahms* wird ihm nach einer „Don Juan"-Aufführung geneigt. *Bülow* zeichnet den bald darauf nach Hamburg Berufenen dort in auffälliger Weise aus. Mahler trägt seinen Kapellmeisterruhm bis London und Moskau. Und nachdem lange Zeit sein Judentum, wie er sagt: „den Stein gebildet, über den die Kontrahenten gestolpert sind", tritt von den Großbühnen endlich doch Wien an ihn heran, wo er jene Aera schuf, die längst ein Stück ruhmvollster Theatergeschichte ausmacht und ihm zum Briefschreiben kaum noch Zeit gelassen hat. Als eine Perle aus dem Handschreiben jener Wiener Jahre leuchtet ein Dankbrief, den der Hofoperndirektor seinem Klarinettisten Bartholomey schrieb, als er zufällig hörte, daß dieser „Untergebene" trotz Krankheit und Tod eines Kindes eine wichtige Probe mitgemacht hatte. Hier fallen alle Hüllen; hier spricht der Künstler zum Künstler, der Mensch zum Menschen.

Auch von „Vorgesetzten" wird in diesen Briefen gesprochen, aber nur scherzhaft-ironisch. Denn Mahler pflegte so die Vertreter der Tageskritik zu nennen, von denen er in der Hamburger Zeit noch eine sehr geringe Meinung hatte. Später hat Mahler mit der Kritik offenbar bessere Erfahrungen gemacht. Die Briefe an *Oskar Eichberg*, *Oskar Bie*, an *Max Marschalk* und *Arthur Seidl* vor allem zeigen, wie tief er sich diesen kritischen Wortführern verbunden fühlte. Ihre Nennung als Mittler führt uns aber über den Namen des künstlerischen Mahler-Apostels *Willem Mengelberg* vom nachschaffenden zum selbstschöpferischen Musiker Mahler.

Wer etwa erwartet, daß diese Briefauswahl auch über den Komponisten Mahler viel Ungewöhnliches und Unbekanntes aussage, der wird nur teilweise auf seine Rechnung kommen. Wenn Mahler Noten schrieb, hatte er keine Muße, Buchstaben zu schreiben. Und dies am wenigsten in der zweiten Hälfte seiner Künstlerlaufbahn, in der er notgedrungen zum „Sommer-Komponisten" geworden war. Am Beginn seines Schaffens läßt er sich noch ausführlicher darüber vernehmen. Ueber die Entstehung der ersten Symphonie, die aus ihm „hinausfuhr wie ein Bergstrom", und über die Aufführung des Werkes auf dem Weimarer Tonkünstlerfest 1894, wo „die Meinungen auf offenen Straßen und in Salons in ergötzlicher Weise aufeinander platzten". Auch über die Entstehung der „Zweiten" und über Gehalt und Stil der „Dritten" erfährt man Wichtiges und Aufhellendes, namentlich bezüglich der programmatischen Ausdeutung, die Mahler aber in späteren Jahren als abwegig vollkommen verwirft. In diesem Punkte sind die Briefe an Marschalk, Dr. Seidl und den späteren Mahler-Biographen Dr. *Richard Specht* besonders lesenswert. Stolze Worte werden vom Autor selbst im Nachrausche der Geburt dieser Werke über ihren Wert gesprochen. Doch schwerer wiegen für die Erkenntnis des Komponisten dessen allgemeine Angaben über die Grundlagen und Bedingungen seines Werkes. Mahler erklärt hier, daß er sich nie vornahm, etwas zu machen. Er beschreibt, wie er als „Feiertags"-Komponist nur wenige Kompositionen zeitigen kann, wie aber dafür auch jeweils sein Innenleben sich in dieser *einen* Schöpfung konzentriert, und wie er „nicht anders kann, als sich in *jedem* neuen Wreke *ganz* und *gar* geben". Er beleuchtet sein Verhältnis zum „Wunderhorn" und zur Natur. Als er im Sommer 1901 seine „Fünfte" in Maierning unvollendet beiseite legen und ihre Weiterführung auf den nächsten Urlaub verschieben mußte, schrieb er an eine Freundin: „Welch ein Glück . . . für die Mütter, daß sie nicht gezwungen werden können, ihre Geburtswehen zu unterbrechen — und vielleicht auch für die Kinder". Reines Schöpferglück aber ruft im Herbst 1908 dem Freunde Bruno Walter zu: „Mir war eine schöne Zeit beschieden und ich glaube, daß es wohl das Persönlichste ist, was ich bis jetzt gemacht habe." Mahler hatte damals das „Lied von der Erde" niedergeschrieben. Von seinen übrigen Symphonien ist meist nur andeutend die Rede; auch von der „Achten", deren Aufmachung als „Symphonie der Tausend" durch den Agenten Guttmann er zwar nicht verhindern kann, aber als fatale „Barnum und Bailay-Aufführung" brandmarkt. Mahler hatte im Laufe der Jahrzehnte gelernt, mit Konzertdirektoren umzugehen. Er wußte sich auch den Verlegern gegenüber zu wahren. Doch als für ihn die Zeit seines vollen Künstlerruhmes gekommen war, war die seines Lebens abgelaufen.

Auch uns schließt sich das Bild seines Seins und Wirkens, soweit es sich aus diesem Briefbande in neuer, origineller Belichtung darbietet. Möglich, ja wahrscheinlich, daß diese Auswahl noch wesentlicher Ergänzung bedarf, um das unfreiwillige literarische Selbstporträt ganz zu enthüllen. Sie wirkt aber auch jetzt schon als ein einheitliches und fruchtbares Ganzes, als ein Buch des Lebens,. das zugleich ein Lebensbuch heißen darf.

Im Vorwort erzählt Frau Mahler u. a., wie der kleine Gustav einmal von seinem Vater mit in den Wald genommen wurde; wie der Vater dann wegen eines Versäumnisses noch einmal nach Hause zurückkehrte, den Jungen im Walde warten ließ und ihn dann über allerhand Geschäften vergaß. Erst in der Dämmerung erinnerte sich der Vater des Knaben, eilt in den Wald und findet den Kleinen noch immer ohne Angst und Scheu träumerisch auf dem Baumstrunk wartend, auf den er ihn Stunden zuvor niedergesetzt hatte. Dies einfache Lebensbildchen weitet sich dem, der Mahler näher kennt, zum vielsagenden und ergreifenden Symbol für die ganze leibliche und geistige Existenz des Meisters, der diese Briefe schrieb und für den sie nun zeugen.

Zur Aufführung der III. Leonoren-Ouvertüre

Von RUDOLF HARTMANN (Altenburg)

Die Wertbedeutung eines einzelnen Gliedes innerhalb der Summe der anderen Erscheinungsformen, die sich mit ihm zur Totalität eines Kunstwerkes verschmelzen, ist abhängig von seiner Stellung, die es im Erscheinungskreise der andern Kristallisationsformen kunstschöpferischen Gestaltungswillens einnimmt. Denn die Teileinheit erscheint im Rahmen eines Kunstwerkes immer vor einen Hintergrund gerückt, der die ihr eigentümlichen, absoluten Werte in gleichzeitiger Bewußtmachung seiner eigenen in relative umschalten läßt. Ein Werturteil über das Wesenselement eines Ganzen ist darum in erster Linie immer mehr das Ergebnis vorwiegend relativ gerichteten Abwägens und Angleichens und kann bei einer kritischen Durchleuchtung des Gesamtkunstwerkes unter dem bezeichneten Gesichtswinkel eine durchaus berechtigte Ablehnung auslösen, kann ein beklagenswertes Minus erkennbar machen, trotzdem sich dasselbe vielleicht, wenn es aus der Bindung einer es mit umspannenden Gemeinsamkeit gehoben und zum Ding an sich isoliert wurde, als ein unzweifelhaftes Plus ausweist.

Bedauerlicherweise wird man durch einen nahezu unausrottbar scheinenden Mißbrauch gezwungen, selbst einem Meisterwerk wie Beethovens großer Leonoren-Ouvertüre gegenüber eine derart gerichtete Betrachtung anstellen zu müssen. Es erübrigt sich fast, erst noch einmal besonders zu betonen, daß es angesichts der Ewigkeitswerte dieser Meisterschöpfung nur eine verlorene Liebesmüh bedeuten kann, wollte man versuchen, dieses von reinster Schönheit durchglühte, von flammender Offenbarungskraft durchpulste Denkmal des Klassizismus durch die neben ihm völlig unzureichende Darstellungskraft des Schriftwortes bis in seine ureigensten Wesenheiten erschöpfend zu beantworten.

Ganz anders jedoch müssen wir der Leonoren-Ouvertüre gegenüberstehen, wenn wir sie als eine Teileinheit dem Organismus der Oper „Fidelio" eingegliedert finden. Durch diesen Brauch, der im Jahre 1841 zum ersten Male durch Otto Nicolai an der Hofoper zu Wien zur Tat gemacht wurde, muß sich unsere Wertung stark zu ungunsten der eigenwillig übernommenen Ouvertüre verschieben, die durch den letzten Willen ihres Schöpfers, dem man sich in aktiver Pietät doch dienstbar machen sollte, bei der endgültigen Formgebung der Oper „Fidelio" dem Gefüge dieses Kunstwerkes entlöst und durch die Fidelio-Ouvertüre in E dur ersetzt wurde.

Es mag in einzelnen Fällen zugegeben werden, daß man sich vielleicht tatsächlich von dem Gefühl eines wirklichen Idealismus und einer bis in die Funktionen des Willens hinüberdrängenden Begeisterung für diese unvergleichliche Tondichtung leiten läßt, sie auch im Operntheater zu lebendigem Dasein zu erwecken. Mindestens ebensooft wird es aber lediglich der kalte Egoismus des Kapellmeisters sein, der dieses überaus dankbare Orchesterstück nur um seiner lieben eigenen Person willen an einer Stelle seine Auferstehung feiern läßt, wo es an seiner Schönheit notgedrungen durch die Hemmungen einbüßen muß, die aus seiner unberechtigten, nachträglich erzwungenen Stellung resultieren müssen.

Die Verschmelzung der großen Leonoren-Ouvertüre mit der Oper „Fidelio" darf niemals eine Frage rein musikalischer Wertung sein, sondern wäre nur in einer rein dramaturgischen Erwägung zu begründen. Daß aber die dichterische Idee der Oper in ihrer sinnenfälligen, körperhaften Auslösung die Leonoren-Ouvertüre an keiner Stelle ihrer dramatischen Verlaufslinie als zwingende Notwendigkeit wirklich fordert, beweist sich schon aufs schlagendste durch die Verwirrung in der praktischen Beantwortung der Frage, wo die Leonoren-Ouvertüre am besten in den Verlauf der Handlung einzugliedern sei.

Für die Beantwortung dieser offenen Frage stehen uns, wenn wir von dem ganz lächerlichen Versuche absehen, der die Ouvertüre nach dem Schluß des letzten Aktes zur Darbietung brachte, drei Möglichkeiten offen.

Nicolai glaubte die beste Lösung damit gefunden zu haben, daß er die Leonoren-Ouvertüre dem Beginn des zweiten Aktes voranstellte. Wenngleich es auch als ein recht sonderbares Beginnen anmuten mag, den letzten Akt ebenso wie bereits den ersten durch eine besondere Ouvertüre einzuleiten, so ist aber der bezeichnete Weg wenigstens noch immer derart, daß er zum mindesten der Ouvertüre an sich nichts von ihrem Werte nimmt und ihre rechte Bewußtmachung noch garantiert, falls die grundbedingenden Voraussetzungen erfüllt sind, die sie in jedem Falle ihrer Verlebendigung aus sich heraus erhebt. Denn schließlich ist mit dem Schluß des ersten Aktes die dramatische Verlaufslinie sowieso unterbrochen und damit die Einstellung des Zuschauers dem Drama gegenüber etwas gelockert worden. Weiterhin ist durch die Ernüchterung, die mit der durch tosenden Beifall eingeleiteten Pause eintreten muß, die während des ersten Aktes gewonnene, an den Stoff gebundene Stimmung einer mehr von der Materie gelösten, indifferenten Gefühlsspannung gewichen und endlich gibt auch die Zwischenaktspause mit ihrer Ausschaltung der Apperzeptionsarbeit wieder Gelegenheit genug, um neue Aufnahmeenergien zu sammeln und damit ein gefühlsbetontes Genießen oder gar programmatisches Ausdeuten eines so ausgedehnten Orchesterwerkes an dieser Stelle noch zu ermöglichen.

Nur darf bei der Formulierung einer grundsätzlichen Einstellung gegenüber dieser Manier keinen Augenblick vergessen werden, daß wir vor allem um des musikalisch zugeeigneten Dramas willen in der Oper sind und daß die Hinzunahme der Leonoren-Ouvertüre nur dann zu rechtfertigen wäre, wenn sich dieselbe harmonisch dem Gefüge des musikalischen Baues einfügen und in selbstlosem Dienste der das Ganze tragenden Idee helfend unterordnen würde.

Aber eben nach dieser Richtung hin betrachtet, erweist sich die Aufnahme der großen Leonoren-Ouvertüre als ein großer Irrtum. Denn nach Beginn des bühnenbildlichen Lebens handelt es sich in erster Linie um die dramatische Dichtung und die mit ihr zur organischen Einheit verschmolzene Musik. Darum ist uns auch im Verlauf der Fidelio-Vorstellung die Einleitung zur Kerkerszene bei weitem wichtiger wie die hereingezwängte dritte Leonoren-Ouvertüre. Ein großer Schaden erwächst aus dieser direkten Benachbarung beider Musiken vor allem der ersteren und ihre stimmungschaffende Kraft, die bestimmt ist, uns in das kalte Grauen der Kerkernacht zu tragen, wird durch die Wiedergabe der Leonoren-Ouvertüre auffällig gelähmt. Der strahlende Schluß der Ouvertüre und die trübe Klage der f moll-Einleitung stehen als zwei völlig wesensfremde Werte nebeneinander, sie berühren sich wie die Glieder einer Subtraktionsaufgabe und heben sich in ihrer wechselseitigen Wirkung auf. Am schwersten leidet an dieser Beiordnung natürlich das an zweiter Stelle ins Bewußtsein tretende Teil, in diesem Falle also dasjenige, das gerade um der dramaturgischen Linienführung und um ihres Stimmungstones willen geschaffen wurde und allein aus dieser Bestimmung heraus durch seinen Schöpfer die ihm eigene Prägung erhielt, die nur dann zum rechten Miterleben führen kann, wenn sie nicht an der Konkurrenz eines voraufgegangenen Wesensgegensätzlichen verwässern und verblassen mußte. Das sollten sich alle diejenigen vor Augen halten, die um einer Konzerteinlage willen, die an dieser Stelle gar keine Daseinsberechtigung hat, eine der am schärfsten gezeichneten Partien des Werkes ihrer bezwingenden Wirkung zu berauben bereit sind.

Eine andere Möglichkeit, die nicht in gleichem Ausmaße verderblich erscheint, besteht darin, unter völliger Auslassung der Fidelio-Ouvertüre die Oper mit der großen Leonoren-Ouvertüre einzuleiten. In diesem Falle bleibt die Leonoren-Ouvertüre wenigstens das, was sie ist und bei ihrer Erschaffung sein wollte: Ouvertüre! Sie begegnet am Beginn der Fidelio-Aufführung zudem noch der völlig unverbrauchten Aufnahmefähigkeit der Gesamtpsyche des Publikums und bildet die Brücke, die den Zuhörer zwanglos in die Stimmungswelt und den Ideenkreis der Dichtung einführt. Sie bespiegelt dabei, wie es als ein Ideal der alten Ouvertüre gemeint war, in großliniger, aller Materie enthobener Weise den Grundgedanken des Dramas und steigert sich zu dem Jauchzen eines befreienden Aufschwunges, der den Jubel des Erlöstseins, die Erfüllung des Ethos offenbart.

Zweifellos aber war es gerade dieser schwere Charakter der Leonoren-Ouvertüre, ihr Auftrieb ins Gigantische, der Beethoven bei der letzten Ueberarbeitung seines Werkes veranlaßte, sie durch die als Kunstwerk an sich von ihm selbst als weniger groß erkannte Fidelio-Ouvertüre zu ersetzen. Die wahre Größe und reine Künstlerschaft Beethovens liegt eben nicht zum letzten darin, daß er in strengster Selbstkritik unter dem Zwange seines künstlerischen Gewissens der inneren Harmonie und einheitlichen Linienführung seines Kunstwerkes selbst Wesenseinheiten von größtem absolutem Werte zum Opfer brachte. Er hatte nur zu gut erkannt, wie ernüchternd der jähe Sturz aus dem unirdischen Jubel jauchzender Erlöstseinsbewußtheit am Schlusse der Leonoren-Ouvertüre herab in den flacheren Ton der Opera buffa wirken mußte, mit dem nach dem Heben des Vorhangs die kleinen Seelen Jaquinos und Marzellines von der kleinbürgerlichen Enge künden, die ihre ganze Welt ist. Und im Erkennen dieses störenden Widerspruchs zwischen zwei sich unmittelbar berührenden Teilen seines Kunstwerkes beugte er sich selbstlos dem Gebot der dramatischen Muse und zog die Folgerung, die eine endgültige Lösung der Ouvertürenfrage brachte und zwischen der Ouvertüre und dem Beginn des bühnenbildlichen Lebens erst den harmonischen Ausgleich zu geben vermochte.

Sonderbarerweise ist unsere Zeit an eine Eingliederung der Leonoren-Ouvertüre gewöhnt worden, die als am wenigsten erträglich erscheinen muß. Wir begegnen ihr zumeist zwischen der Kerker- und Ministerszene des zweiten Aktes und damit an einer Stelle, wo sie als ein störender Fremdkörper ganz offensichtlich die einheitliche Architektonik des Kunstwerkes verzerren, zerbrechen muß.

Die Darbietung der Leonoren-Ouvertüre an diesem Ort ist nicht nur für das Drama an sich vom Uebel, sondern sie unterbindet sogar die rechte Auswirkung der Ouvertüre selbst, indem sie den Zuhörer zwingt, sich nach etwa zweistündiger Berührung mit der Oper „Fidelio" noch mit einer rein musikalischen Schöpfung von der räumlichen Breite und geistigen Tiefe der Leonoren-Ouvertüre auseinanderzusetzen. Das muß als ein Zwang erscheinen, der der rezeptiven Energie des Kunstfreundes eine Arbeit zumutet, die an dieser Stelle nicht mehr bis ins letzte zu bewältigen ist, besonders da sie zu gleicher Zeit den Zuhörer zu einer völlig andern geistigen Einstellung gegenüber dem Kunstwerk zwingt. Während der ersten drei Bilder war es derselbe gewöhnt worden, die Musik nur als tonale Parallele, als klingende Vermittlung der sich gleichzeitig abspinnenden Handlung hinzunehmen und muß nun seine Assimilationsenergie daraufhin umschalten, ohne den Schlüssel eines parallelen szenischen Geschehens eine Musik, die hier in absoluter Form als Selbstzweck auftritt, in ihren Schönheits- und Bekenntniswerten auszudeuten.

Noch größeren Schaden aber als die Leonoren-Ouvertüre erleidet das in die höchste Steigerung geführte Drama, an dessen Kulminationspunkt man mit ruckhafter Plötzlichkeit das Opernhaus in einen Konzertsaal verwandelt und damit das seiner Er-

füllung entgegendrängende dramatische Geschehen durch die Willkür einer gänzlich unberechtigten Fermate verschleppt. Auf diese Weise nimmt man immer der Schlußszene ein gutes Teil ihrer unmittelbaren Wirkung, die schon etwas vom Geiste der IX. Symphonie in sich trägt, und uns nur dann voll und ganz in ihren Bann zwingen kann, wenn die dramaturgische Linie ihre stetige Bewegung beibehält und uns unbehindert der Erfüllung des Ethos entgegenträgt.

Und was ist der Gewinn für das Opfer, daß wir dort, wo alles zum raschen Abschluß drängt, die zwei letzten, zeitlich direkt ineinander fließenden Szenen weiter auseinanderrücken, als sie es in Wirklichkeit sind? Wir erleben erst in rein konzertmäßiger Form eine Wiederholung des bereits Geschauten und dann in gleicher Weise den beglückenden Ausgang, den jedermann selbst bereits erfühlte und ahnte, und der dann nach Schluß der Ouvertüre erst noch seine besondere bühnenbildliche Bestätigung finden soll. Das Drama, um das es sich doch in allererster Linie handelt, erleidet damit einen beträchtlichen Schaden und die große Leonoren-Ouvertüre erscheint dabei als Zerstörerin einer gesunden Oekonomie und geraden Dramaturgie des musikalisch-dramatischen Kunstwerkes in einer Rolle, für die sie jedem rechten Bewunderer Beethovenscher Kunst doch wahrlich zu schade sein sollte.

Darum kann für den fein empfindenden Kunstfreund und den pietätvollen Vermittler Beethovenscher Kunst die Forderung nur lauten: Heraus mit der Leonoren-Ouvertüre aus der Oper „Fidelio", in der sie als durchaus „fehl am Ort" erscheinen muß und nicht ganz die reiche Fülle ihrer Schönheit entfalten kann, die sie tatsächlich birgt! Diese Ablehnung wurzelt durchaus nicht in einer Verkennung ihres Wertes, die dem Werke um jeden Preis ausweichen will, sondern sie entspringt gerade einem Gefühl der reinsten Liebe und schrankenlosen Bewunderung, das uns diesem Bekenntnis eines großen Unsterblichen nur dort begegnen lassen will, wo es ohne die in einer unnatürlichen, erzwungenen Stellung bedingten Behinderungen das reine Kunstwerk sein kann, das die segnende Hand seines Schöpfers der Menschheit schenkte: im Konzertsaal.

Nur dorthin gehört jetzt die Leonoren-Ouvertüre, da es ja keine Oper gleichen Namens gibt. Da allein ist ihr die höchste Wirkung möglich und erst im Konzertsaal hat sie die Stätte gefunden, die für uns die einzig mögliche sein sollte, und an der sich die Menschen in reiner Freude immer und gern zu ihr bekennen dürften.

*

Gustav Lewin

Schon früh trat Gustav Lewins kompositorische Begabung für das Lied hervor, als Selbständigkeit der Erfindung, als Reife poetischen Sinnens. Ganz besonders freut man sich über den vornehmen Geschmack und die kongeniale Sorgfalt, mit der er sich die edelsten Texte von Gefühlstiefe, Gedankenreichtum und künstlerischer Form auswählt. Von feinster ästhetischer Bildung legt jede Textwahl sprechendes Zeugnis ab. Lewin ist literarisch wohlerfahren und tief gebildet. Er läßt seine Musikphantasie von den Besten durchdringen: Friedrich Nietzsche, Martin Boelitz, Richard Dehmel, Gustav Falke, Viktor Blüthgen, Johannes Schlaf, Adolf Holst, Wilhelm Jensen, Storm, Wilhelm Arminius, Trojan, Lenau u. a. regen ihn zu dichterischem Schaffen an. Diese Dichter spiegeln seine Eigenart wieder und lösen in ihm aus, was ihnen ebenbürtig ist. Ja, *ebenbürtig*, so stark das Wort auch klingen mag. Lewins durch und durch zarte Natur und feinfühlige Herzensnoblesse deckt sich mit diesen Dichtern.

Zu seinen ersten Arbeiten gehören die zehn Lieder, die bei Kahnt (Leipzig) erschienen sind. Trägt das Lied *Kraftlos* schon ganz die reife Prägung von Lewins Tonlyrik und Plastik des Ausdrucks, so sind auch alle andern wahr, frisch, lebensvoll, ergreifen unmittelbar das Herz, haben eine edle Diktion und die Sprache der überzeugenden Aufrichtigkeit.

Einen tüchtigen Fortschritt bilden die zehn Gesänge, die bald darauf erschienen (Leipzig, Eulenburgs Verlag): *Nachts in der träumenden Stille* von Gustav Falke, *Der Tag klingt ab* von Nietzsche, *Einsam* von Therese Winkelmann, *Ich weiß nicht* von Schellenberg, *Zum letztenmal* von Arminius und *Vergebens* von Schellenberg. Es sind vornehme, moderner gefaßte Stimmungsbilder.

Vier weitere Gesänge sind harmonisch überaus reizvoll: *Gut Nacht* von Blüthgen, *Furchtbar schlimm* von Dehmel, *Morgenlied* von Schellenberg, *Schlummerliedchen* von Leander. Wer sollte nicht den Zauber und sphärischen Seelenwert des Gesanges *Gut Nacht* als reine Poesie auf sich wirken lassen und die wertvolle Kunst der Charakteristik würdigen, die in dem Lied *Furchtbar schlimm* als frischer, ungekünstelter Humor ausstrahlt!

Auf der *Höhe seines Schaffens* sehen wir aber Gustav Lewin bereits in den nächsten zehn Gesängen (Leipzig, Eulenburg): *Begrabt mich nicht* von Joh. Schlaf, *Ein Tageslauf* von Gustav Falke, *Feierabend* von Dehmel, *Nachtgebet* von Dehmel, *Lied der Frau* von Martin Boelitz. Dieser Gruppe steht würdig zur Seite ein *Zyklus von 5 Gedichten von Gustav Walther*. Da begegnen wir reichem dichterischem Fühlen und geläutertem Naturerleben, einer Echtheit der Stimmung, einer Kristallschärfe der Zeichnung, wie sie zu den besten Gaben der deutschen Liedliteratur zu zählen ist. Das *Lied der Frau* aus dieser Reihe, das zuerst im *Merker*, der scharf prüfenden Musikzeitschrift, Aufnahme fand, eine der reifsten Schöpfungen der Liedkomposition, lenkte zuerst die Aufmerksamkeit auf Gustav Lewin und erwarb ihm rasch viele Verehrer. Seitdem sind von Jahr zu Jahr neue Lieder von ihm erschienen, die einen interessanten Einblick in seine geistige Entwicklung geben. Vor allem dürfen wir seine *„Kinderlieder"* nicht vergessen, die sich überall die Herzen der Hörer und Fachgenossen erworben haben. Kaum hat ein Tondichter diese Gattung so bereichert wie Lewin. Etwa zwanzig Kinderlieder sind auf persönliche Anregung der Sangesmeisterin dieses Genre, der Kammersängerin Selma vom Scheidt, entstanden, die durch Lewins erste Komposition auf diese Kleinkunst gelenkt worden ist und mit seinen Liedern die größten Erfolge erzielt hat. Eins dieser ersten aus der Reihe von neun Liedern (Berlin, Verlag Albert Stahl) das wundervolle, zart poetische *Gehe leise* von Paula Dehmel war in dieser Zeitschrift als Musikbeilage erschienen. Die übrigen acht: *Kinderreim* von Gustav Falke, *Vor dem Schlafen* von Veit, *Strampelchen* von Blüthgen, *Wiegenlied* von Blüthgen, *Knecht Ruprecht* von Martin Boelitz, *Wiegenliedchen* von E. A. Hermann, *Das Häschen* von M. Boelitz und *Traum von den Wickelkindern* von Blüthgen haben sich längst treue Freunde erworben. In ihnen allen zeigt sich die offenkundige Begabung Lewins am deutlichsten, mit kleinen, natürlichen Mitteln große, starke Wirkung zu erzielen und zwar bei erfreulichster Geschlossenheit und Knappheit der Form.

Drei Lieder (Berlin, Verlag Simrock) *Schützenkönig* von Blüthgen, *Was Mütterlein wünscht* von Anna Schwabacher und *Besuch bekommen* von Blüthgen sind unmittelbare und würdige Nachfolger dieser neun ersten.

Drei weitere Lieder dieser Gattung (Berlin, Barth & Rebholz): *Königskerze* von Trojan, *Wunderbaum* von Trojan und *Fragefritze und die Plappertasche* von Dehmel haben wieder mehr illustrativen Charakter, sind harmonisch reizvolle Stimmungsbilder von seltenem Klangreichtum, romantischem Zauber und von märchenhaftem Einschlag, besonders *Wunderbaum*. Wie anschaulich in der *Königskerze* das nächtliche Leuchten der Blume geschildert ist, muß jedem sofort zum Bewußtsein kommen, der dieses Lied

prüft. Es gibt den Naturzauber des duftigen Trojanschen Gedichtes prächtig wieder.

Ganz von Weihnachtsstimmung umwoben, religiös innig ist *„Weihnachten"* von Eichendorff (Regensburg, Coppenrath).

Tiefen Einblick in die Entwicklung des Komponisten gewähren elf Lieder von Lewin (Basel, Schweizer Verlag Max Pohl Wohnlich): *Mädchenlied* von v. Gilm, *Darf er herein?* von O. v. Leixner, *Ich hatt' einen wunderschönen Traum* von Carl Weiser, *Der Sonne entgegen* von Henckell, *Gretleins Trauer* von Weber. Alle sind schon von der Innigkeit und Wärme durchglüht, die Lewins Eigenart sind, erreichen aber in der Reife und Ueberzeugungskraft noch nicht die darauf folgenden:

Märchen von Joh. Schlaf, *Mitleidige Mädel* von Gustav Falke und *Kukuk* von Jacobowski, in denen *Lewins Vorbild Hugo Wolf* bereits deutlich sichtbar zur Geltung kommt (Basel, Schweizer Verlag Max Pohl-Wohnlich). Hier führt die lebenswahrste Darstellung zum vollkommenen Aufgehen in den dichterischen Gehalt des Wortes.

Im gleichen Verlag erschienen noch zwei Lieder: *Waldesstille und Waldesdunkel* von Schellenberg und *Am Mittag* von Preßler, harmonisch kühne Gesänge von sommerlicher Idyllstimmung und feinster Nüancierung des Klaviersatzes. Dasselbe gilt von seinem Lied *Sprich Mütterlein!* von Ina v. Gutfeld.

Zu den schönsten Eingebungen Lewins gehören zwei Lieder: *Maria am Rosenstrauch* und *König aus dem Morgenland* von Ernst Ludwig Schellenberg (Großlichterfelde, Hugo Bermühler). Mit ganz geringen Mitteln erreicht der Komponist hier eine Grundstimmung, die geradezu erstaunlich ist und unbedingt fesselt.

Dionysischen Schwung hat das *Bacchantische Lied* von Richard Voss, das mit dem *Albumblatt* von Georg Haar vereinigt, sich rasch Freunde erwerben wird (Braunschweig, Verlag Bartels).

Viele Kompositionen von Gustav Lewin liegen noch ungedruckt, so ein Bläserquintett, welches er auf Einladung der Weimarer Staatskapelle komponierte; Kammergesänge mit kleinem Orchester, die von Kammersänger Strathmann unter Leitung von Dr. Peter Raabe zur Uraufführung gebracht wurden.

Seiner Lyrik am nächsten steht wohl sein Melodrama *Das klagende Lied* von Martin Greif für Orchester oder Klavier (Leipzig, Verlag Robert Forberg), neuerdings von Otto Wittenbecher für Klavier, Streichquartett und Harmonium bearbeitet. Daß bereits eine zweite Auflage dieses Melodrams erschien, beweist offenbar, daß es sich durch seinen reichen Stimmungsgehalt und seine glücklich gewahrte Stileinheit viele Freunde erworben hat.

Vier Skizzen für Klavier nach Weisen von E. L. Schellenberg haben großen musikalischen Reiz und wirken durch ihren ungemeinen Feinsinn. Der hohe künstlerische Geist dieser *Abendbilder* stempelt sie zu eigenartigen Gebilden voll Zartheit und Romantik.

Eine Anzahl Männerchöre zeigen Lewin auch auf diesem Gebiet in seinem Element. Sein gemischter Chor *Weihe der Nacht* von Fr. Hebbel ist ein edles und eigenartiges Stück, dessen sich künstlerisch leistungsfähige a cappella-Chöre liebevoll annehmen sollten. Daß noch kein Dirigent es gewagt hat, an dieses allerdings schwierige Werk heranzugehen, ist nicht recht zu begreifen und sehr zu bedauern (Verlag Hug in Leipzig).

Die Romanze für Cello und Klavier, eine frühere Arbeit, ist ein sehr stimmungsvolles Stück von vornehmem Aufbau, das sich sehr dankbar erweist (Frankfurt a. d. Oder, Verlag Bratfisch).

Auf Anregung der Bläservereinigung der damaligen Weimarer Hofkapelle schrieb Lewin, wie schon angedeutet, das Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, das auch von dieser Vereinigung uraufgeführt wurde. Es ist noch ungedruckt, wie auch die Fantasie für Cello und Klavier, die in Weimar von Prof. Hinze-Reinhold und Konzertmeister Rosé zur Uraufführung gebracht wurde. Ungedruckt ist auch seine d moll-Symphonie für Orchester, die Lustspielouvertüre, die in einem Loh-Konzert in Sondershausen zur Erstaufführung kam, und seine zweiaktige Oper „Der Hainkönig" nach einem Schauspiel von Wilhelm Arminius.

Großen Erfolg hatte vor kurzem eine Sonate für Klavier und Violine von Gustav Lewin, die er am 14. Nov. 1924 mit dem Violinkünstler Konzertmeister Artur Rösel in der Staatl. Musikschule in Weimar unter lebhaftem Beifall zur Uraufführung brachte. Die Sonate ist in maßvollem Sinne modern, in den Ecksätzen traditionell sonatenförmig gehalten, sie bevorzugt die lange Linie: die Themen sind glücklich miteinander verknüpft und kontrapunktisch verwebt. Harmonisch gewählt, nie alltäglich, pulsiert das Ganze warmblütig, ja leidenschaftlich, immer echte Musik ausstrahlend und neue Wege bahnend. Der Klavierklang ist glücklich verwendet und nichts zu schwer gehalten. — Der Mittelsatz ist ein Stück gesangvoller Musik, welches auch die Gegensätze nicht meidet. Das Scherzo wahrt als knapp gehaltenes, frisch erfundenes Musikstück rhythmische Schärfe und Lebenskraft. — Der vierte Satz läßt das Ganze zu leidenschaftlich starkem Aufbau und wirksamem Höhepunkt machtvoll ausklingen.

Diese Sonate gelangte auch in dem Berliner Konzert am 6. Januar 1925, das die Gewerkschaft deutscher Geistesarbeiter mit Werken von Gustav Lewin veranstaltete, zur Aufführung und brachte dem Komponisten ungeteilte Anerkennung und ehrenden Beifall. Dr. *H. Göring* (Weimar).

*

Prokofieff: „Die Liebe zu den drei Orangen"

Deutsche Uraufführung in Köln

Szenkar, der in seiner ehemaligen Frankfurter Stellung für Bartoks „Blaubart" und „Holzgeschnitzten Prinzen" erfolgreich warb, gebührt das Verdienst, im Wettbewerb mit Berlin die deutsche Erstaufführung des Prokofieffschen Werkes der Kölner Oper gesichert zu haben, nachdem am 30. Dezember 1921 die Uraufführung an der Oper von Chicago vor sich ging. Wie in seinem Erstlingswerk, dem „Tölpel, den sieben Tölpel übertölpeten", geht der Russe hier der burlesken Märchenoper nach, zu der sein Klaviergesangsstück „Was die Großmutter erzählte" eine Art Studie zu sein scheint. Man wird an Strawinskys „Geschichte des Soldaten", an seinen „Petruschka" erinnert und denkt daran, daß jener den jüngeren Kameraden als seinen „Lieblingskomponisten" bezeichnet habe. Aber die Aehnlichkeit ist doch nur äußerlich: Prokofieff ist auch seelisch der jüngere: nirgends eiskaltes Ironisieren, auch in dem lustigen Fafner-Zitat (Motiv der Hexenköchin) keine Blasphemie nach bekanntem Vorbild. Im Rhythmischen überreich wie jener, im Orchestralen ihm ebenbürtig, ist er jenem an Musikantenhaftigkeit überlegen; auch wurzelt seine Musik noch deutlich im Tonalen, das Strawinsky trotz seines Londoner Interwiews nicht wohl mehr als seine Domäne erklären darf! Reine Dreiklänge schließen die Szenen und die eingelegten größeren Formen (Chöre, den Königsmarsch) ab, und das „ostinate" Element wird nicht wie anderswo zur Quälerei, der Querstand nicht wie dort zur „Ehrensache". Der Prinz, melancholisch durch Gift des ränkesüchtigen Kanzlers und der Prinzeßtante, kann nicht lachen. Um sein Schicksal spielt die böse Fata Morgana und der gute Magier. Er soll die Orangen aus dem Schloß der Köchin holen, gewinnt sie mit Hilfe des vom Magier geschenkten Seidenbändchens, öffnet sie aber gegen das Verbot. Zwei der ihnen entsteigenden Prinzessinnen sterben am Durst, die dritte, gerettet, wird in eine Ratte verwandelt, dann aber doch erlöst. Parodistische Publikumsgruppen, „Lyriker, Tragiker usw." greifen mit in die Handlung ein; das romantische Ironisieren des Märchenhaften, schon bei Andersen oft zu stark, überwiegt. Aber die Musik ist echt, der Klang ist

Ziel, und so scheidet man ohne Unbehagen, wenn freilich auch ohne innere Bereicherung. Man müßte Ernsteres hören, etwa eine der Symphonien, die „Skythische Suite", die Oper „Der Spieler" nach Dostojewsky. Glänzend war die musikalische Leitung *Szenkars*, die burleske Regie und Inszenierung *Strohbachs*. Autor und Mitwirkende, darunter Elsa Förster, Lindlar, Mertens wurden sehr gefeiert. Die Uebersetzung des nach *Gozzi* vom Komponisten gemachten Textbuchs von *Vera Miller* ist lobenswert. Dr. *H. Unger.*

*

Adolf Büttner-Tartier: „In der Kirche zu Selles"

Kleines Requiem für Orchester

Uraufführung am 18. Februar in Koburg

Das Werk ist eine Erinnerung aus dem Kriege. Es läßt Bilder der Wehmut und des Schmerzes an uns vorüberziehen, die sich dem Komponisten in einem französischen Dorfkirchlein darboten: aufgebahrte Kameraden, denen das Schicksal ein Ende gesetzt hatte und die hier Ausdruck erhabenen Heldentums waren. Dieses Stimmungsbild festzuhalten, war Absicht des Komponisten, und wir können sagen, es ist ihm gelungen, den rechten Ausdruck dafür zu finden. Unter Vermeidung jeglichen orchestralen Aufputzes hat er mit einfachen Mitteln in dem polyphon gehaltenen Werkchen eine durchsichtige Partitur geschaffen, die saubere kontrapunktische Arbeit erkennen läßt. Mit moderner Harmonik zeichnet er versonnenes Leid, das sich zu schmerzlichem Aufschrei steigert und gegen Schluß in stille Ergebung übergeht. Prof. Heinr. Laber war dem Werk ein rechter Interpret, und so fand es bei Publikum und Presse die verdiente Anerkennung; auch an Lorbeer fehlte es nicht. *Rudolf Weiß.*

*

Wilhelm Kienzl: „Hassan der Schwärmer"

Oper in 3 Aufzügen (frei nach einer Erzählung aus „1001 Nacht")
Dichtung von Henny Bauer

Uraufführung im Chemnitzer Opernhaus am 27. Februar

Ein heiteres Spiel geht über die Bretter, das frei ist von gedanklicher Schwere, dessen Verlauf durch keine Gegenhandlung gehemmt wird. Wenn auch dadurch das Spiel eine glatte Entwicklung auf geradem Weg erfährt, muß es doch der geistigen Spannung des Hörers entbehren. Ebensowenig fesseln die zumeist recht nüchternen Verse, die die Verfasserin des Buches (Gemahlin des Komponisten) aneinanderreimt. Nur in der Schilderung der Schwärmerei Hassans findet sie Worte, die auch ein Stück Seele mitschwingen lassen.

Ein Schuster ist Hassan, dessen Dasein mit seinem Handwerk nicht erschöpft ist. In seinem Innern glüht das Sehnen nach Menschheitsbeglückung. Einmal im Jahre will er die Welt zu Gaste laden. Derjenige soll sie verkörpern, dessen Antlitz Zeuge eines reichen Innenlebens ist. Hassans Wahl fällt auf den (unerkannten) Kalifen. Im Rausche äußert Hassan den Wunsch, nur einen Tag lang einmal Kalif zu sein. Der Kalif geht auf den Spaß ein und läßt den völlig Berauschten in seinen Palast bringen. Als Hassan erwacht, weiß er nicht, ob er träumt, ob man ihn narrt, ob er an des Wahnsinns Grenze sei. Herren und Diener spotten seiner, nur Fatme nicht, die für ihren genarrten Jugendfreund Mitleid empfindet. Hassan erkennt seine Lage und beginnt seine Rolle so zu spielen, daß die andern die Genarrten sind. Dem Kalifen werden die Regierungskünste Hassans bald unbequem. Dem Schwärmer wird Wein gereicht. Ein Schlaftrunk tut das Uebrige. — Hassan ist wieder bei seiner Mutter. Nur langsam findet er sich in die Wirklichkeit zurück. Seinem Handwerk will er sich widmen. Da vernimmt sein Ohr seine Schwarmweise. Fatme singt sie. Der rechte Gast ist gefunden. Die Welt der Liebe schließt er in sein Herz und in seine Arme.

Diese aller Dramatik bare Handlung umrankt ein Schatz Kienzlscher *Melodien*, die nicht immer Edelgehalt spüren lassen. Die Weisen werden getragen von einer Harmonik, die kurz auf die Formel Tonika-Dominante gebracht werden kann. Die Instrumentierung zeigt Kienzls reife Kunst, bleibt immer angenehm durchsichtig und zeichnet sich an geeigneter Stelle durch geistreiche Einfälle aus. Die Musik verrät überall deutsches Gemüt, ist gewürzt mit einer schwachen Dosis Humor, verzichtet aber auf scharfe Charakterisierung der Hauptpersonen und kümmert sich bis auf einige geringfügige Andeutungen nicht um das orientalische Leben auf der Szene. Die breite Masse, die im Theater artige Unterhaitnng sucht, wird dieses neue Werk Kienzls immer mit Befriedigung anhören. So ist anzunehmen, daß „Hassan der Schwärmer" bald überall dort umschwärmt werden wird, wo man sonst gern den frommen Weisen des „Evangelimannes" lauscht.

Nach der Uraufführung war das hier der Fall. Nicht endenwollender Beifall brachte nach gelungenem Werk Autoren und Ausführende auf die Bühne. Generalmusikdirektor *Malata* saß mit Umsicht am Pult, Oberspielleiter *Diener* zeichnete für flottes Spiel und *Felix Loch* hatte Bühnenbilder von ganz ausgezeichneter flächenhafter Farbenprächtigkeit gestellt. Ganz besonders muß noch unser Tenor *Zohsel* genannt werden, der in seiner umfangreichen Titelrolle nicht nur stimmlich aushielt, sondern auch darstellerisch die inneren Wandlungen des Hassans glaubhaft werden ließ. *W. R.*

*

Luigi Cherubini: „Medea"

Oper in drei Akten. Neu übersetzt und für die deutsche Bühne eingerichtet von Hans Schüler und Heinrich Strobel

Uraufführung am Stadttheater zu Erfurt am 14. März 1925

Cherubinis Schaffen teilt sich in drei Perioden, eine italienische, eine französische und eine deutsche. Zu einem persönlichen Ausdruck gelangte er erst in der zweiten, der französischen Periode. Und hier war es vor allem die Revolutionsoper, der er in „Elisa ou le voyage aux glaciers du Mont Bernard" und in „Les deux journées" (in Deutschland bekannt unter dem Titel „Der Wasserträger") seine stärksten Erfolge verdankte, die sich durch seine, 1806 in deutscher Sprache geschriebene dritte Revolutionsoper „Faniska" vertieften. Wenn man aber den Begriff „Revolutionsoper" nicht allein auf das rein äußerliche Geschehen bezieht, sondern mit diesem Ausdruck vielmehr den das Innere aufwühlenden, auf Menschenrechte und Freiheit gerichteten Inhalt mancher Werke meint, so gehört Cherubinis „Medea" in verstärktem Maße zu dieser Gattung. Denn in der Figur der Titelheldin, die in der Oper ganz nach euripideischem Vorbild ihre Rechte auf den Gatten betont, sehen wir die Vertreterin desselben Individualismus verkörpert, der anno 1909 Richard Straußens „Elektra" erschuf.

Das Medeendrama setzt auch in Cherubinis Oper in dem Augenblicke ein, da Jason, voll Abscheu über die ihm zuliebe vollbrachten Mordtaten Medeens, sich von ihr abgewendet hat und ein neues Bündnis mit Kreons Tochter (bei Euripides Kreusa, in der Oper Dirce) schließen will. Umsonst demütigt sich die stolze Medea vor ihm. Er weist sie von sich und die einzige Vergünstigung, die sie von Kreon erlangen kann, ist die Erlaubnis, einen letzten Tag bei ihren Kindern verbringen zu dürfen. Von Haß und Verzweiflung getrieben, tötet sie die Nebenbuhlerin durch Uebersendung eines vergifteten Schmuckes, ersticht schließlich ihre eigenen Kinder und wirft die Brandfackel in des Königs Palast.

Hat so Cherubinis französischer Textdichter strengste Konzentration der Handlung bewahrt, so ist ihm der Tondichter hierin ganz und gar gefolgt. Etwas Konzentrierteres als die musikalische Sprache der großen Szenen des zweiten und dritten Aktes — letzterer ist fast eine Soloszene der Medea und ganz auf den Ausdruck des Innenlebens gestellt — kann man sich kaum vorstellen. Diese Musik wirkt ergreifend und lebendig zugleich (nur im ersten Akt findet man Spuren von Zeitschablone) und so ist, trotzdem der äußeren Vorgänge nicht viele sind, ihre Wiederbelebung dankbar zu begrüßen.

Eine Vergleichsmöglichkeit der Neubearbeitung mit dem Originale bestand für mich leider nicht, da dieses vergriffen ist und das Theater weder Auszug noch Partitur entbehren konnte. Soweit man aber nach der Lektüre des Textes und nach dem lebendigen Gehörseindruck urteilen kann, ist den beiden Bearbeitern das Werk wohlgelungen. Die Neuübersetzung ist sprachlich edel und der Verzicht auf den Reim wird nirgends störend empfunden. Im Gegenteil, er fördert die dramatische Schlagkraft der Oper. In musikalischer Hinsicht wurden lediglich mehrere kräftige Striche angebracht.

Die Aufführung — als Auftakt zu der Erfurter Musik- und Theater-Festwoche gedacht — war leider schlecht. *Maria Malmgreen* als Medea beherrschte ihre Partie nicht und verletzte durch gellende Tongebung das Ohr. Nur zu Beginn des dritten Aktes erhob sie sich gesanglich wie musikalisch zu ansehnlicher Größe. Die Partie des Jason war dem lyrisch-säuselnden italienischen Tenor *Leonardo Aramesco* anvertraut worden, der gesanglich und im Dialoge sein Bestes gab, dadurch aber nicht verhindern konnte, daß ein heldischer Zug in Gesang und Darstellung schmerzlich vermißt wurde. Die Chöre klangen uneben und durchwegs fortissimo und der Raum auf der Bühne war vom Spielleiter *Hans Schüler* für die Darsteller so beengt worden, daß oft große Steifheit herrschte. Das Bühnenbild selbst (in stilisierter Art) war bunt und schön anzusehen. Zu loben ist der Dirigent *Franz Jung*, der unter den obwaltenden Verhältnissen keine leichte Arbeit hatte und besonders das herrliche Vorspiel zum dritten Akt sehr schön brachte, sowie der edel-gebildete Sopran *Gertrud Clahes* (Kreusa-Dirce) und *Bruno Laass'* würdiger Kreon.

Daß das Werk trotz dieser mäßigen Wiedergabe — man hatte den Eindruck überstürzten Herausbringens — dennoch tiefere Wirkung auszulösen vermochte, spricht für die tondichterische Kraft Cherubinis, aber auch für den Geschmack der beiden Erfurter Bearbeiter. *Robert Hernried.*

*

Neue Mozart-Literatur

Welch mächtigen Eindruck die Mozart-Biographie Otto Jahns gemacht hat, welch große Bedeutung ihr beigemessen wurde, geht am besten daraus hervor, daß erst seit etwa zwölf Jahren (also fünfzig Jahre nach dem Erscheinen der 1. Auflage) eine neue Mozart-Forschung besteht, die nun allerdings in ziemlich kurzen Zwischenräumen eine Anzahl hochbedeutender Werke herausgebracht hat (St. Foix-Wyzewa, Abert, Schiedermair, Schurig). Leider fehlte der Mozart-Forschung lang eine geeignete Sammelstelle für wertvolle Aufsätze, Erörterungen, Veröffentlichung kürzerer Mozart-Funde, Mozart-Bibliographie, die nun durch *Hermann Abert* in einem *„Mozart-Jahrbuch"* (Drei Masken-Verlag, München) geschaffen worden ist. Der erste Jahrgang mit einer Einleitung Aberts über Stand und Aufgaben der heutigen Mozart-Forschung lobt sich selbst durch seinen Inhalt und zeigt, wie notwendig ein derartiges Sammelheft ist. Frischenschlager veröffentlicht darin sechs von ihm neu aufgefundene Menuette aus Mozarts Jugendzeit. Einen weiteren Fund bringt W. Fischer mit einer G dur-Symphonie Mozarts (ebenfalls aus der Jugendzeit). An Aufsätzen enthält der Band Ernst Lewickis „Ueber Mozarts große c moll-Messe und die Endgestalt ihrer Ergänzung", dramaturgische Bemerkungen zum „Don Giovanni" von H. J. Moser, von Blümml zusammengestellte „Ausdeutungen der Zauberflöte" und eine Ergänzung des Adagios für Englischhorn, 2 Violinen und Violoncello (K.V. Anhg. II Nr. 94) durch B. Paumgartner. Der soeben erschienene zweite Jahrgang (wie der erste in gediegener Ausstattung) enthält ebenfalls eine Reihe aufschlußreicher Beiträge. Fritz Jöde weist durch geschickte Darlegung der Thematik in den Klaviersonaten die Beziehungen der Themen unter sich und damit die innere Einheitlichkeit der Sätze nach. Viele Beispiele suchen diese „Parallelität" zu enthüllen; neben ganz überraschenden Ergebnissen gibt es freilich auch Beispiele, denen man kaum zustimmen kann. Harmonische Probleme in Mozarts Streichquartetten behandelt Rudolf Gerber. Friedrich Blumes Beitrag über die „formgeschichtliche Stellung der Klavierkonzerte Mozarts" ist besonders durch die Untersuchung der Form des ersten Satzes von Bedeutung. Eine Fülle ausgezeichneter Beobachtungen und Erkenntnisse bieten endlich die beiden umfangreichen Schlußartikel: „Die Ouvertüren Mozarts" von Roland Tenschert und „Ueber die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst, mit besonderer Berücksichtigung Mozarts" von Herbert Viecenz. — Eine kritische Bücherschau, eine bibliographische Uebersicht und eine Zeitschriftenschau ist beiden Heften beigegeben.

Eine zweite äußerst wertvolle Neuerscheinung sind die *„Briefe, Aufzeichnungen, Dokumente" der Konstanze Mozart*, die *Arthur Schurig* im Auftrag des Mozarteums in hervorragend schöner Ausstattung herausgegeben hat (Verlag Paul Aretz, Dresden). Obgleich nicht alle vorhandenen Briefe Konstanzens abgedruckt werden konnten, tritt ihr viel verzeichnetes Bild durch diese Sammlung doch viel schärfer hervor, vor allem das der älteren Konstanze, der Konstanze Nissen, die sich unter dem Einfluß ihres zweiten Gatten zu einer ordnungsliebenden, gewissenhaften Bürgersfrau entwickelt und vor allem eine treu besorgte Mutter ihrer Söhne ist. Schurig, der ja in seiner Biographie an Konstanze kaum ein gutes Haar gelassen hatte, bekennt in seinem Vorwort selbst, daß sich nun auch für ihn Konstanze in einem viel besseren Lichte zeige. Wenn das Licht aus dieser Sammlung im wesentlichen auf *Konstanze Nissen* fällt, so vermag es doch auch erhellend auf die *Konstanze Mozart* zu wirken, zumal da der gute Kern eines Menschen sich nicht erst in späteren Jahren entwickelt. Mozart hat in glücklicher Ehe mit Konstanze gelebt, sie war für ihn eine gute Gefährtin und — um mit Frau Rat Goethe zu reden — der rechte Bettschatz. Schurig hat dem Band noch eine Reihe anderer Dokumente angehängt: zeitgenössische Berichte über Konstanze; die ältesten Erwähnungen Mozarts; Dokumente zu Mozarts Tod; vier Briefe von Franz Xaver Mozart an seinen Bruder Karl und endlich Nachrichten über die Familie Weber. Das Buch schmückt das Hausensche Bild Konstanzens, außerdem sind zwei Briefe im Faksimile und eine Stammtafel der Familie Weber angefügt.

Eine Neuauflage von *Ernst Lerts* „Mozart auf dem Theater" braucht hier nur kurz registriert zu werden. Es ist immer eine Freude, in diesem geistvollen Buch zu lesen, das Mozarts Kunst aus den Bühnenformen heraus entwickelt — was gut und gefahrlos geschehen konnte, da ja Mozart in allen Gattungen der Oper gearbeitet hat. *H. H.*

* * *

Als sich Wagner aufs leidenschaftlichste für Mozart erklärte und einsetzte, konnte er kaum ahnen, daß im folgenden Jahrhundert die Teilnahme für den Licht- und Liebesgenius so mächtig andauern und anschwellen würde. Zu Jahn, Abert, Schurig, Storck, Schiedermair, Lert und vielen Einzelschriften kommt ein neues (freilich vor Abert geschriebenes) Werk des englischen Forschers *Edward J. Dent* (Mozarts Opern. Erich Reiß, Berlin 1922. 243 Seiten Großoktav. Mit einem Anhang von Noten-

beispielen), der durch sein Al. Scarlatti-Buch (1905) und seine Aufsätze (1910 in den Sammelbänden der Internat. Musik-Ges.) bekannt ist. Wir schätzen seine (deutsche) Arbeit über Mozarts Opern und empfehlen sie aufs nachdrücklichste, weil sie die Vorzüge einer durch besonnene Nüchternheit geleiteten Verehrung des Meisters aufweist. Will man diesen Zug der englischen Art zuschreiben, so erfreut zugleich das ehrliche Streben, dem deutschen Grundzug in Mozart gerecht zu werden. Auch zeichnet sich Dent als Mozart-Kenner durch das offene Bekenntnis zu Wagner aus, während es nicht an Versuchen fehlt, beide Größen gleichsam zu entzweien. Die Opern Mozarts betrachtet Dent mit kritischem Feinblick, macht viele geistvolle Bemerkungen und verbreitet sich mit kenntnisreichem Wissen über die Geschichte sowohl der Anerkennung als der Entstehung. Ausführlicher (und teilweise anders) als Abert behandelt er Lorenzo da Ponte. Bei der Zauberflöte wird der Mineralog Gieseke als Textdichter gewürdigt. Zu den hübschen Einzelheiten gehört die Besprechung der drei gleichzeitigen Tänze im Don Giovanni, wobei Schnerichs szenische Vorschläge (Zeitschr. der Intern. Musik-Ges. 1911) Beachtung finden. Der italienische Einfluß des 18. Jahrhunderts dürfte von Dent etwas überschätzt sein. Auch über Mozart als „Klassiker" lauten zeitgenössische Urteile etwas anders als Dent angibt, nämlich daß Mozart anfangs als romantisch, nicht als klassisch empfunden wurde. Gerne brächten wir, wenn es der Raum zuließe, noch manches andere zur Sprache (meist in zustimmendem Sinne). Ein hochwillkommener Schatz sind die angehängten 32 Notenbeispiele, überwiegend Proben von Mozarts Vorgängern oder Nebenbuhlern. Mißlich und peinlich ist nur das Fehlen des Namenverzeichnisses zu dem inhaltsreichen Buche.

Die Befassung der Gegenwart mit Mozart ist erfreulich und wohltuend, sofern kein fremder Eifer hereinspielt. Rein auf sich selber ruht die ansehnliche, reich ausgestattete Arbeit der *Carola Groag Belmonte: „Die Frauen im Leben Mozarts"* (Amaltheaverlag Zürich, Wien, Leipzig). Die teilweise ganz neu veröffentlichten Bilder (im ganzen vierzig Tafeln) sind besonders wertvoll. Das Urteil über Konstanze, das wohl immer schwanken wird, betont im Gegensatz etwa zu Schurig die bedenklicheren Züge. Mutter und Schwester, die Kaiserin, dann außer Konstanze die Aloysia und die Josepha Duschek treten in der Darstellung anschaulich hervor; aber auch unter den Frauen der Kunst und des Adels lernen wir noch manche Gestalt näher kennen. Das Buch ist wohl geeignet die Begeisterung für Mozart zu vertiefen. Ein Geleitwort hat Ernst Decsey beigefügt. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Strawinskys Klavierkonzert

Igor Strawinsky, die große Hoffnung der musikalischen Internationale, wird in Deutschland heimisch und entdeckt seine Liebe zu den deutschen Altmeistern: Im letzten Leipziger Gewandhauskonzert saß er selbst am Flügel und spielte unter Furtwänglers Leitung sein bedeutungsvolles Klavierkonzert; in einer Unterredung mit einem Leipziger Musikgelehrten sprach er von Bach und Mozart als dem Heiligtum musikalischer Kunst...

Noch weist sein neues Werk alle Einflüsse außerdeutscher Art auf, die seinen Werdegang bestimmt haben: Das Farbenspiel der französischen Impressionisten, die Melodik russischer Volksweisen in ihrer melancholischen Eigenart und in der Karikatur des modernen Tanzes, den russischen Nihilismus in Nichtachtung herkömmlicher Kompositionsgesetze... Aber doch kündet sich hier mit zwingender Deutlichkeit der Wille zu einem *neuen Klassizismus* an, der jenseits aller Experimente im zeitgenössischen Musikgeschehen als gangbarer und zielbewußter Weg erscheint.

Zum ersten Male seit langer Zeit hat sich ein Komponist wieder des eigentlichen Zweckes des solistischen Konzertes erinnert, das nach dem Vorbild der Klassiker einen „Wettstreit" von Soloinstrument und Orchester darstellen soll. Die maßlose Ueberladung des Orchesterpartes bei unseren letzten Klavierkonzerten (am auffälligsten im Reger-Konzert) hat dem Klavier eine sehr untergeordnete Rolle zugewiesen, die seiner geringen Wertschätzung seitens der modernen Komponisten (nach Brahms) durchaus entsprach. Der spröde Klavierton erfüllte nicht das Klangbedürfnis der zeitgenössischen Meister, und wenn ein Moderner überhaupt etwas für Klavier schrieb (vgl. Strauß, Pfitzner, Schönberg), so tat er es in Erfüllung einer Anstandspflicht — oder aber er komponierte eine symphonische Dichtung mit obligater Klavierstimme. (Mahler, Schreker, Gräner u. a. haben das Klavier überhaupt verabscheut.)

Da fällt Auge und Ohr des Klangkünstlers Strawinsky wie von ungefähr auf das stiefmütterlich behandelte Instrument: er beginnt zu spielen; in Jahresfrist hat er sich „konzertreif" gemacht, bringt eine Klaviersonate in Paris zur Uraufführung und spielt uns nun selbst dieses eigenartige Klavierkonzert vor.

Sein „Reinigungsprozeß" ist nicht damit beendet, daß er dem Klavier seine ursprünglich bedeutungsvolle Rolle wieder zuweist und die Orchesterpartitur dünn und klanggerecht aufzeichnet: die Geigen, Bratschen, Violoncelli werden als klavierklangfeindlich überhaupt hinausgewiesen! Ein Wettstreit zwischen Soloinstrument und Bläserchören nebst Kontrabässen hebt an — mit gleich verteilten Mitteln. Man staunt über die Angleichung von Klavierkantilene und Holzbläsern, von prasselnden und schmetternden Akkorden und Schlagzeug und Bläsern...

Alles spielerische Figurenwerk der virtuosen Zeit, alle schwelgerische Süße der Romantik ist hinausgetan. Aber die kleinste Linie hat motivische Kraft und Wahrhaftigkeit, wie sie (bei gänzlich anderem Inhalt) die Werke der Altmeister auszeichnete; die Schlichtheit der Mittel mutet „klassisch" an.

Natürlich begibt sich alles musikalische Geschehen außerhalb des seit Jahrhunderten gewohnten *harmonischen Rahmens;* die rücksichtslose Kontrapunktik befremdet den heutigen Hörer, der nicht mehr oder noch nicht an eine Musik ohne Erfüllung harmonischer Gesetze glauben will. Das allein stellt sich rückhaltloser Anerkennung des Werkes in den Weg. Mittel, Form und Gehalt bezeugen so sehr die hohe Kunst und den Wert des Werkes, daß es auf den Augenblickserfolg der Modeerscheinung nicht angewiesen ist, sondern sich Zeit lassen kann, bis das breitere Publikum zum Verständnis dieser ungewohnten Klangkomplexe und der „unharmonischen" Vereinigung oder Kreuzung horizontal empfundener Linien gekommen ist. *A. Baresel.*

MUSIKBRIEFE

Leipzig. Als letzte Gastdirigenten dieser Gewandhaussaison waren Erich Kleiber und Ernst Wendel gewonnen worden. Kleibers urmusikantische, farbenfrohe Interpretation von Smetanas symphonischen Dichtungen „Vaterland" gehört zu den stärksten Eindrücken des Musikwinters. Eine verinnerlichte, in den schlichten Abwandlungen des cantus firmus ungemein durchsichtige Wiedergabe der Maurerischen Trauermusik von Mozart galt dem Gedächtnis Arthur Nikischs. Rudolf Siegels lyrische Szene „Der Einsiedler" erschien bei ihrer Knappheit und Einseitigkeit des Stimmungsgehaltes ziemlich belanglos. Mit einigem Erfolge setzte sich Ernst Wendel für die „Visionen" Hermann H. Wetzlers ein; das großangelegte Werk fesselt durch außerordentliche Instrumentationskunst, hat in seiner programmatischen Musik aber nichts von visionärer Ueberkommenheit, rechtfertigt den Titel nicht und den literarischen Vorwurf nur selten. Liszts „Totentanz" in der rühmlichst bekannten Wiedergabe Joseph Pembaurs und eine achtbare Aufführung von Beethovens „Eroica" beschlossen den Wendel-Abend. Der Leipziger Bach-Verein, der jetzt als Gewandhauschor die vokalen Aufführungen bestreitet, konnte im Februar auf sein 50jähriges Bestehen zurückblicken. Karl Straube (seit 1903 sein verdienstvoller Leiter) beging den Festtag schlicht und ohne besonderen Hinweis durch Aufführung von drei Bach-Kantaten. Chor und Orchester sicherten prachtvolle Eindrücke, während über den männlichen Solopartien ein Unstern waltete. Vor kurzem erst hatte Straube Händels „Belsazar" (in seiner Einrichtung) im Gewandhaus zu stärkster Wirkung gebracht. Bemerkenswert war Ausführung der Altstimme des Cyrus durch einen Bariton (Rud. Bockelmann), was (trotz Verzicht auf musikalische Eigenart der Altlage) sehr sinnvoll wirkte. — An Kammermusik boten die „Böhmen" prachtvolle Wiedergabe moderner Werke, das Gewandhausquartett u. a. das Bruckner-Quintett; ausgezeichnet gefiel das Roth-Quartett, nur daß es mit Edw. Weiß einen kaum ebenbürtigen Pianisten im Klavierquartett von Brahms präsentierte. — Im Philharmonischen Konzert dirigierte Prätorius mit bestem Erfolg, Paul Schramm gab ein elegantes Chopin-Konzert und konnte seine pianistischen Vorzüge an eigenem Abend noch besser bestätigen. Von einer Unzahl solistischer Veranstaltungen seien

noch genannt: ein moderner Liederabend von A. M. Topitz, der zwei neue Schreker-Gesänge „Grashalme" uraufführte (nach Worten Walt Whitmanns, der auf eigentümliche Art das Gras wachsen hört); erfolgreiche Klavierabende von Friedmann, Lambrino, Eisenberger, Beltz; ein sensationeller Violinabend Jan Kubeliks; ein ausgezeichneter Liederabend einer noch unbekannten Grete Welz; eine hervorragende Interpretation der „Winterreise" durch Alfred Paulus und Max Pauer. — Das Konservatorium trat mit neuen, beachtlichen Kompositionstalenten an die Oeffentlichkeit. Max Pauer eröffnete mit Julius Klengel und Walter Davisson eine neue Triovereinigung unter günstigen Auspizien. — Die Leipziger Musikwelt beklagt den Tod Emma Baumanns, bis 1902 eine der glanzvollsten Koloratursängerinnen unserer Oper, und Paul Quasdorfs, des beliebten Theorielehrers und Klavierpädagogen des Konservatoriums. *A. Baresel.*

*

Tübingen. (Winter 1924/5.) Es muß als ein fast erstaunliches Zeichen für eine kleine Universitätsstadt wie Tübingen gelten, wenn, trotz der Fülle der in einer solchen im Winter allabendlich gebotenen Vortragsveranstaltungen aus allen Gebieten und trotz des relativ sehr kleinen und immer gleichen Kreises der in Betracht kommenden Interessenten, eine solche Menge musikalischer Veranstaltungen, wie sie dieser Winter brachte, nicht nur überhaupt ihr Publikum, sondern nicht selten sogar recht ausverkaufte Säle finden konnte. Kam es doch vor, daß sich bis zu zwei Konzert- und zwei Theaterabende in einer Woche häuften. Und dies alles trotz der leidigen Tatsache, mit der alle Konzertgeber und Veranstalter hier allmählich rechnen müssen, daß auf eine wesentliche und irgendwie ins Gewicht fallende Beteiligung der Studentenschaft kaum zu rechnen ist, mögen nun anderweitige Interessen oder finanzielle Gründe die Hauptschuld daran tragen. Nicht ohne Einfluß auf diese erfreulich zunehmende Beteiligung der musikalischen Kreise dürfte neuerdings, neben der werbenden Tätigkeit mancher Vereine, auch die wesentliche Verbesserung der Verhältnisse der hiesigen Musikkritik gewesen sein, die sich in der erfreulichen Tatsache zeigt, daß nun in den beiden rivalisierenden hiesigen Tageszeitungen ausgezeichnete musikalische Kräfte der hiesigen Universität sich derselben regelmäßig annehmen und ihr wichtiges Amt in unabhängiger oft strenger, aber immer belehrender und das Interesse belebender Weise erfüllen. — Beginnen wir mit den auswärtigen Gästen. Einen unbestrittenen Höhepunkt bildete der Abend des Budapester (Hauser-)Quartetts, dessen Spiel nach allgemeinem Urteil fast alles bisher sonst in dieser Gattung Gehörte in den Schatten stellte, einerlei, ob es die Interpretation Mozarts, Mendelssohns oder eines Debussy galt. Ehrenvoll behauptete sich daneben das Stuttgarter Kleemann-Quartett in einem Abend mit Beethoven-Schubert-Dvorak; und das Berliner Bentz-Quartett, schon als eine reine Damenvereinigung eine Neuheit, vermittelte innerhalb der historischen Abende des hiesigen Musikinstituts in dankenswerter und guter Weise neueste Quartettmusik von Hindemith (Op. 22), Heinrich Kaminski (F dur) und Paul Kletzki (Op. 1). — An Pianisten genossen wir namentlich Walter Rehberg, in einem anderen Abend der genannten Veranstaltungen Professor Hasses, an dem er, das kleine Streichorchester hiesiger Dilettanten mit und über sich hinausreißend, Mozarts Es- und Haydns G dur-Klavierkonzert als seltenen Genuß zu Gehör brachte. Außer ihm wurde auch unser Stuttgarter Pianist und Meister, Kempff, zum zweiten Male als Solist hier freudig begrüßt; schon vor ihm ebenso die treffliche junge Pianistin Johanna Löhr, die hier einen treuen und namentlich als Chopin- und Schumann-Interpretin immer wachsenden Verehrerkreis besitzt. — Von auswärtigen Sangesgästen ist besonders Rehkemper zu nennen, der namentlich mit seinen Pfitzner-Liedern fesselte. Von Geigern Manèn, der leider außer seinem wertvollen eignen Volinkonzert in D nur schon früher Gehörtes, zum Teil ihm auch weniger Liegendes, zu Gehör brachte. — Das Landestheater beschenkte uns mit einer sehr gelungenen und überfüllten Aufführung von Mozarts Entführung, den kleinen hiesigen Bühnenverhältnissen auch szenisch trefflich angepaßt; das Orchester allein unter Leonhardt mit einem eigenen Symphonienabend (Jupiter-Symphonie, Coriolan usw.), mit Mozarts selten gehörter Concertante für Violine und Bratsche in Es als Einlage und Höhepunkt. — Unter den einheimischen Aufführungen stand an erster Stelle die Aufführung von Haydns Schöpfung durch den trefflich einstudierten Chor des akademischen Musikvereins unter Prof. Hasse, unter Begleitung des Landestheaterorchesters. Die historischen Abende des Musikinstituts brachten unter Hasses Leitung neben den genannten Abenden des Bentz-Quartetts und Rehbergs noch einen sehr instruktiven Abend mit Orchestermusik des 18. Jahrhunderts (I. A. Hasse, Ouvertüre zu „Euristee", Locatellis Trauersymphonie auf den Tod seiner Frau, Telemanns Suite Nr. 1 und als entzückenden Abschluß Händels Konzert für 2 Hörner, 2 Oboen, Fagott, Streichorchester und Continuo). Ein selbständiges Konzert der Militärmusiker unter Leitung von Obermusikmeister Kaiser, der durch seine Bläser — er selbst ein vorzüglicher Bläser — auch die übrigen Konzerte des Winters vielfach erst ermöglichte, brachte eine interessante Zusammenstellung von Programmmusik bester Art: Beethovens Pastorale, Smetanas Moldau und Dvoráks V. Symphonie (Aus der neuen Welt). Einen intimen und von den hiesigen Kammermusikfreunden sehr dankbar gewerteten Genuß, der hoffentlich auch künftig seine Fortsetzung finden wird, gewährte unsere einheimische Kammermusikvereinigung Gertrud Ziegler (Klavier), Willy Lang (Violine) und Otto Gilbert (Cello), zum Teil unter Hinzuziehung weiterer trefflicher hiesiger Kräfte (Weinreich, Timme, Schempp), die Sonaten, Trios, Quartette und Quintette von Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Schubert, Reger und Hindemith in immer stärkerem Sichzusammenspielen genußreich vermittelten. — Eine den weitesten Kreisen zugängliche und sehr begrüßenswerte Bereicherung des hiesigen Musiklebens bilden — zum guten Ende — immer mehr auch die häufigen musikalischen Sonntagmorgenandachten in der Stiftskirche, die der rührige und in seinem Eintreten für die Pflege kirchlicher Musik ja überall im Lande bekannte Stiftsorganist und Stiftsmusikdirektor Gölz mit seinem Kirchen- und Studenten-, neuerdings auch Kinderchor, namentlich aus Bachischen, Schützschen und ähnlichen älteren Werken veranstaltet. So ist überall reges musikalisches Leben, von den mancherlei Privatvereinigungen gar nicht zu reden, und es bleibt nur der Wunsch, es möchte immer mehr gelingen, diese zum Teil noch zerstreuten Kräfte zu sammeln und größeren gemeinsamen Zwecken dienstbar zu machen. Die Möglichkeit dazu wäre da. *H.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Bayreuth. Der Männerchorverein „Liederkranz" beging das Fest seines 80jährigen Bestehens mit einer würdigen Feier, bei welcher u. a. Wagners „Liebesmahl der Apostel" unter Kittels Leitung zur Aufführung kam. — Einen breiten Raum unseres Musiklebens nimmt die Bach-Pflege ein. Kittel brachte mit seinem vorzüglichen Chore, mit erstklassigen Instrumental- und Vokalsolisten die drei Kantaten: „Actus tragicus", „Jesus nahm zu sich die Zwölfte", „Ich hatte viel Bekümmernis". Die Wiedergabe gelang bestens und zeugt von dem ernsten Streben, mit welchem in der „Gesellschaft der Musikfreunde" gearbeitet wird. *ee.*

*

Frankfurt a. M. *(100jährige Wiederkehr der ersten Aufführung der IX. Symphonie Ludwig van Beethovens in Deutschland.)* Am 1. April 1825 hat in Frankfurt a. M. unter Leitung des Kapellmeisters *Carl Guhr* die erste reichsdeutsche Aufführung von Beethovens IX. Symphonie stattgefunden. Zum Gedächtnis an dieses bedeutsame Ereignis deutscher Kunstgeschichte veranstaltete der Frankfurter Orchesterverein mit dem von ihm gegründeten und unterhaltenen Symphonieorchester (100 Orchestermitglieder) unter Leitung des Generalmusikdirektors Prof. Ernst Wendel, unter Mitwirkung hervorragender Solisten, des Cäcilienvereins und des Sängerchors der Lehrer, am 31. März und am 1. April im Frankfurter Saalbau eine Jubiläumsaufführung des Werkes.

*

Hamburg. Zufälle ergaben in Hamburg eine Heinrich Kaminski-Woche, in der das Concerto grosso, das Klavierquartett, die drei geistlichen Lieder zur Erstaufführung und das neue Quintett für Bläser und Streicher zur Uraufführung kamen. Infolge vorbildlicher Bereitwilligkeit der Ausführenden (Mitglieder der Philharmonie, Frau Winternitz-Dorda, Eugen Papst) kam in allen Fällen eine Wiedergabe zustande, die bei zeitgenössischer Musik eine Seltenheit genannt werden darf. Für das Manuskript-Quintett und die Lieder stand Kaminski selbst am Pult. Die ekstatische Art seines Musizierens deckt sich mit dem Inhalt der in durchaus besonderer Form gebotenen Musik. Die rhythmische Vielfältigkeit entspricht einer bis zur Naivität sinnenfälligen Melodik, und das Einzelinstrument trägt letzte Möglichkeiten von Klang und Bewegung. Das Quintett gibt die bisher reinste Ausdeutung des Instrumentalen bei Kaminski. Es wirkte mit elementaren Kräften derart, daß es sofort wiederholt werden mußte. *Weiß-Mann.*

*

Stuttgart. Anläßlich der Jubiläumsaufführung von „Carmen" gelang Oberspielleiter Dr. *Otto Erhardt* eine besonders glückliche Inszenierung im Geiste der Musik. Die musikalische Leitung lag in den bewährten Händen von Ferdinand Drost.

BESPRECHUNGEN

Bei der Fülle des Materiales ist eine eingehendere Besprechung aller Werke unmöglich. Bücher und Musikalien, die hier *ohne Zusatz* aufgeführt werden, gelten als *empfohlen;* eine nachträgliche Würdigung behält sich die Schriftleitung vor. Minderwertiges bleibt *unberücksichtigt,* falls nicht eine ausdrückliche Warnung notwendig erscheint. Eine Verpflichtung zur Besprechung unverlangt eingesandter Werke besteht nicht.

*

Bücher

Paul Bekker: Von den Naturreichen des Klanges. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. 1925. 75 S.

Eine kritische Betrachtung dieses Buches, die vom Gesichtspunkt des Verfassers ausgeht, der sich Klarheit über eigene Unklarheiten zu verschaffen suchte, müßte objektiv feststellen, daß es an und für sich ein Verdienst ist, einen Beitrag zu liefern für die phänomenologische Aesthetik, als einem der vielumstrittensten Gebiete der philosophischen Wissenschaften und der Musikwissenschaft. Paul Bekker ist ein anerkannt kluger Kopf. Die individuelle Gestaltung seiner Ansichten ist fesselnd und anregend und vieles wird sich später besser auswirken können, wenn seine Absichten vollkommen geklärt sein werden. Geht jedoch die kritische Betrachtung nicht vom Gesichtspunkt des Verfassers aus, sondern von der Art, wie das objektiv-wissenschaftliche Material gestaltet wurde, so wird man leider sagen müssen, daß dieses Buch gedacht als Grundriß einer Phänomenologie der Musik, vollkommen verfehlt ist. Man vermißt darin rein formal 1. die Präzision der Problemstellungen, 2. die erforderliche Klarheit der wissenschaftlichen Darstellung. Die Ueberladung mit historischem Material und das Uebergreifen auf das Gebiet der musikalischen Hilfswissenschaften (Notations- und Instrumentenkunde) macht es Wissenschaftlern wie Laien unmöglich, sich zu orientieren. Ueber den Inhalt wäre zu sagen, daß die Begriffsbildungen nicht scharf genug herausgearbeitet sind, daß Gegensätze dort eingeführt wurden, wo sie unhaltbar sind, so die Trennung der Klangphänomene in zeitliche und räumliche und die Zuweisung der Vokalmusik in die zeitliche, der Instrumentalmusik in die räumliche Kategorie. Verwirrend ist besonders die Stellungnahme Bekkers zur Möglichkeit der Authentizität bei der Reproduktion musikalischer Kunstwerke vergangener Epochen. Er streift damit Probleme von schwerwiegender Bedeutung, ohne eine Lösung zu versuchen oder Hoffnung auf eine solche zu geben. Trotz dieser Mängel, die dieses Buch, irrtümlich im Untertitel als Versuch eines Grundrisses einer Phänomenologie bezeichnet, enthält, würde es unter einem anderen Titel, z. B. von den Natur- und Kulturreichen des Klanges, als wertvolles Diskussionsmaterial für alle an der Musik wissenschaftlich interessierten Menschen angesehen werden können. So kann ich zum Schluß nur wiederholen: Paul Bekker ist ein kluger Kopf und will ein führender Kopf sein, also darf man ihm nicht kritiklos gestatten, unklare Bücher zu schreiben. Noblesse oblige. *Lotte Kallenbach-Greller (Berlin).*

*

Neumann Flower: Georg Friedrich Händel, der Mann und seine Zeit. Aus dem Englischen übersetzt von Alice Klengel; mit 5 farbigen Tafeln und 47 zumeist unveröffentlichten Abbildungen, darunter zahlreichen Wiedergaben von Handschriften Händels. Verlag von K. F. Koehler, Leipzig.

Der Verlag Koehler hat sich ein Verdienst erworben, daß er das Werk des Engländers Flower mit seinen wertvollen Untersuchungen und neuen Forschungsergebnissen über das Leben Händels in der ausgezeichneten Uebersetzung von Alice Klengel dem deutschen Leserkreise zugänglich machte. Der Wert des Werkes liegt vor allem in der Veröffentlichung von sorgfältigen Quellenstudien und kritischen Untersuchungen, die neue Tatsachen zutage fördern und so manchen, von neueren Händelbiographien übernommenen Legendenbildungen und Fabeln ein Ende machen; ferner in der kurzen, knappen aber das Wesentliche hervorhebenden Schilderung der mit Händel in Berührung kommenden Persönlichkeiten und endlich in der Beschreibung der Musikverhältnisse, kulturellen Zustände der Zeit Händels und der widrigen Umstände, mit denen der Meister zu kämpfen hatte; dies alles wird teilweise in ganz neue Zusammenhänge mit der Entstehung seiner Werke gebracht, so daß sich manche neuen Gesichtspunkte für den Leser ergeben. Was das Werk noch besonders interessant macht, ist das aus dem Originalwerk übernommene Illustrationsmaterial mit zum Teil erstmals veröffentlichten Reproduktionen. Also, alles in allem ein höchst erfreuliches Buch in der Händel-Literatur, und zwar vom wissenschaftlich-musikhistorischen wie vielleicht in höherem Grade noch vom musikschriftstellerischen Standpunkt aus. Die trotz der sachlichen Darstellung ungemein fesselnd und anschaulich geschriebene Biographie hat durch die treffliche Uebersetzung von Alice Klengel nur gewonnen. Hat man einmal begonnen, das Werk zu lesen, so legt man es nicht wieder aus der Hand, das ist ein Vorzug, den man nicht bei allen Veröffentlichungen von Biographien hervorheben kann, der aber gerade bei diesem Werk auch von dem anerkannt werden muß, der vielleicht Mängel entdecken könnte. Freilich die richtige Einstellung auf das vorliegende Werk muß man haben und sie wird erreicht, wenn man dieses von dem Standpunkt aus betrachtet, von dem aus es auch betrachtet sein will, daß es den Menschen Händel schildern will. Sollte aber der Zweck des Buches sein, „daß die Wiederbelebung seiner Tonkunst in die weitesten Kreise dringt" (Vorwort), so müßte einer Besprechung von Händels Werken, von denen hier in der Hauptsache die Opern und Oratorien, die kirchenmusikalischen Werke und Gelegenheitskompositionen nur erwähnt sind, ein, wenn auch nur kleiner, Raum gegönnt sein, jedenfalls müßte bei der Erwähnung der Werke der Kreis auf die übrigen Kompositionen von Händel ausgedehnt sein. Dr. *K. Haering.*

Musikalien

Neue Bruckner-Partituren. Universaledition, Wien (auch Wiener Philharmonischer Verlag; siehe unten).

Wir meinen diesmal nicht die neun Symphonien, sondern vor allem eine Reihe nachgelassener Werke. Da ist die höchst beachtenswerte, aufführungserprobte Symphonie in d moll (die sog. Nullte), die vor der ersten begonnen, und vor der zweiten vollendet wurde; Scherzo und Finale stehen jedenfalls keinem andern Werke nach, sondern sind vollgültig. Bruckner konnte sich nicht entschließen, sie zu vernichten; er hielt sonst strenges Gericht über die eigenen Erzeugnisse. Schade, daß von der ebenfalls viersätzigen f moll-Symphonie (aus dem Kitzlerschen Lebensabschnitte) bis jetzt nur das Andante erschien. Zeit wäre es übrigens auch, das verworfene Scherzo der Vierten herauszugeben. Die sehr lehrreiche Ouvertüre in g moll ist in großem wie kleinem Format herausgekommen; die große Ausgabe enthält eine sachkundige Studie von Dr. Orel über Bruckners Form. Vom Streichquintett — zu dem übrigens auch das reizvolle Intermezzo gehört — gibt es eine neue Fassung, welche den Abänderungen folgt, die Bruckner sogar am Gutmannschen Stich noch vornahm; seine Selbstkritik konnte sich kaum je genugtun. Diese neue Ausgabe hat sehr gewissenhaft J. Wöß besorgt (mit Revisionsbericht). — Von den Chorwerken bieten sich jetzt nicht bloß Einzelwerke wie der 150. Psalm, sondern auch alle drei Messen in kleiner, dem Studium dienlicher Partitur, dar. Das ist ein großer Fortschritt! Uebrigens hat sich der (ersten) Messe in d moll, welche Eigentum des Universitätsverlags Wagner in Innsbruck ist, der Wiener Philharmonische Verlag bemächtigt, dessen neue Studienpartituren der klassischen Musik sich rasch einen Namen erwarben. Auch die Durchsicht der Messen hat J. Wöß geleistet.

Dr. *Karl Grunsky.*

*

Rudolf Kattnigg: Quartett Nr. 2 e moll. Wiener Philharmonischer Verlag, A.-G., Wien.

Allen vier Sätzen des für Klavier, Geige, Bratsche und Cello geschriebenen Quartetts (Op. 4) merkt man jugendliche Frische und unverbindliche Naivität an. Neben manchen überraschend reizvollen Zügen, die eine intensive Beschäftigung unbedingt lohnen, finden sich allerdings Partien, die stark an oft Gehörtes anklingen. Von einem jungen Tondichter kann man nun freilich nicht erwarten, daß er in harmonischer und formaler Hinsicht gleich völlig Neues bringe. So ist eine leichte Vorliebe für Zuckerbäckereien von der Art Korngolds und J. Marx' vielleicht mehr Nachwirkung der Schule als persönliche Geschmackssache des Autors. Sie zwingt also den kritisch Eingestellten keineswegs zu glatter Ablehnung. Wenn R. Kattnigg vorläufig die altehrwürdige Sonatenform ebenfalls noch für gut genug ansieht, um sich darin auszusprechen, so ist das ein günstiges Anzeichen, zumal dadurch dem Ganzen eine wohltuende Ordnung gewahrt bleibt. Man darf gespannt sein, was dem zweifellos begabten und technisch versierten Komponisten nun weiterhin aus der Seele quellen wird. Das Werk verlangt zwar gut ausgebildete Spieler, eignet sich aber seiner klaren eingänglichen Haltung wegen vorzüglich auch für Dilettantenkreise, die ihr klassisch-romantisches Repertoire ein bißchen zeitgemäß bereichern wollen. *H. Sch.*

Kleine Partituren des Philharmonischen Verlages, Wien.

Diese ganz hervorragend ausgestattete Sammlung findet einen zielbewußten Ausbau. Jedem Band ist auch in den neuen Bänden ein Bild (zumeist des Komponisten) und Erläuterungen beigegeben. Mir liegt vor die mustergültige Herausgabe des „Schauspieldirektors" von Mozart durch Bernhard Paumgartner in der Originalgestalt mit dem Text der ersten Fassung. Der Partitur ist ein Klavierauszug unterlegt. Es ist ganz erstaunlich, wie selbst in einer so vielteiligen Partitur das Notenbild absolut klar und übersichtlich bleibt. Von Mozart erschien ferner die C dur-Symphonie (K.V. Nr. 200). Von Joseph Haydn ist die Messe in B (die sogenannte Theresienmesse) aufgenommen; sie erscheint damit zum erstenmal im Druck. *H. H.*

Aus der Violinsonatenliteratur

Die neuere Sonatenliteratur ist nicht so arm — an Quantität — als wohl mancher glaubt. Wem aber der Ueberblick auf den sich ansehnlich mehrenden Stückzuwachs an Sonaten möglich ist, der muß sich wundern, wieviel Zeit nutzlos daran gerückt wird, die Weiterentwicklung der Sonate im Flusse zu halten. Kaum aufgetaucht, verschwinden solche Produkte wieder, die, wenn sie auch äußerlich eine fortschrittliche Tendenz wahren, doch keine Lebenssäfte haben und daher dem raschen Zerfall ausgesetzt sind. Es bleibt somit eine Ausnahme, wenn man auf eine Sonate stößt, an der reiche Phantasie und tüchtige Mache, inneres Leben und äußere Schönheit zugleich sich zeigen, Eigenschaften, die an *Paul Ertels c moll-Violinsonate* Op. 50 (Bote & Bock) fast auf den ersten Anblick in die Augen fallen, bei näherer Bekanntschaft aber immer deutlicher hervortreten und ihre Wirkung offenbaren. Kraft, die nicht unnötig vergeudet, sondern für die richtigen Stellen aufgespart wird, steckt in allen ihren Sätzen und wüßte man nicht, daß Paul Ertel schon den Sechzigern zuzuzählen ist, so würde man aus dieser Sonate sicher auf einen jugendlichen Komponisten schließen. An Gehalt entschieden leichter erscheint *Michael Lewins* bei Simrock herausgegebene *Violinsonate* (Op. 15). Daß der Komponist nicht in die Tiefen des Empfindens hinabsteigt, braucht man ihm nicht zu verübeln, der Stimmungsgehalt einer Sonate kann ja sehr mannigfaltig sein. Das flotte, prestoartige Allegro, welches den 2. Satz bildet, dürfte Kern- und Mittelpunkt dieser Sonate sein, auf seinen punktierten Rhythmus kommt der Verfasser wieder im Schlußsatz zurück, wobei man fühlt, daß die Wirkung schon vorausgenommen wurde. — Die Sonate D von *Franz Mayerhoff* (Op. 47 beim Klemm, Leipzig-Chemnitz) trägt im 1. Satz einen unruhigen Charakter zur Schau, ihre krampfhaft herbeigeführten Steigerungen kommen uns ebenso übertrieben vor, als die gesuchte Einfachheit des Intermezzo, seine besten Einfälle spart sich der Komponist für Adagio und Schlußsatz auf, so daß man immerhin das Wort „Ende gut, alles gut" auf ihn anwenden kann. — *Paul Gräner* wählt die Form der mehr- und kurzsätzigen Suite, um uns in seinem Op. 64 (Bote & Bock, 5 M.) davon zu überzeugen, daß ihm Gedanken leicht zuströmen, daß er Geschmack besitzt und sich in den Klangwirkungen von Geige und Klavier gut auskennt. Auf den harmonisch schwanken Boden auffallend modern gefärbter Musik stellen wir uns bei den drei *Einzelsonaten* für Geige, Bratsche und Cello von *Emil Bohnke* (Op. 13 Nr. 1, 2, 3, bei Simrock, je 1 M. 50 Pf.). Das Ohr muß sich beim Fehlen einer tragenden Baßstimme die harmonischen Zusammenhänge erst zurechtmachen und läuft dabei nicht selten Gefahr, sich in einem Labyrinth zu verlieren. Es ist aber nicht zu verkennen, daß Bohnke aus seiner inneren Natur heraus, also nicht um sich anders zu zeigen, als er in Wahrheit ist, diesen Stil gewählt hat. Jedenfalls ist das Prinzip, dem er folgt, konsequent durchgeführt, von fataler Stilmischung keine Spur zu finden. Mit mehr als einer unerquicklichen Stelle versöhnen andere, die Eingebungen einer dichterisch veranlagten Künstlernatur sind und es dem Spieler zur Pflicht machen, nicht nachzugeben, ob ihm nicht die Erschließung auch jener Teile gelingt, die zunächst unzugänglich erscheinen oder nicht viel Aussicht auf Gewinn reifer Früchte versprechen.

Alexander Eisenmann.

KUNST UND KÜNSTLER

— Der *Provinzialverband Rheinland des Reichsverbands Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* hält anläßlich der Tausendjahrfeier der Rheinprovinz in den Tagen vom 17.—19. April in Köln eine festliche Tagung ab, die mit einem Kammermusikfest mit Werken rheinischer Komponisten verbunden ist. Die drei Festkonzerte bringen Werke von Max Schillings, Jak. Menzen, Konrad Ramrath, Ernst Heuser, Adolf Spies, Fritz Fleck, Ewald Strässer, Hubert Pfeiffer, Rob. Bückmann, Heinr. Lemacher, Erich Sehlbach, Rudolf Peters, Herm. Henrich, Walter Berten, Jos. Eidens, Kaspar Röseling, Herm. Unger. Zum großen Teil handelt es sich um Erst- und Uraufführungen unter Mitwirkung der Komponisten. Weiter ist eine Vorführung der neuen Orgel in der Messehalle durch Domorganist Hans Bachem vorgesehen, der Werke von Bach, Händel, Windsperger, Reger spielt. Bei anderen Gelegenheiten kommen Frauenchöre von Herm. Möskes und Männerchöre von Jos. Schwartz und A. v. Othegraven zu Gehör. Die Tagung bringt eine Reihe von Referaten und Vorträgen (Dr. Kahl, Dr. Kinsky, Dr. Unger, Marie Leo-Berlin usw.), Führungen durch das Heyer-Museum und gesellige Veranstaltungen.

— Dr. *Adolf Sandberger*, o. ö. Professor für Musikwissenschaft an der Universität München, der vor kurzem das 60. Lebensjahr vollendete, ehrte aus diesem Anlasse der „Frankenbund" in seiner Vaterstadt Würzburg durch Veranstaltung eines Festabends, bei dem Kammermusik und Lieder des Meisters zur Aufführung gelangten.

— Das neueste Werk des Koblenzer Komponisten *Hermann Henrich* „Suite concertante" für Orchester und Solo-Streichquartett hat Generalmusikdirektor Paul Scheinpflug für das Duisburger Musikfest zur Uraufführung angenommen. Weitere Werke kommen in Köln (Bläsertrio), Hamburg (Klavierrhapsodie), Barmen (II. Streichquartett) und Berlin (Violin-Sonate, Klavierrhapsodie, Violinkonzert und Orchesterlieder) zur Aufführung.

— *Johannes Günther*, von dem kürzlich in der Gesellschaft für neue Musik in Köln ein Klavierkonzert mit großem Erfolge uraufgeführt wurde (siehe Rheinische Musikzeitung, Kölner Tageszeitungen usw.), ist neuerdings beauftragt worden, eine „feierliche Messe" zu komponieren; es ist beabsichtigt, dieselbe an Stelle der bisherigen Liturgie in allen protestantischen Kirchen einzuführen.

— In Reichenberg in Böhmen wird am 2. und 3. Mai die „Frühlingsfeier" von *Carl Prohaska* aufgeführt mit Gertrude Foerstel und Agnes Leydhecker als Solistinnen. Das große, überaus schwierige Chorwerk wurde in Deutschland zuletzt im Gewandhaus zu Leipzig unter Prof. Straubes Leitung mit stürmischem Erfolge gebracht, vorher in München, Hamburg, Berlin und Barmen nach der Uraufführung in Wien.

— *Karl Wendling* (Violine) und *Helene Renate Lang* (Klavier) hatten in Heidelberg und Stuttgart große Erfolge mit „Grillen" von *J. Haas*.

— Der bekannte in Leipzig ansässige Komponist *Paul Graener* wurde zum Dr. h. c. der dortigen Universität ernannt.

— Dr. *Ernst Bücken*, bisher Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Köln, wurde daselbst zum außerordentlichen Professor ernannt.

— *A. Nowakowski* aus Prag hatte in einem Stuttgarter Konzert mit Orgelwerken von Ad. Busch und Max Reger großen Erfolg.

— Der Münchner Pianist *Sigfrid Grundeis* spielte mit viel Erfolg in Aachen und Sigmaringen.

— *Fritz Kreisler* wurde Ehrenbürger New Yorks.

— Der deutsche Tenor *Karl Taucher* stürzte als „Siegfried" in der Metropolitan-Opera in eine Versenkung und erlitt ernste Verletzungen.

— Das 9. *Schlesische Musikfest* wird in den Tagen vom 7. bis 9. Juni 1925 in Görlitz gefeiert werden. Der orchestrale Teil wird vom Philharmonischen Orchester in Berlin ausgeführt. Siegfried Ochs und Wilhelm Furtwängler haben die Leitung übernommen.

— Generalmusikdirektor *Bruno Walter* wird 1. Dirigent der Wiener Staatsoper werden.

— Nach erfolgreichem Probegastspiel als Aida, Madame Butterfly und Carmen wurde *Hildegard Ranczak* aus Köln unter glänzenden Bedingungen an das Württ. Landestheater verpflichtet.

— *Joseph Krips*, bisher an der Wiener Volksoper, wurde als musikalischer Leiter an das Stadttheater in Dortmund verpflichtet.

— *Hugo Kaun* ist für Juni nach Chicago und Milwaukee eingeladen worden, wo Kaun-Feste veranstaltet werden.

— *August Stradal* wurde zum Ehrenmitglied der Deutschen Akademie der Musik und darstellenden Kunst in Prag ernannt.

— Gesangspädagoge *Dr. Paul Bruns* und Kammersänger *Waldemar Henke* sind in das Lehrerkollegium des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums zu Berlin berufen worden.

— Lektor *Erik Eggen* in Voß (Norwegen), der in seinem Buche „Skalastudier" (Studien über die Genesis der Skala auf nordischem Gebiet) auf die Dreivierteltonschritte in nordischer Volksmusik hinwies, erhielt auf Grund des Werkes und nach erfolgter Disputation den Doktorgrad von der Universität in Oslo.

— *Hilda v. Alpenburg-Eberbach* hatte von ihrem Gatten, Dr. Richard v. Alpenburg begleitet, in Ludwigsburg in einem gut gewählten Liederabend viel Erfolg.

— *Marta Fuchs* (Stuttgart) hatte in Aachen (Cornelius-Feier) und Nürnberg mit Liederabenden viel Erfolg.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

— Im Stadttheater zu Halle gelangte *Julius Weismanns* Oper „Schwanenweiß" zur Erstaufführung.

— Am Hamburger Stadttheater fand die deutsche Erstaufführung von *Ottorino Respighis* Oper „Belfagor" statt.

Konzertwerke

— Der *Rheinische Madrigalchor* brachte in Duisburg und Essen unter Prof. *Walter Josephsons* Leitung an *Joseph-Messner*-Abenden eine Reihe von a cappella-Chorwerken des Salzburger Domorganisten mit größtem Erfolge zur ersten, bezw. Uraufführung.

— In Stuttgart fand die Uraufführung von *August Halms* A dur-Symphonie unter Carl Leonhardts Leitung statt.

— *Heinrich Laber* brachte in einem Koburger Symphoniekonzert zwei Werke von zwei Brüdern zur Uraufführung: ein kleines Requiem „In der Kirche zu Selles" von *Adolf Büttner-Tartier* und ein Konzert für Harfe und Orchester von *Max Büttner*.

— *Hans Wolfgang Sachse* brachte in Plauen drei eigene Orchesterwerke (Capriccio, Vier Gesänge mit Orchester und „Prinzessin Lilaweiß", eine symphonische Dichtung) zur Uraufführung.

— *Max R. Albrecht* (Dresden) brachte in einem eigenen Konzerte seine „Heroische Ballade" für Soli, Frauenterzett, neunstimmigen Chor und Orchester zur Uraufführung.

— Das *Wiener Streichquartett* (Kolisch-Rotschild-Dick-Stutschewsky) brachte in Wien Streichquartette von Szymanowski und Rathaus zur Uraufführung.

— Die „Freie Volksbühne d. W." brachte in einem eigenen Kammermusikabend in *Barmen* ein Trio für Klavier, Violine und Cello, Klavierstücke und vier Lieder neuer Richtung von *Friedrich Bauer* zur Uraufführung, die lebhaften Beifall fanden.

UNTERRICHTSWESEN

— Das *Konservatorium für Musik* (Hagen i. W.) (Dir. Otto Laugs) hat in seiner Schauspielschule unter der Leitung von *Kurt Felden* eine besondere Einrichtung getroffen. Es werden „Sprechchöre" gebildet mit dem Ziel, die großen klassischen Sprechchöre des Altertums und die der Jetztzeit zur Aufführung zu bringen.

— An der Städtischen Akademie für Tonkunst in *Darmstadt* fand die erste hessische staatliche Prüfung für Musiklehrer und Musiklehrerinnen statt.

— Zur Gewinnung von objektiven Maßstäben zur Beurteilung der verschiedenen Lehrverfahren bei der Musikerziehung gibt die „Berliner Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung" Berlin-Tempelhof, Albrechtstr. 41, die Anregung zu einem *einjährigen Lehrversuch*, an dem sich Vertreter der verschiedenen Methoden (Notenlehrmethode, Eitzsches Tonwort, Tonika-do-Lehre usw.) zu beteiligen hätten.

— Das Kölner Konservatorium für Musik wird zu einer *Rheinischen Hochschule für Musik* umgestaltet. Mit ihr ist eine Volksakademie für Musik verbunden, deren Aufgabe es sein soll, Nichtberufsmusikern eine solide Fundamentalbildung zu geben, die sie befähigt, künstlerische Hausmusik zu pflegen.

GEDENKTAGE

— Der Seniorchef des Musikverlages B. Schotts Söhne in Mainz, *Geh. Kommerzienrat Dr. Ludwig Strecker*, konnte auf eine 50jährige Tätigkeit in der Firma zurückblicken.

— Am 23. März d. J. wurde der in weitesten Kreisen geschätzte frühere Hofschauspieler und jetzige dramatische Lehrer und Stimmbildner *José-Maria Lepanto* 70 Jahre alt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Auf Veranlassung des preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung wird die Herausgabe des Monumentalwerkes *„Denkmäler deutscher Tonkunst"* (Breitkopf & Härtel) fortgesetzt. Die nächsten 20 Bände werden unter Leitung von Prof. H. Abert veröffentlicht.

— Der *Hilfsbund für deutsche Musikpflege*, Berlin W. 62, Schillerstraße 9 (1. Vorsitzender: Prof. Dr. Georg Schumann), gab seinen vierten Jahresbericht heraus.

— Ergebnis des Preisausschreibens 1924 des Verlags *B. Schotts Söhne* (Mainz). Die Anregung zur Komposition eines Konzertes im Kammerstile, die der Verlag im Frühjahr 1924 gab, ist auf äußerst fruchtbaren Boden gefallen. 103 Werke sind aus aller Herren Länder eingesandt worden. Der Durchschnittswert der Arbeiten war ein erfreulich hoher. Bei der Verteilung der Preise leitete die Herren Joseph Haas, Paul Hindemith, E. W. Korngold, Dr. Strecker und L. Windsperger, die das Preisrichterkollegium bildeten, die übereins immende Ansicht, daß im Hinblick auf die relative Gleichwertigkeit der in die engere Wahl gekommenen Werke ein erster Preis nicht verteilt werden könne und daß deshalb die fünf besten Arbeiten mit gleichen Preisen ausgezeichnet werden müßten. Diese fünf Preise wurden in einstimmiger Entscheidung den folgenden Komponisten zuerkannt (Namen in alphabetischer Reihenfolge): Paul Dessau, zurzeit Berlin (Konzert für Solovioline mit Flöte, Klarinette und Horn); Aarre Merikanto, Finnland (Konzert für Violine, Klarinette Horn und Streichsextett); Ernst Toch, Wien, zurzeit Mannheim (Konzert für Violoncello und Kammerorchester); Alexander Tscherepnin, Rußland, zurzeit Monte Carlo (Konzert für Flöte und Violine mit Begleitung eines kleinen Orchesters); Hermann Wunsch, zurzeit Berlin (Konzert für Klavier und kleines Orchester). Die fünf preisgekrönten Konzerte werden im Verlag von B. Schotts Söhne erscheinen.

— *Das hundertste Konzert der „Deutschen Kultur" in München.* Im Herbst 1922, als Sorgen und Kummer schwer und immer schwerer auf dem deutschen Volke lasteten, als sogar der Deutschen geliebteste Trösterinnen, Natur, Literatur und Kunst, nur noch wenigen Glücklichen zugänglich waren, da hat ein echter deutscher Volksmann, Karl Freytag, Oberlehrer einer Münchner Schule, den idealen Gedanken gefaßt, dem plötzlich so verarmten Mittelstand wieder zu künstlerischen Genüssen zu verhelfen. Und das ist ihm, dank seines rastlosen Wirkens und Werbens, auch gelungen. Allwöchentlich werden in dem zum Konzertsaal umgewandelten Turnsaal seiner Schule einer aufnahmefreudigen Schar musikausgehungerter Kunstfreunde gegen einen kaum nennenswerten Eintrittspreis eine Reihe von Aufführungen dargeboten, die in anderen Konzertsälen teuer erkauft werden müssen. Der menschenfreundliche Schöpfer dieses schönen Unternehmens verfolgt dabei einen zweifachen Zweck: nicht allein seinem Publikum einige seelisch erhebende, weltvergessene Stunden zu verschaffen, sondern auch mit ihrer Existenz kämpfenden Künstlern zu Verdienst, und jungen, neuaufstrebenden Talenten zum Bekanntwerden zu verhelfen. Schon die Betitelung dieser Vereinigung: „Deutsche Kultur" gibt den Hinweis, daß in erster Linie deutsche Kunst zu Worte kommen soll. Die Programme bringen jedoch nicht bloß Bekanntes; es gab auch selten gehörte Werke aus dem 18. Jahrhundert bis herauf zu Zilchers „Hohelied Salomonis". Lebenden Komponisten, wie Richard Trunk und Karl Pottgießer, waren unter persönlicher Mitwirkung der Meister eigene Abende gewidmet. Möge es Oberlehrer Freytags so segensreicher Vereinsschöpfung, die auch Kunstausstellungen (Karl Freytag ist nebenbei auch ein von Lenbach selbst aufgemunterter feinempfindender Landschaftsmaler), Führungen durch Sammlungen, wissenschaftliche und literarische Vorträge, Rezitationen und Ausflüge in sich faßt, doch durch Spenden wohlwollender Volksfreunde gelingen, auch weiterhin immer mehr zu bewahren und zu verbreiten, was sonst so Vielen zu entschwinden droht: „Deutsche Kultur!"

Mathilde v. Leinburg.

BEMERKUNGEN

— Prof. Dr. *Sandberger* (München) benachrichtigt uns, daß die Notiz von der Vollendung einer Oper „Der Tod des Kaisers" verfrüht sei, indem bis jetzt nur Skizze, Vorspiel und zwei Szenen vorliegen.

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

Privat-Sommergesangskursus

Bis 18. Juli 1925

Stimmbildung
Partien- und Liedstudium

mit persönlichen Gesangsvorträgen der Studierenden u. zwar:

Klassische Lieder und Arien
Die Ballade * Das moderne Lied

Schriftliche Anmeldungen mit Vermerk: „Sommer-Gesangskursus“ an nachstehende Anschrift erbeten

Kammersängerin
Prof. an der Musikhochschule Berlin

LULA MYSZ-GMEINER

Berlin-Westend, Reichskanzlerplatz 4
(Untergrundbahnstation)

LETZTE URTEILE DER PRESSE:

Der Tag, Berlin, 10. 2. 1925. Moderner Liederabend. (Marx, A. M. Schnabel, Hugo Wolf, Mattiesen). *Lula Mysz-Gmeiner* müssen wir aufs herzlichste danken nicht nur dafür, dass sie uns neue Lieder vorführte, sondern dass sie überhaupt gesungen hat. Denn das ist *das Schönste, was wir jetzt an Liedersingen erleben können:* ein Organ, dessen Fähigkeiten sich immer zu steigern scheinen, dazu die vollkommenste Beherrschung dieser Mittel u. eine bewundernswerte geistige Durchdringung des darzustellenden Stoffes. Soll man sich da nicht freuen? Carl Krebs.

Die Musikwelt, Hamburg, 1. 11. 1924. Liedervorträge *Lula Mysz-Gmeiner's,* dieser grossen Künstlerin, hinterlassen jedesmal die unerschütterliche Ueberzeugung, *die vollend. Meisterin des Liedgesanges* gehört zu haben. Siegfried Salomon.

Der Reichsbote, Berlin, 18. 2. 1925. Die Künstlerin war glänzend bei Stimme und in Singelaune wie immer, *Lula Mysz-Gmeiner ist unsere beste Liedersängerin,* unerreicht in ihrem meisterlichen Können, Gestaltungsvermögen und als singende Musikerin. Nicht endenwollender Beifall erzwang noch viele Zugaben. Dr. Friedrich Schwabe.

Königsberger Allgemeine Zeitung, 1. 11. 1925. Mahler: Lied von der Erde. . . . hierzu kam die *prachtvolle Deutung der Altpartie* durch *Lula Mysz-Gmeiner,* die mit ihrer grossen Gesangskultur, ihrem starken Wissen um das Metaphysische dieser Kunst und ihrem wunderbar durchgeistigten Vortrag für eine solche Aufgabe *wie geschaffen* ist. O. B.

Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 23. 4. 1924. Bach, Matthäus- und Johannes-Passion. Aufführung der Singakademie. Unter den Solisten leistete *Lula Mysz-Gmeiner Ausserordentliches an Beseeltheit* des Ausdruckes, unterstützt von Konzertmeister Maurits van den Berg, der das Violinsolo in der Arie: „Erbarme dich“ ganz wundervoll spielte. Walter Schrenk.

Magdeburger Generalanzeiger, 13. 2. 1925. Achtes Stadttheaterkonzert. Solistin war *Lula Mysz-Gmeiner,* eine der *bedeutendsten Vertreterinnen* deutscher Liedkunst. Mit einer *über alle Begriffe schönen,* auf subtilster Technik sicher fundierten *Altstimme von grossem Ausmass,* sang die Künstlerin, *über jedes Lob erhaben,* alt-italienische Arien u. Regerlieder mit Orchester. Sie errang einen grossen Erfolg. Dr. St.

Engagements-Anträge an die Konzertdirektionen oder obengenannte Adresse.

Breitkopf & Härtels

Kleine Musikerbiographien

Jedes Bändchen 1.20 Rm.

Bisher sind folgende 38 Bändchen erschienen:

Bach (La Mara)
Beethoven (La Mara)
Berlioz (La Mara)
Brahms (La Mara)
Bruckner (Morold)
Bülow (La Mara)
Busoni (Leichtentritt)
Chopin (La Mara)
Franz (La Mara)
Gade (Behrend)
Gluck (La Mara)
Grieg (La Mara)
Händel (La Mara)
Haydn (La Mara)
Henselt (La Mara)
E. T. A. Hoffmann (Kroll)
Orlando di Lasso (Schmitz)
Liszt (La Mara)
Lohse (Lert)
Lortzing (Kruse)
Louis Ferdinand (Wintzer)
Mahler (Mengelberg)
Mendelssohn (La Mara)
Mozart (La Mara)
Paganini (Istel)
Palestrina (Schmitz)
Pfitzner (Lütge)
Reger (Poppen)
Rubinstein (La Mara)
Schubert (La Mara)
Schumann (La Mara)
Sibelius (Niemann)
Strauss in seiner Zeit (Steinitzer)
Tschaikowsky (Keller)
Verdi (Neisser)
Wagner (La Mara)
Weber (La Mara)
Wolf (Morold)

In ebenso erschöpfender wie gedrängter und anregender Form bringt diese Sammlung Lebensbeschreibungen aller bedeutenden Tonkünstler der Vergangenheit und Gegenwart. Die Bearbeiter sind durchweg angesehene Musikschriftsteller, und ihre Namen bürgen dafür, dass jede der Biographien auf streng wissenschaftlicher Grundlage aufgebaut ist. Jedem Bändchen ist ein Bild des Komponisten und ein systematisches Verzeichnis seiner Werke beigegeben.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig-Berlin

Die ersten Übungen und Lieder für Violine

Schnellfördernde Elementar-Methode
von A. Eccarius-Sieber.

Fünfte Auflage — Preis geheftet Gm. 3.50

Vorstehende Schule, das Ergebnis langjähriger Erfahrungen eines bewährten Musikpädagogen, hat in den weitesten Kreisen Beachtung und Anerkennung gefunden. — Lehrer wie Schüler erhalten ein reiches, praktisches Übungsmaterial, das auf bequeme und gediegene Weise über die Elemente der Violinstudien hinweghilft.

Sehr empfehlenswert als zweckmäßige Ergänzung jeder Violinschule ist die theoretisch-prakt. Einführung in das

Lagenspiel für Violine

Leichtfaßliche Methode zur Erlernung des Lagenspiels
von A. Eccarius-Sieber.

Sechste Auflage — Preis geheftet Gm. 2.50

Zu beziehen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, oder auf Wunsch zuzügl. 30 Pfg. Versandgebühr vom Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart