

Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1926

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0047 | LOG_0017

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 14

Ueber deutsche und italienische Musikalität / Von Leo Schrade

Die Frage, ob die national begrenzte Landschaft auf den Charakter einer stämmischen Musikalität Einflüsse ausüben könne, bedarf heute keiner weiteren Erörterung mehr. Man macht es sich aber zu leicht, wenn die Stammespsychologie den national-musikalischen Ausdruck eines Italieners mit den Bewertungen wie „von südlicher Heiterkeit“, „italienischem Formgefühl“, „südlicher Lebendigkeit des Rhythmus“ getragen, abfertigt. Ich will nicht sagen, daß es immer so geschehen ist. Leider greift aber eine derartige Feststellung von Tatsachen, die die Gründe keineswegs berühren, in einen zu weiten, teils auch wissenschaftlichen Bereich, als daß die Kritik hier widerspruchslos vorübergehen könnte. Der Verfasser wird, auf einen gewissen Raum beschränkt, nur dahin weisen, wo überhaupt Probleme zu sehen sind, allerdings mit besonderer Rücksichtnahme auf die deutsche und die italienische Musikalität.

Wann in der Musikgeschichte eine nationale Individuation (Nation sei hier dem Individuum gleichgesetzt) stattgefunden haben mag, läßt sich unter Setzung scharfer Zeitgrenzen kaum bestimmen, wenn es nicht leicht unmöglich sein dürfte. Denn derartige Sonderungen nationaler Eigenheiten im Kunstwerk vollziehen sich nicht im Ablauf weniger Jahre. Bei aller Rechtmäßigkeit einer solchen Behauptung, scheint doch unwiderlegbar zu sein, daß der nationale Typus im Musikwerk nicht erst innerhalb einer zeitlichen Begrenzung Ausdruck gewinnen mußte, sondern daß er a priori gegeben war, solange überhaupt Nationen bestanden haben. Gewiß. Doch der Begriff „Nationalität“ hatte in der Kunst nicht immer den Sinn, den wir ihr heute unterlegen. Daß der Italiener auch im Mittelalter sich durchaus als solcher fühlte, ist unleugbar. Ich erinnere nur an die kraftvollen, nationalen Aeüßerungen in den „Istorie Fiorentine“ Niccolo Machiavellis. Und doch bewegt sich das Mittelalter in so allgemeingültigen Werten, daß deren nationale Begrenzung unzulänglich ist. Sie gelten in Italien wie in Deutschland, nur daß ihre Auswirkungen auf Grund der verschiedenen historischen Umstände sich hier und dort anders zeigen. Im Kunstwerk selbst darf von einem nationalen Typus überhaupt nur gesprochen werden, sobald von ihm aus auf Eigenheiten der Nation geschlossen werden kann. Hierher gehören fraglos die zahlreichen mittelalterlichen Kastelle der italienischen Adelsgeschlechter, die für die Nation durchaus bezeichnend sind. (Etwa das castello dei

Sforza—Mailand, das castello d'Este—Ferrara.) Der Kunstgeschichte wird es überhaupt leichter sein, auf Grund ihrer Schätze die Bedeutung der Nationalität gewisser Zeiten zu begrenzen. Ist es in der Musik in gleichem oder annähernd ähnlichem Maße möglich? Ich möchte die Frage von vornherein verneinen.

Es sei das durch das „Handbuch der Notationskunde“ von Johannes Wolf (I, S. 24) leicht zugängliche Seikilos-Lied auf dem Säulenfragment zu Tralles herangezogen.

$\overset{\cdot}{C}$ \bar{I} $\overset{\cdot}{I}$ K | I $\overset{\cdot}{I}$
 "O - σον ζῆς φαί - ρου,
 \bar{K} | $\overset{\cdot}{I}$ $\overset{\cdot}{I}$ K O \bar{C} O $\overset{\cdot}{\Phi}$
 μη - δὲν ὀ - λως σὺ λυ - ποῦ.
 C K I $\overset{\cdot}{K}$ | $\overset{\cdot}{K}$ \bar{C} O $\overset{\cdot}{\Phi}$
 πρὸς ὀ - λί - γρον ἔ - σιὲ τὸ ζῆρ,
 C K O | $\overset{\cdot}{I}$ $\overset{\cdot}{I}$ K C \bar{C} C X \bar{I}
 τὸ . τέ - λος ὀ χρο - νος ἀπ - αι - τεῖ.
 Σείκιλος εὐτερ . . .
 ζῆ

Johannes Wolf überträgt:

Tenor

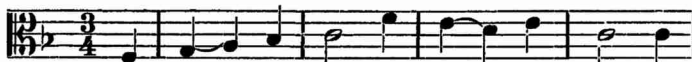
"O - σον ζῆς φαί - ρου, μη - δὲν ὀ - λως
 σὺ λυ - ποῦ, πρὸς ὀ - λί - γρον ἔσ - τι τὸ
 ζῆρ, τὸ τέ - λος ὀ χρο - νος ἀπ - αι - τεῖ. —

Diese Melodie, losgelöst vom Wort und der Notation, woraus wir ihr Herkommen erfahren, dürfte uns bei objektiver Betrachtung wohl Nichts vom griechischen Wesen sagen. (Die Loslösung des Tones vom Wort sei uns in diesem Falle gestattet; es hätte auch eine rein instrumentale Melodie angeführt werden können, wie deren etwa in Bellermanns

„ANONYMOY ΣΥΓΓΡΑΜΜΑ ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ“ zu finden sind.) Sie bestimmt keineswegs und deutet es auch nicht einmal an, welcher Nation

wir sie zuzuteilen haben. Daß wir sie griechisch nennen, tun wir ja erst auf Grund gewonnener formaler Abstraktionen. Ueberdies wäre es nicht so schwierig, eine Reihe von in ihrem Charakter ähnlichen Melodien verschiedener Nationalitäten zusammenzustellen, aus denen ein Unbefangener sie nach Nationen sondern sollte. Dem angeführten Seikilos-Lied wäre, wie aus dem Gesamt der erhaltenen Reste griechischer Musik, zu entnehmen, worin das Wesen dieser musikalischen Aeußerung bestehe. Erst diese durch Abstraktion gewonnenen Resultate über die Musik können in Vergleich zu dem uns überlieferten Wesen des griechischen Menschen gesetzt werden. Ob sich dabei Ein- oder Mißklänge finden, liegt außer dem Bereich unserer Betrachtung. Klar ist, daß die an sich unplastische Melodie einen deutlich umrissenen Begriff, wie es die Nationalität ist, nicht geben kann. Wie wenig wir den Nationalcharakter des Griechen aus dem Seikilos-Lied erkennen können, so wenig ist es bei dem folgenden Troubadourliede möglich, in der Melodie blutmäßiges Franzosentum zu sehen.

(Die Uebertragung nach Johannes Wolf, a. a. O. I, S. 204)



Ce fut - eu may au douz tems gai que
Maiu me - le - uai io - er - m'a - lai les



la - sai - sous est be - le.
u - ne fou - te -



ne - le. En un - uer-gier clos d'es - gleu-
La ui - dau-cier un che - ua-



ter o - i - u - ne pu-
lier et



u - ne da - moi - se - le.

Aber auch das späte Mittelalter weiß noch nicht von nationalen Sonderungen. Daß man in der Kunst eines Cyprian de Rore, Cavazzone und nicht zuletzt eines Palestrina einen Italienismus gutheißen könnte, möchte ich nur mit Bedenken erklären. Wohl ergibt sich Stilistisches aus ihr, auf Grund dessen die Herkunft bestimmbar ist. Jedoch was sagen denn diese formalen, national gesonderten Eigenheiten über den Italiener an sich aus? Schwierig, oder besser, unmöglich ist es auch, national differenzierte Wesenheiten bei den frühen Niederländern und den Franzosen der ars nova zu er-

kennen. Sagt denn etwa das weltliche vierstimmige Lied „Mille regretz“ von Josquin des Prés aus, ob der Künstler hier als Franzose oder als Niederländer geschaffen habe? Noch einmal: stilistische Besonderheiten machen Josquin des Prés deutlich, nicht aber Josquin das Wesen eines Franzosen oder Niederländers. Und wiederum: ganze Künstlergruppen sondern sich landschaftlich nach ihren Stileigenheiten, nicht aber klären diese das Volkswesen. Noch ein Beispiel sei zur Bestärkung angeführt, das Klavierstück „The Earle of Oxfords Marche“ von William Byrd oder „The Irishe Ho-Hoane“ von Anon (beide Klavierstücke finden sich in dem Fitzwilliam Virginal Book — Neuausgabe von Fuller-Maitland und William Barclay Squire — Breitkopf & Härtel). Sie können ihr Herkommen durch ihre stilistischen Wendungen beweisen, sie können aber nicht bei aller Zufälligkeit des Stils das Wesen der englischen Nation offenbaren.

Wir haben bisher angedeutet, wo das Problem nationaler Musik früherer Zeiten zu suchen ist. Es dreht sich dabei nur um die Frage, wie weit das Bewußtsein der Nationalität im mittelalterlichen künstlerischen Musikwerk zum Ausdruck gebracht werden konnte. Sobald eine Nichterfüllung in dieser Hinsicht offenbar wird, so mag der Grund entweder im Wesen der Musik, die eindeutig nicht darstellen kann, oder aber im Mittelalter in den streng normierten Gegebenheiten dieser Zeit liegen. Erst das späte 17. Jahrhundert hat die nationalen Wesenheiten auch in der Musik klarer gelegt. Sogar in der Tanzmusik, die ja in erster Linie begabt ist, den Nationalcharakter auszuprägen, lassen sich — betrachten wir nur die Lauten- und Orgeltänze aus der Mitte des 16. Jahrhunderts — wohl äußere Typen, aber noch nicht Wesenheiten landschaftlich begrenzen.

Unsere Aufgabe führt uns zu der italienischen und deutschen Musikalität. Die Bedeutung der Probleme, denen wir auf kulturphilosophischem Wege näher zu kommen versuchen werden, wird ohne Absicht endlicher Lösungen hervorgehoben werden. In weitschichtigen Kreisen spricht man heute noch von der Priorität des italienischen Musikempfindens. Obwohl hier die Geschichte mit der Kritik eingesetzt und nachgewiesen hat, daß die überragende Begabung des Italieners für die Tonkunst sich nicht immer als solche bewiesen habe, so kann dieser „Mehrheits“-Anschauung doch kaum Einhalt geboten werden. Allerdings hat die Geschichtswissenschaft, wie es ja auch ihre Aufgabe war, nur die Kenntnis der Kunstleistung, nicht der psychologischen Zustände gelockert. Man geht von der Voraussetzung aus, daß deutsches und italienisches Musikempfinden wenigstens in den Urformen sich gleichartig zeige, ja, daß die Urformen des Musikempfindens überall gleich sein müssen. Dagegen sei gesagt: jeder abgeschlossene Volksstamm muß auch eine eigene Urform dieses Emp-

findens haben, „insofern jeder seine eigene Sphäre hat, in der er wirkt und die er erfährt“. (Hölderlin, Aufsatzentwürfe zur Philosophie.) Das steht in keinem Mißverhältnis zu den historischen Folgen, die wir schon nannten. Denn die Leistung im Kunstwerk muß nicht immer auch den Ausdruck der Volkspsyche mit einschließen. Sie kann in gewissen Zeitaltern an umliegende Schichten gebunden sein, die über das nationale Bewußtsein so hinausgehen, daß es im Kunstwerk keine Spiegelung *wesentlicher* Art findet. Die „Musikalitäten“ der Völker trennen sich nicht wie die Aeste eines gemeinsamen Baumes, sondern die Wurzeln schon sind verschiedene. Denn es ist unmöglich, daß Erscheinungen mit *gemeinsamem* Ursprung in der Folge sich *wesensfremd* darstellen können.

Die Musikalität des Deutschen trägt in ihrer Aeußerung Formen, die sie schon in den Grundwesenheiten von jeder anderen unverkennbar unterscheidet. Ihm hat sich, seinem Wesen entsprechend, die Musik als eine Empfindungs- und Ausdruckswelt seelischer Schwankungen herausgebildet, die außerhalb seines realen Raumes liegt und nur das lockere Band gleichgestimmter Seelenschwingungen aufweist, ohne dabei den körperlichen Rhythmus der Musik zu gewähren. Und von dieser „Musik“-Welt aus wird immer nur eines seiner Lebenselemente beeinflußt. Nennen wir es mit einem Wort: die Seele in Gemeinschaft mit dem Geiste. Wir müssen weiter fragen. Heute ist klarer denn je, daß der Deutsche den *innerlich-innigen* Zusammenhang mit der Realität verloren hat. „Ich kann kein Volk mir denken, das zerrissener wäre, wie die Deutschen.“ (Hölderlin, Hyperion.) Und warum? Es läßt sich nicht leugnen, daß Lebenseinheit nur da erreicht ist, wo die einzelnen Elemente sich vereinigen. Was auch immer der Grund sein mag, der Deutsche hat diese Einheit nie erfahren (Goethe, Hölderlin sind große Ausnahmen). Die Doppeltendenz, die er seinem Leben gibt, zerspaltet sein Dasein in ein reales und irreales, ja er ordnet dieses jenem über, so daß ihm die Realität als eine sichtbare, herabgeminderte Form des Irrealen ohne innere Berührungspunkte erscheint. Das will heißen: in den einfachen Gegebenheiten, die sich um ihn schichten, sieht er nicht eine in sich ruhende Erfüllung des Schönen, des schlichten Gesetzes, sondern eine gleichsam negative Verkörperung eines positiven Ideal-Absoluten. Und infolgedessen fühlt er sich verpflichtet, sein eigenstes Lebensgesetz in entfernte Regionen zu transzendieren. So kann für ihn nichts eine in sich vollkommene Vollendung erreicht haben. Denn darüber steht im Unendlichen das ewig unerreichbare Schemen der vom Stoffe abgezogenen Wesenheiten. Die extremen Endpunkte dieser Spaltung zeigen auf der einen Seite die Verstofflichung alles Dinghaften, auf der anderen die letzte „Entmaterialisierung“ alles Geistigen. Keine Kunst, keine Sprache ist aber so

angetan, dem stofflosen Schemen nahezukommen, wie die Musik. Nicht daß sie irgendwelche bildhaften, klar umrissenen Vorstellungen des Absoluten geben könnte. Gleich schemenhaft sucht sie zu enthüllen, weckt den Glauben, vom Endlichen gelöst zu sein, wogegen immer dieser Glaube eine bittere Täuschung werden muß. Dieses Zaubern eines Wunschbildes muß notgedrungen den Rückfall in die nunmehr herabgeminderte Realität zur harten Tragik führen. Diese eine Seite der Musik — die Lösung vom Endlichen zum Unendlichen und das scharf eintretende Bewußtsein der unabwendbaren Verhaftung im Endlichen — ist für den Deutschen *die* Seite der Musik. Nur so sieht er diese Kunst, nur so gilt sie ihm. Sie ist ihm letzten Endes das vollendetste — und vielleicht das einzige? — Mittel, einmal wenigstens die Last der körperlichen Vergänglichkeit abzuwerfen. Er ist sich nicht klar, daß nur vom Diesseitigen alle Ursprünglichkeit, alles Naturhafte kommen kann. Denn Natur ist für ihn nicht rein.

Die Musikalität des Italieners ruht auf anderen Grundlagen. Er selbst zunächst. Die Wesenheiten des Deutschen und des Italieners bilden die stärksten Gegensätze. Jener empfängt das Lebensgesetz von oder aus einer anderen Welt, dieser trägt in sich sein Gesetz. Das heißt: für ihn besteht kein Unterschied, keine Spaltung zwischen einfacher Realität und unsinnlicher Lebensbestimmung. Er wächst und lebt innerhalb der ihn umgebenden, greifbaren Gegebenheiten und sieht in ihnen selbst ihr eigenes Ende. In ihnen waltet die Schönheit des Gesetzes, sie sind gewissermaßen in sich selbst gesetzlich. Und für ihn gilt gleiches Gesetz. Der Italiener faßt die Realität so, wie sie ist, nicht als Spiegelbild eines gedachten Absoluten. So ruhen seine Seelenkräfte in körperlichen Massen. Das, was er sieht, was er greifen kann, ist für ihn von erstem Lebenswert. Nicht etwa in krassem, materiellen Sinn. Das Reale stellt sich ihm sozusagen als Vollkommenes dar. Denn, feststehend, unterliegt es keinen Ergänzungen. Alles Wirkliche ist ihm „häßlich“ oder „schön“. Er nimmt es hin, trägt es wie das Schicksal, das ihm hart oder gütig kommt, gegen das er sich aber nicht bewußt auflehnt, im reinen Wissen um die Unabänderlichkeit schicksalhafter Erfahrungen. Also der Italiener denkt körperlich. Die Dinge, die ihm begegnen, muß er sich bildhaft, faßbar vorstellen können. Wie ist nun diese Einstellung gegenüber einer Kunst möglich, die in unseren Augen nur seelisch, nur geistig, ganz unkörperlich ist?

Wenn wir erwägen, daß ein wesentlicher Bestandteil der Musik der Rhythmus ist, so löst sich eine nur scheinbare Differenz. Der Rhythmus ist in der Musik die Qualität, die vor allem den Körper beeindruckt. Er ist die Kraft, die — selbst körperlich — den Lebensrhythmus, den Vitalismus des Menschen erhöht. Und da jeder geordnete Rhythmus in sich ein Gesetz trägt, so

ist auch seine Aufnahme eine gesetzliche. Das Gesetzliche aber ist schön. So wird die Musikalität hier zur schönen Empfindung, weil sie klar gegliedert, „körperlich“ ist. Selbst einem rein klanglichen Phänomen gegenüber, wie es etwa die Melodie ist, bewahrt der Italiener diese Haltung. Es kommt nur hinzu, daß er sich hier auch der Klangschönheit als solcher körperlich bewußt hingibt. Zwar schreibt ein Italiener („Pensieri d'illustre Filosofo, moderno“, 2. Auflage, Venedig 1784, S. 119): „Dalla sola melodia esce questa potenza invincibile degli accenti passionati; da essa soltanto deriva tutto il potere, che ha la Musica sull' anima“ —) zu deutsch: „Von der Musik allein kommt diese Macht der leidenschaftlichen Töne her; nur aus ihr entsteht das ganze Eindrucksvermögen auf die Seele, das der Musik eignet“. Jedoch: Seelenschwingungen können statthaben, ohne die Beziehung zur körperlichen Rhythmik aufzugeben. (Die Empfänglichkeit des Italieners für Virtuosität lassen wir außer Betracht. Denn sie ändert das Ganze nicht im geringsten.) Nun aber die Konsequenzen einer solchen Musikalität. Der Rhythmus der Musik ist, wie schon gesagt, von körperlicher Wirkung. Daher kann von hier

aus vielleicht noch in Erscheinung treten (die zeitlichen Differenzen natürlich ausgeschaltet), was Platon einst von der Kraft der Musik gesagt hat: daß es Melodien und Rhythmen gäbe, die den Leib (als reine Körperlichkeit) ermatten, solche, die ihn anzuspornen vermögen, zu Taten des Mutes, des Heroischen, solche, die seelische Krankheiten durch den Rhythmus zu heilen imstande wären (man glaubte bei den Griechen sogar, daß die Musik auch physische Krankheit heilen könne), solche, die durch allzu sinnlichen Reiz dem Staate schädlich sein könnten. Für den Italiener gilt vieles, was für den Griechen galt. Die Musikalität ist ihm letzten Endes eine „leibliche“, körperliche Erscheinung. Mag auch seine Musik bisweilen geistige Reflexionen auslösen, zu innerst bleiben seine Eindrücke rein sinnliche. Der Schluß: niemals fühlt sich der Italiener veranlagt, durch die Musik die farblose Vorstellung zu erstreben, worin der Deutsche sich spiegelt. Nie überfällt ihn die raumlose Verschwommenheit, wie sie im Norden als musikalische Wirkung bekannt ist. Er bleibt wirklichkeitsstark, auch in seiner Musikalität, weil ihn sinnvolle Kräfte ergreifen und seine Realität, seinen Vitalismus erhöhen.

Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte / Von Dr. Walter Georgii

Das Klavierkonzert

Das neuzeitliche Klavierkonzert scheint — namentlich bei uns Deutschen — in ein nahezu unlösbares Dilemma geraten zu sein: Wo der Virtuose auf seine Kosten kommt, ist der Gehalt zu dürftig; umgekehrt gelangt gerade bei wertvollen Werken der Solist zu wenig zur Geltung, weil er (selbst bei virtuosen Stellen) in den Orchesterwogen untergeht, oder, weil der Klavierpart vom Komponisten zu reizlos ausgestattet ist. Das ideale Verhältnis, das zwischen Soloinstrument und Orchester bei Mozart und Beethoven, allenfalls auch noch bei Schumann bestanden hat, ist verlorengegangen. Mußte das so kommen? Der Hauptgrund liegt jedenfalls darin, daß das Orchester allmählich immer größer wurde; die an das Orchester ihrer Zeit gewohnten Tonsatzer glaubten, sich mit geringeren Mitteln nicht mehr genügend ausdrücken zu können, zumal da sie unzweckmäßigerweise auch zum Klavierkonzert mit Vorliebe hochdramatische und pathetische Stoffe wählten. Bekanntlich hat die neueste Zeit einen starken Zug zum kleinen Orchester und zur Kammermusik mit sich gebracht. Doch fängt die Neigung gerade erst an, sich auch auf dem Gebiet des Klavierkonzerts auszuwirken: im vorigen Jahre haben *H. Wunsch* auf dem Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Kiel mit einem Kammerkonzert für Klavier und kleines Orchester sowie *P. Hindemith* auf dem Kammermusikfest der Internationalen Musikgesellschaft in Venedig

mit einem Klavierkonzert Beachtung gefunden, das die Bezeichnung trägt: „Kammermusik für obligates Klavier und zwölf Soloinstrumente“.

Was über die deutsche Musik für Klavier zu zwei Händen zwischen Schumann und Reger am Anfang dieser Aufsatzfolge gesagt wurde, gilt ebenso im besonderen vom Klavierkonzert: aus dem ganzen Zeitabschnitt werden nur noch die beiden Konzerte von *Brahms* allgemein gespielt: es erübrigt sich, auf sie hier einzugehen. Da und dort läßt ein älterer Konservatoriumslehrer seine Schüler das *f* moll-Konzert von *Henselt* oder das in *fis* moll von *F. Hiller* noch einstudieren. Daß man diese Stücke nicht mehr öffentlich hört, ist in Ordnung. Dagegen möchte ich für ein einziges Werk aus der Epoche der Nachromantiker eine Lanze brechen, nämlich für das Konzert *Wk. 18* (*Kistner*) von *H. Götz*, das durch seine Musizierfreudigkeit, seine romantisch warme und schwungvolle Empfindungswelt noch jetzt dem Spieler und den Zuhörern Genuß bereiten kann.

Im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts ist unter den Epigonen vor allem eine *Lisztsche* und eine *Brahmsche* Richtung bemerkbar. Zur ersteren gehört z. B. das achtbare *fis* moll-Konzert des 1913 in hohem Alter gestorbenen *H. v. Bronsart* (*Fritsch* 1873). Der Einfluß von *Brahms* reicht weit bis in die Gegenwart hinein. An das Romantische bei *Brahms* schließen sich *R. Kahn* mit seinem Konzertstück *Wk. 47* (*Simrock* 1923), an

das Klassizistische *Fr. Kauffmann* mit dem Konzert Wk. 25 (Heinrichshofen) und *G. Göhler* mit dem Konzert in C dur (Klemm, Leipzig 1925) an. Hierher gehört ferner der Schweizer *H. Huber* († 1921) gleich mit vier Konzerten, von denen das vierte — B dur (Hug) — bei geschmeidiger, brillanter Erfindung und sehr sicherer Kompositionstechnik immerhin ein gutes Unterhaltungskonzert vorstellt. Auch die beiden Konzerte von *H. Kaun* (das zweite, Wk. 115, kürzlich bei André erschienen), mir unbekannt, dürften wohl in diesem Zusammenhang zu nennen sein.

Das ausgeprägt virtuose Konzert hat in Deutschland wenig Boden. Diese Form kommt unserem tiefgründigen Wesen nicht entgegen, sondern entspricht mehr dem urwüchsigen Temperament des Slaven, dem funkelnden Geist und der Eleganz des Franzosen. Man kann bei glänzenden Virtuosen wie *E. Sauer* und *E. d'Albert* dessen versichert sein, daß sie in ihren Konzerten¹ keinen klavierwidrigen Satz schreiben; aber beide bemühen sich, das virtuose Element in unaufdringlichen Grenzen zu halten, so daß man nie den Eindruck hat, es komme dem Autor mehr auf die Schale als auf den Kern an. Beide sind gediegene Eklektiker, deren Frühwerke keine Lebenskraft mehr haben (diejenigen von Sauer noch weniger als die von d'Albert). Ganz anders steht es bei *O. Neitzel* († 1919): sein Konzert Wk. 26 (Gießel, Bayreuth 1900) paradiert und kokettiert mit armseligem Flitterkram und läßt mit Ausdauer Seifenblasen steigen. Innerlich leer ist auch das Konzert Wk. 7 (Fritzsch) des alten *E. Schütt*; aber er kredenzt seine Nichtigkeiten mit österreichisch liebenswürdiger Geste, so daß man ihm nicht zürnen kann.

Warum gerade die gehaltvollsten deutschen Werke für Klavier und Orchester nicht nach Gebühr im Konzertsaal berücksichtigt werden, habe ich bereits angedeutet. Nur eines von ihnen taucht ziemlich oft auf: *R. Strauß'* Burleske (Steingraber 1894). Diesem außerordentlich glücklich konzipierten Jugendwerk merkt man (besonders im Gesangsthema!) wohl noch den Einfluß Schumanns und Brahms' an; aber es besitzt doch schon so viel von Strauß' besten Zügen, die Frohlaune, den unvergleichlichen Schwung, die geistvolle Arbeit und witzige Instrumentation, daß man bei jedem Hören von neuem entzückt ist. Nach jahrzehntelanger Pause hat Strauß unlängst noch einmal ein Werk für Klavier und Orchester vollendet; es ist „Parergon zur Sinfonia domestica“ betitelt (Fürstner) und dem durch Kriegsverletzung einarmig gewordenen Pianisten P. Wittgenstein gewidmet; der Klavierpart wird mit einer Hand allein gespielt.

M. Reger († 1916) ist in seinem einzigen Klavier-

¹ Sauer: e moll und c moll (Schott); d'Albert: h moll und E dur (Bote & Bock).

konzert (Bote & Bock) einer von denen, die der Forderung nicht gerecht wurden: „Gebet dem Klavier, was des Klaviers ist, und dem Orchester, was des Orchesters ist“! Das Orchester führt schweres sinfonisches Kaliber auf; der Pianist kommt dagegen nicht an. Aber durch seinen tiefen Gehalt steht das Werk doch wohl an der Spitze aller neueren Konzerte. Der nachhaltigen Wirkung des von edlem Pathos erfüllten ersten und des poesieumspunnenen zweiten Satzes kann man sich nicht so leicht entziehen; der dritte ist nicht auf gleicher Höhe.

H. Pfitzner, dem Autor der einzigartigen Oper „Palestrina“, der sich als Schriftsteller so sehr für die Bedeutung des musikalischen „Einfalls“ ins Zeug legt, ist in seinem stilistisch merkwürdig ungleichen Klavierkonzert Wk. 31 (Fürstner 1923) nicht eben viel eingefallen. Das schwierige, aber den Kenner des Klaviers verratende zierliche Passagenwerk kommt im pomphaften, formal zerklüfteten ersten Satz vielfach nicht recht zur Geltung, mehr im gefälligen zweiten, einem als „Heiterer Satz“ bezeichneten Scherzo. Der beste ist der dritte, ein kurzes, in klanglicher Beziehung echt pfitznerisch sprödes Adagio. Die Ueberleitung zu dem — wie R. Schumann sagen würde — „etwas hahnebüchernen“, ziemlich erfindungsarmen Finale hat Pfitzner allzu deutlich der entsprechenden Stelle in Beethovens Es dur-Konzert abgeguckt.

Seit dem zweiten Brahmschen sind viersätzliche Klavierkonzerte keine Seltenheit mehr. Außer dem Konzert von Pfitzner bekennt sich auch das in B dur von *J. Weismann* zu dieser Satzzahl. Nicht so schwärmerisch romantisch wie manche andere Schöpfungen Weismanns, wirkt das schon vor dem Kriege entstandene Konzert, das trotz vielen erfolgreichen Aufführungen sonderbarerweise keinen Verleger gefunden hat, hocherfreulich durch sein gesundes, männlich klares Wesen, seine mitunter an slavische Art gemahnende Musizierfreudigkeit, die sehr glücklich die Mitte zwischen sinfonischer und virtuos solistischer Behandlung trifft. Ganz der romantischen Empfindungswelt gehört das Konzert Wk. 48 von *A. Reuß* an, das ebenfalls zurzeit noch Manuskript, freilich erst vor eineinhalb Jahren entstanden ist¹. Mit bezug auf dieses Werk schrieb kürzlich der Münchener Musikschriftsteller A. Berrsche treffend: „Ueberall, wo Reuß scheinbar kunstlos nur durch das Kaliber seines Einfalls wirkt, reicht er in Höhen und Abgründe, wie außer ihm nur noch Hans Pfitzner.“ Der tief ergreifende, ja teilweise aufwühlende Gefühlsgehalt ist in persönliche, den Musiker fesselnde Formen gekleidet. Angedeutet sei hier nur, daß in die Durchführung des pathetischen ersten Satzes ein

¹ Aufführungsmaterial leihweise durch Tischer & Jagenberg; Solostimme mit zweitem Klavier wird wahrscheinlich bald gedruckt.

brillantes Scherzo auf psychologisch begründete Art eingefügt ist; auf das feierlich klangschöne Adagio folgt ein sprühendes Finale, das sich inhaltlich wie thematisch da und dort auf die beiden ersten Sätze bezieht. Die Konzerte von Reuß und Weismann sind die wertvollsten von denen, die wir der älteren lebenden Generation in Deutschland zu verdanken haben.

Zählt das Konzert von Reuß zur Klasse derer, in denen Solo und Orchester gleichsam als Gegenspieler behandelt sind, so gehört das von *W. Braunfels* (Wk. 21, Leuckart 1911) einem anderen Typ an, dem primär sinfonischen¹. Das Klavier umrankt und füllt. Damit ist keineswegs gesagt, daß es nicht virtuos behandelt sei. Im Gegenteil, als ausgezeichnete Pianist geizt Braunfels namentlich im ersten Satz nicht mit konzertmäßiger Oktaventechnik und anderen Mitteln virtuoser Schreibweise; der Solist würde sich ja ohne solches Aufgebot gegenüber der starken Instrumentierung gar nicht behaupten. Der durchaus sinfonische Charakter zeigt sich am sinnfälligsten im zweiten Satz, einem der im neuzeitlichen Konzert seltenen breit ausgespannenen Adagios. Das Konzert steht in der Tonart A dur, die von den Romantikern gerne zum Ausdruck der Kraft und der Lebensfreude genommen wird (mit Jagdklängen im Finale). Es ist ein reifes Werk, gehört aber noch nicht der persönlichsten Schaffenszeit des Komponisten der „Vögel“, des Tedeums und der „Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Berlioz“ an.

Wie die drei letztgenannten Tonsetzer, so ist auch *F. v. Rath* († 1905), Autor eines einsätzigen Klavierkonzerts in b moll (O. Bauer, München 1901), aus dem Kreise um Thuille hervorgegangen. Im Gegensatz zu jenen haften ihm jedoch bei aller zweifellosen Begabung in seinem Klavierkonzert noch mancherlei Eigentümlichkeiten der Schule an, besonders eine fatale Neigung zum Schwulst. Hierin berührt sich diese Komposition mit dem „Konzert im romantischen Stil“ Wk. 9 von *H. Sthamer* (Schlesinger 1913).

H. Zilchers Konzert Wk. 20 kenne ich nicht, möchte aber um so mehr auf seine an eigenartigen klanglichen Wirkungen reiche zweisätzige Komposition „Nacht und Morgen“ für zwei Klaviere, geteiltes Streichorchester und Pauken hinweisen (wie Wk. 20 bei Breitkopf & Härtel). Auch das vor einigen Jahren entstandene Konzert Wk. 30 (Schott) eines weiteren trefflichen süddeutschen Tonsetzers, *L. Windspergers*, kann ich mangels persönlicher Kenntnis nur streifen².

¹ Es gibt noch eine dritte Kategorie; das sind die Konzerte, in denen das Orchester dem Klavier nur wie ein loses Mäntelchen umhängt ist, das auf weite Strecken ohne viel Schaden weggelassen werden kann. Das krasseste Beispiel dafür sind die beiden Konzerte von Chopin.

² Weiter erwähne ich, ohne sie zu kennen, die Klavierkonzerte Wk. 31 des Geigers *A. Busch* (Breitkopf & Härtel) und Wk. 72 von *P. Graener* (Simrock 1925).

Unter den Klavierkonzerten der *jungen* deutschen Komponisten ragt das von *P. Hindemith* hervor, bezeichnet als „Kammermusik für obligates Klavier und zwölf Soloinstrumente“, Wk. 36 Nr. 1 (Schott 1924). Wer von den anderen ist imstande, uns beim Hören so in Atem zu halten, wie es durch dies äußerst knapp und zwingend geformte Stück mit seinem in jeder Beziehung und bis in die letzten Fasern hinein persönlichen Stil geschieht? Merkwürdig ist die Instrumentierung. Der Klavierpart verzichtet fast ganz auf Akkorde und bedient sich vorwiegend des zweistimmigen Satzes mit häufigen Imitationen. Ihm stehen — mit großer Vorliebe fürs Unisomo — die anderen Instrumente mehr oder weniger geschlossen gegenüber. In dieser Musik wogt so viel strotzendes Leben, daß man ihre streng lineare Anlage niemals trocken empfindet, wie etwa bei Schönberg oder Krenek. Allerdings kennt das Klavier bei Hindemith keine eigentliche Kantilene (das hängt mit der absichtlich unromantischen Einstellung zusammen), sondern ergeht sich allzu oft in übereifrigem Laufen. Einen echten Hindemith stellt der übermütige dritte Satz vor („Kleines Potpourri“); da wird von allen Spielern in polyrhythmischen Verwicklungen außerordentliche Sattelfestigkeit und von der Posaune unheimliche Beweglichkeit gefordert. Von großem Reiz ist der feierliche, in seiner rhythmischen Gestaltung ungemein reiche zweite Satz. Im Finale fällt ein ausgedehntes Fugato zwischen Horn, Trompete und Posaune auf, an dem das Klavier mit zwei freien Kontrapunkten teilhat.

Von den süddeutschen Tonsetzern weg wenden wir uns den im Rheinland lebenden zu. Die drei Konzerte, die hier genannt werden, sind gegenwärtig noch Manuskript (Aufführungsmaterial durch Tischer & Jagenberg). In *M. Antons* gut durchgearbeitetem Konzert Wk. 10 (1912) scheint mir das derb lustige Finale der gelungenste Satz zu sein; auch sonst erfreut an Antons Erfindung besonders die rhythmische Prägnanz. Ein sehr schöner Einfall ist das Variationenthema des langsamen Satzes von *H. Henrichs* Konzert in e moll; der erste ist ungleich an Wert, bedeutender das Finale mit seinem echten Humor. Die drei Sätze sind untereinander verbunden; der letzte schließt mit dem Material der Introduction des ersten. *H. Unger* hat unlängst ein Konzert vollendet, dessen Uraufführung im Frühjahr stattfinden wird.

Das Kammerkonzert für Klavier und kleines Orchester von *H. Wunsch* (Schott 1924) ist noch nicht Erfüllung, wohl aber Verheißung. Der aus dem Rheinland stammende, in Berlin lebende Tonsetzer ringt noch zu sehr mit Problemen, gestaltet aber schon jetzt persönlich und fesselnd. Die ungewöhnliche Anordnung der durchweg kurzen Sätze ist: Langsam, Lebhaft, Sehr langsam, Lebhaft. — Entschiedene Beachtung verdient *E. Bohnke* mit seinem Konzert Wk. 14. Das von grimmigem

Humor erfüllte Finale, zu dem ein Lüftchen aus dem Schlußsatz von Brahms' erstem, in der gleichen Tonart stehendem Konzert herüberweht, hält sich an die klassische Rondoform, während der knappe erste Satz frei, aber durchaus logisch geformt ist und sich dabei ganz auf ein monumentales Thema stützt, das bisweilen nach Art einer Passacaglia abgewandelt wird. Einen ungemein wirkungsvollen Gegensatz zu dem ans Dämonische streifenden ersten Satz bildet der langsame zweite in Fis dur, der in seinem Hauptteil schlicht und mild ist, aber auch einen Aufschwung von großer Leidenschaftlichkeit in sich birgt. — Wie das Konzert von Bohnke ist das in C dur von *J. Kopsch* noch Manuskript. Ein frischer Zug geht durch das Ganze, fühlbar gleich im marschmäßigen ersten Thema. Die formale Anlage ist persönlich, doch ohne den Eindruck der Willkür zu erwecken, die thematische Verarbeitung kunstreich; gutes Gleichgewicht herrscht zwischen dem Orchester und dem mitunter fast gesucht schwierigen, aber bei voller Beherrschung durch den Pianisten zweifelsohne auch dankbaren Solopart.

Das Konzert in C dur für großes Orchester mit obligatem Klavier (Zumsteeg 1913) von *A. Halm* gehört kaum hierher, weil der Komponist das Klavier bewußt nur als — wenn auch bedeutungsvolles — Orchesterinstrument behandelt. Annähernd zweihundert Jahre war das Klavier aus dem Orchester verschwunden; dem Bestreben, es dem Orchester wieder einzuverleihen (wenn auch auf andere als die alte Art des Continuo), begegnet man neuerdings nicht selten. Zu den interessantesten ersten Versuchen (zu Anfang unseres Jahrhunderts) dürften *E. Wolf-Ferraris* „La vita nuova“ und *Strauß* „Ariadne“ zählen.

Klavierkonzerte österreichischer Tonsetzer hat man bei uns in den letzten Jahren manchmal gehört: das farbige und schwungvolle, aber auch schwülstige und geschwätzige Romantische Konzert E dur des in Wien lebenden Steiermärkers *J. Marx* (Universaledition), das straffer geformte, imübrigen ebenfalls äußerlich wirkungsvolle, aber nicht tiefotende Sinfonische Konzert Wk. 4 des jetzt in Darmstadt als Opernkapellmeister tätigen *J. Rosenstock* (Universaledition) und die durch bescheidene Haltung für sich einnehmende, in der Erfindung unpersönliche Sinfonietta für Klavier und Orchester mit Mezzosopransolo Wk. 10 (Doblinger 1924) von dem Salzburger *J. Meßner*. Mit diesem Werk hat eine gewisse Ähnlichkeit des Tirolers *E. Schennich* Fantasia ecstática für Klavier und Streichorchester (Doblinger 1925); auch da sind Wille und Gesinnung stärker als die spezifisch musikalische Eingebung. Ein Kammerkonzert Wk. 55 von *R. v. Mojsisovics*, vor nicht langer Zeit in seiner Heimat Graz uraufgeführt, ist noch Handschrift.

Von einem älteren Wiener, *E. Schütt*, war schon in

der Einleitung die Rede, ebenso von dem Schweizer *H. Huber*. Von den schweizerischen Tonsetzern wird, scheint es, das Klavierkonzert wenig gepflegt. Die Westschweiz wird noch im Anschluß an Frankreich Erwähnung finden. Vom Konzert Wk. 15 des Holländers *J. Brandts-Buys* (Schlesinger) steht namentlich der erste Satz über dem Durchschnitt; aber seine Achillesferse ist die lyrische Erfindung (Gesangsthemen!). Was die skandinavischen Länder anbelangt, so habe ich schon bei der Besprechung der zweihändigen Musik ohne Orchester angedeutet, daß sie durch ihre Literatur vorteilhafter als durch ihre Musik vertreten werden. Unter den Klavierkonzerten überwiegen die kalten, prahlerischen: Werk 28 (Hain) des Dänen *L. Schytte* († 1909), das einst vielgespielte kurzatmige Werk 16 (Peters) von *E. Grieg* († 1907), Werk 6 (Hansen) von *Chr. Sinding* und Werk 6 (Breitkopf & Härtel 1903) von *H. Cleve*. Die drei letzten Komponisten sind Norweger. Thematisch dürftig und nicht einmal klanglich besonders anregend ist auch das Konzert „Der Fluß“ Werk 33 von *S. Palmgren* (Hansen 1914), dem nächst Sibelius bekanntesten finnischen Tonsetzer. Unter den schwedischen Konzerten dürften die von *W. Stenhammar* in erster Linie zu nennen sein.

Der Engländer *D. F. Tovey* ist keine starke Persönlichkeit; er hat ein gediegenes, brahmsisch gefärbtes Konzert veröffentlicht (Wk. 15, Schott 1906). Mehr Eigenart könnte man dem mir nicht bekannten Klavierkonzert seines Landsmannes *Fr. Delius* zutrauen. Von den Komponisten jenseits des Kanals genießt den größten Ruf *C. Scott*. Besonders rhythmisch und infolge unendlicher asthmatischer Sequenzen herrscht in seinem C dur-Konzert (Schott 1922) eine einschläfernde Gleichförmigkeit, die an Opiumrausch denken läßt, zumal da diese Musik — bildlich gesprochen — arm an Handlung, allzu „verständlich“ ist; erst im Finale geht ein bißchen etwas vor. Von den zwei Konzerten des Nordamerikaners *E. Mac Dowell* († 1908) ist das zweite (Wk. 23, Breitkopf & Härtel) das bedeutendere, zwar ein Virtuosenkonzert, aber eines, das diesen Standpunkt nicht zu einseitig und aufdringlich betont; da Klaviersatz und Instrumentierung gleich gut gelungen sind, wundert man sich, daß es bei uns kaum gespielt wird. Auch in der Phantastischen Suite Werk 7 von *E. Schelling*, einem jüngeren Landsmann Mac Dowells, sind Indianer melodien und -rhythmen pikant verarbeitet; die Instrumentierung ist noch farbiger, aber bisweilen zu stark. Bei solcher Stimmungsmusik ohne rechten Gehalt müßte der langsame Satz kürzer sein: wer wenig zu sagen hat, soll nicht lange reden.

Die beiden größten älteren französischen Tondichter unserer Epoche, *Franck* († 1890) und *St.-Saëns* († 1921), zwei ganz gegensätzliche Erscheinungen, habe ich bereits in früheren Abschnitten kurz zu charakterisieren ver-

sucht. In *C. Francks* Sinfonischen Variationen (Litloff) sind die letzten Variationen lange nicht so gut wie die ersten; aber das schlicht-innige Thema läßt unfehlbar auf eine Künstlernatur schließen, deren starke und ursprüngliche Quelle in ihrer edlen Menschlichkeit zu suchen ist, und auch die rezitativisch eindringliche Introduction ist von warmem Atem beseelt. Ein anderes Werk Francks, „Les Djinns“, sinfonische Dichtung für Klavier und Orchester (Litloff), kann kaum besonders empfohlen werden. *C. Saint-Saëns* hat nicht weniger als fünf Klavierkonzerte¹, eine „Rhapsodie d'Auvergne“ und eine Fantasie „Afrika“ geschrieben (alles bei Durand). Diese Sachen sind meines Erachtens ideale Virtuosenkonzerte: außerordentlich brillant, aber nicht aufgeblasen; elegant und doch nicht seicht; Form im ganzen sowie Einzeldiktion stets persönlich reizvoll,

¹ Bis zu Beethovens Zeit war das allerdings nicht viel.

von einer ungewöhnlichen instinktiven Sicherheit; manches, z. B. der langsame Satz des ersten Konzerts und die Fantasie, trägt eine besondere Note durch exotisches Kolorit. Das zweite Konzert (g moll) wird in Deutschland am häufigsten gespielt; das vierte (c moll) hat ebenso viele Vorzüge, und das dritte (Es dur) steht nur wenig dahinter zurück. Im übrigen haben sich französische Klavierkonzerte bei uns kaum eingebürgert. *G. Pierné*, in Deutschland nur durch sein Oratorium „Kinderkreuzzug“ bekannt, soll eines in c moll geschrieben haben. Das Konzertstück der *C. Chaminade* (Durand) ist bei reicher Farbenpalette oberflächlich. Einen Saloneinschlag hat auch das klangvoll instrumentierte Konzertstück Wk. 14 des Westschweizers *E. R. Blanchet* (Rózsavölgyi 1911), das auf mäßig impressionistische Art pastoralen Stimmungen Raum gibt. (Schluß folgt.)

Franz Seraphinus Lauska / Von Bruno Weigl (Brünn)

Ein Beitrag zur Musikgeschichte zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts¹

Sieht man Berichte in musikalischen Fachblättern, Zeitungsnachrichten oder Verlagskataloge aus dem Ende des 18. und ersten Viertel des 19. Jahrhunderts aufmerksam durch, so wird man als Endergebnis konstatieren können, daß Werke von kleineren, vermittelnden Talenten in Deutschland nur eine kleine, unwesentliche Rolle spielten, während der Musikalienmarkt, die Konzertprogramme und die Hausmusik (im besten Sinne des Wortes) fast ausschließlich von den Schöpfungen unserer großen klassischen Meister Haydn, Mozart und Beethoven und — was das erste Viertel des 19. Jahrhunderts betrifft — des Romantikers C. M. von Weber erfüllten. Dasselbe, was sich später gelegentlich der allgemeinen Anerkennung Wagners ereignete, fand seinerzeit sein natürliches, wenn auch nicht gerechtes Vorspiel. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn ein Künstler im Range des Meyerbeer-Lehrers Fr. Lauska, dessen Schaffen, dessen Konzert- und Lehrtätigkeit in eine Zeit fielen, wo Beethoven bereits am Zenith seines Ruhmes und Weber an den ersten Stufen zu seiner Meisterschaft standen, trotz außergewöhnlicher lokaler Erfolge nur unzureichend gewürdigt und nach seinem Tode (trotz Hinterlassung einer großen Zahl wertvoller Kompositionen) über seinen Namen achtlos hinweggegangen wurde, da Größere als er die Begeisterung ihres Volkes ganz und voll für sich in Anspruch nahmen und somit für ihn keinen Raum neben sich ließen. Der

Fall der Konsumierung kleinerer Talente durch große, überragende ist gerade bei Lauska außerordentlich bezeichnend, da sich über dieses Künstlers Leben und Schaffen fast alle Daten verwischt haben und gegenwärtig nur aus einzelnen verstaubten Nachrichten, aus kurzen, meist unzutreffenden lexikalischen Notizen, aus Pflicht-Nekrologen, die nur wenig Persönliches enthalten, oder aus gelegentlichen Aufzeichnungen zeitgenössischer Künstler zusammengetragen werden konnten.

Am wahrheitsgetreuesten schildert den Lebenslauf Lauskas ein Artikel in Ledeburs Tonkünstlerlexikon Berlins sowie ein von J. P. Schmidt (ehemaliger Schüler Lauskas, * 8. IX. 1779 zu Königsberg, † 9. V. 1853 zu Berlin. War k. preuß. Hofrat und Musikschriftsteller) verfaßter Nekrolog in der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung (1825, II. Jahrg., S. 155). Diesen beiden Quellen zufolge wurde Lauska (mit dem Vornamen Franz Seraphinus) am 13. Jänner 1764 zu Brünn (in Mähren) als Sohn eines kaiserl. Domänenrates geboren. Für den gleichen Beruf bestimmt wie sein Vater, erhielt er — wahrscheinlich in einem der sich mit wissenschaftlicher Erziehung befassenden Klöster Brünns — gediegenen Unterricht in allen für sein späteres Fortkommen notwendigen Studienfächern, bis er es schließlich zum Baccalaureus (Absolvent einer theologischen oder philosophischen Fakultät) brachte. Zuzufolge seiner sich schon frühzeitig entwickelnden Neigung zur Musik ließ ihn sein Vater neben seinen Schulstudien auch das Klavier- und Orgelspiel erlernen und sandte ihn — als er sah, daß er sich immer mehr von seinem künftigen praktischen Berufe zurückzog — seiner heißen Vorliebe zur Musik wegen im Jahre 1784 zu dem berühmten

¹ Da Lauskas Todestag auf den 18. April 1825 fällt, so war das Erscheinen dieses Aufsatzes anlässlich der 100. Wiederkehr dieses Tages bereits vor einem Jahr in Aussicht genommen, was jedoch technische Umstände verhinderten. Wir bringen den Aufsatz nun auf denselben Zeitpunkt in diesem Jahr.

Kontrapunktiker und nachmaligen Beethoven-Lehrer Johann Georg Albrechtsberger nach Wien, um ihm eine gründliche theoretische Ausbildung auf die von ihm erwählte Künstlerlaufbahn mitzugeben. Welche Lehrer Lauska zunächst in Brünn und später in Wien gehabt haben mochte, konnte bis jetzt nicht einwandfrei ermittelt werden; da sich jedoch der Künstler auf seinen Hamburger Konzertprogrammen als Mozart-Schüler bezeichnete, so besteht — trotzdem sich diese Nachricht noch nirgends auf ihre Richtigkeit hin nachprüfen ließ — kein Grund, an derselben zu zweifeln, insoweit wir nicht durch andere authentische Quellen eines Besseren belehrt werden. Die erste Anstellung erhielt Lauska in Rom, wo er als Klavierspieler in den Dienst des Herzogs von Serbelloni trat. Im Jahre 1788 ging er nach Deutschland, verbrachte sechs Jahre als Kammermusikus in kurpfälzischen Diensten, reiste 1794 nach Hamburg, wo er sich bis 1795 aufgehalten zu haben scheint, um sich dann in den Jahren 1795—1798 als Lehrer und Konzertspieler in Kopenhagen niederzulassen. Die einzig sicheren Nachrichten über den Kopenhagener Aufenthalt Lauskas sind in dem Jahrgang 1799 der Leipziger allgemeinen Musikzeitung enthalten, in deren Berichten besonders die pianistische Tätigkeit des Künstlers während des oben zitierten Zeitraumes hervorgehoben wird. Zugleich geht aus der 1890 erschienenen „Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg“ von J. Sittard (S. 185) hervor, daß er 1796 eine Kunstreise nach Hamburg unternahm, wo er am 9. und 30. Oktober, am 20. und 30. November und noch im nächsten Jahre, am 15. Jänner 1797, als Klaviervirtuose auftrat. Hierzu weiß noch J. P. Schmidt zu berichten, daß sich seine damaligen, stets von großem Erfolg begleiteten Kunstreisen auch auf St. Petersburg, Riga, Königsberg und Berlin erstreckten. 1798 ließ er sich in Berlin nieder, wo er — eine länger andauernde Reise nach Italien ausgenommen — bis zu seinem Tode verblieb. Dort entfaltete er neben seinem künstlerischen Schaffen vor allem eine pädagogische Tätigkeit, die ihn berühmt und gefeiert machte. Auch Gerber bezeichnete ihn in seinem Lexikon als einen der „besten, geschätztesten Lehrer des Pianoforte“ in Berlin. Er war sogar derart beliebt, daß er den Unterricht von fast allen Prinzen und Prinzessinnen des königlich preußischen Hauses übertragen erhielt. Daß diese damals als hohe Auszeichnung geltende Tätigkeit Lauska die Türen zu den gebildetsten und angesehensten Häusern Berlins öffnete, wird wohl niemand bezweifeln. Es ist darum nicht Wunder zu nehmen, daß ihm auch der reiche Bankier Jakob Herz Beer seinen noch nicht sechs Jahre alten (siehe Meyerbeer-Biographie von Dr. G. Kapp, V. Aufl. S. 22/23) Sohn Giacomo zum Unterricht im Klavierspieler anvertraute. Lauska nahm sich des hochbegabten Knaben besonders an und förderte ihn derart,

daß er bereits mit neun Jahren am 14. Oktober 1800 in einem der Patzigschen Konzerte in Berlin öffentlich aufzutreten und durch den Vortrag des Mozartschen d moll-Konzertes und von Klaviervariationen Lauskas außerordentlichen Erfolg erringen konnte¹.

Bezüglich des Berliner Aufenthaltes Lauskas sind nur noch wenige Daten hervorzuheben. Bestimmt konnte nur noch festgestellt werden, daß er 1799 der Berliner Singakademie, sowie am 4. Juli 1809 der von Zelter begründeten Liedertafel als Mitglied beitrug und daß ihn diese Mitgliedschaften des öfteren zum Vertonen von Chören anregten. Vier Jahre vor seinem Tode, somit im Jahre 1821 unternahm er — wie aus drei von dem Berliner Antiquariate L. Liepmannssohn zum Verkaufe ausgetobenen Brief-Manuskripten hervorgeht — eine ziemlich lang ausgedehnte Italienreise nach Rom und Neapel, wohl aus dem Grunde, um als gereifter Künstler noch einmal alle jene Orte wiederzubesuchen, die einst Stätten seiner ersten künstlerischen Tätigkeit waren. Erwiesen ist es, daß er bereits am 13. XII. 1821 in Rom weilte, da das oben angeführte Antiquariat in seinem Kataloge 174 zwei Briefe vom 13. und 14. XII. 1821 „aus der ewigen Stadt“ anzeigte, von denen der erste an den Verlag Peters in Leipzig, der zweite an einen unbekanntenen Empfänger gerichtet ist. Ein ebendort angeführter Brief vom 24. III. d. J. sowie zwei Briefe L. van Beethovens an seinen Verleger M. Schlesinger in Berlin vom 7. VI. und 6. VII. d. J. bestätigen, daß Lauska zu dieser Zeit noch in Berlin war, so daß der Antritt der Italienreise wahrscheinlich in den ersten Herbstmonaten erfolgt sein dürfte.

Mit den beiden letztgenannten Beethoven-Briefen

¹ Hier stößt man nun auf einen Widerspruch zwischen den Angaben Dr. Kapps, Ledeburs und Schmidts, die insoweit keine Klärung finden können, als nicht weitere Forschungen über Lauskas Berliner Aufenthalt vorliegen. Wenn Lauska, wie Ledebur anführt, 1798 nach Berlin gekommen ist, so war Meyerbeer (geb. 5. Sept. 1791), als er 1800 zum ersten Male öffentlich spielte, wohl neunjährig, muß aber schon sieben Jahre alt gewesen sein, als er bei Lauska seinen Klavierunterricht begann. Wenn aber Dr. Kapp behauptet, daß Meyerbeer, noch ehe er das sechste Jahr vollendete, Lauskas Unterricht genossen hat, so mußte Lauska schon vor dem 5. IX. 1797 nach Berlin gekommen sein, was wiederum andererseits im Widerspruch zu den Kopenhagener Berichten der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung stünde. Es bliebe nur noch die Möglichkeit offen, daß unser Künstler Berlin sofort nach seinem letzten Konzert in Hamburg (15. I. 1797) aufgesucht und Meyerbeer noch vor dem September 1797 zum Schüler erhalten hätte. Die von der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung gemeldeten Kopenhagener Konzerte nach dem Jahre 1797 konnte ja Lauska sehr leicht auch von Berlin aus unternommen haben. Da auch keine Briefe aus dieser Zeit auffindig gemacht werden konnten, deren Inhalt in diese auch für die musikalische Erziehung Meyerbeers wichtige Lebensperiode Lauskas Licht zu tragen imstande wären, so muß vorläufig mit den oben angeführten Angaben, so widersprechend sie auch sein mögen, vorlieb genommen werden.

kommen wir auf die Beziehungen Lauskas zu Beethoven zu sprechen. Im ersten Briefe ist Lauska in folgender Beziehung genannt: „... Leider erhielt ich erst vor einigen Tagen, indem ich noch von Wien entfernt war, Ihre Zusckung, ich glaubte nun nach den gütigen Bemühungen des Herrn Lauska bald und geschwinde mit der Korrektur fertig zu werden ...“ „P. S. Ich weiß, H. Lauska wird es mir nicht abschlagen, wenn ich ihn bitte, doch auch die Liedkorrektur¹ gütigst mit zu besorgen. Es ist mir ungemein leid, daß Ihnen durch mein Manuskript Aufenthalt gemacht worden ist ...“ In dem zweiten, einen Monat später datierten Brief tritt der Name Lauskas nur vorübergehend auf: „... Herr Lauska, dem ich mich empfehle, bitte sorgsam nachzusehen ...“. Beidemale ist hier Lauska in engere Beziehung zur Herausgabe von Werken des bereits überall berühmten Wiener Meisters gesetzt. Wenn Beethoven daher Lauska zur Durchsicht von Korrekturen einzelner seiner Werke, an deren fehlerfreien Herausgabe ihm sehr gelegen war, heranzog, so mußte er jedenfalls eine hohe Meinung von dessen musikalischem Können und der Gründlichkeit wie Verlässlichkeit seiner Arbeiten besitzen und sich wenigstens einmal bereits hiervon überzeugt haben. Ob sich nun die beiden Künstler persönlich gekannt haben oder nur schriftlich miteinander verkehrten, kann nicht eher mit Bestimmtheit ausfindig gemacht werden, ehe nicht Lauskas Nachlaß der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Denn während der Studienzeit Lauskas bei Albrechtsberger in Wien, die sich bestenfalls bis zum Jahre 1786 erstreckt hat, konnte derselbe nicht mit Beethoven bekannt geworden sein, da der Letztere erst 1787 zum ersten Male und zwar nur vorübergehend in Wien weilte, seinen Unterricht bei Albrechtsberger aber sogar erst 1794, demnach während seines seit 1792 währenden ständigen Aufenthaltes in Wien, aufnahm. In dieser Hinsicht sind auch die Angaben Frimmels und Gerbers, die die Studienzeit Lauskas in Wien vom Jahre 1804 an datieren, unrichtig, da Lauska im Jahre 1792 bereits als „attaché à la musique de chambre de l'électeur de Bavière“ (Fétis) angestellt war. Dem Namen nach dürfte jedoch Beethoven bereits Lauska gekannt haben, da der Letztere zehn Jahre früher Schüler des gleichen Lehrers gewesen ist. Eine persönliche Bekanntschaft kann deshalb nur aus den Jahren der Konzertreisen Lauskas, gelegentlich welcher er auch Wien berührt haben soll, oder aus dem Jahre 1796 stammen, als Beethoven sich für längere Zeit in Berlin aufhielt (vorausgesetzt, daß Lauska gerade daselbst anwesend war). Ob Lauska auf seinem Wege nach Italien Beethoven in Wien aufgesucht hat, um eine persönliche Begegnung herbeizuführen bzw. eine bereits

vorhanden gewesene Bekanntschaft zu erneuern, kann ebenso wenig festgestellt werden.

Engere Beziehungen knüpften Lauska vor allem an C. M. von Weber, der seiner Hochschätzung gegenüber Lauska durch die Widmung seiner As dur-Klaviersonate Op. 39 beredten Ausdruck gab¹. Daß es auch Freundschaft war, die Weber zu dieser Widmung veranlaßte, beweist der Wortlaut derselben: „En marque d'estime et d'amitié à Monsieur François Lauska, Compositeur et Professeur de piano à Berlin“. In Weber's Tagebuche ist am 21. Dezember 1816 über die Ueberreichung dieser Sonate (deren Erstexemplar Weber an diesem Tage von seinem Verleger erhalten haben dürfte) zu lesen: „Bei Lauska und ihm dedizierte Sonate in As gebracht, worüber er eine unendliche Freude gehabt; sie ihm vorgespielt.“ Lauska hat sich seinem Freunde gegenüber bald darauf durch die Zueignung seiner großen, bei Peters in Leipzig erschienenen Klaviersonate in B dur Op. 41 (dédié à Monsieur Ch. M. Weber, Maître de la Chapelle d. S. M. le roi de Sachse en témoignage d'estime et d'amitié) erkenntlich gezeigt.

Daß Lauska nicht nur am Berliner Hofe, sondern auch in der vornehmsten Gesellschaft dieser Stadt verkehrte und überall ein gern gesehener, hochgeschätzter Gast war, beweist der Umstand, daß er sich oft bei dem, seinerzeit in Berlin hochangesehenen Kgl. Geheimen Medizinalrat und Professor an der Universität Heinrich Lichtenstein (der zugleich auch als hervorragender Naturforscher, begeisterter Musikliebhaber und Webers intimster Freund bezeichnet wird) sehen ließ und dort sogar bei einem kleinen Feste anwesend war, das Lichtenstein im engsten Kreise anlässlich der Verlobung Webers mit der Sängerin Caroline Brandt veranstaltete. An Stelle der gegenseitigen Wertschätzung trat allmählich eine innige, bewährte Freundschaft zwischen Lichtenstein und Lauska, zu der der Letztere jedenfalls durch die Widmung seiner Sonate brillante für Klavier in C dur Op. 37 an Lichtensteins Gemahlin Viktoria (geborene Hotho) den äußeren Anstoß gab.

Lauska war verheiratet; das geht aus dem Capriccio und Polonaise für Klavier in c moll Op. 36 hervor, das am Titelblatt mit den Worten „Seiner geliebten Gattin gewidmet“ überschrieben ist. Wer seine Frau gewesen ist und wann seine Verheiratung erfolgt ist, kann mangels an diesbezüglichen Berichten nicht angegeben werden. Nach der Opuszahl des Capriccios zu schließen, muß seine Vermählung vor dem Jahre 1816 stattgefunden haben.

Wenige Jahre nach seiner Rückkehr aus Italien starb

¹ C. M. von Weber reiste bekanntlich mit seiner Braut, der Sängerin Caroline Brandt im Sommer 1816 nach Berlin, um daselbst seine am 22. XII. 1815 mit durchschlagendem Erfolg in Prag gegebene Kantate „Kampf und Sieg“ (Op. 44) am 18. und 23. Juni 1816 zur Aufführung zu bringen.

¹ Es handelt sich da um die Korrekturen der Klaviersonate Op. 109 und der Sammlung der „Schottischen Lieder“ Op. 108.

Lauska in Berlin am 18. April 1825 im 61. Lebensjahre. „An seinem Grabe (Kirchhof nahe dem Oranienburger Tor) ward sein am letzten erlebten Karfreitage komponiertes Werk ‚Quando corpus morietur‘ gesungen, und auch in der Singakademie fand eine Gedächtnisfeier für ihn statt.“ (Ledebur.)

Ueber Lauskas pädagogische Tätigkeit und über seine Konzertreisen wurde bereits im Verlaufe des Artikels gesprochen. Nachzutragen sind noch die Urteile der Zeitgenossen über seine pianistischen Fertigkeiten. In dieser Hinsicht berichtet C. W. von Weber in einem seiner vielen Briefe an Lichtenstein, in dem er Lauskas Spiel als „gemütvoll, höchst korrekt und natürlich“ bezeichnet. Mit dieser Nachricht übereinstimmend ist ein in der Leipziger Allg. Musikzeitung vom Juli 1815 enthaltenes Urteil, das folgenden Wortlaut besitzt: „Lauska hat sich in Berlin ein wahres und folgenreiches Verdienst erworben; er hat das als Klavierspieler, durch seinen soliden, rechtlichen, aber auch geschmackvollen, äußerst netten und reinlichen Vortrag, der als *Muster* diente, und dem wilden, unsauberen Rasen der einen, sowie dem matten, süßlichen Klimpern der anderen Partei die Wage hielt — und als sorgsamer, erfahrener Lehrer, der die besten Klavierspieler und -spielerinnen der Residenz wenigstens zum größeren Teile gebildet hat“. Ueber Lauskas Fantasieren am Klavier und dessen Klavierspiel zugleich berichtet jedoch am ausführlichsten dessen einstiger Schüler J. P. Schmidt in seinem bereits zitierten Nekrolog: „Lauskas Fantasien auf dem Klavier enthielten meistens eine Reihenfolge lieblicher Gedanken, die durch ein lebhaftes Gefühl des Augenblicks zu einer angenehmen Einheit verschmolzen, und durch Virtuosität und Anwendung und glückliche Ueberwindung der für seine Kunstepoche bedeutenden technischen Schwierigkeiten noch mehr hervorgehoben wurden. Der erfahrene Spieler kannte die Gewalt seines Instrumentes genau und benutzte wahrscheinlich noch von Dussek, Woelfl und Hummel den Effekt des Flügel-pianofortes der linken Hand, bei gleichzeitiger Anwendung der verschiedenen Züge. Vorzüglich liebte Lauska Terzen-, Sextenläufe und Doppeltriller . . . Am kühnsten erhob sich seine Fantasie zu wahrer Begeisterung, wenn er vor Kennern, noch mehr, wenn er vor wenigen Freunden unaufgefordert in voller Seelenheiterkeit sich zu Hause an sein Instrument setzte, um sich in seiner ganzen Wärme auszusprechen. Nur in solchen Momenten der Begeisterung erkannte man eigentlich Lauskas realen Künstlerberuf.“ Nachdem nun Schmidt auf seine Eigenschaften als Pädagoge zu sprechen kommt, schildert er Lauskas persönliche Qualitäten: „Als Mensch war Lauska von einer selt-samen Klarheit, Offenheit und Redlichkeit der Gesinnung, zugleich von wohlwollender Gemütlichkeit, frei von Egoismus, Neid und Parteisucht. Bei aller

Sanftheit war er nicht ohne Feuer, vielmehr von dem lebhaftesten Gefühl für Recht und Unrecht beseelt und stets bereit, dies Gefühl gegen jeden ohne Rücksicht zu bekennen und jede Sache mit ihrem rechten Namen zu benennen, dabei aber stets ohne Bitterkeit, mit Hint-ansetzung und Verleugnung seines eigenen Interesses.“

Lauska hat eine große Menge von Werken geschrieben, die fast alle (auch mehrfach) verlegt wurden und sich überall großer Beliebtheit erfreuten. Wie es kam, daß heute bereits alle in Vergessenheit gerieten, während sich solche von Dussek, Clementi, Hummel und Weber als noch heute zugkräftig erweisen, ist unerfindlich, um so mehr als sie den Schöpfungen derselben nicht nur gleichwertig waren, sondern (mit Ausnahme Webers) sie vielmehr an Erfindung und Wohllaut zumeist übertrafen. Denn daß sie nicht genügend Persönlichkeit zeigten, um schulebildend zu wirken, darf nicht als einziger Grund angesehen werden, da ja auch Dussek, Clementi und Hummel sich keines individuellen Stiles bedienten. Die eigentliche Ursache, warum man sich zu Lauskas Schaffen nicht intensiver bekennen wollte, liegt vielmehr darin, daß sich dieser Künstler in seinen Hauptwerken zwischen den Klassizismus und zwischen die durch Weber angebahnte Romantik stellte. In dem Maße, als Webers Stern aufzugehen begann, mußte demnach Lauskas Lebenswerk verblassen, da der bei weitem originellere und zugleich richtungbegründende Meister alle Aufmerksamkeit auf sich zog. Lauskas Zeit dürfte aber noch kommen und zwar dann, bis wir einen größeren Abstand von der Romantik gefunden haben werden. Dann werden sie wiederentdeckt, wieder-geschätzt und wiedergespielt werden, ähnlich wie man heute einen Nardini, Abaco, Porpora und so viele, die im Schatten großer Meister gestanden sind, wieder ans Tageslicht zieht. — Wie etwa jene von Dussek, Cramer und Clementi, muß man auch die Werke Lauskas in zwei Gruppen teilen und zwar in Kunstwerke und Uebungsstücke. Zu den ersteren werden namentlich der größte Teil der Sonaten (besonders die als „groß“ bezeichneten), die Konzertrondos und Capriccios, zu den letzteren die kleineren, als „mittelschwer“ bezeichneten oder seinen Schülern gewidmeten Sonaten, die einfachen Rondos, die schlichten Variationen und Divertissements zu zählen sein. In der Folge sei eine nach den verschiedenen Gattungen geordnete Uebersicht über die mir bekannt gewordenen Werke Lauskas angeschlossen, wobei bemerkt wird, daß die Opus 12 bis 17 und 22 vom Komponisten nicht in Druck gegeben wurden. Natürlicherweise kann diese Zusammenstellung keinen Anspruch auf unbedingte Vollständigkeit erheben, da sie nur nach den Angaben von Zeitgenossen und nach den in den größten Bibliotheken enthaltenen Exemplaren angefertigt werden konnte. Dementsprechend schrieb Lauska: 23 Klaviersonaten (Op. 1, 5, 6, 7, 9,

10, 11, 19 [3 Sonaten], 20, 21, 24, 26, 30, 34, 35, 37, 41, 43, 45, 46); 1 Fantasie (Op. 40); 2 Capriccios (Op. 32, 38); 5 Hefte Rondos (Op. 3, 4, 23, 44, ohne Opuszahl La Bagatella); 3 Polonaisen (Op. 25, 29, 42); 2 Rondos und Polonaisen (Op. 27, 36); 4 Hefte Variationen (Op. 8, ohne Opuszahl; 6 Variationen, 8 Variationen, Introdution und Variation in F); 6 Walzer; 6 Fackeltänze; kleine Stücke (Menuett varié, Lied von der Lanze, Gebet in Tönen [letzte Komposition]); 1 Sonate vierhändig (Op. 31); kleine vierhändige Stücke (6 leichte und angenehme Stücke, Polonaise facile, 2 petits Rondeaux, Valse); 1 Fackeltanz für Trompeten, Posaunen und Pauken; 1 Violinsonate (Op. 18); 1 Cellosonate (Op. 28); Cellostücke (Op. 39); Lieder Op. 2, ohne Opuszahl (12 Lieder, 3 einzelne Lieder und 4 in Sammelbänden

abgedruckte Lieder); 9 Männerchöre; 1 gemischter Chor „Quando corpus morietur“; Uebungsstücke (Op. 33, Petites pièces doigtées, 12 Divertissements); Kleine praktische Klavierschule (von Lauska und Beczwarzowsky herausgegeben).

Zum Beschlusse möchte ich noch an die Leser dieser Abhandlung die höfliche Bitte richten, mich für den Fall, als sie im Besitze von ausführlicherem biographischen und bibliographischen Material, von Briefen etc. dieses Künstlers sind, zwecks Zustandekommen einer Monographie über Lauska dadurch zu unterstützen, daß sie mich von dem Vorhandensein derartiger für mich außerordentlich wichtiger Dokumente in Kenntnis setzen, bzw. sie mir in Abschriften zukommen lassen. (Adresse: Brunn, Schwarzfeldgasse 39 a.)

Zwei Duos für Violine und Viola von W. A. Mozart

Von Dr. WILLY FRÖHLICH (Ulm)

Mozarts Hilfsbereitschaft ist bekannt: in vielen Fällen ist er Bedrängten und wirtschaftlich Schwachen ein uneigennütziger Helfer gewesen; wir verdanken dieser rührenden Menschenliebe des Mannes, der selbst nie aus den wirtschaftlichen Nöten herauskam, die Zauberflöte. Seiner Hilfsbereitschaft verdankt die Nachwelt auch ein kleineres Werk, das im Verhältnis zu seiner Bedeutung nur allzusehr vergessen ist: die beiden Duos für Violine und Viola (Köchel No. 423 u. 424) aus dem Jahre 1783. Michael Haydn hatte von seinem Brotherrn, dem Erzbischof von Salzburg, den Auftrag erhalten, 6 Sonaten für Violine und Viola zu liefern. Mitten in der Arbeit wurde Haydn krank; der Erzbischof drohte mit Dienstentlassung, die Not war groß; da sprang Mozart ein; er lieferte die noch fehlenden Stücke, die dem Erzbischof unter Haydns Namen übergeben wurden. Das ist die Entstehungsgeschichte der beiden Duos. Diese beiden Werke, die ich unbedingt mit zu dem Besten rechne, was Mozart auf kammermusikalischem Gebiete geschrieben hat, scheinen heutzutage nur eine geringe Verbreitung zu haben; abgesehen von ihrer Wichtigkeit für den Unterricht, worauf ich noch zurückkommen möchte, dürften unsere Kammermusikvereinigungen mehr wie bisher diese herrlichen Schöpfungen berücksichtigen. Weniger eignen sich Joseph Haydns sechs Duos für Violine und Viola für den Vortrag im Konzertsaal und Michael Haydns vier Sonaten für Violine und Viola kommen nur noch für den Unterricht in Betracht. Die wertvolle Literatur für zwei Streichinstrumente ist sehr spärlich. Wohl findet man Duos für zwei Violinen in großer Zahl, doch sind die meisten der sich in Katalogen oder im Gebrauch vorfindenden Werke instruktiver Art, ohne den geringsten musikalischen Ansprüchen zu genügen,

Außer Spohrs und Viottis Duos für zwei Violinen sind mir keine Werke dieser Gattung bekannt, die als Kammermusik im Sinne der sonst üblichen Trio- und Quartettliteratur anzusprechen wären. Die meisten scheinen nur flüchtig für den Unterricht zusammengeschrieben zu sein von Leuten, die wohl als Geiger von Bedeutung sind, deren kompositorische Fähigkeiten aber dieser überaus schwierigen Aufgabe nicht im mindesten gewachsen sind. Die Literatur für zwei Streichinstrumente bleibt also auf die wenigen Werke von Mozart und Jos. Haydn beschränkt. Von den Haydnschen Sonaten für Violine und Viola kenne ich nur eine Ausgabe von André (Offenbach), die nur drei der Sonaten enthält; die andern drei, die nach Pohls Angabe bei Artaria (Wien) erschienen sind, habe ich noch nicht zu Gesicht bekommen. Es wäre sehr zu wünschen, daß alle sechs Sonaten in einer mustergültigen Ausgabe erscheinen würden, um sie so der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Alle anderen Duos, von Haydn und Mozart, die im Handel erscheinen, sind nachweislich Bearbeitungen aus Sonaten, Streichquartetten und Baritonstücken.

Die Mozartschen Duos sind leider in keiner der mir bekannten Ausgaben in Partitur gedruckt; um sie zu verlebendigen, würde auch das bloße Lesen nicht genügen. Die ganz eminente Vitalität dieser Stücke kann auch nur vom lebendigen Klang aus erfaßt werden. Darin besteht das Geheimnis der Musik für Streichinstrumente, daß sie mehr als jede andere Musik das Spiel des Weltwillens ist. Die Welt als Gleichnis weicht der Welt als Spiel der Urkräfte. Die Entwicklung der Streichmusik kann als Entwicklung der Musik schlechthin bewertet werden. Klavier- und auch Orchestermusik (man denke an die Klangmassen Wagners und Strauß') wird mehr oder weniger das Akkordliche in den Vorder-

grund rücken und das eigentliche Primäre der Tonkunst, das Auf und Ab des Melos, das Uebereinander der melodischen Linien (nicht zu verwechseln mit der dadurch nur sekundär zufällig entstehenden Harmonik) wird unbedingt zu kurz kommen. Im Duo, Trio oder Quartett liegt jede Stimme klar zutage, wirkt losgelöst von der uns durch falsche Erziehung geläufigen Harmonik. Die Kontrapunktik wird in diesen edelsten Werken nicht zu einer Farce und zu einer sozusagen „höheren Harmonielehre“ herabgedrückt, sondern zum eigentlich musikalischen Prinzip erhoben, Selbst die scheinbar allereinfachsten, tatsächlich nur als harmonische Stützen dienenden Begleitfiguren Mozarts werden in die Urbewegung des schöpferischen Gestaltens einbezogen und dem musikalischen Urgesetz des Melos unterworfen. Die Trennung in polyphone Musik der Meister des musikalischen Barock und in homophone der Vorklassiker und Klassiker ist nur eine ganz allgemein gehaltene Abgrenzung zur besseren historischen Uebersicht mit leider einseitiger Festlegung einzelner Meister. Darüber hinaus möchte ich bei Mozart einen Stil feststellen, der im Prinzip von dem einzigen musikalischen Stil, dem „linearen“ Stil nicht abweicht, der nur durch die Einflüsse seiner Zeit modifiziert wird und seine Eigennote findet. Bewegungen wie das „Dramma per musica“ der Florentiner oder der neue Stil der vorklassischen Schulen sind im letzten Grunde ein Hinstreben zur Einfachheit und Ausdrucksgewalt der melodischen Linie, deren Gestaltungskraft in beiden Fällen verdunkelt war durch das Uebereinanderschachteln der Kontrapunkte, die nicht mehr dem lebendigen Fluß der Melodielinie, sondern hauptsächlich dem harmonischen Bewußtsein entstammten. Mozart betont das Melos (die Eigenwilligkeit und Kraft der melodischen Linie) in überaus lebendiger Weise. Die Harmonik der Wiener Klassiker ist die allereinfachste, den Gesetzen der Kadenz (die nebenbei gesagt im Quintfall ein melodisches Prinzip darstellt) folgende; die Harmonik wird so, Ausnahmen abgerechnet, Mittel zum Zweck. Die rein äußerliche Art der Klangwirkung und Farbgebung der Romantiker, verbunden mit einer einseitigen Gefühlsschwärmerei und daneben mit einem bis ins Kleinste wachen und das Gefühl sezierenden Bewußtseins, mußte die Musik ihrer Ausdruckskraft berauben und sie ad absurdum führen. Aus der naiven Musik der großen Meister des 17. und 18. Jahrhunderts wurde die sentimental-intellektuelle der Romantiker und Neuromantiker. Der Begriff „Akkord, Harmonik“ wird zum Selbstzweck, zur letzten Verirrung gesteigert durch die Klangschwelgereien der Impressionisten. Vom Standpunkt der überaus feinen Linienführung der großen Meister kann man nur von einer Harmonik als Ergebnis der Linien sprechen. Die Genesis der Harmonik ist die letzte wunderbare Klangerscheinung der Mozartschen Duos für Violine und Viola.

Daß es nicht einer Menge von Füllstimmen bedarf, um ein vollendetes und vor allen Dingen gut klingendes Werk zu schaffen, dafür gibt es keinen besseren Beweis als die herrlich klingenden zweistimmigen Klavierinventionen von Bach oder gar seine Solosonaten für Violine oder Violoncello. Füllstimmen würden die herrliche Schwungkraft der Linien verderben, wie das die Schumannsche und Mendelssohnsche Bearbeitung der Solo-Violinsonaten beweist. Nur von solchen Stücken aus kann die ganze Großartigkeit und Naturkraft des linearen Schaffens in der Musik erfaßt werden, sie allein können zum Vergleich herangezogen werden, wenn es sich um einmalige Werke handelt, wie wir sie in den Mozartschen Duos vor uns haben. Und hier im unbegleiteten Duo für zwei Streicher zeigt sich die große Kunst Mozarts. Er schreibt Linien, Melodien, und die akkordliche Stütze dieser Melodien (wenn man von einer solchen überhaupt noch reden darf) wird zu einer wunderbaren Neubildung, die in sich Höhen- und Tiefenpunkte, Spannungs- und Entspannungsmomente des melodischen Prinzips trägt. Der himmelweite Unterschied zwischen dem Genie und dem soliden Durchschnittstalent einer Epoche macht sich wohl kaum krasser bemerkbar als in den Duos von Mozart und in den Werken gleicher Besetzung von Michael Haydn. Auch Jos. Haydn muß mit seinen Sonaten für Violine und Viola hinter dem jüngeren Meister zurückstehen. Die Viola wird bei Haydn fast durchweg zum begleitenden Instrument, was der Natur und Feinheit der kammermusikalischen Behandlung widerspricht. Die Selbständigkeit der Stimmen in der melodischen Führung, das vollständige Verschmelzen von führenden und ergänzenden Stimmen zur Ganzheit des Gesamteindruckes ist eine von Mozart vielleicht nur im Divertimento für Violine, Viola und Violoncello wieder erreichte Leistung. Diese Höhe der kammermusikalischen und spezifisch Mozartischen gesangsmäßigen Behandlung der Instrumente scheint mir besonders in dem ersten der beiden Duos (Köchel No. 423) erreicht zu sein, das mir künstlerisch wertvoller erscheint, als das zweite in B dur. Mozart zerlegt da, wo er im Klaviersatz in der linken Hand die Begleitung akkordmäßig setzen würde, die Harmonik in ein wunderbares Schweben von Saite zu Saite: das Prinzip der Akkordbrechung weitet sich zum melodischen Prinzip. Die Ausführung durch Streicher bringt natürlich dieses Prinzip viel besser zur Geltung als das Klavier, dessen Gleichartigkeit der Farbgebung der Tod der individuellen Linienführung bedeutet.

In den letzten Jahren scheint eine neue Pflege des unbegleiteten Duos für zwei Streicher einzusetzen; hoffentlich kommt das Interesse für diesen mit Unrecht so lange unbeachtet gebliebenen Kunstzweig nicht nur der Musik im Konzertsaal, sondern auch der Hausmusik und dem Unterricht zugute. Die Auswahl an guten

Duos ist, wie schon oben gesagt, nicht allzu groß (die Spohrschen Duos erfordern schon ziemlich gewandte Spieler). Ich persönlich weise den Duetten für Violine und Viola im Unterricht die Aufgabe zu, auf das Kammermusikspiel vorzubereiten, wozu sie natürlich mehr geeignet sind als Duette für zwei Violinen.

Die Tendenz der Moderne, mit möglichst geringen Mitteln Großes zu sagen, die Abkehr von dem unnatürlichen Schwulst der Farbentopf-Instrumentationstechnik, wird der gering besetzten Kammermusik einen neuen Impuls geben; was diesen Werken von jeher ihren Reiz gab: die Intensität der kleinsten melodischen

Wendung, die Beschränkung auf das Allernotwendigste, die Abkehr vom musikalischen Geplauder und von der Gewöhnung an überkommene und teilweise falsch verstandene Meinungen, wird auch heute bei einer feinen und von den Impulsen eines echten Kontrapunktes getragenen Pflege des Duos für zwei Streicher als Fortschritt empfunden werden. Die Vereinfachung aller Mittel, das Besinnen auf das Einfachste und Natürlichste, die Ausschaltung der für die wahre Musik so schädlichen bildhaften und symbolischen Betrachtungsweise wird die Folge einer neuen Pflege und Beachtung dieses Kunstzweiges sein.

Unveröffentlichte Briefe von Peter Cornelius

Mitgeteilt von Studienrat Dr. PAUL BÜLOW (Lübeck)

Es ist mir Ehren- und Dankespflicht, den nunmehr 82jährigen mutigen Vorkämpfer der durch Wagner und Liszt eingeleiteten deutschen Musikepoche, Herrn Prof. Dr. Friedrich Stade in Leipzig, mit der Veröffentlichung der beiden wichtigen, an ihn gerichteten Cornelius-Briefe in das Interesse der zeitgenössischen Musikfreunde zu rücken. Wenn wir es uns an dieser Stelle auch versagen müssen, die Lebensschicksale des am 8. Januar 1844 in dem altherwürdigen Kunststädtchen Arnstadt geborenen hochverdienten Gelehrten, schöpferischen Musiker und schlicht bescheidenen, ganz nach innen gekehrten Menschen Stade zu würdigen, wie es anlässlich seines 60., 70. und 80. Geburtstages Arthur Prüfer im „Musikalischen Wochenblatt“ (Jahrg. 1904, Nr. 36 und 37) und Arthur Seidl im zweiten Bande seiner „Neuen Wagneriana“ und in der Sammelschrift „Zur modernen Tonkunst“ II. Bd. (Bosse, Regensburg 1914) in warmherzigen Aufsätzen getan haben, so möchten wir doch wünschen, daß dem von Liszt und Wagner ehrenvoll ausgezeichneten, mit Peter Cornelius und Hans v. Bülow befreundet gewesenen Manne, der jetzt nach einem opfervollen Lebensmartyrium einen geruhsamen Lebensabend in bewundernswerter körperlicher Rüstigkeit und geistiger Frische verlebt, eine ernsthafte Beachtung seines leider noch nicht gesammelt vorliegenden musikschriftstellerischen Wirkens und seiner fast vergessenen Männerchorkompositionen zuteil werden möge.

Der erste, bisher ungedruckte Cornelius-Brief bezieht sich auf Stades tiefgründige, noch kurz vor dem Hinscheiden des Meisters im „Musikalischen Wochenblatt“ (Jahrg. 1873) erschienene Würdigung der sämtlichen Gesangswerke von Peter Cornelius. Dazu schreibt auch die Witwe, Frau Berta Cornelius, in einem hier ebenfalls zum ersten Male mitgeteilten Brief vom 25. November 1874 an Stade:

Sehr geehrter Herr!

Indem ich Ihnen von ganzem Herzen danke für Ihren Brief voll warmer Theilnahme, sowie für alle Freundschaft, die Sie meinem lieben Mann bewahrten, bin ich so frei, Ihnen seine Photographie zur Erinnerung zu schicken.

Möge es Ihnen, geehrter Herr, ein angenehmer Gedanke sein, dem theuren Verstorbenen eine so große Freude gemacht zu haben durch das eingehende liebevolle Besprechen seiner Compositionen, Ich versichere Sie, daß ihm diese Anerkennung von Ihrer Seite eine seiner schönsten Freuden waren im Leben.

Mit herzlicher Ergebenheit

Bertha Cornelius.

In dem aus München datierten Briefe vom 6. September 1873 hatte Cornelius dem Leipziger Freunde mit diesen Worten gedankt:

München, den 6. Sept. 1873.

Lieber Dr. Stade!

Ich möchte noch ein Stück meiner alten Zeit mir zurückwünschen, wo ich über Herzensbriefen Stunden und Tage lang zubringen konnte, um mit Lachen und Weinen mein Innerstes auszuschütten und in dem Dämmerlicht des Humors mein Leben zu malen, wie es gerade war, um Ihnen für die Freude zu danken, welche Sie mir nun schon seit Wochen durch Ihre Besprechungen meiner Lieder bereiten. Die unbegrenzte Befriedigung, den Einen zu finden, in dem wie es scheint Erkennen und Lieben in Eines verschmilzt, ist mir durch Sie gewährt. Die klare Abspiegelung von dem dunklen Hergang des lyrischen Werdens, welche Sie in dieser Schrift erreichen und darbieten, und durch welche Sie das sogenannte „Besprechen“ auf die Höhe eines ästhetischen Kunstwerkes erheben, hat in wohlthätiger Weise meinen Eifer wieder geweckt, auch nach anderen Seiten hin als da wo es mich persönlich berührt, solchen Bestrebungen wieder mehr Glauben, mehr innerste Herzensaufnahme entgegenzubringen. Ihre Arbeit hat mir eine gute Dosis Selbstgefühl mehr gegeben, an welchem ich oft einen sich unangenehm fühlbar machenden Mangel leide, und dagegen wieder eine geistig fast hemmende Vorsichtigkeit und Scheu in mir hervorgebracht, vom ersten Werden eines Werkes an, schon zu fragen: Wie wird das Stade gefallen?

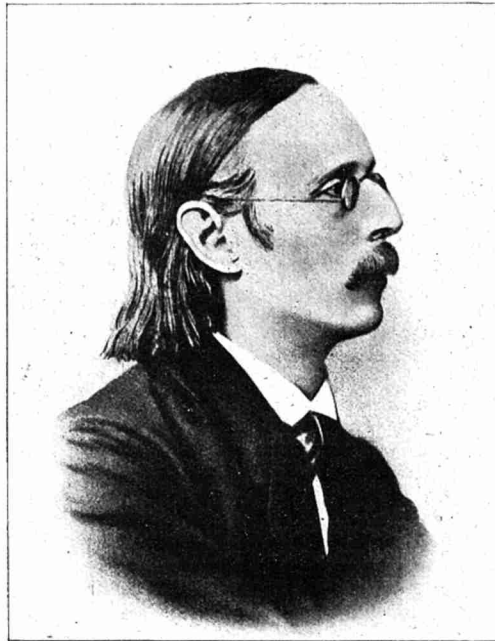
Meine eigenen Worte, welche Sie im Eingang anführten, waren mir ganz neu, so weit lag jene Zeit schon hinter mir und mit Wehmut muß ich zu meiner Frau sagen: Wie das klingt! Das ist ja

eine Art Schillersches Pathos, das klingt ja alles so wuchtig und vernichtend! Ach, daß ich mirs sagen muß — ein Mann, der sechs Jahre lang Schulmeister war, schreibt so etwas nicht mehr! — Nun, so vieles ich in Ihren Worten mit herzlicher Genugtuung auf Rechnung einer vollströmenden Sympathie für mich setzen muß, so darf ich doch in einem Punkt von der individuellen Beschränkung absehen und mich unparteiisch freuen, daß einmal über das Wesen des lyrischen Dichter-Musikers Gründliches und Feststellendes gesagt ist. Und da es sich im Lauf der Zeit so machte, wenn auch unter Mithilfe freundschaftlicher Rücksichtnahme, so war es endlich eine Gerechtigkeit, die mir persönlich widerfuhr, daß eine erste, breitere Betätigung auf einem neuen Felde mir zugestanden wurde. Zugleich füllte diese Tatsache etwas von der ungeheuren Kluft aus, welche zwischen dem, was ich *bin*, und dem was ich der Welt *scheine*, bestand. Dies bringt mich auf die Ursachen der so langen Verzögerung selbst dieser wenigen Dankeszeilen. Ich ringe fortwährend mit den Wogen eines Meeres von Plänen, und alles was ich fertig bringe, ist in meinen Augen nur elendes Stückwerk von dem, was eigentlich schon da sein sollte. Nun bin ich aber in meinen Augen schon in diesem Moment der Componist meines umgearbeiteten „Barbier“, ich bin der Componist meiner „Gunlöd“ (nach der Edda), ich bin der Componist meiner Lied-Symphonie mit Orchester in vier Sätzen nach Bürgers „Hohem Lied“ von der Einzigen, — daß nun einmal darauf hingewiesen wurde, daß auch die Werklein, welche die Welt seit Jahren von mir in Händen hat, zusammen genommen ein Werk sind, das war eine höchst wohlthätige, trostreiche Ver kittung jenes Risses. — Als Ihre Artikel anfangen, war ich noch mitten in der dicksten Schulmeisterei, dann winkte mir die Uebersetzung der „Armide“ und Nachflückereien an der „Tauride“ und „Alceste“. Unterdessen mahnte mich auch die endliche völlige zum Schlußbringen von zwei Liederhefte, und eine alte Leidenschaft aus Schubers (?) Reitermarsch in G moll ein Reiterlied für Männerchor zu machen. Dann muß ich mir eine jahrelange Last von der Seele wälzen, eine neue Ouvertüre zu meinem Barbier — nach Liszts Idee zu komponieren — und so hab' ich den ganzen August hindurch meine Ferien verbraucht, und will heute zum ersten Mal einen Ausflug machen. Da ich einen Starnberger Zug um 10 ½ versäumte und nun erst um 2 ½ reise, habe ich diesen Moment höchst schlaue benutzt, um Ihnen endlich zu danken.

Ich habe mir einen sehr schönen Briefwechsel mit Ihnen ausgedacht, und will schon die Zeit finden, ihn ins Werk zu setzen. Da ich seither tagtäglich an Sie dachte, in dem Gefühl Ihnen ein Wort sagen zu müssen, hing ich auch mit großem Interesse an der neuen Tätigkeit, welche Sie mit Oktober beginnen werden! Ich wünsche Ihnen und dem ganzen Unternehmen von Herzen Glück! — Jetzt in Eile, nächstens ausführlicher

Ihr Cornelius.

Alsdann sei noch das wichtige, von Seidl a. a. O. verkürzt wiedergegebene Schreiben des Meisters vom 7. Juni 1874 hier zum ersten Male in seinem vollständigen Wortlaut wieder zugänglich gemacht:



Peter Cornelius

München, den 7ten Juni 1874.

Mein lieber und geliebter Stade! Wie jener, der seinen Adressaten um Verzeihung bittet, daß er ihm seinen Brief in Hemdärmeln schreibt, möchte ich Ihnen sagen, daß Sie mir den zerschlagenen Zustand des Gemüths nicht verübeln sollen, in welchem ich endlich zum Schreiben an Sie komme. Ach, ich habe aus den bunten Tagen meines Lebens noch einen kleinen Brief Wagners, von drei Zeilen, mit der Unterschrift: Zerschlagen Dein Wagner, oder vielmehr nur W— denn das übrige war ja eben zerschlagen! Was wäre denn Freundschaft, nicht wahr, Stade? wenn man glaubte man dürfte immer nur in aufgedonnerter Laune, und in Kanonenstiefeln des Lebensmutes zum Freunde kommen. Nein, wir sind ihm auch im zerfetzten Schlafrock der Entmutigung und im sturmzerfressenen Mantel des *Grolls auf Alle* willkommen.

„Ihnen natürlich ausgenommen, Herr Geheimrat,“ sagte der westphälische Schneidermeister Thöne zu seinem Landsmann, meinem Ohm Brüggeman in Berlin, wenn er all' seine vornehmen Kundschaften im Klagegedel getäuschten Hoffens auf Zahlung mit Respekt zu sagen rechte — rechte Lumpen nannte und dann blitzschnell hinzusetzte: „Ihnen natürlich ausgerommen, Herr Geheimrat!“ —

Ja, Sie ausgenommen, teurer Freund, der Sie über alle meine paar Noten gierig und panegyrisch herfallen. Wie Sie mir's damit angetan haben! Verzeihen Sie mir diese Schwäche! Ich habe dreißig Jahre lang nach dem Schönen gestrebt, wenn auf *noch* so bunten Umwegen, und was ich sang, war „in den Wald gesungen“. Dies kleine posthume Lied von Mendelssohn hab' ich so gern (Sie vielleicht auch?), während mir seine anderen Lieder, so hübsch, ja schön manche sind, mehr und mehr „entfallen“ (Ihnen vielleicht auch?), wenn dies auch nur so gemeint ist wie Herwegh an Uhland sagt in einem schönen Sonett. O, ich bin gewiß, wir werden in den meisten Dingen übereinstimmen, was den Geschmack betrifft. Ich liebe das letzte Heft vor seinem Tode; den Morgenstern von Fallersleben, wenn es auch angekränkelt ist, die Nachtigall von Eichendorff. Der Scheidegruß von Lenau gefiel mir vor 20 Jahren sehr — die Form ist so reizend — aber der gemüthliche Inhalt scheint mir heute leer. Ach, wer auch so leichte unschädliche Lieder nur so hinhauchen könnte! Und doch nicht!! Das zweimalige



o wie sich das rächt, wie man sich daran müde hört! — Das Schilflied — so fein, so geschmackvoll, so meisterhaft es in seinen Rahmen gestellt ist, möchte doch eher Zuckerrohrlied heißen, es zeigt so recht einen Dichter, der wahnsinnig geworden ist und einen Componisten der *nicht* wahnsinnig geworden ist. Was *ihn* frühzeitig aufrieb war das ewig erregte unruhige Rütteln an den Grenzstäbchen seines Talents — — — — — Am 16. Juni. Die vielen Gedankenstriche sollen nur anzeigen, wie tausend andere Gedanken und Beschäftigungen mich abhielten, die traute Mendelssohn-Plauderei fortzusetzen. Jetzt ist mir die Laune dazu vergangen. Was brachte mich darauf? Der Dank

den ich für Sie ewig empfinde, daß Sie, meinem tiefsten geistigen Wesen so voll bejahend entgegengekommen sind. Es war das erste- und letztmal, daß mir diese Lust zuteil wurde, das ohne ich, das weiß ich. Aber das ist meine Religion, daß ich den Augenblick als meine Ewigkeit empfinde. Da genießt mein persönliches Selbst ein für allemal, was ewig höchster Befriedigungsmoment des Menschengestes bleibt.

Tropfen im duftenden Kelch, und ob die Sonne dich aufsaugt,
Einmal spiegeltest du Sterne und Himmel und Welt!

Einige Personalien! Die ganzen Ostern und Pfingsten und das meiste in den Zwischenzeiten componierte ich fleißig an meinem dritten dramatischen Werke „Gunlöd“. Seit der letzten Woche bin ich am Umarbeiten meiner drei Chöre von der Liebe nach Angelus Silesius. Ich habe bei dieser Umarbeitung nahezu alle technischen Verbesserungsvorschläge Riedels benützt. — Dieser Cyclus soll, hoff' ich, demnächst in die Öffentlichkeit treten, zugleich mit einem fünfstimmigen Requiem v. Friedrich Hebbel, der Vätergruft von Uhland (Baß-Solo mit Geisterchor a capella) und mit vier älteren italienischen Chören, welche ich mit neuen Texten ausgestattet, und welche in dieser Form bereits seit Jahren Repertoire- und Lieblingsstück der hiesigen Vokalkapelle sind. Könnten Sie, der Sie mittendrin sitzen, in Leipzig nämlich, mir unter der Hand für eines dieser vier Hefte oder für alle vier einen Verleger entdecken? Fritzsich hat sich mir wenigstens auf ein Jahr insolvent erklärt. Doch, wenn das auch nicht der Fall wäre, ich strebe nach einem Verleger, der mir meine Sachen entsprechend honoriert und um Sie, der Sie meine Arbeiten kennen, über diesen Punkt aufzuklären und in Mitwissenschaft zu ziehen, will ich Ihnen mein Conto hierherzusetzen:

Op. 8 Weihnachtslieder. Kein Honorar, obgleich mir Fritzsich in Bayreuth eingestand, daß die Lieder „gut gegangen“ wären.

Op. 9 Trauerchöre. Kein Honorar.

Op. 10 Die drei Riedel-Chöre. Kein Honorar.

Op. 11 Beethovenlied. Kein Honorar (darüber sage ich nichts, denn ich denke mir, er wird noch kaum ein Exemplar davon verkauft haben.

Op. 12 Drei Männerchöre. Auf meine Forderung 30 Thaler

Op. 13 Drei Chöre nach Bach „ „ „ 15 „

Op. 14 Quintett, Trost in Tränen „ „ „ 15 „

Op. 15 Lieder an Bertha „ „ „ 25 „

Op. 16 Vier Duette „ „ „ 25 „

Op. 17 Reiterlied nach Schubert „ „ „ 10 „

120 Thaler

Sage hundertzwanzig Thaler. Sage ich nun, daß die zehn Opus dreißig anständige Musikstücke erhalten, und teile die Summe, so bekomme ich für ein Musikstück vier Thaler. Nun hab' ich mir sagen, — vielleicht weiß machen lassen — daß Brahms für sein Sextett 1000 Thaler bekommen habe. Alle Größenverhältnisse in Ehren und jed' Neid ehrlich weggestrichen, finde ich doch den Abstand von 4—1000, oder auch wenn Sie wollen von 120—1000 allzu entmutigend und zerschmetternd!

Aber nun teurer Freund, verzeihen Sie mir diese persönlichen Haushaltungsangelegenheiten. Behalten Sie mich trotzdem lieb, und schreiben Sie bald einmal wieder

Ihrem Cornelius.

Siegfried Wagner: „Der Friedensengel“

Uraufführung am Karlsruher Landestheater

Siegfried Wagner hat bereits ein Dutzend Opern geschrieben. Diese Produktivität mußte doch irgendwo und irgendwie einen Gewinn zeitigen; er heißt: Bühnenroutine! Im Text des „Friedensengels“ wird so ziemlich alles aufgeföhren, was zu wirken vermag: Liebesüberschwang und Blutrünstigkeit,

Hochzeitstrubel und Kirchhofsgruseln, Gespensterspuk und Heiligenerscheinung und anderes mehr. Auch in der Musik reiht sich Bild an Bild — manche Kopien sind darunter —, alles geschickt und fein und nett und glatt und sauber gemacht. Der innere Wert? Ich meine, der Wert eines Kunstwerkes steigt mit dem Zwang, mit welchem es sich aus sich selbst gebären, entwickeln muß. In der Handlung des „Friedensengels“ könnte vieles geradesogut anders kommen und in der Musik spräche ein anderes Thema oft das Gleiche aus — beides würde keineswegs als deplaziert auffallen. — Die Handlung spielt sich folgendermaßen ab: Willfried bittet sein Weib Eruna ihn freizugeben, da er ein anderes Mädchen „Mitra“ liebt. Eruna willfährt dieser Bitte nicht und Willfried sieht als Lösung des Problems nur den Tod für sich und seine Geliebte. Mitra aber hängt am Leben, faßt diesen Tod nicht als Erlösung durch den „Friedensengel“, sondern in gesundem Egoismus lediglich als Mord auf und besitzt nicht Wille, nicht Kraft, den Weg mit dem Geliebten zu gehen. Er geht ihn allein. Kathrin, die Mutter Willfrieds, findet als erste den Toten, ist untröstlich, daß der Sohn in ungeweihter Erde beigesetzt werden soll, beschwört den alten Knecht Rudi, daß er einen Mord fingiert und so die kirchliche Weihe dem Grabe nicht versagt werden kann. Mitra entflieht in ein Kloster, um zu büßen, kommt jedoch nach einigen Monaten zur Erkenntnis, daß sie zur Erdenbraut entschieden mehr Neigung und Eignung besäße, denn zur Himmelsbraut, und sie erinnert sich eines Burschen, dem sie wohlgefallen habe und der ihr versprochen, sie jederzeit willkommen zu heißen. Flugs legt sie das Nonnengewand ab und eilt zu dem liebeseligen Reinhold, der gar kein Hehl daraus macht, daß er alle hübschen Mädchen gleich gern und ausgiebig küßt, der aber immerhin so klug ist, sich zur Braut das Gegenstück seines Charakters, nämlich einen zwar nicht böartigen, aber doch recht energischen „Drachen“ zu erwählen. Mitra erfährt von dieser stattgehabten Verlobung aber erst dann, nachdem sie während einer Umarmung Reinholds von eben dieser Braut ertappt wird und nicht genug — die Situation wird für sie noch ungemütlicher, indem der Fronbote des Femgerichts erscheint und öffentlich die Vorladung Mitras ausruft, die wegen Mordverdachts an Willfried angeklagt ist. Die energische Gerta zögert daraufhin nicht, der entlarvten Mitra den Strohkrantz, das Abzeichen der Buhlerin, anzuheften und sie an die Kirchentür, zum Spott und Hohn aller Vorübergehenden, binden zu lassen. Vor dem Femgericht wird Mitra wohl vom Mordverdacht freigesprochen, ihrer zwiefachen Buhlschaft wegen jedoch geächtet. Um Rudi, den alten Knecht, auf den nun aller Schulverdacht allein fällt, vor den Folterqualen zu bewahren, gesteht Frau Kathrin die dunkle Geschichte von dem angeblichen Mord. Ruprecht, ein einst abgeblitzter Freier der Eruna, zieht als Erster mit einer Schar Gleichgesinnter an das Grab mit der Absicht, den Toten der geweihten Erde zu entreißen, findet dabei zunächst die tote, sich selbst entschühnte Mitra, findet ein Heer palmenschwingender Engel und findet — den heiligen Christ, der das Grab höchst persönlich und eigenhändig schützt und segnet!

Und wenn man den ganzen Text gelten lassen wollte, sich auf jenes primitive, vom Kino oder weiß wo her stammende Niveau, das unter „Theaterspielen“ die möglichst gedrängte Aneinanderreihung von prägnanten Geschehnissen ohne jegliche psychologische Bindung versteht, einstellen wollte, wenn man Siegr. Wagner recht geben wollte in seinem aus Selbstbescheidenheit erwachsenen Ausspruch, daß er „keine Literatur“ schreibe, wenn man ihm weiterhin recht geben würde in seinem Bestreben, Volkskunst zu liefern und darin ein Konglomerat von Sentimentalität, Sensation, aufgebaut auf Märchensymbolik, Aberglaube und religiösen Ekstasen, zu sehen, wenn man dem allem das Wort reden wollte, den Schluß des Friedensengels müßte man unter

allen Umständen ablehnen: Der Heiland (notabene dargestellt von der *Ballettmeisterin!*) erhebt die Hand, um Selbstmord, Ehebruch, Buhlschaft zu segnen. Aus welchem Grund heraus? Mit keiner Silbe ist im Text die Eheirrung Willfrieds, noch seine und Mitras Liebe als eine zwangsweise sein müssende motiviert. Es ist das nichts weiter wie die primären Regungen und die daraus entspringenden naiven Handlungen seelisch höchst undisziplinierter Menschen, so wie es tausendfach vorkommt. Wenn schon Christus auf die Bühne zitiert wird, sollte es doch nicht um solcher Banalitäten wegen sein. Diese Schlusszene ist, gelinde ausgedrückt, eine Geschmacklosigkeit sondergleichen. Die Musik ist, abgerechnet die mancherlei Anklänge, der bessere Teil des Werkes, wie immer stark leitmotivisch gearbeitet, klanglich vorzüglich instrumentiert; und wiederum das Wohlgelegenste innerhalb des musikalischen Ausbaues ist die Illustrierung der heiteren Szenen, denn im Bestreben, recht vielerlei und Gegensätzliches zu bringen, hat Siegfried Wagner an komischen Figuren nicht gespart. Die sinfonisch angelegten Sätze, Vor- und Zwischenspiele, sind, soweit Siegfried Wagner dabei nicht von anderen zehrt, recht dürftig. Natürliche Deklamationen und Sinn für dramatische Akzentuierung decken manches Oedland zu. Dem „Friedensengel“ kann man wenigstens das eine Lob spenden, daß das Werk in der Hauptsache besser ist, wie die früheren Opern Siegfried Wagners. Es war sogar etwas wie ein Publikumserfolg zu verspüren, ob der nun der vorzüglichen Aufführung, an der alle Mitwirkende, vornehmlich Generalmusikdirektor Ferd. Wagner, mit großer Hingabe gearbeitet hatten, zuzuschreiben ist, oder aber aus Pietätsgefühl für den großen Namen Wagner geboren wurde, ist nicht genau festzustellen.

Margarete Voigt-Schweikert.

*

Egon Wellesz: „Achilles auf Skyros“

Uraufführung

Derselbe: „Alkestis“

Erstaufführung am Württ. Landestheater in Stuttgart

Achilles auf Skyros: ein Ballett mit großem Orchester und drei Singstimmen im Hintergrund. Als Vorwurf: die Entdeckung des unter den Königstöchtern auf Skyros als Mädchen verborgen gehaltenen Achilles und seine Entführung durch Odysseus. Ein schöner Stoff, doch ohne Erläuterung dem Uneingeweihten optisch nicht ohne weiteres verständlich. Seine tänzerische Lösung durch Edith Walcher war herzlich unbedeutend; mit einem unpräzisen, schwung- und phantasielosen Gehüpfen ohne rhythmische Energie läßt sich sinnfällig nichts verkörpern. Einzig Wolf-Ferrari (Achilles, als Gast), Fr. Hein (eine Königstochter) und die grotesken alten Weiber gestalteten neben dem eindrucksvollen Odysseus Swobodas ihre Figuren lebensvoll. — Wellesz' Musik, ganz illustrativ gehalten, überrascht in erster Linie durch originelles Orchesterkolorit. Die rein musikalische (melodische und rhythmische) Erfindung fließt ziemlich schwach; sicheres Können und ein vielseitiger Kunstverstand suchen geschickt über die Untiefen dieses bunt schillernden Tongewoges, das Kapellmeister Drost ausgezeichnet meisterte, hinwegzuhelfen. Das freilich gelingt nur auf kürzere Strecken, wie die nachfolgende „Alkestis“ dartat. Gewiß: dieses Werk (nach Hofmannsthal) ist mit starkem Sinn für das dramatisch Wirksame geschrieben, in Steigerung und Kontrast klug angelegt (stilistisch eine Fortsetzung der Elektra). Aber dieses ewige illustrative Musizieren lähmt durch ein Uebermaß an instrumentationstechnischen Reizmitteln allmählich jedes Interesse. In den breiten Zwischenspielen für die verschiedenen Aufzüge gerät Wellesz ins Uferlose; mangels tragfähiger musikalischer Ideen

fehlt da die Konzentration, das Packende, Mitreißende. Seine Musik ist da nur Effektmusik, ohne Sinnlichkeit, ein kunstvolles Spiel ohne Blutwärme. (Ein einziger Einfall: das Aufleben der Alkestes läßt einen innerlich mitgehen.) Die Aufführung war dank der mustergültigen Regie Dr. Erhardts (die in den jede Massierung vermeidenden Chorszenen Einfälle von großer Eindringlichkeit zeigte) und der die große Linie des Werkes betonenden musikalischen Führung Karl Leonhardts jeden Lobes würdig. Aus der Darstellung ragte Moje Forbach in der Titelpartie hervor.

H. H.

*

Leos Janacek: „Jenufa“

Erstaufführung am Hamburger Stadttheater
(Haus am Millerntor)

Jenufa von Leos Janacek, ein durchaus im Nationalen verankertes Stück tschechischer Schaffenskraft und Lebenssicherheit, trägt in Musik und Handlung alle Merkmale des Volkes, nicht des Volkstümlichen. Janacek, ein Kind des böhmischen Waldes, nicht als Snob des vom eigenen Erfolg bewirkten spekulativen Musikbetriebs, sondern als ein Werbender und im Täglichen Ringender der Musik ergeben, hat das, was weder Technik noch Handfertigkeit zeitigen können: musikalischen Instinkt. Die Hamburger Aufführung kam insofern dem eigentlichen Erfordernis des Werkes entgegen, als ganz von selbst Jenufa (Helene Falk) gegen die Küsterin der Sabine Kalter zurücktrat: wie diese Künstlerin Leid und Kampf dieser bäuerlichen Kraftgestalt in Ton und Gebärde zu veranschaulichen wußte, war etwas, was einer Offenbarung gleich kam.

Bodenständigkeit und das Besondere des Bühnenimpulses in der Musik bewirkten eine ganz fabelhafte Erweckung der Partitur unter Egon Pollak, eine der besten, die der Jenufa seit ihrer Taufe in Brünn (1904) und der ersten entscheidenden internationalen Darlegung (Prag 1916) zu teil ward.

Weiß-Mann.

MUSIKBRIEFE

Aachen. Prof. Dr. Peter Raabe ist bestrebt, gerade den Volkskonzerten möglichst Festkonzertcharakter zu leihen. Eine zweimalige Aufführung der romantischen Kantate „Von deutscher Seele“ von Hans Pfitzner übermittelte den Zuhörern des äußersten Westens Schwingungen der deutschen Seele, wie sie den großen Schöpfungen unserer deutschen Romantik kaum eigen sind. „Moderne“ und Brahms fanden im sechsten großen Konzert verbindende Stilmomente. Joseph Haas zeigte in seinen Variationen über ein Rokoko-Thema von Kirnberger eine geistige Regsamkeit auf diesem Kunstgebiete, die seinem früheren Meister Reger alle Ehre macht. Heinrich Rehkemper (München) sang als Meistersänger mit höchster Empfindung die lyrische Szene für Bariton und Orchester von Rudolf Siegel (Krefeld) „Der Einsiedler“. Bedrückende Gleichmäßigkeit der Stimmung, aber edle Tonsprache und musikalische Gestaltung stehen einander gegenüber. Zwei Gesänge für Bariton und Klavier „An den Mond“ und „Willkommen und Abschied“ hat Pfitzner neuestens instrumentiert und Aachen zur Uraufführung übergeben. Mit eindringlicher Gestaltung malt der Komponist in zart lyrischen Farben alles das, was zwischen den Zeilen dieser Goetheschen Gedichte steht. Brahms' „Eroika“, die F dur-Sinfonie, führte den Abend in lebensbejahendem Crescendo hymnenartig zu Ende. Die Ballettsuite von Gluck führte uns im 5. Volkssinfoniekonzert zur Urzelle jeder Musik zurück: Gesang und Tanz. Es ist seltsam, daß gerade die volksferne Kultur des Rokoko so volksmäßige Wirkung erzielt, wenn sie so schlicht und zierlich vorgeführt wird, wie Eta Harich-Schneider (Berlin) das d moll-Klavierkonzert von Mozart spielte. Beethovens Achte hatte Tiefe und Innigkeit. Brahms' „Ungeratene“, die tragische Ouvertüre, gab dem siebten großen Konzert den tragischen Auftakt. Der Aachener Konzertmeister Fritz Dietrich hatte sich in Bruch's d moll-Violinkonzert eine wenig volkstümliche Aufgabe gestellt. Daß das unbekannte Werk dennoch zündete, verdankt es allein

der eindringlich gestaltenden Ausdrucksenergie des Solisten. In Beethovens Dritter ließ Prof. Dr. Raabe alle Schrecken und Wonnen der Geist- und Seelenkämpfe den Zuhörer kosten. Eine begabte Aachener Klavieristin (J. Bayer) zeigte im 6. Volkskonzert mit dem G dur-Konzert von Beethoven volle Beherrschung der Technik und des Ausdrucks. Den beiden Orchesterwerken: Coriolan-Ouvertüre und Bruckners Dritter gab unser Orchester das Aeußerste an Können und Freudigkeit der Ausführung. Das letzte Volkssinfoniekonzert brachte uns außer zwei Solisten aus Buenos Aires, die vollständig versagten, neben Wiederholungen aus früheren Konzerten Raffs Sinfonie „Im Walde“. Endlich ist die Chroliteratur wieder um ein lebenskräftiges Werk bereichert worden. Richard Wetz läßt seine neueste Schöpfung als 50. Werk ausströmen in den überlieferten Kult des Requiems, das im letzten städtischen Konzert seine Uraufführung erlebte. Das Werk für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester verrät, daß Wetz seit seinem 32. Werk „Hyperion“ eine entscheidende Wendung nach „links“ getan hat. In der Stimmführung ist er eigenwilliger, moderner geworden. Er bettet sein Werk nicht mehr in behaglichen Wohlklang, sondern setzt Dissonanzen schroff aufeinander, doch nicht unerbittlich wie die Neutöner, nein, Versöhnung ist mitten im Streit, und alles Getrennte findet sich wieder. Die Schwierigkeiten für den Chor sind durch das moderne Klangverfahren groß. Der städtische Gesangverein nahm sie in ausgezeichnete Genauigkeit. Der anwesende Komponist wurde über die Maßen gefeiert. Joseph Pembaur, der alljährlich hier zu Gaste weilt, gab in der vierten Kammermusik einen Abend mit lauter Klavierphantasien. Die letzte Kammermusik wurde vom Aachener Streichquartett zu einer dankbar entgegengenommenen trefflichen Wiedergabe gebracht. Alfred Casella kam mit seinem Konzert zum ersten Male in Reichsdeutschland zu Wort. Es war zuviel der Ehre. Ernst von Dohnanyis Serenade gehört zu den interessantesten, wenn auch nicht tiefer greifenden Neuheiten. Schumanns A dur - Streichquartett gelang den Aachenern klang- und ausdrucks schön. Ein Instrumentalkonzert für Volksschüler und ein Vokalkonzert für die höheren Schüler setzte Prof. Dr. Raabes Bemühung für Musikerziehung erfolgreich fort. Das Konzertleben der privaten Gesangsvereine liegt leider mangels Entgegenkommen der städtischen Instanzen vollständig darnieder. — Der Opernspielplan leidet darunter, daß der parteipolitisch zusammengesetzte Theaterausschuß immer mehr Einfluß auf ihn zu erlangen sucht. So sind wir denn auf dem besten Weg zum „finanziellen“ Erfolge, aber das Niveau sinkt. Intendant Maurenbrecher und seine Helfer suchen zu retten, was zu retten ist, durch möglichst „opernmäßige“ Ausführung der Operetten. So können wir doch manche Erfolge buchen. Wagners Ring der Nibelungen ist bis zu einer geschlossenen Wiedergabe gediehen. Seine einzelnen Teile sind recht festspielmäßig über die Bühne gegangen und lassen erkennen, daß wir mit den vorhandenen Mitteln und Kräften zu einer geschlossenen, unmittelbar und eindrucksvoll wirkenden Ringaufführung kommen werden. Karl Dammer hat sich schnell dem künstlerischen Opernbetrieb als Nachfolger Elmendorffs eingegliedert. Als Empfindungsmusiker stellt er das Geistige und Seelische vor das Dramatisch-Temperamentvolle. A. Spring als Inszenator und R. Ockel als Bühnenbildner sorgen, ohne sich in wilde expressionistische Spielereien zu verlieren, für ein durchaus modernes und künstlerisch eindrucksvolles Bild. Die gegenwärtig ausgezeichnete Verfassung der Solisten erlaubt es, alle Rollen mit einheimischen Kräften zu besetzen. Für Kassenerfolg sorgte in erster Linie: Aida, Die Afrikanerin, Der Waffenschmied, Madame Butterfly, Die Fledermaus, Wiener Blut, Eine Nacht in Venedig und schließlich auch eine wundervoll gelungene Aufführung des Rosenkavaliers. Vorwiegend künstlerischen Erfolgen diene: Wagners Ring und Lohengrin, Händels Rodelinde, Humperdincks Königskinder.

Andreas Schiffer.

Basel. In J. von Raatz-Brockmann (Baßbariton) lernten wir im VIII. Sinfoniekonzert der AMG. einen hervorragenden Vertreter seines Faches kennen. Der neunte Abend gab unserm verdienten Konzertmeister Fritz Hirt Gelegenheit, sich als Solist zu betätigen. Im zehnten und letzten Konzert endlich bot Edwin Fischer mit dem B dur-Konzert von Brahms restlosen Genuß. Unter den Orchesternummern der drei letzten Abende seien Regers Mozart-Variationen, Bruckners Zweite und Wagners Meistersinger-Vorspiel besonders hervorgehoben, alle von Kapellmeister Suter in gewohnt gediegener Art interpretiert. Weniger konnte man sich mit Saint-Saëns c moll-Sinfonie befreunden. Problematisch blieb Fritz Bruns, des Berner Kapellmeisters, IV. Sinfonie in E dur, ein großangelegtes, gedankenreiches Werk, dem aber eine gewisse Einheit mangelt. — Die Kammermusik-

konzerte ermöglichten uns die Bekanntschaft mit dem Wendling-Quartett (Stuttgart), das besonders mit der Wiedergabe von Regers Op. 109 eine meisterliche Leistung bot. — Als besonderes Ereignis darf das Gastspiel des Winterthurer Kammerorchesters gebucht werden: Tscherepnins Kammerkonzert Op. 33, Hindemiths Klavierkonzert Op. 36, Strawinskys Oktett für Blasinstrumente und R. Stephans Musik für sieben Saiteninstrumente standen auf dem Programm. Strawinskys Werk erschien mir als das reifste und konsequenteste, aber auch Tscherepnins Opus spürt man kräftige Vitalität an. Von Hindemith kenne ich stärkere Werke, allzu sorglos wird hier drauflos musiziert. Stephans feinnerviges Stück läßt den frühen Tod dieses Musikers sehr bedauern. Kaum nötig zu erwähnen, daß Hermann Scherchen bewundernswert dirigierte; auch die Solisten Walter Frey (Klavier), Walter Kägi (Violine) und Werner Burren (Flöte) gaben ihr Bestes. — Das Theater brachte verschiedene Neueinstudierungen. Aubers „Fra Diavolo“ wurde wieder einmal hervorgeholt und erwies sich immer noch als lebenskräftig, was von Webers „Oberon“ nicht erst hervorgehoben zu werden braucht. Auf erfreulich hoher Stufe stand die Aufführung der „Bohème“; bei der des „Fidelio“ sei diesmal besonders die gediegene Inszenierung Dr. Wälterlins erwähnt. Die Kapellmeister Becker und Rooschütz dirigierten abwechslungsweise die erwähnten Werke mit gewohnter Sicherheit.

Hans Ehinger.

Brünn. Im Theater außer der Uraufführung von G. Büchners Lustspiel „Leonce und Lena“ mit Musik von V. Merz (über die bereits separat berichtet wurde) nichts Neues. Dafür gab es eine Reihe von Konzerten größeren Stils, von denen besonders jene der Brüner Philharmoniker und des Brüner Männergesangsvereins hervorzuheben sind. Erstere brachten als Gastdirigenten Prof. L. Reichwein und F. Weingartner nach Brünn und hatten trotz mäßiger Programmzusammenstellung guten Publikumszuspruch und großen künstlerischen Erfolg. Besonders das Reichwein-Konzert, das in restlos vollendeter Darstellung die Freischützouvertüre, das bekanntere der beiden Cellokonzerte in D von Haydn (gespielt von H. Busch) und die II. Sinfonie von Schumann brachte, löste Jubel unter der Zuhörerschaft aus. Im Weingartner-Konzert interessierte nur die hervorragend gebrachte Egmont-Ouvertüre. Die Berliozsche Sinfonie phantastique war hier bereits in der einzigartigen Weingartner-Interpretation bekannt; die gleichzeitig zur Erstaufführung gelangte V. Sinfonie des Dirigenten ist flach, altmodisch gearbeitet und trägt ein derartiges Allerwelts-Gesicht zur Schau, daß es große Ueberwindung kostete, der Wiedergabe des Werkes bis zum Schlusse beizuwohnen. Das Orchester leistete unter Reichweins und Weingartners Leitung Vortreffliches. — Hoch einzuschätzen sind seit der umsichtigen Leitung O. Hawrans die Konzerte des Männergesangsvereins, die einwandfrei aufgebaute Stilprogramme mit stets interessantem Inhalt aufweisen. Das diesjährige erste Konzert war ganz auf Reger-Strauß abgestimmt. Als Hauptwerk der Reger-Abteilung gab es das schwierige und eigenartige Chorwerk „Die Nonnen“ zu hören, das einen überwältigenden, tiefgehenden Eindruck hinterließ. Derselbe wurde noch vertieft durch den wunschlos schönen Vortrag prominenter Orgelstücke Regers (gespielt von A. Nowakowski aus Prag). R. Strauß war vertreten durch sein noch stark von Brahms beeinflusstes Jugendwerk „Wanderers Sturmlied“, das wohl gefiel, nach Regers „Nonnen“ jedoch stark abfiel. Die Liederinlagen von Reger und Strauß wurden seitens Dr. Fr. Fellner aus Prag nur auf äußerliche Wirkung abgestimmt und dementsprechend vorgetragen; sie wollten sich in den Rahmen des Konzertes nicht recht einfügen. Hawran erledigte sich seiner Aufgabe mit großem Fleiß und Können; für den Schluß des Regerschen Chorwerkes hätte ich ihm eine ruhigere Hand gewünscht. Das zweite Konzert brachte eine sorgfältig einstudierte Aufführung von Händels „Judas Maccabäus“. Einen sehr genüßreichen Abend verschaffte uns das Rosé-Quartett durch den Vortrag der Quartette von Beethoven Op. 18 in c moll, Schubert in d moll und Korngold Op. 16 in A dur. Hervorzuheben wäre nur, daß Korngolds Quartett neben der Oper „Violanta“ als sein bestes und reifstes Werk anzusehen und zu den wirkungssichersten Kammermusikschöpfungen der Gegenwart zu zählen ist. — Ganz auf Dilettantenniveau gesunken sind die Konzerte des Musikvereines unter Leitung J. Heideggers. Einen ausreichenden Beweis liefert sein vorletztes Konzert, in dem er zwischen eine gar nicht in einen Konzertsaal gehörende, auf ganz niedriger musikalischer Stufe sich bewegende „Suite in altem Stil“ von N. Rezniczek und eine nicht gerade zu den besten Leistungen B. Bartóks gehörende Orchestersuite die — Ouvertüre (!) zu Mozarts „Idomeneo“ einschob. Die Rezniczek-Suite fand in Heidegger einen guten Interpreten; auch für Mozart hatte

er diesmal eine glückliche Hand; an Bartóks Suite dagegen reichten seine Fähigkeiten bei weitem nicht heran. Dem letzten Konzert, das wiederum ganz konservativ auf die Aufführung von Schumanns Manfred-Ouvertüre, Brahms' Violinkonzert (Solist G. Kulenkampff aus Berlin) und Beethovens II. Sinfonie abgestimmt war, habe ich nicht beigewohnt. — Aus tschechischen Musikkreisen ist die Aufführung von Honneggers „König David“ und Strawinskys „Geschichte eines Soldaten“ besonders lobend hervorzuheben, um so mehr, da es sich um Werke handelt, die im hiesigen deutschen Publikum kaum gekannt und geschätzt werden.

*

Bückerburg. Die Hofkapelle drückte dem Musikleben ehemals den Stempel auf. Heute ist das Landesorchester zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken. Wohl wird es noch staatlich unterstützt, läßt aber wenig mehr als Kaffeehausmusik hören. Noch sind einige gute Kräfte vorhanden und in Verbindung mit der regsamen Militärkapelle wären bei selbstloser Verwaltung von Kritik und Publikum beachtenswerte Sinfoniekonzerte möglich. Aber das Orchester ist fast nur als Begleitkörper zu hören bei Opern, Operetten und Oratorien; denn von „volkstümlichen“ Konzerten mit Ball wollen wir lieber nicht reden. Nur 2 Sinfoniekonzerte kamen zustande. In beiden erschien Prof. Sahla am Dirigentenpult. Das erste war ein Festkonzert zur Nachfeier von dessen 70. Geburtstag. Beethovens Siebente, Mozarts Serenade (eine kleine Nachtmusik) und 5 Sopranlieder von Sahla wies das Programm u. a. auf. Das zweite brachte nur Haydns II. (D), Siegfried-Idyll, Don Giovanni-Ouvertüre und liebliche Lieder. Um so mehr interessierten die 3 Kammermusikabende und die Oratorienaufführung. Das erste Kammerkonzert stand auf der Höhe. Wir hörten Mozarts jugendfrisches C dur-Streichquartett, Beethovens Es dur-Sonate für Violine und Klavier, dazu Brahms' g moll-Klavierquartett, von der sympathischen Pianistin Frl. Marg. Bölling (Hannover) stilsicher gespielt. Die beiden anderen Abende gaben Beethovens „Harfenquartett“ und neben einem geschmacklosen Wolf-Brahms-Schumann-Schubert-Strauß-Liederpotpourri die Variationen aus Schuberts d moll-Quartett sowie Haydns plauderndes G dur-Quartett, Griegs Violinsonate und Stücke von Chopin (Frau Bartels-Büsing). Eine besondere Note verdient das Streben des Oratorienvereins (Dirigent: Crusius). Schätzenswerte Kräfte werden hier frei. Er trat am 13. Dezember mit H. v. Herzogenbergs „Geburt Christi“ hervor und wird am Karfreitag Händels „Messias“ in der Chrysanderschen Bearbeitung darbieten. Im Stadttheater sah man von den Herfordern neben mehreren Operetten (Günstling der Zarin, Dollarprinzessin, Maritza) nur den „Fliegenden Holländer“. Oertliche Verhimmelungstaktik schädigt das musikalische Leben um so erheblicher, als sie Spreu und Weizen nicht scheidet. *Gräf.*

*

Halle a. S. (Konzerte.) Durch die künstlerische Konkurrenz von Philharmonie und Stadttheater haben wir beneidenswert schöne Sinfoniekonzerte. Das ist gewiß. Es bleibt aber zu bedenken, ob die Philharmonie, wenn sie nur auswärtige Orchester bringt, letzten Endes nicht das Hallische Musikleben etwas untergräbt. Das Musikleben einer Stadt wie Halle sollte doch immer bodenständig bleiben und kann sich nur auf dieser Basis günstig weiter entwickeln. An und für sich freuen sich die Hallenser natürlich mächtig, so berühmte Orchester wie die Berliner Philharmoniker, das Leipziger Gewandhaus und die Dresdener Staatskapelle zu hören. Die Altenburger Landeskapelle und die Dessauer Hofkapelle können sich hingegen mit unserem Stadttheaterorchester nicht messen, oder genauer gesagt, sind auf keinen Fall besser als dieses. Mit den Berliner Philharmonikern bot Dr. Georg Göhler jüngst eine unbekanntes Sinfonie von Haydn (die mit dem „Hornsignal“). Kein in die Tiefe gehendes Werk, wohl aber bemerkenswert durch solistische Verwendung einzelner Instrumente und durch mancherlei feine Klangreize. Mit der Altenburger Landeskapelle brachte derselbe Dirigent die Sinfonie piccola Op. 41 von Ewald Sträßer aus dem Manuskript zur Aufführung. Es handelt sich hier um ein formell klar aufgebautes und klanglich von goldenem Wohlklang durchtränktes Werk, dessen Stil etwa der nachbrahmsischen Zeit angehört. Die Sinfonie hinterließ um so günstigere Eindrücke, als in unmittelbarer Nähe ein so musikalisches und fratzhaft aufgedonnertes Nichts wie Krenks Violinkonzert stand. Es ist gar nicht zu begreifen, wie sich ein so hervorragendes Talent wie Alma Moodie daran begeistern kann. Nach jeder Seite die glänzendsten Eindrücke hinterließ die Sächsische Staatskapelle, welche im Rahmen der Philharmonie unter der genialen Leitung von Fritz Busch konzertierte. Brahms zweite Sinfonie wurde in nicht zu überbietender Klarheit und großartiger Geistigkeit gespielt. Bei Generalmusikdirektor Erich

Band hörte man als Neuheiten in ausgezeichneter Auffassung und brillanter Durchführung die klangprächtige Rhapsodie von Jul. Weismann, die Romantische Suite von M. Reger und dann die glänzenden Händel-Variationen von Georg Schumann. Der Dirigent hatte damit die größten Erfolge. Große Anziehungskraft in den Stadttheaterkonzerten übten auch die Solisten aus. Wir hörten Alexander Borowsky (Klavier), Prof. Georg Schumann (ein stilistisch fein empfindender Mozartspieler), Arnold Földesy (Cello-Konzert von Volkmann) und Walter Braunfels (Klavier). Wenig Glück hatte unser Generalmusikdirektor Band mit einem Sonderkonzert, in dessen Mittelpunkt die Eroika stand. — Mit Kammermusik versorgt uns nach wie vor das illustre Klingler-Quartett. Die Künstler bereiteten mit einem Beethoven- und einem Mozartabend eitel Freude. Dr. E. Fischers „Musikalische Komödien“ gaben nun auch ihre Visitenkarte bei uns ab. An Solistenabenden war diesmal kein Ueberfluß. Zu erwähnen sind in erster Linie zwei Liederabende und zwar von Grete Welz und Lieselotte Heinlin. Ein Sonatenabend von Hermann Reutter (Klavier) und Max Menge (Geige) verlief glänzend. In Sonderheit hatten die brillant aufeinander eingespielten Künstler mit der E moll-Sonate von F. Busoni starken Erfolg. Erwähnung verdienen schließlich noch die volkstümlichen Sinfoniekonzerte von Kapellmeister Benno Plätz. Er verfügt über ein eigenes Orchester, welches in so glänzender Verfassung ist, daß sogar Werke von der Bedeutung der Schubertschen C dur-Sinfonie, der Mozart-Variationen von Reger, der c moll-Sinfonie von Brahms aufgeführt werden können. Großen Reiz haben diese Konzerte auch durch die mancherlei solistischen Kräfte, welche der Dirigent heranzuziehen weiß. — (Oper.) Eine Neueinstudierung von „Lohengrin“ zeigte im hellsten Lichte, was unsere Kräfte unter der Aera von Generalmusikdirektor Erich Band jetzt zu leisten vermögen. Vor allem boten die Chöre weit mehr und höher zu Bewertendes, als man sonst an Provinzbühnen gerade in diesem Werk gewohnt ist. Im übrigen kamen zur Neueinstudierung: Die verkaufte Braut, Der Mazurka-Oberst (eine liebenswürdig-unterhaltsame Oper, aus versunkenen Werken Lortzings zusammengestellt) und schließlich einige Operetten. Aber die Aufführungen waren in jedem einzelnen Falle ausgezeichnet vorbereitet.

Paul Klanert.

*

München. (Oper, Farblicht- und andere Musik.) Wir haben wieder einmal ein neues „Gesamtkunstwerk“. Sein Schöpfer (besser Erfinder) und Prophet ist der ungarische Pianist A. Laszlo, der dieser Tage im ausverkauften Residenztheater einem neugierigen Publikum erstmals Werke eigener Komposition für Klavier und Farblichtklavier vorführte. Den Flügel kennt jedermann und Laszlos Kompositionen dafür wiesen zwar manches Hübsche, jedoch nichts wesentlich Neues auf. Das Farblichtklavier — von einem kongenialen Maler-Musiker zu bedienen — ist samt der zugehörigen Farblichtnotation Laszlos eigene Erfindung und projiziert auf eine Leinwand im verdunkelten Bühnenhintergrund farbige, abstrakte (expressionistische) Bildmalereien, die gleichzeitig mit dem Ablauf der Musik erscheinen, abrollen, verschwinden, überleuchtet oder umgefärbt werden etc. Aufgeführt wurden elf kurze Präludien und eine dreißigste „Sonatina“, auf der Leinwand erschienen außer reinen Phantasieformen allerhandfarbige Sonnen, Dreiecke, Keile, expressionistische Schneegebirgs- und Friedhofslandschaften, gelegentlich auch drei veritable bunte Rieseneier. Von dem proklamierten Gesamtkunstwerk wurde nicht allzuviel merkbar, da z. B. mitunter nicht einmal entscheidender Harmoniewechsel der Musik mit entsprechendem Stimmungswechsel der Farbgebung genau zusammenfiel. Zudem machte der farblichtbildnerische Teil, für dessen Entwürfe der Maler M. Moll verantwortlich zeichnete, nicht den Eindruck bedeutender schöpferischer Potenz, und ohne diese geht die Zusammensetzung zweier Künste schon gar nicht an. So erlebte man nicht die Geburt einer neuen Kunst, sondern wohnte einem ästhetisch-psychologischen Experiment bei, dem man anstandshalber seinen Beifall spendete. — Ueberzeugender als die Farblichtmusik wirkte entschieden die farblose Musik der letzten Zeit. Hausegger brachte mit seiner Natursinfonie die ganze Wucht seiner ethisch hochgespannten Persönlichkeit zum Ausdruck und führte unter anderem jüngst Busonis reizvolle Turandotsuite schlechthin vollendet auf. In einem Konzert vertrat ihn Dr. Rudolf Siegel (Krefeld) mit sehr eindrucksvoller Wiedergabe der ersten Mahlersinfonie, nach Mendelssohns Violinkonzert, das Alma Moodie vollkommen souverän interpretierte. — Daß man Schuberts große C dur-Sinfonie innerhalb sechs Tagen nicht weniger als viermal aufführte, zeugt von verkehrter Programmpolitik, namentlich hier und heute, wo der Konzertbesuch ohnedies schlecht genug ist. Ich hörte sie von M. Knappertsbusch in

einer Akademie, nach einer recht robust hingetzten Haydn-Sinfonie, etwas ungleich und teilweise überakzentuiert, während als erste Nummer dieses Abends Graeners gut klingende, aber geistig nicht sehr tieferschürfende Orchestervariationen über ein russisches Volkslied ausgezeichnet erstaufgeführt wurden. N. v. Leuchtenberg führte mit dem Konzertvereinsorchester russische Musik wacker, aber nichts weniger als genial vor, hatte allerdings mit seinem Programm keinen Griff ins Volle russischen Schöpfertums getan. Die meiste Potenz verriet „Kikimora“, ein Volksmärchen für Orchester, von Anatol Ljadew, das thematisch prägnant und im Kolorit eigenartig ist, während zum Schluß des Abends Scriabins frühe Sinfonie in E dur Op. 26 geradezu schwach wirkte und nichts von der Schöpferkraft dieses Vorkämpfers moderner russischer Musik offenbarte. Mit A. Schmid-Lindner am Flügel bot das Münchner Streichquartett des jungen R. Strauß zügiges Klavierquartett Op. 13, P. Juons Trio-Kaprize Op. 39 nach Gösta Berling, die allerdings bei allem Temperament an genialer Intuition der Lagerlöf noch mancherlei schuldig bleibt, und zum Schluß als reifstes und am stärksten empfundenes Werk L. Thuilles klangschwelgendes Klavierquintett Op. 20 in durchweg schwungvoller Aufführung. Von Cyrill Scott, dem modernen englischen Komponisten, hörte man ein Klaviertrio, in der Haltung neutönerisch, aber doch durchaus in der Ueberlieferung wurzelnd, und gelegentlich sogar ausgesprochen melodisch gehalten. Ein Kompositionsabend Karl Pottgießers, in dem neben Liedern und einer Klavier-sonate auch eine Hornsonate in B dur erfolgreich zur Uraufführung kam, konnte ich anderer Verpflichtungen wegen nicht selbst hören. — Die Staatsoper wartete mit einer wohl einstudierten Erstaufführung der „toten Augen“ von d'Albert auf, ein nicht so recht verständliches Unternehmen, da dies Stück eigentlich schon bei seiner Uraufführung vor zehn Jahren eine unerfreuliche, innerlich überlebte Angelegenheit bedeutete und mit der Zeit nicht gewonnen haben konnte. Immerhin erlebte man eine an sich sehr gute Aufführung mit Elmendorff als temperamentvollen Dirigenten und Nelly Merz (Myrtle) und Brodersen (Arceus) als hochehrwürdigen Hauptgestalten. Mit großer Spannung wird allerseits die nun bald fällige Erstaufführung des Straußschen „Intermezzo“ erwartet. F. P.

M.-Gladbach. Die moderne Tendenz dieses Musikwinters äußerte sich auch als angenehme Wandlung im sonst üblichen slavischen Programm des Budapester Streichquartetts, das in temperamentvoller Wiedergabe u. a. hier erstmalig ein Hindemith-Werk, und zwar das noch tonalitätsgetreue, musikantische Op. 16, nebst einem Irischen Tanz von Percy Grainger bot. Klassische Schönheit vermittelten die Kölner H. Zimmermann, R. Queling und K. Hesse in Klaviertrios von Mozart, Schubert, Brahms. Das Gladbacher Kleinsangquartett zeigte sich mit seinem zweiten Konzert — gleichfalls mit bewährter Vortragsfolge — in reifender Entwicklung. Die Bedeutung dieser örtlichen Kammermusikvereinigung ist in unserem Industriebezirk nicht zu unterschätzen — und hier wächst die Verantwortung an der Größe der Aufgabe, für deren Lösung Schönes zu erhoffen ist. — Das fortschrittliche Programm Donaueschingens: bewußte a cappella-Kultur erfüllte sich hier weiter in der wiederholten Gestaltung der Deutschen Singmesse von Jos. Haas durch den Gladbacher Madrigalchor (R. Keitel) und den Berliner Domchor unter Prof. Rüdell. Das positiv Neue dieser erfreulichen, frohen Musik liegt nicht nur in der meisterlichen, kühnen, individuellen und absoluten Behandlung und Beherrschung des Technischen, sondern auch in dem glaubensstarken Bekenntnis einer Persönlichkeit von der heiteren, männlichen Naivität Haydns zu metaphysischen Dingen, die ganz ohne Pathos, ohne intellektuelle Verkrampfung mit intuitiver Gefühlshelle musikantisch im Klang gelöst werden. A. Herchet bot mit seinem Kirchenchor würdig Kantaten von Reger (Vom Himmel hoch), Weismann, Op. 34 und Vinz. Lübeck. Höhepunkt aller Ereignisse: Regers 100. Psalm und Bruckners Fünfte; kein Domchor brachte frommere Musik. Hans Gelbke und sein Chor leisteten Außerordentliches. Unentwegt weiter auf vorwärts gerichtetem Wege brachten die Konzerte des Generalmusikdirektors: Rudi Stephans kraftvolle und ehrlich fortschrittlich gesinnte Musik für Geige und Orchester, deren klangliche Erfüllung in großem Maße dem intelligenten Geiger Kulenkampff-Post zu danken war; eine weniger gehaltvolle Programmsinfonie des Italieners O. Respighi; eine virtuoskitschige Konzertrhapsodie für Geige von M. Ravel; die geistreiche und meisterliche Variationenreihe Rezniceks über die tragische Geschichte vom immer nur hinten hängenden Zopfe; Gerard Bunks schlichte musikalische Sinfonie; des Wiener Joki wirkungssichere Rubezahlballade als Uraufführung. — Das letzte große Cäcilienkonzert verließ diese Straße wohltemperierter, ge-

mäßigter Modernität und stellte kühn Problematisches zur Entscheidung, die sensationell getrübt kein ehrliches „Für oder Wider“ fand. A. Honneggers Pacific 231 ist schlecht verhüllte Programm-Musik ohne absoluten musikalischen Eigenwert. Wertvoller ist E. Tochs Kammerkonzert für Cello. Der Verzicht virtuoser Wirkungen zugunsten einer neuen, großlinigen Melodie, die kraftvolle Konzentration der schnellen Sätze auf rhythmische, kontrapunktisch gesteigerte Strenge sind begrüßende Stilelemente der Neuen Musik. Daß die innerste Zwangsläufigkeit zuweilen fehlte und einem intellektuellen Wollen Platz machte, darf nicht verschwiegen werden. Emanuel Feuermann, der junge Meistercellist, und die hingebend musizierenden Solisten des Orchesters überwandern mit erstaunlicher Kunst die großen Gestaltungsschwierigkeiten. Klassisch fundierte Stationen, Inseln der Besinnung auf absolute Werte fehlten nicht: Pfitzners Musik zu „Fest auf Solhaug“; J. S. Bachs d moll-Konzert, gespielt von dem hoffnungsvollen jugendlichen K. Hansen; Händels Concerto grosso Nr. 9 in der Bearbeitung Seifferts; Regers anmutige Balletsuite und spielerisch verblüffende Vaterländische Ouvertüre, die ein Gegenstück in der Akademischen Festouvertüre von Brahms fand; endlich ein nur Haydn zubestimmtes Volkssinfoniekonzert. Die Oper unter Zaun besitzt nicht die lebendige Aktivität des begleitenden Konzertlebens; noch immer steht die im letzten Jahre angesagte und angenommene Uraufführung aus. Gute Mittelleistungen waren zwei Spielopern von Lortzing unter dem begabten Kapellmeister Erich Triller, Hoffmanns Erzählung durch Zaun, und endlich erfreulich die Gegenüberstellung von Verdis Aida und Othello. In dem Belkantanen Müller-Raven, dem dramatischen Bariton Janesch, dem Baßbuffo Schmitz, den Sängerrinnen Lindlar, Kronsbein-Rummel und Klara Ebers besitzt die Oper erfreuliche Kräfte, die sich in einem weiteren Spieljahr zugunsten eines harmonischen Zusammenwirkens noch besser verbanden. Das Zögern der Stadt mit der Entscheidung über die Zukunft des Theaters ist auch in künstlerischer Beziehung unverantwortlich; es fördert die Gefahr: wie immer, so auch im nächsten Jahr mit einer neuen fremden Spielschar von vorne wieder anfangen zu müssen. Walter Berten.

Plauen i. V. Der Bericht über die musikalischen Geschehnisse der laufenden Sing- und Spielzeit kann kurz sein, denn ein wichtiger Teil unseres Kunstlebens scheidet vollständig aus: unsere Oper. Sie ist nicht etwa schlafen gegangen wie in mancher anderen Provinzstadt, sie lebt noch, Gott sei Dank, aber in einem eigentümlichen latenten Zustande, der durch Umbauschwierigkeiten entstanden ist, so daß das Theater erst Anfang März eröffnet werden konnte. Die Hauptpflagestätte der guten Konzertmusik ist wie immer der Richard-Wagner-Verein gewesen, in dessen bis jetzt erledigten acht Abonnementskonzerten Neues und Altes in guter Mischung zu hören war. Von modernen Kompositionen seien erwähnt: Rudi Stephans „Orchestermusik“, Bela Bartok nicht ganz widerspruchlos hingegenommene „Tanzsuite“, die phantastischen Erscheinungen eines Themas von Berlioz von Braunfels, deren geistreiche, phantasievoll kombinatorische Arbeit in ihrer Wirkung etwas durch die Länge des ganzen Werkes beeinträchtigt wurde, und Debussys klanglich entzückendes Streichquartett (vom Leipziger Gewandhaus-Quartett vortrefflich gespielt). Bruckners VIII. Sinfonie, die man kaum noch zur modernen Musik zählen darf, fand in einem der letzten Konzerte begeisterte Aufnahme, mit der sich der hervorragend veranlagte, mit ebensoviel Begeisterung wie Energie seinem Amt dienende städtische Kapellmeister Dr. Cremer für seine Vorbereitungs-mühen belohnt sah. Einen ausgezeichnet gelungenen Brahms-abend (Tragische Ouvertüre, I. Sinfonie und Violinkonzert, gespielt von Riele Queling) dankte man demselben Kapellmeister, von dessen Tätigkeit in Konzert und Oper noch viel Gutes zu erhoffen ist. Ernst Günther.

Stuttgart. (Oper.) Nach Weihnachten erschien Lortzings „Wildschütz“, szenisch in einigem erneuert, wieder im Spielplan. Spielleiter (Dr. Erhardt) und Kapellmeister (Ferdinand Drost) hatten Dorf-, Schloß- und Gartenszenen liebevoll und mit Humor herausgearbeitet, so daß man seine Freude an dem unvergleichlichen Singspiel haben konnte. Die Besetzung war gegen die vor zwei Jahren recht ungleichwertig; die Grete der Fr. Jungkurth ohne Schwung, die gräflichen Herren zu weich und kraftlos. Fr. Ranczak noch zu fremd im Lortzingschen Stil, den nur zwei in seiner ganzen Fülle und Erdhaltigkeit traf: Albin Swoboda mit seinem köstlichen (manchmal freilich etwas überspielten) Baculus und Lydia Kindermann mit ihrer nicht minder komischen Gräfin voller Patina. — Janaceks „Jenufa“ erfuhr bei ihrer Erstaufführung durch Carl Leonhardt und Dr. Otto Erhardt eine

hinreißende Gestaltung. Aus der glänzenden Besetzung ragten Hildegard Ranczaks Jenufa und die Küsterin der Lydia Kindermann gesänglich und darstellerisch hervor; neben ihnen sind Ritter, Nolte und Faßbinder in ihren ausgezeichnet charakterisierten Partien zu nennen. Die großflächige, reichlich blutrünstige Bauerndramatik des (auf alle Fälle sehr theaterwirksamen und operntüchtigen) Buches hat Janacek zu einem dramatisch ungeheuer impulsiven und musikalisch vollaftigen Werk angeregt. Beziehungen zum naturalistischen Verismo und zur Pathetik des Musikdramas machen sich nur hier und da bemerkbar. Die starken Wurzeln dieser Oper liegen in der slawischen Volksmusik, die durch alle Gesänge und Tänze prachtvoll hindurchleuchtet. — Wesentlich dünner fließen die Quellen in Cortolezis' „Verfehmtm Lachen“. Die Musik ist sauber gesetzt, klingt gut, bemüht sich ebenfalls um volkstümliches Gepräge. Aber der Funke, der zünden soll, fehlt; selbst eine so prachtvolle Gelegenheit, wie das verquälte Lachensembel, geht ziemlich ungenutzt und wirkungslos vorüber. Und dann: das Libretto ist schlecht gemacht. Die Entwicklung, die Kontraste sind äußerlich arrangiert, nicht von innen heraus empfunden, die Exposition verfehlt. Leider tat die Aufführung recht wenig, um den matten Puls des Ganzen in lebhafteren Gang zu bringen. H. H.

Tübingen. Das bisher ungelöste und vielleicht unlösbare Problem des Musiklebens einer kleineren Universitätsstadt wird immer in dem Mißverhältnis der relativ hohen Ansprüche und der absolut niederen Anzahl der hierfür in Betracht kommenden Interessenten, insbesondere der zahlungsfähigen und damit die Erfüllung solcher Ansprüche allein ermöglichenden, bestehen. Dies Mißverhältnis wird noch größer angesichts der Tatsache, daß die scheinbar große Zahl der Studenten (in Tübingen 10% der Gesamtbevölkerung) teils aus Mangel an Mitteln, teils wegen vielseitiger Abziehung durch korporative und andere (vor allem Vortrags-) Abendveranstaltungen als Stütze des Musiklebens erfahrungsgemäß finanziell kaum in Betracht kommt. So ist es in Wahrheit immer wieder derselbe relativ kleine Kreis von Einwohnern, auf dem in Wahrheit alles (und zwar nicht bloß die musikalischen, sondern meist auch die andersartigen Veranstaltungen) ruht. — Betrachtet man das Tübinger Musikleben unter diesem einzig möglichen und gerechten Gesichtspunkt, so wird man, auch im Rückblick auf das vergangene Jahr, eigentlich nur staunen können, was alles trotzdem wieder geboten werden konnte. Zunächst sei der auswärtigen Gäste gedacht, freilich nur in Kürze, da Tübingen sie ja mit anderen Städten in der Regel teilt und für diesen Bericht mehr nur das Eigenartige in Betracht kommen soll. Zuerst des Landestheaters. Mit Glück wurde, allen Pessimisten zum Trotz, neben den üblichen Gastschauspielen, nimmere auch die Oper desselben hierher verpflichtet und, vor in diesem besonderen Fall immer gleich ausverkauften Häusern, „Cosi fan tutte“, Figaro, Fidelio und Fledermaus in muster-gültig den hiesigen kleineren Bühnenverhältnissen angepaßten szenischen Abänderungen gegeben. Von auswärtigen Kammermusikvereinigungen wurden als alte Bekannte das Wendling- wie das Kleemann-Quartett freudig begrüßt und von ersterem Schuberts G dur-Quartett, von letzterem dasjenige von Busoni in d moll als willkommene Bereicherung des üblichen Programms empfunden. Auch die Bläservereinigung des Stuttgarter „Collegium musicum“ schenkte uns wieder einen interessanten und vollendeten Abend mit zwei Bläserquintetten von Lefebvre (Op. 57) und Lendvai (Op. 23) und einem Klavier-Sextett von dem zurzeit hier lebenden jungen Stuttgarter Komponisten Rich. Greß, das einen vollen Erfolg für diesen bedeutete. Einen Trioabend gab, mit Wendling und Saal zusammen, die hier eine immer größere Gemeinde findende Pianistin Johanna Löhr, bei welchem neben Schumanns Op. 63 auch Tschaikowskys tragisches Trio Op. 50 zu ergreifender Wirkung kam. An Solisten fanden sich neben dem jungen Münchener Pianisten Bruno Maischhofer vor allem Rehberg und Pembaur ein. Ersterer gab im Rahmen der Konzerte des akademischen Musikinstituts einen Beethoven-Abend, an welchem neben den c moll-Variationen und der d moll-sonate (Op. 31) das B dur-Rondo mit Orchester von 1798 und das Klavierkonzert in Es dur zu überwältigender Wirkung kam. Pembaur gab eine Revue der Klavierphantasien von Bach bis Schumann und Liszt, also über ein Gebiet, das seiner oft recht eigenwilligen, aber immer überzeugenden Interpretation wohl am meisten entgegenkommt. Von anderen Solisten erfreute uns das Ehepaar Bosch-Möckel mit einem Reger-Mozart-Schubert-Abend und in Riele Queling-Köln lernten wir die neben Alma Mcodie wohl bedeutendste Vertreterin ihres Instruments kennen. — Liederabende gaben neben Liselotte Stumpfhauser (mit dem eigenartigen Programm Pfitzner-Grieg-Wagner) und Irene Weit-

brecht-Schmid-Hamburg (Wolff) vor allem Windgassen und Feuerlein, welch letzterer mit Schuberts Winterreise, von unserer einheimischen Künstlerin Gertrud Ziegler-Hirzel feinfühlig begleitet, sich alle zu besonderem Dank verpflichtete. Einen Abend reinsten fröhlichen Genusses bereitete der „Deutsche Volksliederabend“ der Bregener Madrigalvereinigung unter Leitung von Helmut Pommer — ein Vorbild edelster Volkskunst, wie sie sein soll. Nicht vergessen sei unter den auswärtigen Gästen zum Schluß noch der Rottenburger Domchor, der in dankenswerter Weise die Aufführung der Brucknerschen f moll-Messe vom Bischofsjubiläum im hiesigen Schillersaal wiederholte. — Innerhalb des einheimischen Musiklebens bildeten die instruktiven Abende des Musikinstituts der Universität, unter Prof. Dr. Karl Hasse, eine Quelle reicher Anregung und Belehrung aus den verschiedensten Zeiten der Musikgeschichte. Um chronologisch von hinten anzufangen (die Reihenfolge der Konzerte konnte aus äußeren Gründen keine historische sein), so machte ein Abend uns mit drei schwäbischen Komponisten der Gegenwart (die persönlich mitwirkten) bekannt: mit Hans Schink-Backnang (Violinsonate Op. 17), Hermann Reutter-Stuttgart (Klavervariationen Op. 11 über ein Bachisches Thema und Passacaglia Op. 17 für zwei Klaviere) und dem schon erwähnten Richard Greß-Stuttgart (Klaviertrio Op. 20). In das Biberacher Musikleben im 18. Jahrhundert führte in einem interessanten und anschaulichen Vortrag Musikdirektor Bopp-Urach ein, worauf aus dem von ihm daselbst aufgefundenen reichlichen Notenmaterial durch Angehörige des Musikinstituts instruktive Proben gegeben wurden: „Alte Meister des deutschen Liedes“ führte im Rahmen dieser Veranstaltungen sodann der Heidelberger Professor Hans Joachim Moser nach eigenen Bearbeitungen vor. In diesen allgemeineren historischen Rahmen gehörten auch die beiden Hauptaufführungen des Akad. Musikvereins in diesem Jahre: die hier schon innerhalb des Berichts über das Kirchengesangsvereinsfest im August 1925 besonders besprochene Aufführung von Werken von Palestrina, Schein, J. Chr. Bach und J. S. Bach einerseits und die schöne und gelungene des Händelschen „Herakles“ im Februar 1926 andererseits, in welcher der reiche und dramatische Gehalt dieses Werkes in voller Frische erstand (Herakles: S. Tappolet-Stuttgart, Dejanira: Lydia Kindermann, Jole: Frl. Nothnagel-Würzburg, Hyllos: Brenner). Eine besonders dankbar begrüßte Ergänzung dieses historischen Anschauungsunterrichts bildete auch der Besuch des Erlanger musikwissenschaftlichen Seminars unter Leitung von Privatdozent Dr. Gustav Becking, der Musik des Mittelalters in höchst instruktiver Weise vorführte. — Aus Werken der verschiedensten Zeiten der Instrumentalmusik setzte sich schließlich noch ein letzter Abend des Musikinstituts mit Werken von Corelli, Pergolesi, Gade (Novelletten) und Niemann (rheinische Nachtmusik) zusammen. — Zweimal veranstalteten auch unsere einheimischen Künstler Willy Lang und Otto Gilbert einen Trioabend, das erstmalig von Kapellmeister P. Schmitz-Stuttgart mit bekannter Vollendung begleitet, da andere Mal von der hier ansässigen Frau L. Maxton, die sich dabei als wertvoller Zuwachs unserer einheimischen Kräfte bewährte. Das letztere gilt in besonderem Maße auch von Herrn Achenbach, der in letzterem Konzert, wie auch im „Herakles“ und schon in kirchlichen Veranstaltungen durch einen wundervollen Baß von ungewöhnlicher Ausgiebigkeit erfreute. Neben diesem Konzertleben im engeren Sinne gingen mit großer Regelmäßigkeit die für weitere Kreise bestimmten und stets dankbar begrüßten „Morgenmusiken“ und andere größere Konzertveranstaltungen unseres tatenfrohen Stiftsorganisten, Musikdirektor Gözl, einher. Th. H.

KLEINE MUSIKBERICHTE

Erfurt. Am Stadttheater ging dieser Tage Adolphe Adams alte Spieloper „Der Postillon von Lonjumeau“ in einer Neubearbeitung von dem Leipziger Kapellmeister Alfred Schröder erstmalig in Szene. Der Bearbeiter hat sich redliche Mühe gegeben, Längen des Werkes auszumerzen, sowie textliche Korrekturen anzubringen. Dies ist ihm aber nur an manchen Stellen geglückt. Fehl am Ort aber war die Streichung des dritten Aktbeginns, eine gegen den Rhythmus des Orchesters verstoßende rhythmische Aenderung im Refrain des berühmten Postillon-Liedes sowie die Streichung einer Soloszene (Prosa) des Marquis. Auch die szenische Veränderung des ersten Aktes kann nicht gutgeheißen werden, denn zu dem ländlichen Motiv des Orchesters beim Chorauftritt paßt die Kirchtür und der Brautzug schlecht. Die Aufführung am Erfurter Stadttheater war schwächer als das meiste, was wir in dieser Spielzeit gesehen und gehört haben. Es sei darum der Mantel christlicher Nächstenliebe über die Namen

der Hauptbeteiligten gebreitet. Mit einer Ausnahme. Denn der Tenor Leo Husler hat wirklich eine sehr schöne Höhe, scheint aber nicht gerade von großem Fleiß besessen zu sein.

Robert Hernried.

Heilbronn. Der Stuttgarter Richard Greß hat nach längerer Zeit wieder einen Abend mit ausschließlich eigenen Werken veranstaltet (eine Sonate für Cello und Klavier Op. 6, eine größere Anzahl Lieder und das neueste Werk, eine zweiklavierige Ballade Op. 26). Außer dem Komponisten selbst (Klavier) wirkten noch mit Anny Gantzhorn (Sopran), Dr. Hermann Enßlin (Klavier) und Walter Reichardt (Cello). Schon durch die Mitwirkung solch ausgezeichnete Kräfte bedeutete dieser Kompositionsabend nichts Alltägliches. Wer den Komponisten auch an seinem ersten hiesigen Kompositionsabend gehört hatte, konnte seine Entwicklung im Sinn eines starken Gereiftseins und einer tiefen Verinnerlichung feststellen. Greß' Musik ist nicht nur für die Ohren, aber bei wem sie tiefer gedungen ist, der merkt, daß es sich hier nicht um ein bloßes Spiel mit gut Gelerntem handelt. Man fühlt das echt Musikalische heraus.

A. K.

Kaiserslautern. Das V. Abonnementskonzert des pfälzischen Sinfonieorchesters verlief unter Boehes Leitung glänzend. Pembaur spielte das II. Konzert von Liszt mit aller Dämonie, die ihn seinem einstigen Meister verwandt sein läßt. Den Gerüchten, daß das Pfälzorchester aufgelöst werden soll, wird eine Aktion zur Stützung dieses für unsere Westmark kulturell wertvollen Instituts entgegenarbeiten. Ebenso muß unser hiesiges Stadttheater für die Pfalz erhalten bleiben und in dessen Bestand das vorzügliche städtische Orchester, dem man — so wird gemunkelt — noch Streicher, entziehen will, sehr zum Schaden des ausgezeichneten Bläserkörpers. Hoffentlich bleibt alles beim Alten. Das zweite pfälzische Musikfest am Karfreitag und Ostern verspricht die höchsten Genüsse.

Meiningen. Zur Erstaufführung gelangten hier Igor Strawinsky: Pulcinella-Suite (nach J. B. Pergolesi) und Othmar Schöck: Violinkonzert (quasi nur Fantasie) B dur Op. 21. — Der kommenden Wiederkehr des 10. Todestages Max Regers wurde mit der Aufführung der Hiller-Variationen gedacht. — Die Landeskapelle (Peter Schmitz) brachte die Sinfonietta (e moll) Op. 7 für Streichorchester von Paul Kletzky zur Erstaufführung. Das interessante Werk fand sehr freundliche Aufnahme. — Als Gastdirigent war vor kurzem Siegfried Wagner hier eingekehrt. In drei Konzerten hier, Merseburg und Jena führte er Werke von sich und seinem Vater auf. Bedeutende künstlerische Erfolge waren dabei allerdings nicht festzustellen.

L.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Rich. Wetz: Franz Liszt. 4. Band der Musiker-Biographien. Reclam, Leipzig.

Der Verlag tat gut daran, statt einer Uebersetzung der alten, in ihrer Anlage wenig glücklichen Liszt-Biographie Nohl-Gölle-riehs gleich eine völlig neue Leistung aus der Feder Rich. Wetz' zu bieten, die, um es vorweg zu sagen, dem Zweck weitester Verbreitung wesentlich mehr als ihre Vorgängerin entsprechen dürfte. Wenn nun auch das Werkchen sich auf seine populäre Aufgabe beschränkt und der Liszt-Forschung selbst keine Bereicherung bringt, so ist es doch insofern bemerkbar, als es in Abweichung von den meisten seinesgleichen sich einer ruhigen, doch warmen Sachlichkeit befleißigt und sich dabei auf zwar wenige, aber gute und, soweit wir heute stehen — leider immer noch am Anfang! — zuverlässige Quellen stützt. Damit soll nicht verschwiegen werden, daß manches plastischer, schärfer und überlegter hätte herausgearbeitet werden können. Weit aus dem besten gelang Wetz neben dem Schlußkapitel („Enttäuschungen und Ausklang“) der große Hauptteil („Liszt der Tondichter“), namentlich in der Behandlung der Weimarer Epoche und ihrer Werke, weniger: Liszt als religiöser Mensch und Künstler, wo die Gegenüberstellung mit Bruckner nicht ohne Gewalttätigkeiten abgeht. Bei der Schilderung des Verhältnisses Liszt-Wagner vermißt man auch hier eine nähere Beachtung ihrer Gegensätze; beide standen sich in Welt- und Kunstanschauung, genau besehen, diametral entgegen! Noch in einem anderen Teil des Büchleins tritt eine prinzipielle Schwäche hervor, für die Wetz selbst nicht so sehr verantwortlich gemacht werden kann, da hier wohl die gesamte Liszt-Literatur versagt und die exakte Forschung noch wenig eingegriffen hat: die *Jugend-, Entwicklungs- und erste Virtuosenzeit*. Im übrigen wollen die

hier gemachten Ausstellungen, die mehr ihrer prinzipiellen Bedeutung eine eingehendere Berücksichtigung erheischen, Vorzug und Verdienst des Wetzschen Bändchens keineswegs schmälern. Ja es steht gegenwärtig unter den populären Biographien wohl mit an erster Stelle (gleich der Grunskyschen Arbeit in der Sammlung „Musik“), und das ist angesichts der überschwemmten Liszt-Literatur eine anerkennenswerte Leistung, die eine warme und weite Empfehlung verdient.

Max Steinitzer: Tschaikowsky, 38. Band der Musikerbiographien. Reclam, Leipzig 1925.

Eine glänzende und geistvoll geschriebene Psychologie des Künstlers und Menschen Tschaikowsky. Steinitzer pflegt eine feingeschliffene Form, ohne darüber die Sache zu vergessen. Man bewundert seine souverän beherrschte Kenntnis der Tschaikowskyschen Werke, denen der Hauptteil der Schrift gewidmet ist, jedoch in fortgesetzter Verbindung mit der psychischen Haltung ihres Schöpfers, wogegen sich das äußere biographische Geschehen auf ein Mindestmaß beschränkt. So dürfte die Schrift zur Einführung und zu tieferem Eindringen in Tschaikowskys Wesen und Werk ein vortrefflicher Geleiter sein und bei der verständnisvollen Verbreitung seines Schaffens willkommene Dienste leisten!

Marie von Bülow: Hans von Bülow in Leben und Wort. Stuttgart, J. Engelhorn's Nachf.

Wenn Marie von Bülow zur Feder greift, um sich für ihren Gatten einzusetzen, so kann man damit rechnen, daß es mit einer unparteiischen, ersten Sachlichkeit und vornehmen Geradheit geschieht, in der ebenso sehr etwas von der Ritterlichkeit, diesem sympathischen Zug von Bülows besonderem Ich, fortwirkt, als auch dergleichen gerade gegenüber jenem Zeitkapitel der Kunst- und Künstlergeschichte leider nicht immer zu finden ist, ganz abgesehen von dem persönlichen Band, das die Verfasserin an Hans von Bülow knüpft. Nachdem Frau von Bülow vor einiger Zeit eine einbändige Volksausgabe der Briefe (bei Breitkopf, Leipzig) veröffentlicht hatte, blieb es erwünscht, nun auch noch eine zusammenhängende biographische Darstellung hinzuzugeben, wie es jetzt von ihr in wohlgelegener Weise verwirklicht worden ist. Zugleich hat sie einige Ausschnitte aus Bülows gehaltvollen Schriften hinzugefügt, so daß sich ein überaus klares und anschauliches Bild dieser so zwiespältigen und tragischen Künstlernatur ergibt. Somit wäre eine Lücke ausgefüllt; denn außer kleineren Skizzen und Spezialstudien existierte als Biographie eigentlich nur das Werk von du Moulin-Eckardt (1921), und eben dieses konnte in seiner merklichen Einseitigkeit, ja vielfachen Fälschlichkeit oder doch Unverlässlichkeit durchaus nicht genügen.

Lossen-Ftg.

Dr. Hugo Neusser u. Dr. Alexander Hausleithner: E. S. Engelberg (Dr. E. Schön), Leben und Werk. Troppau 1925. Verlag des deutschen Sängerbundes in Schlesien.

Einem edlen, liebenswerten Menschen wird in diesem Buche ein sinnig-rührendes und doch bedeutendes Denkmal gesetzt. Schon die Namen der Herausgeber würden für ein gutes Buch bürgen. So zieht denn das Leben eines Mannes an uns vorbei, der als leistungsfähiger, hochgeschätzter Finanzbeamter noch Zeit für seinen geliebten Männerchor findet und demselben in seinen freien Stunden viele einfach und natürlich empfundene, dankbar zu singende Weisen schenkt. Durch das ganze Buch weht unaufdringlich ein feiner Zug von Heimatliebe und Liebe zu deutscher Art; es hebt sich im gansen wohlthuend ab von vielen anderen Veröffentlichungen auf dem Gebiet des Männerchors.

Musikalien

Mozart: „Die Hochzeit des Figaro“.

Bach: „Johannespassion“.

Bach: „Der zufriedengestellte Aeolus“. Sämtlich bei Ernst Eulenburg, Leipzig-Wien, in kleiner Partiturausgabe.

Der rühmlichst bekannte Verlag hat mit diesen ausgezeichneten, sehr schön gedruckten Neuausgaben seine Sammlung kleiner Partiturausgaben in wertvoller Weise erweitert. — Die Partitur des „Figaro“ mit deutschem und italienischem Text wurde von Hermann Abert nach dem in der Preuß. Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Autograph revidiert und mit einer trefflichen Einführung versehen. Aus dem Revisionsbericht interessiert am meisten, daß in dem C dur-Terzett im 2. Akt nicht, wie bisher üblich, Susanne, sondern die Gräfin die Koloraturen zu singen hat, was auf diese Szene ein neues Licht wirft. — Die vorliegende Ausgabe der Johannespassion und der Kantate von Bach folgt der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, wurde aber

R. Gr.

von Arnold Schering an Hand des Autographs nochmals revidiert und ebenfalls mit einem knapp gehaltenen, in den Gegenstand gut einführenden Vorwort versehen.

*

Robert Volkmann: Ausgewählte Klavierstücke, herausg. von Walter Lampe.

Deutsche Klaviermusik des Rokoko: Ausgewählt und bearbeitet von Dr. R. Bellardi.

Klavierwerke der Neudeutschen Schule: Ausgewählt und bezeichnet von August Stradal.

Rob. Schumann: Auswahl aus den Klavierwerken von Prof. James Kwast.

G. F. Händel: Auswahl aus seinen Klavierwerken von Walter Rehberg.

Franz Liszt: Ausgewählte Klavierwerke, herausg. von Prof. Waldemar Lütschg. Sämtlich bei J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf., Stuttgart und Berlin.

Diese neue Folge von instruktiven Ausgaben des bekannten Verlags zeichnet sich durchweg durch klaren Druck, angenehmes Format und gutes Papier aus. Die Namen der Bearbeiter zeugen für die Gedingenheit der Neuausgabe. Besonders verdienstvoll ist, daß neben den allbekannten Meistern auch Werke von heute weniger bekannten oder gespielten Komponisten in guter Auswahl vorgeführt werden, wie bei der Klaviermusik des Rokoko, bei den Werken der Neudeutschen Schule und den Klavierstücken von Rob. Volkmann. Die Klavierspieler werden gerne nach dieser Ausgabe greifen. A. N.

*

Julius Ruthström: Technische Studien, Doppeltonstudien. Verlag Elkan & Schildknecht, Stockholm.

Unter dem obigen Titel veröffentlicht der nunmehr auch in deutschen Konzertsälen bekannt gewordene nordische Geiger eine Reihe von Studienwerken für die Violine, an denen man nicht achtlos vorübergehen kann. Obzwar seit Sevcik die Geiger an spezifischem Lehrmaterial keinen Mangel haben und auch Ruthström von dieser Richtung beeinflusst scheint, so zeigt dessen eigene Arbeit dennoch mancherlei Vorzüge, von denen wir den einen ganz besonders herausheben wollen: Das kompensierte Format, welches mehr als bisher der Praxis entgegenkommt. Man darf sich nämlich bezüglich des faktischen Nutzens eines weit ausladenden technischen Übungsmaterials keiner Täuschung hingeben. Viel Zeit und auch Nervenkraftreserve ist zu dessen Durchführung nötig und der studierende Geiger hat an beiden keinen Ueberschuß. Ruthströms Exerziensammlung enthält alles Wesentliche, was der ernst strebende Geiger zur technischen Ausbildung braucht und bietet aber dabei den Vorteil, dem Tagespensum ohne Ueberspannung eingereicht werden zu können. Das nur 37 Seiten zählende Heft „Technische Studien“, welches ausschließlich dem Passagenspiel gewidmet ist, bringt Übungen für den Fingerfall, den Lagenwechsel, nimmt bei den Akkord- und Skalenstudien größere Breite an, und wird mit chromatischen Lauffiguren beschlossen. Erstaunlich, wie in diesen engen Rahmen keine Formel der Passagentechnik übergangen ist, es sind im Gegenteil sogar die Dreiklänge mit ihren beiden Umkehrungen und als übermäßig und vermindert aufgenommen. Ausführlicher sind die aus drei Heften bestehenden Doppeltonstudien gehalten. Von allgemeinen Übungen ausgehend, welche so ziemlich alle Intervalkombinationen einbeziehen und die Unabhängigkeit der Fingerbewegungen zum Ziele haben, befaßt sich das zweite Heft ausschließlich mit dem Terzenstudium, das dritte mit Sexten, Oktaven, Einklanggriffen und Dezimen. Den Abschluß des letzten Heftes bilden Variationen mit gemischten Doppelgriffen, welche dem ausgebildeten Violinisten ein Rekapitulieren bei geringstem Zeitaufwand ermöglichen. — Die von Ruthström mit weiser Beschränkung veröffentlichten Studien lassen also kaum etwas zu wünschens übrig und können ersten Lehrern wärmstens empfohlen werden. Bedingung für deren förderliche Anwendung wird es freilich immer sein, daß den bewegungs-physiologischen Gesetzen entsprochen wird, denn auch das beste Material wird nicht nützen, sondern schaden, solange der natürliche Bewegungsvorgang nicht erfaßt ist. H. Seling.

*

Othmar Wetchy: 6 Lieder für 1 Singstimme und Klavier, Nachwandler für 1 Singstimme und Klavier. Verlag Albert Gutmann, Wien und Leipzig.

Schlicht gehalten, den volkstümlichen Ton gut getroffen. In demselben Verlag sind von *Oskar Metzner* erschienen: 7 Lieder und Gesänge nach Texten von Detlev von Liliencron. Die prunkvoll ausgestatteten Hefte enthalten eine Musik, die

der Form und den Forderungen des Liedes gerecht wird, und sich im allgemeinen an gute, bewährte Vorbilder hält.

Musica ornans (Heft 4): Alte deutsche Weihnachtslieder im Satze zu 4 gemischten Stimmen. Herausgegeben von *Johannes Hatzfeld*.

Das Heft stellt nicht allein eine wertvolle Sammlerarbeit dar, sondern es bringt Lebensvolles, Brauchbares an einfachen Chören, und da an solchen kein Ueberfluß ist, werden alle Chorleiter diese Sammlung, deren Satz vorzüglich ist, freudig begrüßen.

*

Serge Prokofieff, Op. 16: Konzert in g moll für Klavier und Orchester.

Das echt russische Werk, 1913 entstanden und offenbar 1923 einer Umarbeitung unterzogen, weist eigenmächtige, kräftige Züge auf, die der Selbständigkeit und des Könnens keineswegs entbehren. Für den Pianisten und das Orchester gleichermaßen bedacht, dürfte es bei guter Interpretation seines Eindrucks sicher sein.



Friedrich Brodersen †

(Text S. 312)

Otto Siegl: Arioso für Violine und Orgel. Verlag Böhm & Sohn, Augsburg-Wien.

Das stimmungsvolle, warm empfundene Stück ist aus dem Zusammenklang der beiden Instrumente herausgeschrieben und geht in der technischen Schwierigkeit über Mittelmaß nicht hinaus. Es stellt in der selteneren Besetzung für Violine mit Orgel eine wertvolle Bereicherung der Literatur dar; mögen alle Geiger nach ihm greifen statt ewig gehörter, genugsam bekannter Bearbeitungen! R. Gr.

KUNST UND KÜNSTLER

— Das VI. Deutsche Brahms-Fest der Deutschen Brahms-Gesellschaft findet in Heidelberg vom 29. Mai bis 2. Juni 1926 statt. Die musikalische Leitung hat Herr Wilhelm Furtwängler übernommen. Mitwirkende sind die Berliner Philharmoniker, Solisten u. a. Adolf Busch, Elly Ney, Paul Grümmer, das Busch-Quartett, der Aachener a cappella-Chor (Leitung: Dr. Peter Raabe), der Mannheimer Musikverein (Richard Lert), der Heidelberger Bachverein (Dr. H. M. Poppen), ein Frauenchor (Leitung: Dr. H. M. Poppen).

— In Berlin gründete Kapellmeister Michael Taube ein ständiges Kammerorchester, das neben Solistenbegleitungen auch selbständige Konzerte geben will.

— Ein großes fünftägiges *Kammermusikfest* wird in der Himmelfahrtswoche vom Verein Beethovenhaus in *Bonn* veranstaltet. Mitwirkende sind das *Klingler-Quartett* und das *Rosé-Quartett*, *Elly Ney* und *Heinrich Schlusnus*.

— Das 50jährige Jubiläum des *Bayreuther Festspielhauses* wird, da in diesem Jahr in Bayreuth keine Festspiele stattfinden, am 25. Juli in *Weimar* durch ein großes Richard Wagner-Konzert mit hervorragenden Künstlern begangen werden.

— Die französische Erstaufführung von *Richard Strauß' „Rosenkavalier“* in *Monte Carlo* war von starkem Erfolg begleitet.

— *Pietro Mascagni* wird Leiter des römischen *Costanzi-Theaters* werden.

— Das junge *Radnitz-Quartett* brachte in *Berlin Blumers* Streichquartett Op. 51 zu erfolgreicher Erstaufführung.

— *Frieda Kwast-Hodapp* hatte in *Paris* mit Beethovens *G dur-Konzert* und *Busonis Concertino* sowie an einem Klavierabend in *Brüssel* durchschlagenden Erfolg.

— Die Sopranistin *Willi Kewitsch* brachte neue Kinderlieder von *Reinhold Beck* nach Texten von *Adolf Holst* in ihrem Berliner Liederabend zum Vortrag, die großen Beifall fanden.

— Das Wiener *Rosé-Quartett* hatte kürzlich in *London* mit dem neuen Streichquartett von *Erich Wolfgang Korngold* großen Erfolg.

— *Paul Hindemiths* Klavierkonzert fand bei der Erstaufführung in *New York* lebhaften Beifall. Sein „Konzert für Orchester“ wurde ebenfalls dort unter *Kussewitzky* so günstig aufgenommen, daß bereits fünf weitere Aufführungen in Nordamerika angesetzt sind.

— *Otto Klemperer* wurde nach seinen beispiellosen Erfolgen in *New York* auch für die nächste Konzertsaison als Gastdirigent des *New Yorker Symphonieorchesters* wieder verpflichtet.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

Stattgefundene Uraufführungen:

Roderich von Mojsisovics: „Der Zauberer“ am Theater in *Gera*.
Siegfried Wagner: „Der Friedensengel“ am Bad. Landestheater in *Karlsruhe*.

Bevorstehende Uraufführungen:

Manuel de la Falla: „Liebeszauber“ (Ballett) an der Berliner Staatsoper (deutsche Uraufführung).

Hermann Grabner: „Der Feind seiner Liebe“ am Landestheater in *Arnstadt*.

Paul Hindemith: „Cardillac“ an der Berliner Staatsoper in der nächsten Spielzeit.

Serge Prokofieff: „Der feurige Engel“ an der Städt. Oper in *Berlin*.

Stattgefundene Erstaufführungen:

Leos Janacek: „Jenufa“ am Stadttheater in *Hamburg*.

Chr. Lahusen: „Die Hochzeit der Schäferin“ (Ballett), „Der Wald“ (Tanzspiel) am Stadttheater in *Wiesbaden*.

Mod. Mussorgsky: „Boris Godunoff“ an der Oper in *Warschau*.

Othmar Schöck: „Das Wandbild“ (eine Szene und eine Pantomime) am Theater in *Bern*.

Giuseppe Verdi: „Die Macht des Schicksals“ am Opernhaus in *Dresden*.

Konzertwerke

Stattgefundene Erstaufführungen:

Walter Böhme: „Die heilige Stadt“ (Oratorium) in *Dresden*.

Walter Böhme: „Die Sänger“ (Oratorium) in *Dortmund*.

Paul Graener: „Divertimento“, Op. 64, in *Wien*.

Julius Klengel: „Konzert für Violine, Violoncell und Orchester“ in *Würzburg*.

Ludwig Lürmann: „Sinfonie“, Op. 8, in *Chemnitz*.

Othmar Schöck: „Violinkonzert B dur“, Op. 21, in *Meiningen*.

Igor Strawinsky: „Pulcinella-Suite“ in *Meiningen*.

TODESNACHRICHTEN

— Bei einem Aufenthalt in *Krefeld* anlässlich eines Gastspiels starb ganz unerwartet der bekannte Bariton der *Münchner Staatsoper Friedrich Brodersen*. Der so jäh aus dem Leben Gerissene wurde als Sohn eines Pfarrers am 1. Dezember 1843 in *Bad Boll* in *Württemberg* geboren. Ursprünglich Ingenieur, gehörte er seit 1900 der Bühne an, zunächst drei Jahre in *Nürnberg*, von da ab ständig in *München*. In seinem Fache lernte er allmählich alle Rollen mit gleicher Meisterschaft, gesanglich wie darstellerisch zu beherrschen: bel canto- und hochdramatische, ernste und komische; daneben galt er als einer der feinsten Sänger im Konzertsaal. Seine letzte Rolle war der *Hans Sachs* in den „Meistersingern“; der Tod ereilte ihn in der Nacht auf diese Aufführung.

— In *Wien* starb die einstmals berühmte Koloratursängerin und spätere Gesanglehrerin von *Weltruf Aglaja Orgeni* im Alter von 83 Jahren. Sie war in *Galizien* geboren, studierte bei der *Viardot-Garcia*, war zunächst Mitglied der *Berliner Hofoper*, machte aber in der Folge Gastspielreisen, bis sie 1880 Gesanglehrerin am *Dresdener Konservatorium* wurde. Im Jahre 1908 erhielt sie (als erste Frau) den Professortitel. Zu ihren Schülerinnen gehören u. a. *Edith Walker*, *Erika Wedekind*, *Marg. Siems* und *Helene Stagemann*.

— In *München* starb Hofkapellmeister a. D. Prof. *S. Becht* im 67. Lebensjahr nach langem schwerem Leiden. Der Verstorbene war Akademieprofessor für Chorgesang und Orgel und daneben jahrzehntelang musikalischer Leiter der *Kgl. Vokalkapelle* an der *St. Michaelskirche*. In *Schwaben* geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung an der früheren *Münchener Musikschule*, war in *Luzern* als Chordirektor und Organist von internationalem Ruf tätig, von wo er nach *München* berufen wurde.

— In *Teramo* starb *Alfons Cipollone*, dessen Kompositionen teilweise auch in *Deutschland* Eingang gefunden hatten, im Alter von 83 Jahren.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— In dem *Preis Ausschreiben* des *Dr. Hochs Konservatorium*, *Frankfurt a. M.* für ein *Kammermusikwerk* für zwei Streichinstrumente ohne Begleitung, für das der *Verlag B. Schotts Söhne*, *Mainz*, den Betrag von *Mk. 2000.—* zur Verfügung gestellt hat, wurde vom *Preisrichterkollegium*, bestehend aus *Direktor B. Sekles*, *Hermann Scherchen* und *Lothar Windsperger* je ein zweiter Preis *Ernst Ernst (Mannheim)* und *Alexander Jemnitz (Budapest)* und ein dritter Preis *Ottmar Gerster (Frankfurt a. M.)* zugesprochen. Im ganzen waren über 120 Preisarbeiten aus dem In- und *Auslande* eingegangen. Die preisgekrönten Werke erscheinen im *Schottischen Verlage*.

— In *Warschau* wird dieses Frühjahr ein neues *Chopin-Denkmal* enthüllt werden.

— Da das *kirchenmusikalische Seminar* in *Leipzig* völlig aufgelöst wird und die *Pflege der Kirchenmusik* von Wichtigkeit ist, soll nunmehr ein *kirchenmusikalisches Institut* gegründet werden, das in enger Verbindung mit dem dortigen *Konservatorium* stehen wird. Zum *Direktor* des neuen Institutes ist der bekannte *Leiter des Thomanerchors*, *Prof. Dr. Straube* gewählt worden.

— Der unbenutzte große Sitzungssaal des *Wiener Parlaments* wird in einen *Konzertsaal*, wohl den schönsten Europas, umgewandelt werden, der etwa 1000 Personen faßt.

— Die *musikalischen Lehrfilme*, die im vorigen Jahr von der *Hochschule für Musik* in *Berlin* hergestellt und vor einem kleinen Kreis zugänglich gemacht wurden, sollen nunmehr auch in der großen Öffentlichkeit gezeigt werden.

— Der „*Rheinische Madrigalchor*“, der von der *Corporazione nazionale del Teatro* in *Mailand* für eine 12 Konzerte umfassende *Tournée* in *Italien* im Monat *April* verpflichtet war, hat mit Rücksicht auf die politische Lage seine Reise auf das nächste Jahr verschoben.

— In *Florenz* ist das neu gegründete und dem *Konservatorium Luigi Cherubini* angegliederte *Museum für die „Geschichte der Musik“* eröffnet worden. Den *Grundstock* dieses einzigartigen Institutes bildet die bekannte, von dem *kunstliebenden Großherzog Ferdinand II. von Toscana* zusammengebrachte *mediceische Instrumentensammlung*.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im *Inland* RM. 4.—, nach dem *Ausland* RM. 4.40. Postscheck-Rechnung *Carl Grüniger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart* Nr. 2417.

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. $\frac{1}{2}$ Seite RM. 170.—, $\frac{1}{4}$ Seite RM. 90.—, $\frac{1}{8}$ Seite RM. 47.50, $\frac{1}{16}$ Seite RM. 25.—, $\frac{1}{32}$ Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Aufnahme durch den Verlag

Carl Grüniger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart