

Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1927

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0048 | LOG_0018

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Die Struktur der Oper

Ein Beitrag zur Musikästhetik von HANS JOACHIM FLECHTNER (Stettin)

Die ästhetische Analyse eines so komplizierten Gebildes, wie es die Oper darstellt, muß sich von Anfang an der Schwierigkeiten bewußt werden, denen sie zu begegnen hat. Kaum eine Kunstgattung ist derartig heterogen, wird in so starkem Maße von den verschiedenartigsten Elementen gebildet, wie dieses Lieblings- und Sorgenkind der Kunst. Noch heute streitet man sich über Berechtigung und Bedeutung der Oper wie vor hundert Jahren, ohne theoretisch oder praktisch der Lösung des Problems wesentlich näher gekommen zu sein. Oper, Musikdrama und Gesamtkunstwerk — Begriffe sind es, mit denen sich jeder Aesthetiker wie jeder schaffende Musiker auseinandersetzen muß, jeder noch immer auf seine eigene Art und Weise, noch immer ohne die Hilfe sicher fundierter, „absoluter“ Erfahrungen. So muß auch diese Analyse des Begriffes „Oper“ von Grund auf, von den Elementen ausgehen, sie muß versuchen, aus den Einzelheiten das Ganze ästhetisch zu erfassen.

Die Elemente der Oper sind, wenn wir die Analyse genetisch fassen wollen: Der vorliegende Text, die Komposition dieses Textes und die Aufführung des fertigen Werkes. Dies sind, unter normalen Umständen, die drei Stationen, die die Entstehung der Oper bezeichnen. Der Text liegt als solcher entweder als spezieller Operntext vor, oder aber der Komponist verwendet als Unterlage ein abgeschlossenes Bühnendrama („Salome!“), das er in engem Rahmen für seine Zwecke zu verändern sucht.

Der zweite, eben erwähnte Fall birgt bereits eine große Schwierigkeit in sich: Das Drama als solches ist mit einer bestimmten Wirkungstendenz — Wirkung durch Wort und Bühnenbild — geschaffen, es verlangt also vom Zuschauer eine ganz spezielle Einstellung, eine spezielle Stärke und Fähigkeit der Phantasie und Illusion. Jeder echte Dramatiker wird sein Werk in dieser Hinsicht genau „berechnen“, er wird „zwischen den Zeilen“ sagen können, was er zur Ergänzung der Phantasie seines Publikums zumuten darf, er wird die Worte so wählen, daß sie jederzeit neben ihrer momentanen Dialogbedeutung noch viele andere Bedeutungen mitschwingen lassen. Die Charaktere der Personen, ihre Tragödien und

ihre Schicksale, vor allem auch ihre innere Entwicklung — Gedanken und Stimmungen —, alles dies wird er oft nur andeuten. Gerade dadurch aber, daß er dies nur andeutet, wird er das Versteckte zu stärkster Wirkung bringen können, denn der Zuschauer verlangt nach der aktiven Betätigung seiner Phantasie, wie ja jeder Kunstgenuß ein Nachschaffen ist und nur diese aktive Betätigung im Nachschaffen den echten ästhetischen Genuß auszulösen vermag. An dieser Stelle aber setzt der Musikdramatiker ein, alle diese Dinge will er aus ihrer mitklingenden Verborgenheit hervorziehen, will sie durch musikalische „Unter-malung“ an die Oberfläche zerren — denn dies soll ja die Aufgabe der Musik im musikalischen Drama sein: Die Schilderung des Nicht-Gesagten durch die Musik. Aber gerade durch diese Schilderung, durch dieses „Aussprechen“ der Feinheiten, die mitschwingend den Obertönen gleich den Klang als solchen erst vollenden, durch diese fast plumpe Deutlichkeit droht der Musiker das ganze Werk ästhetisch zu vernichten. Nun hat allerdings — trotz aller Versuche der „sinfonischen“ Dichter — die Musik nicht die Fähigkeit, Gedanken, Handlungen und Zusammenhänge restlos darzustellen. Auch sie kann nur, indem sie Gefühle verwandter Art hervorruft, durch Stimmungen, durch suggestive Formung und Lautmalerei *andeuten* — das plastische Erleben muß auch sie der Eigenarbeit der Phantasie überlassen. Sie ist also keineswegs in der Lage, die von ihr übernommene Rolle auch durchzuführen, sie kann nur an die Stelle der sprachlichen Andeutung die musikalische setzen. Bei der Aufführung des Musikdramas ergibt sich so die Schwierigkeit, daß das Publikum gezwungen wird, gewissermaßen doppelt zu hören: Es muß den Ablauf der Handlung als solchen an Hand des Textes verfolgen und es muß die sonst selbstverständlich mitgegebene Aufnahme des Nichtgesagten gegen die stark aufmerksamkeitsbelastende Umdeutung und Ausdeutung des Musikalischen eintauschen. Praktisch ergibt sich allerdings, da der Musiker, entweder aus sicherem Instinkt oder aus einem ganz natürlichen Gefühl seiner Vorherrschaft, meist die *ganze* Handlung musikalisch illustriert, daß die Aufmerksamkeit sich teilt zwischen der sichtbaren

Handlung auf der Bühne und der hörbaren im Musikalischen. Das Wort schwindet zur Staffage der Musik.

Etwas einfacher liegt der Fall, wenn als Grundlage der Komposition ein spezieller Operntext vorliegt. Jetzt ist das Wort von Anfang an nur im Hinblick auf die musikalische Erfüllung geschaffen, es verlangt jetzt geradezu nach Musik, da allzuvielen ungesagt blieb, so daß die Phantasie des Hörers rein sprachlich nicht genug Hilfen erhält. Die dienende Stellung des Textes leuchtet aber in diesem Falle ein, auch hier hat das Wort als solches nur Nebenbedeutung, das Drama geht völlig auf in der „Oper“. (Dass auch ein fertiges Drama Textgrundlage sein kann, bildet hier keinen Widerspruch, denn es wird durch die musikalische Ausgestaltung seiner wesentlichen „dramatischen“ Momente entkleidet, wird zum Operntext umgebogen. Wir sprachen oben von dem Musikdrama als gleichberechtigtem Zusammengehen zweier Künste.)

Hiermit stehen wir an der Schwelle des eigentlichen Problems der Oper. Auch hier, vor anscheinend so unüberwindlichen Schwierigkeiten, wird uns ein kleiner Umweg am schnellsten zum Ziele bringen.

Die Reproduktion eines Dramas (die Aufführung) ist ein wesentlich anderes Kunstwerk als das ursprüngliche. Die spezielle Auffassung der Schauspieler, des Regisseurs, die plastische Ausführung des ideell Gesehenen, die Ablösung des gelesenen Wortes durch das gesprochene u. v. A., sie alle wirken mit bei dieser Umgestaltung des Buchdramas zum Bühnendrama. Was für uns hier aber von besonderer Bedeutung ist, das liegt im Begriff der Auffassung. Die schon erwähnte Eigenschaft der Dramen, oft wesentliche Momente nur anzudeuten, mitschwingen zu lassen, gibt natürlich einer Ausdeutung des Textes den weitesten Spielraum. Der Zuschauer einer Bühnenaufführung wird auf diese Weise also einem bereits vorher einmal eingefühlten Werke gegenüberstehen und so vor die Notwendigkeit gestellt sein, dieses bereits eingefühlte, verarbeitete Werk seinerseits noch einmal einzufühlen. Der psychische Prozeß der Einfühlung bringt es aber mit sich, daß, da er im individuellen Charakter des Einfühlenden verankert ist, die Auffassung dabei eine bedeutende Rolle spielt. Durch die spezielle Art der Auffassung aber ergibt sich wieder die Aenderung, die das Werk bei diesem Akte erfahren muß.

Für unser Problem folgt an dieser Stelle eine bedeutungsvolle Parallele. Das Schaffen des Schauspielers und das Schaffen des Komponisten sind ästhetisch äquivalent, beide gleichen sich in ihrer Stellung dem Dichtwerke gegenüber, beide nehmen

im Akte der genießenden Reproduktion das Werk in sich auf, verarbeiten es und schmelzen im eigenen schöpferischen Akt das Erlebnis um zur eigenen Schöpfung, die in anderer Materie geformt und auf eine andere ästhetische Ebene projiziert wird: Beim Schauspieler ins Mimische — beim Musiker ins Musikalische. Die Komposition eines Textes ist also eine Reproduktion dieses Werkes.

Der Leser eines Dichtwerkes nimmt das Werk selbst auf, der Leser der Opernpartitur, die dieses Drama zur Textgrundlage hat, nimmt (analog dem *Zuschauer* der Dramenaufführung) das bereits durch einmalige Einfühlung veränderte Werk auf. Der Zuhörer der Opernaufführung aber erlebt ein Werk, das bereits durch zweimalige Einfühlung filtrierte ist. Wesentlich an dieser Skala ist aber nicht die Veränderung, die das Werk im Laufe der Entwicklung erleidet, sondern das Gemeinsame dieser Kette, das hinter allen Erscheinungsformen beharrt.

An dieser Stelle zeigt sich auch das Unterscheidungsmerkmal der oben erwähnten parallelen Kunstgattungen: Die Reproduktion des Dramas durch den Schauspieler verändert das Werk nicht in seinem Kern, die durch den Musiker aber schafft ein zweites Werk, das, in sich ästhetisch heterogen, neben dem ersten steht, es überwuchert und beherrscht. Zum besseren Verständnis ist eine kurze allgemeine Grundlegung notwendig:

An jedem Kunstwerk können wir die zwei wesentlichen Teile unterscheiden:

- I. Das eigentliche Werk, von ideeller Wirklichkeit — den ästhetischen Gegenstand.
- II. Die Manifestierung dieses ästhetischen Gegenstandes in der realen Wirklichkeit — das „vorliegende“ Werk: Die Statue, das Bild, — das Buch und die Partitur bzw. die Aufführung.

Der ästhetische Gegenstand ist nun das Einmalige Unveränderliche, das „hinter“ allen Manifestierungen bleibend verharrt. Jede Erscheinungsform, in der ein Kunstwerk vor den Kunstgenießer tritt, ist eine Manifestierung dieses ästhetischen Gegenstandes ins Reale, da eine andere Möglichkeit der Wirkung auf den Genießer nicht möglich ist. Selbst die Niederschrift des Werkes durch den Schöpfer muß ästhetisch bereits als Manifestierung des ästhetischen Gegenstandes angesehen werden, als Manifestierung, die sich *prinzipiell* in die Reihe der anderen Manifestierungen gleichbedeutend eingliedert.

Mit dieser Erkenntnis rühren wir an den Kern des Problems. Der Dichter des Dramas ist *Urschöpfer* des ästhetischen Gegenstandes — *Nachschöpfer* aber der primären Manifestierung dieses Gegenstandes (des Kunstwerks im naiven Sinne). Der Komponist

ist *zugleich* Urschöpfer und Nachschöpfer bei der Erschaffung des ästhetischen Gegenstandes (Komposition) und nochmals Nachschöpfer bei der Manifestierung (Partitur).

2.

Das allgemeine Kunstwerk „Oper“ besteht systematisch, wie wir sahen, in drei Erscheinungsformen: als ästhetischer Gegenstand, als Manifestierung und als sekundär reproduktive Manifestierung. Die Analyse wird sich zuerst dem Kern, dem ästhetischen Gegenstande zuwenden müssen.

Wir definieren den ästhetischen Gegenstand als das Bleibende, ewig Beharrende hinter den wechselnden Erscheinungsformen. Ob ein Drama gedruckt, oder gelesen, in welcher Sprache es auch sei, ob aufgeführt oder nur in der Erinnerung vorgestellt, hinter allen diesen Formen steht ein Etwas, eben der ästhetische Gegenstand, der alle Erscheinungsformen erst zu „Formen von Etwas“ macht. So ist der ästhetische Gegenstand auch nicht etwa das Vorstellungsbild, das wir von einem Kunstwerke haben, denn das „Sein“ dieser Vorstellung ist nicht ideell sondern psychisch — und als solches in jedem individuellen Bewußtsein anders.

Der „Begriff“ des ästhetischen Gegenstandes ‚Oper‘ ist seiner Struktur nach homogen, er ist die theoretisch vollkommene Lösung des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes. Dies ist seine — für uns hier — wesentlichste Eigenschaft. Das Herabsteigen vom Begriff zum einmaligen, individuellen ästhetischen Gegenstand selbst kann natürlich an dieser Homogenität nichts ändern. — In dem Augenblick, in dem der ästhetische Gegenstand vorgestellt und im Vorstellen erlebt wird, gewinnt er einmalige Form, das ideelle Sein gerinnt zum psychischen. Dieser Vorstellungskomplex „Oper“ ist aber in seinem Wesen nach auch homogen. Musik, Sprache, Handlung und Szenen-

bilder — in der Vorstellung sind sie eine Einheit, sind sie ein Ganzes, da alle im gleichen Medium auf das Empfangsbewußtsein in gleicher Weise wirken. Ein Problem der Heterogenität kann also erst bei den Manifestierungen des Werkes entstehen. Dichtung und Musik unterscheiden sich von den bildenden Künsten dadurch, daß bei diesen Manifestierung und Fixierung (Manifestierung für die Dauer) in demselben Akte verbunden sind, während jene auch ohne Fixierung manifestiert werden können. (Aufführung, Rezitation usw.) Die Opernpartitur ist also eine fixierte Manifestierung, die aber in sich noch völlig homogen ist, da sie nur Symbol, Abbild ist jenes homogenen Vorstellungsbildes.

So ist also die Aufführung der Oper der Punkt, an dem sich das Problem der heterogenen Struktur erhebt. Hier tritt jeder der Teile aus dem Ganzen heraus, wird durch physikalische und physiologische Momente in eine Selbständigkeit gedrängt, die die „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ vernichten muß.

Wir müssen uns daran gewöhnen, die „Bühnenwerke“ nicht einseitig aus der Bühnenperspektive zu beurteilen. Das reine Werk, relativ vollkommenster Ausdruck des ästhetischen Gegenstandes, ist nur die primäre Manifestierung — in unserem Falle die Partitur. Die Oper als Kunstwerk, als Gesamtkunstwerk in einem übertragenen Sinne ist Kunstwerk höchster Vollendung — und ist in dieser Vollendung auch vorhanden. Wer sie *so* genießen will, der genieße sie selbst in der Partitur, aber nicht in der heterogenen sekundären Manifestierung, der Aufführung. Reinsten Kunstgenuß kann eben doch nur immer aus dem unmittelbaren Erfassen des Werkes durch die eigene Phantasie erwachsen, jede Vermittlung, die diese Phantasietätigkeit in sich vorwegnimmt und als bereits geschehen mitreproduziert, muß das Werk als solches dem Kunstgenießer entfernen.

Johann Pezels Arien 1672

Von Dr. HERBERT BIEHLE (Berlin)

Die Bedeutung Johann Pezels, der wohl als die Spitze des Stadtpfeifertums seiner Zeit bezeichnet werden kann, hat erst in jüngster Zeit die Musikwissenschaft ins rechte Licht gesetzt, wozu namentlich Aktenforschungen an seinen Hauptwirkungsstätten Leipzig und Bautzen und die praktische Wiederbelebung seiner Werke beigetragen haben. Schon 1668 zeichnete er sich in Leipzig als vorzüglicher Clarinbläser aus, bewarb sich als dortiger Stadtpfeifer 1675 und 1679 um den Dresdener

Stadtmusikantenposten und wurde 1681 Stadtmusicus von Bautzen, wo er bis zu seinem Tode 1694 das Musikleben außerordentlich förderte. Von seinen in den Jahren 1669—1686 erschienenen Instrumentalkompositionen ragt besonders die „Musicalische Arbeit zum Abblasen um 10 Uhr in Leipzig“ (1670) hervor. Diese sog. „Turmsonaten“ bilden 40 anmutige Stücke für zwei Cornetti, zwei Tromboni und Basso trombone. Erweist es sich als durchaus lohnend, auf diese alten Instrumentalwerke heute

wieder zurückzugreifen, so verdient Pezels vokales Schaffen sicher ebenso Beachtung.

Aus der Sammlung „Ueberflüssige Gedanken der grünenden Jugend“, die der spätere Schulrektor Christian Weise (geb. in Zittau) als 26jähriger Student in Leipzig 1668 herausgegeben hatte, stammen die Texte zu Pezels Werk

„Schöne / lustige und anmuthige

Neue *ARIEN*

Ueber die Ueberflüssigen Gedancken /

Von einer *Vocal*-Stimme / benebenst ihren Ritor-nellen, auff zwey *Violinen*, zwey *Violen* und einem *Fagot* oder *Violon* samt dem *Basso Continuo*, zu singen und zu spielen. LEIPZIG / Auf Kosten Johann Heinrich Ellingers / Buchhändl. Druckts Johann Bauer / Im Jahr Christi *MDCLXXII*.“

Diesen 24 vertonten Liebesgedichten — von dem Buchhändler Ellinger zwei Leipziger Kaufleuten gewidmet — schickt Pezel folgende Vorrede voraus: „Ehrenveste, Vorachtbare und Fürnehme / In-sonders Großgünstige / vielgeehrte Herren / und Große Gönner:

DASS die Music eine schöne / herrliche / vortreffliche / edle Gabe GOTTes sey / solches ist nicht allein zur Gnüge bekandt / sondern es giebt es auch noch jederzeit dessen liebliche / anmuthige / und durch Marck und Bein dringende Harmoni sattsam zu verstehen: ist danenhero unnöthig / daß wann ich itzo mit weitläufftigen und vielen unnützen Worten die Vortrefflichkeit / Tugend und Wirckung der so edlen und von GOTT selbst dem menschlichen Geschlechte (so vieler Sorge und Arbeit unterworffen) zur gebüh-lichen Ergetzlichkeit gegebenen Kunst der Music erzehlen und beschreiben wolte: würde mich also nicht allein eines großen und schweren Dinges *temerè* unternehmen; sondern auch das Ansehen haben / als wolte ich der Sonnen / die ohne dem helle genung scheint / einen Glantz geben / und ihren Schein helfen vermehren wollen: zumahln ihnen solches alles / wie obgedacht / besser bekandt und bewust ist / als ich weder mit Worten ausreden / noch mit meiner geringen Feder beschreiben kan. Denn wer wolte sagen / daß einer solte zu finden seyn / der diese wolgezierte Kunst nicht hoch *aestimiren*, sehr loben und preisen / ja auch zu Zeiten nach schweren Verrichtungen jeden Standes sich nicht selbst / *horis succivis*, damit erfrischen und ergetzen solte? Wann dann meine Großg. vielgeehrte Herren mir vor andere höchst gerühmet und *recommendiret* worden / als welche an dergleichen Deutschen Poetischen *In-ventionen*, und zuvoraus der löblichen Music / eine sonderbare Beliebung hätten: Als habe ich mich

dannenhero erkühnen / und dieses erste in der Music verlegte Wercklein / nebst Wundschung / das es Ihnen zur Lust und *recreation* dienen und beliebigen seyn möchte / *dediciren* und zuschreiben sollen / mit freundlicher Bitte / solches im besten zu vermercken / und diese meine große Kühnheit nicht *sinistré interpre-tiren* / sondern verhoffe / Sie werden diese wohl-gemeynete Zuschrift für gut auff- und annehmen / und meine Großen geneigten Freunde und Gönner jederzeit seyn und verbleiben. Im Gegentheil so bin ich denenselben auch zu allen möglichsten Diensten wiederum verbunden und *obligat*, und befehle Sie hiermit sämtlichen in den Gnaden-Schutz des Allerhöchsten / als dem Stifter und Vertreter der Musen-Schaar.

Gegeben in Leipziger *Jubilate*-Meß / Anno 1672.“

Dieses Vorwort erscheint in der heutigen Zeit gewiß marktschreierisch, aber es war damals durchaus gebräuchlich, daß der Komponist seinem Werke eine Vorrede vorausschickte, in welcher er seine Ansichten entwickelte. Und Pezel, der ja mit guter Bildung ausgestattet war, hielt sehr darauf, seinen zuweilen auch lateinisch abgefaßten Vorworten behagliche Breite und gelehrte Form zu geben.

Noch eigenartiger wirkt das Verzeichnis der 24 Dichtungen:

„Ueberflüssiger Gedancken Erstes Dutzent

1. Thränen der Jungferschaftt.
2. Die verliebte Jägerey.
3. Die unterschiedlichen Liebhaber.
4. Der lustige Spaß-Galan.
5. Die subtile Liebe.
6. An einen verliebten, / aber doch sehr hoffärtigen Lieder-Dichter.
7. Polnischer Tanz.
8. Das umgekehrte Karten-Spiel.
9. Poeten müssen verliebt seyn.
10. Das schlaffende Glücke.
11. Hanss in allen Gassen.
12. Als das Jahr 1663. zu Ende ging.

Ueberflüssiger Gedancken Anderes Dutzent

1. An seine Marilis, als er mit ihr zürnen mußte.
2. An eben dieselbe / als er ihrer Gunst versichert ward.
3. An Dorindgen / als er derselben bey später Herbst-Zeit ein Sträußgen / vor Vergiß mein nicht / übergab.
4. An seine Marilis, als sie sauer sehen wolte.
5. Der getreue Haußknecht.
6. Der abgesetzte Haußknecht.
7. Als sich Lisilis nicht wolte küssen lassen.
8. Als er sich unter frembdes Frauenzimmer machen solte.

9. Dorindgen muß sich einer Zauberey beschuldigen lassen.
 10. An die unvergleichliche Margaris.
 11. An eben dieselbige / als sie ihren Namens-Tag begieng.
 12. Als er vor betrübter Liebes-Grillen nicht schlafen kunte.“

Diese Titel lassen erkennen, daß wir es mit einer sehr schwülstigen und ungenießbaren Poesie zu tun haben, die z. T. der Jugendlichkeit des Dichters zuzuschreiben ist. Später genoß Weise als Zittauer Schulrektor durch seine weitverbreiteten Schuldramen einen großen Ruf.

Hermann Kretzschmar, der in seiner „Geschichte des deutschen Liedes“ auf diese Arien hinweist, hat bei seiner Beurteilung die Dichtung verworfen und dabei übersehen, daß die Musik noch heute volle Daseinsberechtigung hat, sobald die Texte neuzeitliches Gewand erhalten. Dieses Verfahren ist längst bei musikalischen Werken aus jener Zeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts als notwendig erkannt worden. Für die diesem Aufsatz beigegebene Arie „Die verliebte Jägerrey“ hat die Aufgabe einer Neugestaltung des Textes Sonja Domschke übernommen. Dabei sind die früheren 8 Strophen zu 3 neuen Strophen zusammengezogen worden.

Unserer heutigen Terminologie nach würden wir die Arien als einfache Strophenlieder mit volkstümlichem Einschlag bezeichnen. Das Wesentliche an ihnen ist die für uns eigenartige Mitwirkung von 2 Violinen, 2 Violen und einem Fagott (oder Cello) im Ritornell, das vor jeder Strophe gespielt wurde, während der Basso Continuo, zumeist auf dem Klavier ausgeführt, die Begleitung der Singstimme bildete. Es handelt sich also im Gegensatz zu dem seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Klavier oder in neuerer Zeit mit Orchester begleiteten Sologesang um das namentlich im 17. Jahrhundert übliche, dann aber seltener gewordene Kammerlied, das übrigens neuerdings von modernen Komponisten wieder gepflegt wird.

Für die vorliegende Neubearbeitung wurden nach den Stimmen der Preuß. Staatsbibliothek die Instrumente im Ritornell zu einem leicht spielbaren Klaviersatz vereinigt und der Basso Continuo ausgesetzt¹. Möchte dieses bescheidene Beispiel die Erinnerung an die Blütezeit sächsischer Musikgeschichte wachrufen und die Pflege vergessener Hausmusik wieder beleben!

¹ Entsprechend der alten improvisatorischen Praxis wurde von der Beigabe moderner Vortragszeichen abgesehen.

Johann Pezel: „Die verliebte Jägerrey“ (1672)

Bearbeitet von Herbert Biehle

Ritornell

Arie

1. Die Lie - be glei - chet ei - ner Jagd, wo
 2. Wie stolz und keck und ziel - be - wußt tritt
 3. Doch Freun - de, auf, und Weid - manns - heil zur

1. sich die gan - ze Welt — in das Ge-
2. man - cher auf den Plan, — fängt er zu
3. fro - hen lust' - gen Jagd! — Nur der ge-

1. fein, das ed - le Wild zu
2. sein, bringt er ein ärm - lich
3. dran, der ja - gen und nicht

1. jä - ge stellt, wo Ei - tel - keit und
2. ja - gen an, Und wenn er auch den
3. winnt, der wagt! Es kläfft der Spür - hund

1. fan - - gen drein, das ed - le
2. Füchs - - lein heim, bringt er ein
3. fan - - gen kann, der ja - gen

1. Heu - che - lei die Net - ze we - ben
2. Hir - schen hetzt, wird er noch glück - lich
3. Un - ge - duld, und der ist ü - bel

1. Wild zu fan - - gen drein.
2. ärm - lich Füchs - - lein heim.
3. und nicht fan - - gen kann.

Wiederholung
des Ritornells

Beethoven und Goethe / Von Bertha Witt

(Schluß)

Im Juli 1812 sollte dann endlich die persönliche Annäherung vor sich gehen. Beethoven war am 5. und Goethe am 14. in Teplitz eingetroffen. Anscheinend ist es Goethe, der als erster einen Besuch macht; am 19. Juli führte er Beethovens Namen unter den Visiten auf; gleichzeitig berichtet er an seine Frau: „Zusammengeraffter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie der gegen die Welt wunderbarlich stehen muß.“ Beethoven bleibt bis zum 27. Juli in Teplitz, um dann nach Karlsbad zu gehen, und während dieser Zeit war er, wie er auch selbst schreibt, mit Goethe viel zusammen. Nach Goethes Tagebüchern machen sie

am 20. Juli eine Spazierfahrt nach Bilin, am 21. und 23. ist Goethe abends bei Beethoven, der 21. ist vermutlich der denkwürdige Tag, da Beethoven vorspielt, denn Goethe notiert: „er spielt köstlich“. Hier freilich zeigt sich auch, daß die innere Annäherung, an der Beethoven so viel lag, nicht zustande kommen konnte und daß die bei beiden so grundverschiedenen Charaktere und Lebensauffassungen ebenso trennend zwischen ihnen standen, wie das Verhältnis beider zur Musik. Goethe war durch den Vortrag nicht hingerissen, sondern gerührt, er hatte Tränen in den Augen, und einen Beethoven, der das Wort prägte: „Dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geiste

schlagen“ und der an Bettina schrieb: „Künstler sind feurig, sie weinen nicht“, berührte das äußerst befremdend; wo er höchste Uebereinstimmung gesucht, fühlte er sich nicht verstanden. Bettina berichtet später an Pückler-Muskau, daß Beethoven sich dabei seiner einstigen Aufnahme bei den ebenfalls in Tränen aufgelösten Berlinern erinnert und gegen Goethe geäußert hätte: „O Herr, das habe ich von Ihnen nicht erwartet . . . ; wenn mir eure Dichtungen durchs Hirn gingen, so hat es Musik abgesetzt und ich war stolz genug, mich auf gleiche Höhe schwingen zu wollen wie ihr . . . Ihr müßt doch selber wissen, wie wohl es tut, von tüchtigen Händen beklatscht zu sein; wenn ihr mich nicht anerkennen und als euresgleichen abschätzen wollt, wer soll es dann tun, von welchem Bettelpack soll ich mich dann verstehen lassen?“ So trieb er Goethe in die Enge, der im nächsten Augenblick gar nicht verstand, wie er es gut machen sollte, denn er fühlte wohl, daß Beethoven recht hätte.“

Eine ganz zuverlässige Quelle ist nun freilich Bettina nicht, und es ist schwer zu sagen, ob die Vorgänge sich wirklich so zugetragen haben, wie sie berichtet. Des weiteren weiß sie von einer Begegnung zu melden, die Beethoven und Goethe mit dem in Teplitz weilenden Wiener Hof hatten und bei der Beethoven ein recht burschikoses Wesen zur Schau getragen haben soll. Der hierüber von ihr mitgeteilte Beethoven-Brief ist in seiner Echtheit angezweifelt worden, indessen wird er nicht ganz und gar erdacht sein, wenn sich auch die geschilderte Begebenheit in etwas milderer Form zugetragen haben wird. Daß sie tatsächlich geschah, darf man daraus schließen, daß Beethoven damals in einem Brief an Breitkopf & Härtel bemerkt, daß Goethe der Hofluft ergeben sei. „Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimräte“, lautet jener Brief, „und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menschen können sie nicht machen; Geister, die über das Weltgeschmeiß hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen, und damit muß man sie in Respekt haben, — wenn so zwei zusammenkommen wie ich und der Goethe, da müssen diese Herren merken, was bei unser einem als groß gelten kann. Wir begegneten gestern auf dem Heimweg der ganzen Kaiserlichen Familie, wir sahen sie von weitem kommen und der Goethe machte sich von meinem Arm los, um sich an die Seite zu stellen, ich mochte sagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiterbringen, ich drückte meinen Hut auf den Kopf und knöpfte meinen Ueberrock zu und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen, — ich sah zu meinem wahren Spaß die Prozession an Goethe vorbeidefilieren — er stand mit

abgezogenem Hut tief gebückt an der Seite . . .“ Dann, wohl auf das Zerwürfnis Goethes mit Bettina, das Christiane veranlaßt hatte, hinweisend, fährt Beethoven fort: „. . . dann habe ich ihm den Kopf gewaschen, habe ihm alle seine Sünden vorgeworfen, am meisten die gegen Sie, liebste Freundin . . .“; und: „. . . dem Goethe habe ich meine Meinung gesagt, wie der Beifall auf unser einen wirkt, und daß man von seinesgleichen mit dem Verstande gehört sein will, Rührung paßt nur für Frauenzimmer.“

Nach allem scheint damals besonders Beethoven über Goethe lebhaft enttäuscht gewesen zu sein; gerade auf den Gebieten, die für Beethoven die wesentlichsten waren — Musik, Selbstbewußtheit des freien, schöpferischen Geistes —, berühren sie sich nicht. Beethoven, der sich dem Dichter fast mit demütigen Empfindungen genähert, fühlt sich ihm plötzlich überlegen, da ihm des Dichters kleine menschliche Eigenheiten bewußt werden, wo er Größe gesucht hatte, — so wenigstens ist der Eindruck nach den Bettina-Briefen. Später hat Beethoven über diese Begegnung wieder anders gedacht und seine Verehrung für Goethe nahm wieder ihre vorigen Formen an; zehn Jahre später z. B. erzählt er Rochlitz über sein Zusammensein mit dem Dichter: „Ich war damals noch nicht so taub, aber schwer hörte ich schon. Was hat der große Mann da für Geduld mit mir gehabt! Was hat er an mir getan! Wie glücklich hat er mich damals gemacht! Totschlagen hätte ich mich für ihn lassen, und zehnmal. Seit dem Karlsbader Sommer lese ich Goethe alle Tage, wenn ich überhaupt lese. Goethe, der lebt, und wir alle sollten mit ihm leben.“ Der Enttäuschung, die er an Goethe erlebt hatte, gedachte er also nicht mehr.

Aber auch auf Goethe, und wohl namentlich infolge Beethovens Gebahren, wirkte die Begegnung nicht günstig; der elegante Hofmann fühlte sich doch, ohne jenem das Verständnis zu versagen, nicht sonderlich angezogen von Beethovens Art, die der seinen innerlich wie äußerlich widersprach. „Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt“, schrieb er an Zelter, „allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel.“ Goethes musikalisches Verständnis schweigt, — mit dem Musiker Beethoven weiß er nichts anzufangen,

fühlt sich nur „in Erstaunen gesetzt“. Und Freund Zelter ebnet ihm natürlich nicht den Weg zur Kunst Beethovens, wenn er ihm antwortet: „Auch ich bewundere ihn mit Schrecken. Seine eigenen Werke scheinen ihm heimliches Grauen zu verursachen . . . Mir scheinen seine Werke wie Kinder, deren Vater ein Weib oder deren Mutter ein Mann wäre. Das letzte . . . (Christus am Oelberg) kommt mir vor wie eine Unkeuschheit, deren Grund und Ziel ewiger Tod ist.“

Goethes mangelndes Musikverständnis, das zumindest dem musikalischen Fortschritt hilflos gegenüberstand, war natürlich der Hauptgrund, daß ihm die Größe der Erscheinung Beethovens verschlossen blieb; so trennten sie sich, wenn auch keineswegs in Zerwürfnis, wie vielfach angenommen wird, doch wie zufällige Bekannte, die sich im Innern fremd geblieben waren. Der Versuch einer abermaligen Annäherung wird einstweilen von keiner Seite mehr, von Goethe überhaupt nicht wieder gemacht, wenn ihm auch wohl jene Begegnung und namentlich Beethovens Spiel wie ein großes Erlebnis in Erinnerung bleibt; wenigstens bemerkt 1820 ein Besucher Beethovens, der von Weimar kam: „Goethe soll sich über Ihr Spiel erklärt haben, daß er erst durch Sie gehört habe, was man auf dem Klavier machen könne.“ Offenbar hat der Klavierspieler Beethoven, wie das anfangs ja überhaupt allgemein der Fall war, auf Goethe einen ganz anderen Eindruck gemacht als der Komponist.

Auch Beethoven, obwohl er, wie er sagt, Goethe hinfort täglich las, ließ lange Jahre vergehen, ehe er sich an Goethe wieder herangetraut. Vielleicht hofft er, daß eine weitere Annäherung von Goethe ausgehen möge, vielleicht auch fühlt er ganz richtig heraus, daß jeder Versuch zwecklos sein muß. Ein gewisser Müller aus Bremen, der 1820 bei Beethoven war, berichtet, daß Beethoven damals daran gedacht habe, wegen der Beurteilung eines Gedichtes über Musik an Goethe heranzutreten, es aber dann unterlassen habe. „. . . der gute alte Dichter ist oft gar zu bequem,“ äußerte er gegen Müller; „um von einer etwas lästigen Sache abzukommen, hat er sich gewisse Formeln angewöhnt, er lobt alles und läßt sich nicht aufs Einzelne ein. Er ist auch zu wenig Musikkenner, um Urteile berichtigen zu können. . . .“ Beethoven war sich also darüber klar, daß er, und auch warum er bei Goethe nicht auf das ihm einst so erwünscht gewesene Verständnis rechnen konnte. Eine gewisse Verbundenheit gegen den Dichter empfindet er aber immer noch; 1822 widmet er „dem unsterblichen Goethe“ die Komposition „Meeresstille und glückliche Fahrt“, und im nächsten Jahr bittet er, nach

wie vor eine gewisse freundschaftliche Beziehung voraussetzend, Goethe um Vermittlung beim Weimarer Hof zur Subskription auf die Große Messe. Auch dieser Brief ist in seiner demütigen Verehrung und Bewunderung ein fast rührendes Dokument.

„Immer noch wie von meinen Jünglingsjahren an lebend in ihren unsterblichen nie veraltenden Werken; und die glücklichen in ihrer Nähe verlebten Stunden nie vergessend, tritt doch der Fall ein, daß auch ich mich einmal in ihr Gedächtnis zurückrufen muß — ich hoffe, sie werden die Zueignung . . . Meeresstille und glückliche Fahrt . . . erhalten haben, . . . wie lieb würde es mir sein zu wissen, ob ich passend meine Harmonie mit der ihrigen verbunden, auch Belehrung, welche gleichsam als Wahrheit zu betrachten, würde mir äußerst willkommen sein. . . Es dürften bald vielleicht mehrere ihrer immer einzig bleibenden Gedichte in Töne gebracht von mir erscheinen — wie hoch würde ich eine allgemeine Anmerkung überhaupt über das Komponieren oder in Musik setzen ihrer Gedichte achten! — Nun eine Bitte an E. Exz. ich habe eine große Messe geschrieben, welche ich aber noch nicht herausgeben will, sondern nur bestimmt ist, an die vorzüglichsten Höfe gelangen zu machen, das Honorar beträgt 50 #, ich habe mich in dieser Absicht an die Großherzogl. Weimar. Gesandtschaft gewendet, welche das Gesuch an Sr. Durchlaucht auch angenommen und versprochen hat, es an selbe gelangen zu machen. . . Meine Bitte besteht darin, daß E. E. Sr. Großherzogl. Durchl. hierauf aufmerksam machen möchten, damit Höchstdieselben auch hierauf subscribierten . . . ich habe so vieles geschrieben, erschrieben aber fast gar nichts, nun aber bin ich nicht mehr allein, schon über 6 Jahre bin ich Vater eines Knaben meines verstorbenen Bruders . . . und so sehr ich sonst bloß nur nach oben gedacht, so müssen doch jetzt meine Blicke auch sich nach unten erstrecken . . . E. E. dürfen aber nicht denken, daß ich wegen der jetzt gebetenen Verwendung für mich ihnen Meeresstille gewidmet hätte, das geschah schon im Mai 1822, und die Messe auf diese Weise bekannt zu machen, daran war noch nicht gedacht. — die Verehrung, Liebe und Hochachtung, welche ich für den einzigen Unsterblichen Goethe von meinen Jünglingsjahren an schon hatte, ist immer mir geblieben, so was läßt sich nicht wohl in Worte fassen, besonders von einem solchen Stümper wie ich, der nur immer gedacht hat, die Töne sich zu eigen zu machen, allein ein eigenes Gefühl treibt mich immer, ihnen so viel zu sagen, indem ich in ihren Schriften lebe. — Ich weiß Sie werden nicht ermangeln, einem Künstler, der nur zu sehr fühlt, wie weit der bloße Erwerb von ihr

entfernt, einmal sich für ihn zu verwenden, wo Not ihn zwingt, auch wegen anderer für andere zu walten und zu wirken — das gute ist uns allzeit deutlich und so weiß ich, daß E. E. meine Bitte nicht abschlagen werden — Einige Worte von Ihnen an mich würden Glückseligkeit über mich verbreiten. — E. E. mit der innigsten unbegrenzten Hochachtung verharrender
Beethoven.“

Auf diesen Brief gab Goethe keine Antwort, auch erfolgte keine Subskription Weimars auf die angebotene Messe. So war es lange ungewiß, ob er den Brief überhaupt erhalten hatte, doch fand er sich später in seinem Nachlaß. Was ihn bewog, nicht zu antworten, — ob es die überschwengliche Form, ob es Gleichgültigkeit gegen den Tonkünstler, oder wieder nur mangelndes Verständnis für seine Kunst war, ist schwer zu sagen. Nicht anders verfuhr ja Goethe auch mit Schubert, als dieser ihm seine Goethe-Lieder schickte. Beethoven blieb indessen auch trotz dieser Enttäuschung dem Dichter treu; noch kurz vor seinem Tode erkundigt er sich bei Hiller, der eben bei Goethe gewesen war, mit außerordentlicher Teilnahme nach des Dichters Befinden. Hernach schrieb Goethe über die kirchliche Totenfeier für Beethoven einen Bericht, — das einzige Mal, daß er den Meister der Töne überhaupt offiziell erwähnt hat.

Erst spätere Jahre sollten ihn Beethoven doch noch um einiges höher würdigen lassen, wenigstens doch sollte ihm eine ferne Ahnung seiner Größe noch aufdämmern. 1830 ist der junge Mendelssohn bei ihm

und Goethe legt ihm Beethovens Handschrift des Liedes „Wonne der Wehmut“ zum Spielen vor. Mendelssohn scheint dann weiter auf Beethoven eingegangen zu sein, nicht aber eigentlich zum Gefallen des Dichters, denn er berichtet: „an Beethoven wollte er nicht gern heran“. Indessen bringt Mendelssohn doch den ersten Satz der c moll- (fünften) Sinfonie auf dem Klavier zum Vortrag. Goethe hört aufmerksam zu, äußert aber dann: „das ist sehr groß, ganz toll, man möchte sich fürchten, das Haus fiel ein, und wenn das nun alle die Menschen zusammen spielen!“ — Viel weiß er also auch hier mit Beethovens Kunst nicht anzufangen; dagegen äußert er aber einmal gegen Marianne v. Willemer: „Beethoven hat, wie selten der Komponist den Dichter ganz versteht und durchdringt, darin ein Wunder getan und es war ein glücklicher Einfall, die Musik zu Egmont durch Zwischenreden dergestalt zu exponieren, daß sie als Oratorium aufgeführt werden kann . . .“ Es ist jedoch das einzige Mal, wo Goethe wirkliches Verständnis für die Kunst Beethovens empfand. Im ganzen hat er ihn nicht begriffen, und das ist bei Goethes Stellung zur Musik auch kaum verwunderlich. So sind sich diese beiden großen Geister innerlich fremd vorübergegangen, trotz des rührenden Bestrebens des Tonkünstlers, eine Uebereinstimmung herzustellen. Daß es nicht gelang, lag aber zum Teil auch an der Eigenartigkeit der Erscheinung Beethovens, die Goethe schon auf Grund ihrer grundverschiedenen gesellschaftlichen Anschauungen fremd bleiben mußte.

Ponchielli-Anekdoten

Der jetzt ziemlich aus der Mode gekommene italienische Opernkomponist Amilcare *Ponchielli* (1834—1886), der Schöpfer der „Savoyardin“ und der „Gioconda“, gehörte zur Gilde der „zerstreuten Musiker“. Das heißt vielmehr: Wahrscheinlich sind die sogenannten Normalmusiker die Zerstreuten und jene, die ihre Aufmerksamkeit ungeteilt dem Reich der Töne zuwandten, die eigentlich aufmerksam allein der Sache Hingebenen. Einerlei! — Ponchielli, der als einfacher Organist und Dirigent der städtischen Kapelle in Cremona begann, war aufs Stundengeben angewiesen. Wie oft er Stunden und Schüler vergaß, entzieht sich der Berechnung. Einmal fanden ihn vornehme Schülerinnen in lebhafter Unterhaltung bei der Portiersfrau. Es war ihm entfallen, die Treppe hinaufzusteigen. — Schon zu Ansehen und Würden gelangt, begegnete er einst in Mailand seinem früheren Vorgesetzten, dem Bürgermeister von Cremona. „Ach, Herr Bürgermeister, gut, daß ich Sie treffe, könnte ich ein paar Tage Urlaub haben, ich bin sehr beschäftigt!“ Er hatte vergessen, daß er längst nicht mehr in Cremona angestellt war. — Ein andermal, von einer Dame angesprochen, erkundigte sich Ponchielli lebhaft nach dem Befinden ihrer Eltern, trug ihr herzliche Grüße auf — um damit zu enden, sie nach ihrem Namen zu fragen. — Als er eines Abends mit mehreren Freunden den heimischen

Penaten zustrebte, sang er auf offener Straße eine tragische Opernszene vor. Schutzleute forderten ihn auf, die Ruhe nicht zu stören. Ponchielli, ganz im Banne der Situation, in welcher der beleidigte Gatte den Liebhaber der Frau entlarvt, sang ihnen mit Aufbietung aller Kräfte entgegen: „Verhaftet ihn, er mordete mein Glück“ — und wies auf einen der Freunde. — Auf einer Kunstreise in Rußland begriffen, erhielt er von Bewunderern einen kostbaren Pelzmantel zum Schutze vor der russischen Kälte. Ponchielli legte ihn in den Koffer und fand ihn erst in Mailand wieder. — Einladungen vergaß er regelmäßig, ebenso häufig aber erschien er in fremden Häusern mit dem Bemerken, daß er zu Tische geladen sei. Hut und Krawatte schienen sich bei ihm nicht wohl zu fühlen, sie nahmen aus allen möglichen Gründen Reißaus, und der unglückliche Musiker wußte fast nie, wo sie geblieben waren. Daß er in der Zerstretheit im Café stets andern die Tasse austrank, mochte noch hingehen, aber er steckte auch, ohne mit der Wimper zu zucken, das Geld ein, das der Kellner zurückbrachte. Natürlich kannte jedermann diese Gewohnheiten und verübelte sie ihm nicht: zahlte er doch meist die Kosten seiner Zerstretheit mit dem Vergnügen oder der Schadenfreude der anderen. So legte man ihm beim Billardspielen ein Stück Zucker hin, mit dem er dann regelmäßig

das Queue einrieb. — Einmal wäre es fast zu schlimmem Ausgang gekommen. Als Ponchielli seine Oper „Roderich, König der Goten“ schrieb, gelangte er eines Abends, ganz in Gedanken versunken, auf die Mailänder Wallgräben. Des Weges nicht achtend, kam er an den Rand des Grabens und fiel ins Wasser. Herbeigeeilte Zollwächter befreiten ihn aus der peinlichen Lage und verhafteten ihn. Anderen Tages veröffentlichten die Blätter, Ponchielli sei im Zustande völliger Trunkenheit in den Graben gestürzt. Ein Freund des Meisters beeilte sich, diese Nachricht dahin zu berichtigen, daß Ponchielli schwer erkrankt ins Hospital überführt worden sei und man die schlimmsten Befürchtungen hege. Darüber geriet der zerstreute Komponist wiederum in große Aufregung, und erst die wiederholten tröstlichen Versicherungen der Aerzte vermochten ihn zu überzeugen, daß er außer Lebensgefahr sei.

Dr. Fritz Rose.

*

Heinz Schüngeler, ein Klavierpädagoge

Von Dr. M. BEHLER

Nur selten schlägt großzügiges Künstlertum eine Brücke zu der oft pedantischen Kleinarbeit des Pädagogen. In den meisten Fällen ist die bevorzugte Heraushebung des Künstlerischen das Verhängnis aller pädagogischen Feinarbeit und umgekehrt. Um so erfreulicher sind Musikpädagogen vom Schlage Heinz Schüngelers, in dessen Musikseminar am Waldrand in Hagen nun schon seit Jahren eine stattliche Reihe junger Klavierlehrer und -lehrerinnen und — wie der letzte große Erfolg in Düsseldorf bewies¹ — aufstrebender junger Künstler bzw. Künstlerinnen herangebildet werden. — Zu dem Merkwürdigen an Schüngelers Pädagogentum zählt, daß sein Führertum in sehr vielen Fällen von großformatigen, reifen Menschen gesucht wird, die in Schüngeler den feinsinnigen Künstler, den sicheren Pädagogen und den ganzen blut- und lebensvollen Menschen erfassen. In die Reihe dieser Sonderlinge von Schülern gehörte z. B. Karl-Ernst Osthaus, dessen Musikalität sich wie eine stillbeglückte Liebe über die Kostbarkeiten Mozartscher Kunst ausgoß und dem Schüngeler in dieser Ausdeutung Mozartscher Sprache und Mozartschen Geistes der geeignete Interpret wurde. Heute, wo Karl-Ernst Osthaus, den großen Unverstandenen, den wegweisenden Helfer jeder starken, jungen Kunst, längst die Erde deckt, ist es immer für den Hörer eine Stunde besonderer Wärme, wenn Heinz Schüngeler von seiner Arbeit mit Karl-Ernst Osthaus erzählt.

¹ Seine Schülerin Hildegard Eilert erspielte sich im starken Wettbewerb aus allen Teilen Deutschlands den letzten Ibach-Preisflügel.

Worin liegt nun das Geheimnis der geistigen, seelischen und künstlerischen Spannweite solcher Menschen wie Heinz Schüngeler? Wie kommt es, daß der aufstrebende junge und der lebenserfahrene reife Mensch gleicherweise in ihm Führer, Wegweiser, Förderer und Freund sehen? Heinz Schüngeler gehört zu den Künstlern mit der *sozialen* Seele. Ihnen verzehrt das Selbsterleben und Nachschaffenkönnen nicht die künstlerischen Kräfte, die immer wieder, so der Winter sich jährt, durch reichliche und anspruchsvolle Konzertarbeit in Anspruch genommen werden. Ihr psychischer Fundus ist erst dann arbeitsträchtig ausgenutzt, wenn von der Freude am tiefen Eigenerlebnis und Eigenkönnen ein Auswirken in den aufnahmefrohen Geist anderer ausstrahlt, wenn eine dogmenlose Führerschaft sich entwickelt, die ihren Jüngern Wege zu hohen Zielen weist. — Es ist hier nicht der Platz, Schüngelers klavierpädagogische „Methode“ zu erörtern. Fixierte Methoden sind Haken, an denen jeder Durchschnittspädagoge seine Weisheiten aufhängt und nach Bedarf herunterholt. Der Künstlerpädagoge aber sucht sich seinen Weg selbst, ganz unabhängig davon, ob ihn andere in breiter Behaglichkeit schon gewandert sind. Seine Besonderheit will eigene Wege und eigene Ziele. Es ist irgend ein Etwas in seiner Seele, das ihm mit der fröhlichen Sicherheit eines Optimisten wie mit dem heiligen Ernst des Strebenden den Erfolg für sein Wirken verspricht. Aus dieser inneren Sicherheit heraus schafft Heinz Schüngeler. Und sie ist das Fluidum, das anregend, belebend, Kräfte weckend auf den Schüler überspringt. Dies hat aber mit Methode wenig zu tun; so wenig, wie Kunst sich je mit Handwerk trifft. Doch wäre es unsinnig abzuleugnen, daß jahrelange Erfahrung auf einem Spezialgebiete nicht zuletzt zu einer



Heinz Schüngeler

pädagogischen Klarheit führte, deren praktische Anwendung der betreffende Künstlerpädagoge nicht auch, um schon einen Begriff aufzuhängen, seine Methode nennen könnte. Aber es ist eben nur seine. Kein Reichspatent ist nötig, um sie ihm und nur ihm allein zu sichern mit allen Erfolgen, die sie verbürgt. Würde er sie wohlgesetzt in einem pädagogischen Lehrbuch niederlegen sollen, so würden — recht gesehen — da doch nur *Worte* stehen, die sich vielleicht von anderen pädagogischen Einführungen *sichtbar* kaum unterscheiden. Denn die große, reiche, ihrem Führertum mit Begeisterung und Verantwortungsschwere ergebene *Seele* ist es, die als lebendig wirkende Floreszenz der „Methode“ ihren Eigenwert und ihre Eigenwirkung gibt, die einem „nachschaaffenden“ Pädagogen versagt bleiben muß. Von hier aus gesehen, hat Heinz Schüngeler selbstverständlich seine „Methode“, und sie ließe sich auch in Worte fassen und an Punkten aufzählen. Damit würde man aber nach dem Gesagten gleichsam nur ein Gewand ausbreiten, das mit schönen Verzierungen und klugen Wort-

künsteleien die lebenswarme Künstlerpädagogenseele verhüllt. Die ethischen Voraussetzungen für Schüngelers pädagogische Erfolge liegen in seinem Menschentum begründet. Die Angelegenheiten, die persönlichen oder die künstlerischen, seiner Schüler sind ihm eigene Angelegenheiten. So kommt es, daß es wohl keinen unter seinen vielen Schülern und Schülerinnen gibt, der oder die nicht mit Freude an ihr Geführtwerden bezw. Geführtwordensein durch Schüngeler denkt. — Noch ein anderes ist es, das den Schüler, dem Streben und Arbeiten kräfteschaffende Lebens Elemente sind, verehrend und nach-eifernd zu Schüngeler aufblicken läßt. Es ist das Wissen um Schüngelers unabweichlich ernstes Ringen um seine Kunst, um die letzte Ausnutzung seiner künstlerischen Potenzen. Sein Arbeiten ist stets in Fluß. Stillstand gibt es nicht. Seine an künstlerischen Förderungen durch Männer wie Buths und Neitzel reiche Jugend, seine jungen Pianistenerfolge — er spielte u. a. die zweiklavieren Werke Regers mit dem Komponisten Prof. Buths und Dr. Neitzel in prominenten Städten — verpflichten ihn. Diese Verpflichtung wird ihm Aufgabe mit größten Ausmaßen. Wie gründlich, unbeirrt, ehrlich und mit welchem Erfolg er hinter dieser seiner Aufgabe steht, wissen alle, die den Pianisten Schüngeler die Werke unserer Großen haben interpretieren hören. Die klaren Linien und die Formenstrenge der Altmeister weiß er nachschaffend ebenso plastisch nachzuzeichnen, wie es ihm gelingt, den wundervollen, melodischen Fluß, die Leichtigkeit, Graziösität und Innigkeit Mozarts, dem seine ganze Musikerliebe gilt, erfrischend lebendig zu machen. Dabei ist er — manch junger Komponist, der den Weg zu Schüngelers Haus am Waldrand fand, hat es erfahren können — ein klarer Kopf, scharfer Ablehner oder warmherziger Förderer in allen Fragen der jungen und jüngsten schaffenden Kunst. In den letzten Jahren hat sich Schüngeler gerade auf diesem Gebiet der Sichtung, Förderung oder Ablehnung als Musikkritiker verschiedener führender Zeitungen einen Namen gemacht.

Bemerkenswert sind Schüngelers reiche Beziehungen zu den Schwesterkünsten, vor allen Dingen zur Malerei und Bildhauerei. Hier hat sein langjähriger Aufenthalt in großen Kunstzentren, besonders in dem Paris des ausgehenden Impressionismus und angebahnten Expressionismus, manche klaren und tiefen Bindungen geknüpft. Seine persönlichen Beziehungen zu Künstlern wie Archipenko, Matisse, Bolz u. a., sein erstes, unbeirrtes Sicheinsetzen für den zu dieser Zeit noch ungehobenen und ungekannten Rohlf, seine reiche Sammlung moderner Kunst, unter der Rohlf eine Sonderstellung einnimmt, sind allen Schaffenden und Kunstfreunden bekannt und beweisen des weiteren die Spannweiten dieses lebenswarmen Künstlers und Pädagogen Schüngelers.

*

Das Musikleben im neuen Rußland

Von ROBERT ENGEL (Berlin)

Der Unterschied zwischen dem alten und neuen Rußland, zwischen dem Rußland bis 1918 und dem heutigen, zeigt sich — so kraß er auch auf vielen Gebieten sein mag — in der Musik am allerwenigsten, ganz insbesondere schwach vertreten ist aber der neue Geist, der Geist des Marxismus, oder, wie es jetzt in Rußland heißt: „die neue Ideologie“ auf dem Gebiet des Konzertwesens.

Das äußere Bild mag sich wohl geändert haben: das frühere vornehme Publikum der Kammer- und Sinfonie-Konzerte

glänzt durch Abwesenheit, ebenso wie bei den sogenannten großen Konzerten auch Arbeiter so gut wie gar nicht zu sehen sind. Für diese gibt es nach wie vor, wie auch in den kapitalistischen Ländern, besondere Arbeiter-Konzerte. Am meisten werden aber die Konzertsäle von der neuen Sowjet-Bourgeoisie, von Beamten, den Resten der alten Intelligenz und den Neureichen, die ja kein Kriegskommunismus ausröten konnte, aufgesucht. Trotzdem aber die Konzerte zum größten Teil von den bemittelten Kreisen besucht werden, soweit Karten nicht unter Mitgliedern der Gewerkschaften, Studierenden und Musiktreibenden zur Verteilung gelangen, sind doch die Preise sehr niedrig gehalten, was durch ein ganz einfaches Mittel, das Ausschalten der Konzertagenten, erreicht wurde. So hat z. B. die Petersburger Philharmonie ein Abonnement auf acht Konzerte namhafter deutscher Dirigenten unter Mitwirkung von Solisten zum Preise von 30 Kopeken bis zwei Rubel (etwa 60 Pfennige bis 4 Mark) pro Abend herausgegeben. Es muß nicht wundernehmen, daß die Karten in wenigen Tagen vergriffen waren. Preise dieser Art bilden durchaus keine Ausnahme. Wie die Kleidung in Rußland jetzt im allgemeinen absichtlich eintönig, auf die Masse zugeschnitten ist, so sieht man jetzt auch in den Konzertsälen sehr wenig vornehme und auffällige Garderobe. Die erste ist das Privileg der Ausländer, für welche die Gesetze der neuen Herrscher nicht maßgebend sind, die zweite das der Sowjet-Beamten und ganz insbesondere ihrer Damen, die ja auch ihre eigenen Gesetze haben. Auch hier wiederholt sich das alte Lied; die bevorzugte Lage der Beamten und derjenigen, die am Ruder sind. So ist, in ganz kurze Worte gefaßt, das äußere Bild des Musiklebens des neuen Rußlands.

Sehen wir uns einmal den Inhalt an. Dieser unterscheidet sich von dem der Vorkriegszeit fast gar nicht. Der größte Teil der inländischen Konzertgeber ist noch — wenn man sich dieses vulgären Ausdrucks bedienen darf — „Friedensware“. Es gibt aber auch einen nicht sehr zahlreichen, doch eine gute Zukunft versprechenden Nachwuchs, von dem wir in Deutschland auch schon einige Vertreter, wie z. B. die außerordentlich begabte, eminent musikalische jugendliche Violoncellistin Raja Garbusowa, den farbenreichen und sich ständig entwickelnden Virtuosen par excellence Wladimir Horowitz, den noch unreifen, doch begabten Geiger Natan Milstein u. a. m. kennen lernten.

Wie bei uns — und auch in anderen musikliebenden Ländern — sind im neuen Rußland gleichfalls die Klavierspieler am zahlreichsten, man möchte fast sagen, zu zahlreich vertreten. So befanden sich z. B. in den schwersten Jahren Rußlands unter den 26 Absolventen des Petersburger Konservatoriums nicht weniger als 22 Pianisten und Sänger. Die letzteren nehmen auf dem russischen Konzertpodium den zweiten Platz ein. Ihnen folgen die Geiger. Wie wir sehen, — auch hier ganz so, wie auch anderswo, wo nicht einmal heroische Versuche unternommen werden, nicht zusammengehörende Begriffe und Erscheinungen, wie Musik und Marxismus, mit Gewalt zusammenzubringen.

Wenn dem Nachwuchs der Pianisten, Sänger und Geiger, die zwar etwas an innerer Kultur und Vornehmheit eingebüßt haben, eine Zukunft gesichert ist, so kann dies von den Instrumentalisten, ganz insbesondere von guten Orchestermusikern und ihren Erziehern und Leitern, den Dirigenten, durchaus nicht behauptet werden.

Gerade die Dirigentenfrage befindet sich in einer Krise, wie sie Rußland vorher nicht erlebt hatte. Wenn auch der große Nachbarstaat nie das Land der Dirigenten war, so hatte es doch stets und besitzt auch zurzeit noch einige gute,

ja sogar hervorragende Orchestervereinigungen (das Orchester der Moskauer Staatsoper!). Diese wurden früher von hochbegabten Dirigenten geleitet. Jetzt ist Rußland aber das Land der Durchschnitts-Dirigenten, denn die besten russischen Vertreter dieses Faches wirken bereits seit vielen Jahren im Auslande. In den letzten zehn Jahren hat Rußland keinen einzigen Dirigenten gestellt, der Hoffnungen erwecken würde.

Neue Orchester- und Chorvereinigungen — als Erscheinungen, bei denen sich der Geist des Kollektivismus zeigen könnte — haben sich nicht gebildet. Das Moskauer dirigentenlose Orchester ist eine alte Körperschaft, die ohne Führer geblieben und daher sich ohne diesen durchschlägt; neue Wege hat es nicht gefunden und geleitet wird es von einem „verkappten“ Dirigenten, dem Konzertmeister Zeitlin, dessen Pult sich auf einem etwas höheren Podest als das der anderen Geiger befindet.

Unter den Sängern, die zwar, wie bereits erwähnt, zahlreich sind, haben sich weder neue stimmliche Phänomene, noch durchgeistigte Interpreten gezeigt. Doch gibt es zahlreiche gute Naturstimmen, an denen Rußland stets so überaus reich war. Das Konzertpodium, die Kammermusik, sowie die überaus reiche russische Liederliteratur hat unter den erwähnten Zuständen sehr zu leiden.

Vorläufig, soweit die alten Konzertgeber noch auftreten, ist das innere Bild der Konzerte dasselbe wie früher; es wird noch immer das geboten, was man seither zu hören bekam, was stets begehrt war und was mit einer sehr geringen Dosis von Neuheiten, die weder von den Ausführenden, noch von den Zuhörenden sehr beliebt sind, vermengt ist. Das Bestreben beider Seiten, nur ja nicht aus der Ruhe gebracht zu werden und immer in den alten Pfaden zu wandern, ist drüben nicht weniger unerschütterlich als auch in den Ländern der musikalischen Neuerer. Diese gibt es in Rußland — und das mag fast wie ein Hohn klingen — weder unter den Komponisten noch unter den reproduzierenden Künstlern. Die Versuche der russischen Atonalisten und Vierteltoner, welche vom Enkel des berühmten Komponisten N. A. Rimskij-Korssakoff — G. M. Rimskij-Korssakoff — geleitet werden, sind vorläufig aus dem Musiklaboratorium nicht herausgekommen und werden wohl nie das russische Konzertpodium erreichen. Es ist charakteristisch, daß die Werke der neuen linksgerichteten westeuropäischen Komponisten, wie Bela Bartok, Alban Berg, Zoltan Kodaly, Ernst Krenek, Paul Hindemith, Egon Wellesz u. a. bisher stets sehr reserviert im neuen Rußland aufgenommen wurden.

Still ist es um die russische Musik und ihre Propheten, denn der neue Geist, seinem inneren Wesen nach musikfeindlich, ja das Ureigenste der Musik — die Persönlichkeit und die Individualität verneinend, kann weder den schöpferischen noch den reproduzierenden Künstler zu neuen Taten anregen. Und so geht vorläufig eine stille Umwandlung vor sich, die, jetzt im Verborgenen liegend, später einmal Früchte tragen wird. Und dies wird dann geschehen, wenn die Machthaber die Tonkunst und ihre Diener von der Zwangsjacke der Ideologie befreien werden. Zum Teil haben sie es bereits getan. — man denke nur an die Zeit des Kriegskommunismus mit seiner Herrschaft auf dem Gebiet der Musik — und je mehr sie nachgeben werden, wird sich das Musikleben von neuem aufrichten. Der zukünftige Geschichtsschreiber der russischen Musik von heute wird den Abschnitt des Jahrzehnts von 1918 an als die stille Zeit bezeichnen und vom Konzertleben des Landes sagen können: „es regte sich nichts, das Alte wurde bei einem neuen Gewande wiederholt und

hat sich als lebensfähig erwiesen; Neuheiten wurden zwar geboten, doch fielen diese fast gar nicht ins Gewicht und regten weder an noch auf. Es war eine Zeit des Ausruhens auf alten Lorbeeren und der Hoffnung auf Neues, das sich aber, trotz aller Anstrengungen der unermüdet theoretisierenden Machthaber, nicht einstellte; denn seit dem Bestehen der Tonkunst, ließ sie sich nie ihre Wege vorschreiben.“ Das Konzertleben, dieser Spiegel der Musikkultur, hat das am besten bewiesen.

Vom Musikleben der russischen Provinz, das im Auslande viel zu wenig Beachtung findet, dabei aber für die Musikkultur des Landes charakteristischer als das Moskaus und Petersburgs ist, soll ein anderes Mal die Rede sein.

*

Ungarische Beethoven-Nachklänge

Anläßlich der vom ganzen Land einmütig mitgefeierten Beethoven-Zentenarfestlichkeiten tat die dortige Musikschriftstellerwelt, was sie angesichts der qualitativ wie quantitativ überwältigenden Beethoven-Literatur tun konnte: sie übte weise Beschränkung und würdigte — die Selbstbegrenzung mit dem nationalen Standpunkt vereinernd — hauptsächlich die rein ungarländischen Beziehungen des Tondichters. Diese Untersuchungen galten in erster Reihe der fast schon populär gewordenen „unsterblichen Geliebten“: der schönen und musikalischen ungarischen Baroness *Therese Brunsvick*. Obgleich die objektive Geschichtsforschung noch immer zwischen dieser anmutigen Gestalt und der verführerischen Italienerin *Julia Guicciardi* schwankt, hat hier der patriotische Wunsch — als Vater des Gedankens — bereits entschieden. Schließlich bedeutet es nicht wenig, wenn schon nicht den Meister selbst, so doch immerhin dessen glühend verehrte Freundin — und wie nun sogar behauptet wird: die ihm zwar nur geheim, aber tatsächlich verlobte *Braut* — zu den Seinen zählen zu dürfen. Die Verlobung soll im Jahre 1806 während des Sommeraufenthalts auf dem Familienlandsitz der *Brunsvick*, in *Martonvásárhely* stattgefunden haben. Ihr einziger Mitwisser dürfte *Franz*, *Theresens* Bruder und *Beethovens* bester Freund, gewesen sein. Da in jenem berühmten Brief *Beethovens* ein Wagenunglück erwähnt wird, wurde das Briefarchiv der Familie *Brunsvick* aufs emsigste nach einem solchen durchgeforscht: bisher sind auch schon 46 Deichselbrüche gesammelt, aber der richtige scheint noch immer nicht darunter zu sein! Die Deichsel, als höchste Instanz, schweigt, aber einige Tagebuchaufzeichnungen *Theresens* wurden veröffentlicht, die interessante Einblicke in das Zusammenleben mit dem als Familienglied betrachteten Musiklehrer gewähren und aus denen ein Unterton von Liebe „philologisch einwandfrei“ herausgehört werden kann. Für letztere spricht zumindest auch der Umstand, daß *Therese* am 17. September 1861 in *Martonvásárhely* nach mildtätigem, sanftem Leben unverehelicht starb. . . . Sensationell wirkte eine andere Veröffentlichung, die ein einziges *Pester Konzert* *Beethovens* historisch unanfechtbar richtig nachweist. Diese relativ wichtige Feststellung entzog sich bisher der allgemeinen Kenntnis. Das bedeutungsvolle Konzert wurde vom musikliebenden Palatin *Erzherzog Josef* zu Ehren seiner ersten Gattin *Großherzogin Alexandra Pavlovna* am 7. Mai 1800 im *Ofener Festungstheater* abgehalten. *Beethoven* spielte einige Solostücke und begleitete den damals sehr berühmten Hornvirtuosen *Punto* alias *Johann Wenzel Stich*, für den er bekanntlich auch eine Hornsonate komponiert hat. Dieses Werk

wurde übrigens am ersten Kammermusikabend der Budapester Beethoven-Festwoche pietätvoll zur Aufführung gebracht. Daß dieses für Budapest denkwürdige Ereignis den ungarischen Musikgeschichtsforschern bisher entgangen ist, erklärt sich aus einem *Druckfehler* in dem für das damalige Musikleben als Hauptquelle benutzten Theater-Taschenkalender. Dort wird nämlich einer „Akademie von Hrn. *Bethorn* und *Punto*“ gedacht. Richtiggestellt wurde dies durch den Vergleich mit dem Bericht einer zeitgenössischen Tageszeitung, die ausdrücklich den Erfolg „des berühmten Musikers Beethoven“ erwähnt und somit alle Zweifel zerstreut. A. J.

*

Der deutsche Kongreß für Kirchenmusik

Auf Veranlassung des Kultusministeriums fand in Berlin ein mehrtägiger kirchenmusikalischer Kongreß statt, der neben einer Reihe hervorragender künstlerischer Veranstaltungen auch die soziale Lage des Kirchenmusikers in wertvollen Referaten behandelte. *Ernste politische Sorgen* standen im Vordergrund des Interesses: nämlich die Gefahr einer behördlicherseits unterstützten *Trennung von Kirchen- und Schulmusik*, gegen die von evangelischer wie von katholischer Seite aus einmütig protestiert wurde, da die Folge dieser Spaltungspläne eine Gefährdung des kirchenmusikalischen Nachwuchses besonders für ländliche Kreise bedeuten würde, wo das Amt des Schullehrers und Kantors meist in einer Person vereinigt ist. Es kam zum Ausdruck, namentlich in dem Referat des Generalsuperintendenten *Gennrich* (Königsberg), daß die Kirche allein ohne Hilfe des Staates nicht in der Lage sei, die Qualitätsausbildung des Kirchenmusikers erfolgreich durchzuführen. Besorgniserregend ist vor allem die Lage der „Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik“, deren Ruf als erste kirchenmusikalische Bildungsstätte weit über Preußen hinaus gedrungen ist und die als nächstes Opfer der erwähnten Zersetzungspolitik in Frage käme. Gediogene Ausbildung und hinreichende Besoldung in Verbindung mit Anstellungsgarantien nach Absolvierung der Lehranstalt waren weitere, wichtige Forderungen. — Ueber die *musikwissenschaftlichen* Grundlagen der Kirchenmusik sprachen Prof. Dr. *Johannes Wolf* (Berlin), Prof. Dr. *H. J. Moser* in einer reichlich populären Weise, Prof. Dr. *Gurlitt* (Freiburg i. Br.), dessen geistvolle, tiefdurchdachte Ausführungen über die ästhetischen Grundlagen der deutschen Orgelkunst zu dem Besten gehörten, was der Kongreß bot, während auf katholischer Seite Prof. Dr. *Peter Wagner* (Freiburg i. Br.), Pater Dom. *Johner* (Beuron) und Prof. Dr. *Herm. Müller* (Paderborn) die Schönheiten des gregorianischen Gesanges und der kirchlichen Polyphonie eingehend behandelten.

Die musikalischen Veranstaltungen bildeten in geschickter Anordnung die unmittelbare Ergänzung zu den Vorträgen. An erster Stelle steht der Festgottesdienst der katholischen Hedwigskirche mit der Aufführung alter Meßsätze, darunter das „Miserere“ von *Allegri* in meisterhafter Darstellung durch den Basilika-Chor unter Leitung von *Pius Kalt*. Das Seitenstück hiezu, die Ostervesper der evangelischen Marienkirche, stand qualitativ nicht auf gleicher Höhe. Hervorragende Orgelkonzerte von Prof. *Heitmann* und Prof. *Sittard* (Hamburg) boten hochwertigen Genuß. Der Staats- und Domchor brachte unter Prof. *Rüdel* eine bereits bekannte Vokal-Passion von *Kurt Thomas* zur Aufführung. Die Schlußveranstaltung litt bedauerlicherweise unter einem Mangel an genügender Vorbereitung, so daß die stilwidrige, mit lebhaftem Protest

aufgenommene „Christgeburt“ von *A. Weber* und ein gehaltvoller „Ostersang“ von *Dr. Bachmann* nicht genügend zur Geltung kamen. Dr. *Fritz Stege*.

*

„Das Himmelskleid“

Legende von ERMANNNO WOLF-FERRARI

Uraufführung der Münchner Staatsoper

ERMANNNO Wolf-Ferrari schuldet der Trias: Knappertsbusch, Paselli und Hofmüller für die Uraufführung seines neuen Werkes ganz besonderen Dank; denn der aufopfernden und hingebenden Arbeit dieser Künstler gelang es, der Legende noch zu einem knappen „Sieg“ zu verhelfen, wo bei auch nur mittelmäßiger Aufführung ein Mißerfolg wohl unvermeidlich gewesen wäre. Zugrunde liegt dem Stück ein schlichtes Märchenmotiv: Es war einmal eine im Herzen gute, aber hoffärtige Prinzessin, die alle Freier abwies, weil sie ihr die drei Märchenkleider der Luft, des Mondes und der Sonne, nach welchen sie gelüstete, nicht bringen konnten. So läßt sie auch den edlen Prinzen des Nachbarlandes wieder ziehen, trotzdem sie ihn auf den ersten Blick liebte, und der durchwandert nun auf gefahrvoller, aber vergeblicher Suche nach den Gewändern die drei Reiche der Luft, des Mondes und der Sonne, um schließlich auf der Erde im nächtlichen Heimatwald die von ihrem erbitterten Volk verjagte, sterbensmüde, aber von aller Hoffart geheilte Prinzessin wiederzufinden. — Daraus hat Wolf-Ferrari eine sehr weitschweifige Legende in drei Akten gemacht, in der Märchentön, Mystik, Opernzauber und Psychologik (Charakterzeichnung der Prinzessin) sich wunderlich durchkreuzen, getragen von oft recht banalem und leerem Textwort. Und diese „Dichtung“ hat der Musiker Wolf-Ferrari in extenso auskomponiert mit einer Fülle instrumentaler Einlagen, Verwandlungsmusiken und Stimmungsausmalungen, deren Breite in keinem Verhältnis zum Bühnengeschehen steht; denn dieses erschöpft sich schon fast völlig mit dem ersten Akt, während der zweite (Wanderung des Prinzen durch die Reiche der Luft, des Mondes und der Sonne) und der letzte (Wiederfinden im Wald) an die Geduld des Hörers beträchtliche Anforderungen stellen. Hier ist auch die — übrigens durchaus tonal und formklar gehaltene — Partitur keineswegs frei von toten oder doch erfindungsarmen Partien und gelegentlich auch verfänglichen Parallelismen zu berühmten Vorbildern (vor allem Wagner). — Frisch und lebendig wirkt dagegen der Expositionsakt, wo der Komponist in den ersten Szenen (der Kanzler der Prinzessin und die wütend abziehenden Freier) seinen köstlichen musikalischen Humor spielen läßt und dann in der großen Szene zwischen Prinz und Prinzessin auch ergreifende Töne dahinströmender Melodik findet.

Die Aufführung holte, wie erwähnt, aus dem Werk das Mögliche restlos heraus. Die Hauptrollen waren mit Frl. Feuge (Prinzessin) und Fr. Krauß (Prinz) vortrefflich besetzt, die kleinen und kleineren Rollen lagen bei Luise Willer (Mondfee), K. Seydel (Kanzler), H. H. Nissen (geheimnisvoller Bettler) und allen übrigen solistischen Kräften in besten Händen. Chor und Orchester bewältigten ihre recht beträchtlichen Aufgaben unter Knappertsbuschs überlegener Führung sehr schön und die Inszenierung gab mit ganz außerordentlichem Aufwand prachtvolle, phantastische Bilder (Entwürfe von L. Pasetti) und wohldurchgearbeitete Gruppierung und Bewegung der Chöre auf der Bühne (Hofmüller). Ob ein wirklicher, großer Dauererfolg die großen Mühen dieser Vorbildlichen Einstudierung belohnen wird, erscheint mir noch zweifelhaft. Dr. P.

MUSIKBRIEFE

Düsseldorf. Das letzte Konzert des Musikvereins schloß die Reihe mit der wahrhaft edlen Aufführung des Brahms'schen Requiems, in der der schön entwickelte Chor unter Generalmusikdirektor Hans Weisbachs feuriger Leitung vortreffliche Proben seines Könnens ablegte. Auch Lotte Leonard und Alb. Fischer wirkten in bekannter Güte mit. — Das letzte Orchesterkonzert interessierte durch ein reichhaltiges Programm. Im Mittelpunkt standen zwei moderne Werke von dem Düsseldorfer Kapellmeister H. W. David und Rudi Stephans „Musik für Orchester“. Das neue Werk stellte sich als ein sensibles, ganz dem melodischen Impuls ergebendes Opus vor. Feine Pikanterie eines verwöhnten Geschmacks spricht aus ihm, weniger starknervige Substanz. Atonales fehlt auch nicht, aber dem fehlt der zwingende Eindruck. Der Komponist führte das reizvolle Werkchen selbst mit Geschick vor und erntete herzliche Zustimmung. Weisbach erfreute dann alle Stephan-Freunde mit einer klar umrissenen und warmblütigen Wiedergabe der hoffnungsvollen Musik des zu früh Dahingegangenen. Den Ausklang bildete der Schlußgesang aus der „Lebensmesse“ von Delius, die nach diesem kraftreichen und stimmungskräftigen Torso hoffentlich im nächsten Jahre vollständig erscheint. Neben dem sattfesten Chor erledigte sich das Soloquartett seiner wenigen Phrasen mit Geschmack. Daß Weisbach den wuchtigen Auftakt des Abends, Bruckners „Sechste“, aus dem heißen Gefühl von Verehrung und triebamer Hingabe bestimmend anschlug, war vorzusehen. Die offizielle Beethoven-Feier scheint noch im Schoß der Kommission zu ruhen. Wie verlautet, sind sämtliche Sinfonien und Klavierkonzerte vorgesehen. Sonst gab es allerlei Festliches schon zu hören. Ein neugegründetes Klaviertrio mit dem bekannten Pianisten Willy Hülser und den Streichern Konzertmeister Jul. Gumpert und dem Cellisten Konzertmeister K. Klein spielte gediegen, ja oft hinreißend sämtliche Trios des Bonner Meisters. Es waren wahrhafte Feierstunden. Auch der Jugend wurde in manchem Konzert gedacht. Im Planetarium veranstaltete Schulrat Rich. Busch für mehrere tausend Kinde eine Feier, bei der das Kromer-Streichquartett sich erfolgreich beteiligte. Ihr folgte ein unter Weisbachs Regie stehendes Orchesterkonzert in der Tonhalle für Abordnungen sämtlicher Düsseldorfer Schulen. Die Egmont-Ouvertüre und die fünfte Sinfonie flankierten das von Konzertmeister Jan Bresser gespielte Violinkonzert. Hoffentlich bleibt das nicht solo. — In das Kapitel Beethoven-Ehrung gehört auch das fünfte „Collegium musicum der Akademischen Kurse“, in dem Dr. A. Fröhlich in mehreren Abenden die Entwicklung der Sinfonie vor Beethoven theoretisch und praktisch vorführte. Eine aufschlußreiche und unalltägliche Art der Feier. — Einen wichtigen Faktor im lokalen Musikleben bedeutet auch das unermüdliche Wirken des „Bach-Vereins“ unter der selbstlosen und rührigen Leitung von Dr. J. Neyses, der nicht nur ein gewiegter Kenner alter Musik, sondern auch ein feiner Musiker ist. Sein selbsterzogenes Orchester und der Bach-Chor wachsen sichtlich in ihre abgelegenen Stilaufgaben hinein. Ihr dieswintliches Wirken wurde mit einer fein abgestimmten Wiedergabe von Pergolesis „Stabat mater“ und einige Motetten für Frauenchor von Palestrina beschlossen. Aber auch moderne Musik wird nicht übersehen. Die Cembalistin Else König-Buths ist in der Regel die eifrige Helferin. Allerlei Solistenkonzerte fehlten natürlich nicht. Mancher Zugvogel ließ sich Augenblicke nieder und sein Instrument erklingen. Nicht immer war es ein ungetrübter Genuß. — Die Oper leidet mal wieder unter einer Krisis. Intendant H. Hille ist von seinem Vertrag entbunden. Also steht eine Neuwahl mit allen in der Regel üblichen Begleiterscheinungen uns bevor. Vieles ist in der Oper besser geworden. Was aber mangelt, ist die starke musikalische Hand. Der Spielplan schleppt sich infolge der Krisis im Repertoirezustand dahin. Die Neueinstudierung des „Propheten“ unter Prof. d'Arnals tüchtiger Regieleistung und von Kapellmeister Rud. Schwarz musikalisch betreut, kam bildhaft teils vorzüglich heraus. Aber er vermochte seine Entstaubung doch nicht zu verteidigen. Nach längerem Aufschub hat dann Puccinis Schwanengesang „Turandot“ auch hier seine Erstaufführung erlebt. Ohne Zweifel hat das Werk allerhand Vorzüge, wenn auch die Höhe der „Bohème“ nicht erreicht wird und die Vollendung durch Franco Alfano abfällt. Aber ein tüchtiger Regisseur kann etwas daraus machen, das bewies Dr. F. Schramm mit seiner Regie. Am Pult wirkte Kapell-

meister H. Balzer sicher und farbig und in unserer Hochdramatischen Frau Schützendorf als Prinzessin, Constanze Nettesheim als Liu, Gustav de Loor als Prinz waren erfolgreich tragende Stützen der prächtigen Aufführung gewonnen. Die eindruckreichen Bühnenbilder stammten v. Th. Schlonsky. Verschiedene Neuheiten stehen noch bevor. Es wäre zu wünschen, daß die Nachfolgerfrage recht bald und in unzweifelhaft positivem Sinne gelöst wird. E. Suter.

*

Gotha. Eine weitere (4.) Aufführung von Hindemiths „Cardillac“ hat das Urteil darüber nicht gewandelt. Das rücksichtslose Nebeneinandermusizieren der einzelnen Stimmen ist zwar ein treffendes Bild unseres sozialen Lebens, wird aber wohl kaum der Stil der Zukunft werden. Volles Lob verdient die Darsteller, vor allem Erich Prager als Titelheld. Bewundern mußte man den Obermusikleiter Hans Trinius, der seine reichen Gaben und sein reifes Können voll eingesetzt hatte, dem riesenschweren Werke zum Erfolg zu verhelfen. Zum erstenmal erschien in Gotha Janáček's „Jenufa“, nicht so erfolgreich wie in andern Städten, während „Salome“ von Strauß und „Die Bohème“ von Puccini durchschlugen. Troubadour, Traviata, Freischütz (in Neubearbeitung der Wolfsschlucht durch Herrried), Der Barbier von Sevilla, Das Glöckchen des Eremiten, Zar und Zimmermann, Die Entführung, Der Liebestrank, Lohengrin und die Meistersinger bewahrten ihre alte Anziehungskraft. — Die Konzerte standen in der letzten Zeit im Zeichen Beethovens. Die Liedertafel bot unter Schwaßmanns temperamentvoller Leitung die Erste, der Musikverein die Vierte, das Theater (beide unter Trinius) die Dritte und Neunte Sinfonie, letztere dreimal, und zwar unter Mitwirkung der Liedertafel und des Musikvereins. Das Violinkonzert kam mehrmals durch die Konzertmeister Schwarz (Leipzig) und Schweser (Gotha) sehr gut zum Vortrag. Frieda Kwast-Hodapp spielte das c moll Klavierkonzert und den Klavierpart in der Chorfantasia (Musikverein) meisterhaft. Das Jugendwerk, die Jenaer Sinfonie, erweckte lebhaftes Interesse. Besondere Gaben waren die d moll-Sinfonie Nr. 3 von Bruckner und der 112. Psalm für Doppelchor und Orchester von demselben und Antike Lautenlieder und Arien für Orchester bearbeitet von Respighi, die Ernst Schwaßmann in der Liedertafel erfolgreich zu Gehör brachte. Trinius bot im Musikverein in Kaminskis Magnificat, Introitus und Hymnus und in Wetzlers „Visionen“ Werke von virtuoser Orchester-technik. — Als Virtuosen glänzten die Geigenbrüder Max Strub, Sascha Poppoff (Musikverein), Walter Schneiderhan aus Wien, Edith v. Voigtländer aus München (Liedertafel). Als Sängerinnen standen im Vordergrund Elisabeth Schumann, Maria Olszewska, Henriette Böhmer und Emmy v. Avramides. Ein Konzert der Kapelle Weise brachte die Uraufführung einer Sinfonie von Niersch Riccius, in der sich der Komponist als reifer Techniker zeigt. Die Musikschule Grunert veranstaltete einen Beethoven-Abend, in dem u. a. das c moll-Klavierkonzert zum Vortrag kam. Ueber die Vereine, die nur den Gesang pflegen, auch über Taten des Kölner Prisca- und des Gothaer Schweser-Quartetts in Gotha wäre noch viel Gutes zu berichten, aber wir befürchten, jetzt schon den uns zugestandenen Raum überschritten zu haben. E. Rbch.

*

Kiel. Die Programme der unter Fritz Steins Leitung stehenden Sinfoniekonzerte des Vereins der Musikfreunde vereinen in sorgfältig und geschickt abgewogener Zusammenstellung klassische und moderne Meister. Hervorgehoben seien hoch zu bewertende Aufführungen von Bachs 1. Brandenburg. Konzert, Regers Hiller-Variationen, Mozarts g moll-Sinfonie und der Eroika. Als Solisten traten hier erstmalig Helga Lindberg (Bariton) und Alma Moodie auf, die die Bekanntschaft mit Hindemiths Kammermusik für Violine und größeres Kammerorchester in imponierender Weise vermittelte. Frida Kwast-Hodapp wurde nach durchgeistigstem Spiel von Beethovens G dur-Konzert lebhaft gefeiert. — Dem Gedenken Beethovens waren alle Kammermusiken unseres einheimischen Streichquartetts gewidmet; einen Beethoven-Abend bescherte uns auch das Wendling-Quartett, dessen abgeklärtes, tief empfundenes Musizieren großen Eindruck hinterließ. — Die Volkskonzerte, deren Besuch leider sehr zu wünschen übrig läßt, bringen die in den großen Konzerten nicht aufgeführten Sinfonien Beethovens. Zu nennen ist aus ihren Programmen Siegf. Schefflers inter-

essante und gedankenreiche Lustspielouvertüre, die der Komponist selbst leitete, und das Auftreten des hiesigen Pianisten Dr. Hans Caspar Nissen, der sich mit der Schubert-Lisztischen Wandererfantasie und Webers Konzertstück einen schönen Erfolg erspielte. — Der Lehrergesangverein befindet sich unter Steins Leitung auf dem Wege nach hohen und höchsten Zielen. Von der intensiven Arbeit, die hier geleistet wird, legen erneut zwei Konzerte beredtes Zeugnis ab, deren erstes u. a. Regers Weihe der Nacht und die Altrhapsodie von Brahms, gesungen von Agnes Leydhecker, brachte, während das zweite nur moderne Meister zu Wort kommen ließ: Kaun, Arn, Mendelssohn, Lendvai, Trunk, Hans Bork-Berlin bereicherte das Programm durch Busonis Indianisches Tagebuch und Hillers Telemann-Variationen. Stattlich war die Zahl der Klavierabende, wir hörten Lubka Kolessa, Edmund Schmid-Hamburg, Pembaur, Horowitz, der nicht nur technisch, sondern auch klanglich Phänomenales leistet, Edwin Fischer, der Beethovensche Sonaten wundervoll gestaltete, und zweimal den einheimischen Richard Glas, der technisch und musikalisch auf beachtlicher Höhe steht. — Ein Abend brachte Proben von Gerh. von Keußlers tief sinniger Gedankenlyrik, der Komponist am Flügel und Franz Notholt-Hamburg, der die ungemein schwierigen Gesänge auswendig vortrug, bescherten einer kleinen, aber ergriffenen Gemeinde ein Erlebnis eigener Art. — Aus dem Theater ist außer der Neueinstudierung der Lustigen Weiber und von Leo Blechs Strohwitwe die musikalisch sehr gute und in der Ausstattung üppige, aber höchst geschmackvolle Aufführung von Puccinis Turandot besonders hervorzuheben. Sehr glücklich gelungen ist der Versuch unserer tüchtigen Ballettmeisterin Käthe Effelberger, die Orchestersuite aus Strawinskys Feuervogel, die wir in einem Sinfoniekonzert kennen lernten, als phantastische Tanzpantomime zu entwerfen und in Szene zu setzen.
Dr. Benedik.

Leipzig. Die Sensation der Oper ist nach wie vor Kreneks „Jonny“ — Unbedachtsamkeit und des Geschickes Mächte verbannten dieses fabelhaft inszenierte Stück allerdings gerade aus der internationalen Meßwoche, der einzigen Zeit im Jahre, in der Fremde nach Leipzig kommen. Neben der kostspieligen, aber äußerst erfolgreichen Uraufführung brachte man noch eine gute Neuinszenierung der „verkauften Braut“ heraus, unter Oscar Brauns Leitung, auch sehr lebendig inszeniert, aber leider ohne Entwicklungsmöglichkeiten zur „ausverkauften“. Das Gewandhaus brachte drei wertvolle Abende unter Bruno Walter, dessen erste Mahler, Pulcinella-Suite und Strauß' Don Juan man nicht vergessen wird, einen Abend unter Weingartner und ein Meßkonzert unter Knappertsbusch. Karl Straube und die Thomaner führten eine Passionsmusik für gemischten a cappella-Chor von dem jungen Leipziger Komponisten Kurt Thomas auf, die die großen Erwartungen nach seiner siegreichen Messe Op. 1 vollauf rechtfertigten. Nach vielleicht weniger belangvollen Umwegen ist Thomas mit diesem Op. 6 wieder beim a cappella-Stil gelandet und gibt hierin ganz Außerordentliches: durchaus neue Musik in längst totgeglaubten Formen der Kirchenmusik. Hermann Scherchen bat Paul Hindemith nach Leipzig: er spielte (mit Licco Amar als Geiger) die Bratschenpartie in Mozarts konzertanter Sinfonie und freute sich am Beifall zu seiner Kammermusik Nr. 4 für Solovioline. Max Pauer hat seinen Beethoven-Zyklus unter stärkster und begeisterter Anteilnahme einheimischen und auswärtigen Publikums beendet. Die Lichtschen und Didamschen Chöre veranstalteten eine eindrucksvolle Beethovenfeier vor der Arbeiterschaft. Walter Niemann hatte mit einem neuen Kompositionsabend starken Erfolg. Die Konzerte der Internationalen Gesellschaft sind schlecht besucht, obwohl man alles Erdenkliche versucht, um Leipzig für neue Kammermusik zu interessieren. Am meisten ziehen in dieser Spielzeit die Donkosaken, die schon drei ausverkaufte Abende im Riesenbau der Albert-halle gaben.
A. B.

Meiningen. Die Feier der Wiederkehr des 100. Todestages Beethovens wurde durch ein dreitägiges Musikfest begangen. Der Bedeutung des Festes entsprechend war die Landeskapelle wesentlich verstärkt und ein Chor von etwa 300 Köpfen aufgebracht worden. In zwei großen Orchesterkonzerten wurden die Egmont- und Coriolan-Ouvertüre, das Violinkonzert mit Alma Moodie, die Fünfte und Neunte Sinfonie mit durchschlagendem Erfolge zu einer der Altmeiningen

Tradition würdigen Aufführung gebracht. Den Abschluß bildete die Aufführung der Oper „Fidelio“, in welcher Alfred Leubner (Fernando), Alfred Schützendorf (Pizarro), Fritz Windgassen (Florestan), Julie Schützendorf-Körner (Leonore), Josef Griegler (Rocco), Maria Schellenberg (Marzellina), Karl Seydel (Jaquino) ihre Rollen vorzüglich durchführten. Kapellmeister Heinz Bongartz hatte sich um die sorgfältige Vorbereitung und straffe Durchführung des Festes hochverdient gemacht. — Die Landeskapelle Meiningen unter Heinz Bongartz brachte zur örtlichen Neuaufführung S. Pokofieffs Suite „Die Liebe zu den drei Orangen“, die allerdings eine geteilte Aufnahme fand, Georg Jokls klungsatte „Nachtmusik“ für Streichorchester und Harfe, ferner die von Fritz Stein in geschickter Weise besorgte Neubearbeitung der B dur-Sinfonie von Joh. Christian Bach, die schon Anmut und Bewegung im Mozartschen Geiste verrät, und von Mozart selbst die Sinfonie-Konzertante für Violine und Viola (die Konzertmeister Reichel und Hüttl). Starke Eindruck hinterließ auch das Sextett Op. 6 für Bläser und Klavier von L. Thuille und die Burleske für Flöte (W. Pagenkopf) und Klavier von E. Kornauth. — Eine freundliche Aufnahme fanden die am Schluß der Spielzeit in einem modernen Abend in tadelloser Ausarbeitung (Kapellmeister Bongartz) von der Landeskapelle gebrachten örtlichen Erstaufführungen von drei Suiten: „Feuervogel“ von Strawinsky, „Pinien von Rom“ von Respighi und der Bläser-Suite für 17 Blasinstrumente von Franz Moser. Namentlich die beiden letzteren fanden starken Beifall. L.

Osnabrück. Der Beginn des zweiten Spieljahres der Aera Liebschers zeigte erfreulicherweise eine außergewöhnliche Steigerung der künstlerischen Gesamt- und Einzelleistungen. Das Personal setzte sich aus bedeutend besseren Kräften als im Vorjahre zusammen, und man muß heute feststellen, daß das neue Stadttheater in Osnabrück bisher auf dieser künstlerischen Höhe noch nie gestanden hat. Die Oper erhält ihren stark ausgeprägten Charakter durch die musikalische Oberleitung des städtischen Musikdirektors Otto Volkmann und den von Hagen her bekannten ersten Kapellmeister Dr. Fritz Berend. Der Beginn der Spielzeit brachte „Rodelinde“ von Händel in einer stilistisch gut erfaßten Inszenierung Bozo Milers. Alsdann folgte „Carmen“ unter der musikalischen Oberleitung Volkmanns, der dem Werk zwar allerhand neue Schönheiten entlockte, aber im allgemeinen nicht das schmissige Tempo des Werkes erfaßte. Den eigentlichen Höhepunkt der Spielzeit bildete Liebschers Inszenierung des „Figaro“ mit den von Ludwig Sievert geschaffenen Raumarchitekturen. Karl-Heinz Barth als Figaro wurde diesem neuen Stil besonders gut gerecht. „Der Wildschütz“ erstand stilistisch in einer vollkommen neuartigen Inszenierung Bozo Milers, der gerade hiermit einen außerordentlich großen künstlerischen Erfolg davontrug. Als nordwestdeutsche Erstaufführung brachten Dr. Fritz Berend und Bozo Miler in einer nach der neuen Bearbeitung Franz Werfels dramaturgisch sehr geglückten Bearbeitung Verdis „Macht des Schicksals“ heraus. Otto Volkmann brachte in einer Morgenfeier das Willibald Gluck zugeschriebene Singspiel „Die Maienkönigin“ in einer sehr feinen musikalischen Ausarbeitung heraus und Gerd d'Haussonville zeigt sich als feinnerviger Regisseur. Der „Tannhäuser“ erfuhr mit unseren bescheidenen Mitteln eine gut ausgearbeitete Aufführung, die durch Berends musikalische Leitung ihr besonderes Gesicht bekam. „Gianni Schicchi“, diese köstlichste moderne musikalische Komödie von Puccini, erfuhr durch Berend eine geradezu meisterhafte Aufführung. Ueber die Uraufführung „Das Mahl der Spötter“ habe ich bereits berichtet. Otto Volkmann brachte dann noch den „Eugen Onegin“ von Tschaikowsky in einer sehr eindringlichen Aufführung heraus, die durch Edith Sayitz (Dresden) als Tatjana mit Hummelsheim und Rütten ihr besonderes Gesicht erhielt. Es ist noch zu erwähnen, daß sich bei uns ein neuer Tenor, Georg Hartenfeller, sehr angenehm bemerkbar macht. Im Tanz hatten wir nur ein einziges Gastspiel der neuen Tanzbühne Münster, die uns ein eindrucksvolles Programm brachte; jedoch litt die Aufführung stark unter verschiedenen zufälligen Mängeln. — Das Musikleben bot dieses Jahr eine sehr magere Auslese. Es fehlten jegliche Höhepunkte, es fehlte die geschlossene Linie. Aus den wahllos verstreuten Darbietungen seien besonders die Sinfoniekonzerte genannt, wobei sich Volkmann als ausgezeichnete Bruckner-Dirigent erwies. Emanuel Feuermann, Georg Kuhlenkampf-Post, Fritz Deinhard weilten als Solisten hier. Bemerkenswert sind die musi-

kalischen Volksunterhaltungsabende, die durch ihren hohen künstlerischen Wert dem Musikleben ein neues Gesicht verleihen. Ein Concerto grosso von Händel, die St. Antonie-Variationen von Brahms, das Concerto grosso von Corelli, die „Coriolan“-Ouvertüre, Klavierkonzert in c moll mit Wesdehlen und die Zweite von Beethoven unter Volkmanns durchsichtiger Stabführung und Liedvorträge von Hummelsheim seien besonders erwähnt. Max Menge gab einen Violinabend, Wesdehlen einen Schumann-Brahms-Abend, die Schuster-Woldan brachte in ihrem Programm eine Sonate von Reger, das Prager Zika-Quartett, das Guarneri-Quartett mit Ravel und Borodin, das einheimische Junghans-Quartett und die Schuster-Woldan mit ihrem Quartett boten teilweise ausgezeichnete Genüsse. Bemerkenswert sind noch zwei Abende mit Heino Klein, in denen er eine lange Folge von Solostücken für Laute und von Kammermusikwerken für Gitarre, Bratsche und Flöte in sorgfältigster und qualitativ hochstehenden Programmen bot. Der Lehrergesangsverein unter Volkmann zeigte in einem Abend feinste Kultur des Stimmlichen und deutete auf weitere Fortschritte hin. Das Jekelius-Paar bot Volkslieder von tiefer Einfühlung und herrlicher Kultur. — Das Röthig-Quartett brachte eine Folge vom 16.—19. Jahrhundert, der Domchor unter Bäumer Werke von Turini, Bach, Bruckner, Buxtehude, das Weber-Quartett Lieder von Kämpf, Wetz, Sekles, Othegraven und H. C. Schmid. Der Marianne Bürger-Frauenchor Werke von Scarlatti, Fauth, Hans und Paul Pfitzner, Otto Volkmann, Strauß und Gretschaninow. Musikdirektor Prenzler bot Kantaten und Arien von Weckmann, Krieger, Tunder, Zachow und Bach. In einem Konzert mit Musik um Friedrich den Großen boten Charlotte Schneider (Sopran), Hans Baer (Klavier) und Josef Bach (Flöte) Werke von Friedrich dem Großen, Bach, Graun, Quantz, Reichardt-Kirnberger, Kellner, von Joh. Chr. und K. Ph. Em. Bach. Raatz-Brockmann bot hohe Stimmkultur, aber leider kein gutes Programm.

Hans Paul Passoth.

Prag. (Hindemiths „Cardillac“ im Prager Deutschen Theater.) Ein Musiker, den vor allem ein mitreißendes, überschwengliches, ja stürmisches Temperament kennzeichnet, pflegt nicht für das Undramatische zu schwärmen. Und doch, bei Hindemith scheint dies zu sein. Nicht etwa, daß der Text zu seiner Oper ein Fehlen einer dramatischen Anlage oder eine Ausschaltung hochdramatischer Momente aufweise — im Gegenteil — Verismo schärfster Prägung ist der allererste Eindruck, den man empfängt. Aber Hindemith, der Kammermusiker, der absolute Musiker par excellence, sucht in der Verwirklichung einer theoretischen Annahme seine Instrumentalmusik auf das Drama zu verpflanzen, d. h. er musiziert im epischen Stil neben dem Drama einher. Stellt also gewiß etwas musikalisch Antitheatralisches auf das Schauspieltheater, eine Kantate vielleicht, die von einer Reihe von Orchesterkonzerten durchkreuzt wird; die Definition der Gattung ist schließlich nebensächlich. Einst meinte man bekanntlich, daß eine musikdramatische Steigerung nach Straußens „Elektra“ undenkbar sei, und sie kam doch („Erwartung“, „Wozzeck“). Hindemith schlägt nun eine entgegengesetzte Richtung ein, indem er nicht mehr das Schauspiel in der Musik sich spiegeln läßt, die Musik des Cardillac dämpft und unterdrückt vielmehr das Drama „Cardillac“, und das Drama weiter sordiniert durch eine in der Schreckensszene einsetzende Pantomime, die musiklos endet. „Cardillac“ ist ein Rückschlag gegen die frühere hyperdramatische Opernmusik in Deutschland. Das Musizieren im oft steifen Gewande einer Figuralmusik verblüfft zuerst. Allmählich gewöhnt man sich an das Gefühl, achtzehn geschlossene Nummern vor sich zu sehen. Die Gebilde haben bei näherer Analyse tatsächlich Symmetrieform, stellen also ein heute wieder neues Formprinzip der Asymmetrie Stravinskys oder dem motorischen Keimen eines Schönbergischen Schemas entgegen. Das „Lied der Dame“, die „Arie des Kavaliers“ und das „Arioso“ des Cardillac sind sogar dreiteilig und haben in der Mitte einen kontrastierenden Satz. Die oratorienhaften Chöre scheinen mit der Petyrekischen Litanei-Weise artverwandt zu sein. Die Wechselgesänge Cardillacs mit dem Chor haben 22 Variationen; eine Arie mit konzertierendem Instrument und eine Flötensonate während der Ermordung charakterisieren den Stil am schlagendsten. Die rhythmische Kraft der Thematik, die großrhythmische Formung durch Tempo und Dynamik, die Instrumentation, in der die solistische Besetzung herrscht und in der Saxophon, Oboe und Klavierklang stark bemerkbar werden, sind echter

Hindemith. Zemlinsky hat mit bewundernswertem Können das Stück herausgebracht, Lauber mit großem Wurf eine gut gegliederte und im Detail inspirierte Szene geschaffen. Adolf Fuchs als Cardillac, Frau Sieber und Fr. Karst, Macha, Fellner, Reiter, Czubok boten vor allem stimmlich Außerordentliches. Chor und Orchester haben virtuose Aufgaben mit Bravour gelöst.

Dr. Erich Steinhard.

Wien. (Oper.) Unsere Staatsoper, die uns ja mit Novitäten durchaus nicht verwöhnt — es ist doch z. B. fast unglücklich, daß wir keine einzige Schrekeroper im Repertoire haben, der „ferne Klang“ in Schrekers Vaterstadt überhaupt noch nie erklang —, hat sich nun doch mit zwei neuen Werken eingestellt. Und während im allgemeinen die Novitäten der letzten Jahre recht lieblos behandelt wurden, zu ungünstigen Terminen herausgestellt, oft schlecht ausgewählt und auf jeden Fall prompt wieder abgesetzt worden waren, wie um zu beweisen, an der modernen Opernproduktion sei eben „nichts daran“, erfreuten sich sowohl Hindemiths „Cardillac“, als auch das Ballett von dem jungen Wiener Salmhofer einer sorgfältigen Vorbereitung. Um die außerordentlich gelungene Aufführung des ungemein schwierigen „Cardillac“ machte sich hauptsächlich Kapellmeister Heger verdient, der in vielen Wochen harter Probenarbeit Soli, Chor und Orchester zu einer ganz vorbildlichen Leistung anzureifen verstand. Die Regie leitete ein Gast, Herr Schüler aus Wiesbaden, nach dessen Anleitung der Chor recht exakt exerzierte, wie das bei „moderner“ Regie jetzt nun einmal üblich ist. Herr Jerger, ein Sänger von besonderer Musikalität und Intelligenz, gab den Cardillac, die „Tochter“ sang Fräulein Stünzner aus Dresden als Gast, und Frau Achsel und die Herren Maikl, Hofer, Madin und Zec bemühten sich mit Eifer um die kleineren Partien. In der Rollerschen Inszenierung blieb der Schauplatz des ersten Aktes auch im dritten derselbe, das Schlafzimmer der Dame mit allzu hohem Baldachin und Fenster wirkte ungewöhnlich, doch nicht günstig, effektiv waren nur die aus der konsequenten Finsternis hervorleuchtenden Schmuckstücke der gespenstischen Goldschmiedwerkstätte. Das Publikum, voll Angst, am Ende „unzeitgemäß“ zu erscheinen, nahm das verfehlte Opernexperiment freundlich auf und dankte allen Helfern für eine Arbeit, der wohl kaum ein bleibender Erfolg beschieden sein wird. Die Kritik aber hat in ihrem überwiegenden und maßgebenden Teil das Werk abgelehnt und auf den Widerspruch hingewiesen, der zwischen dem durch Stilisierungsversuche und ungeschickte Machete zwar verdorbenen aber doch romantischen Text und der Musik besteht, die durch Unmelodik, Unsanglichkeit und kammermusikalisch-kontrapunktisches An-der-Szene-Vorbeimusizieren erfolglos versucht, das Ewig-Romantische aller Opernmusik ad absurdum zu führen. Viel weniger Anlaß zur Aufregung gab die zweite Novität, „Das lockende Phantom“, Ballett von Franz Salmhofer, einem erst siebenundzwanzigjährigen Wiener Schrekerschüler, der durch die gesunde Natürlichkeit seiner einfälligen Phantasie zu unseren starken Hoffnungen gehört. Ueberaus fruchtbar und rasch, vielleicht bisweilen allzu rasch arbeitend, ist er durch Lieder, Klavierstücke, Kammer- und Orchesterwerke bekannt geworden und hat sich auch in mehreren Schauspielmusiken, die im Burgtheater zur Aufführung gelangten, der Bühne vertraut gemacht, die er nun mit einem selbst verfaßten Text bezwingen möchte. Der Vorwurf ist etwas dürftig: ein Jüngling begeht das Weinlesefest so gründlich, daß er seiner Braut vergißt, in einer koketten Winzerin das „Lockende Phantom“ erblickt, dem er, von Rausch und Traum umnebelt, rastlos nachjagt. Alle Geister der Natur werden lebendig, Wurzeln und Quellen, Winde und Felsen treten ihm personifiziert entgegen, wehren ihm den Weg, werden von ihm bekämpft, bis ihn endlich sein Phantom als Irrlicht in den Sumpf lockt, in dem er versinkt. Im dritten Bilde aber findet er ernüchert und entzaubert wieder zum Licht des Tages und zu der glücklicher Weise nur in Gedanken verlassenen Braut zurück. Die Musik ist im ersten und dritten Bilde harmonisch einfach und harmlos fröhlich, im zweiten wird sie von den phantastischen Verwirrungen angeregt, charakteristisch, farbenreicher, und die virtuose Kunst der Orchesterbehandlung treibt hier so manche prächtige Blüte. Zumal die verführerische Hauptgestalt wird so zu einem lockenden Phantom, dem das Talent des Musikers nicht ohne Erfolg nacheilt. Die faszinierenden Bühnenbilder, die Oskar Strand in magische Beleuchtung taucht, Kröllers

überaus geglückte choreographische Inszenierung, das Orchester unter Hegers umsichtiger Leitung und die brillanten Leistungen unseres viel zu wenig beschäftigten Balletts, vor allem die der Damen Losch und Pfundmaier, dies alles wirkte zusammen, dem sympathischen Werk den verdienten Erfolg zu bereiten. — Auch unsere Volksoper regt sich trotz aller widrigen Umstände wieder recht eifrig. Sie brachte in den letzten Wochen zur Siebenjahrhundertfeier des heiligen Franz von Assisi ein in Ungarn entstandenes, nach ihm benanntes Oratorium, dem die dortigen Franziskaner zu zahlreichen Aufführungen verholfen haben. Hier wurde es als geistliche Oper, von Viktor Lanyi, vertont von Hugo Beretvas, in einer hübschen Inszenierung des Dr. Lampel von dem Direktor Rainer-Simons mit seinem bewährten Geschick zur Aufführung gebracht. Auf der Vorderbühne sitzt unverändert durch alle drei Akte hindurch der Chor der Mönche, dem ein Vorleser die Geschichte von des Heiligen Geburt, unheiliger Jugend und wunderbarer Bekehrung durch die Erscheinung Christi bis zu seinem Eintritt ins Kloster vorträgt, während die erzählten Vorgänge auf einer zweiten, kleineren Bühne im Hintergrund in effektiv beleuchteten stimmungsvollen lebenden Bildern sichtbar werden. Dazu eine recht undramatische Musik, die es nicht vermag, sich den kontrastierenden Momenten der Handlung anzupassen und konstant „fromm“ mit „langsam“, ja sogar „langweilig“ verwechselt und sich mit temperierten französischen Kantilenen zu behelfen versucht, auch Kunstfertigkeiten des fugierten Stils mehr andeutend als beweisend. Die Aufführung unter Dr. Weissenböck, dem Leiter unseres Institutes für Kirchenmusik, war recht gelungen und die Herren Puntschart, Tiemer, Brand, Hellgren, die Damen Fichtinger und Mathé leisteten ganz Außerordentliches. Bald nachher folgte die Uraufführung eines Einakters „Die Blinde“, Text von Ralph Benatzky, dem von Jazzschlagern her rühmlichst bekannten, der es hier einmal auf ganz anderem Gebiet versucht, Musik von Max Ast, dem allgewaltigen Musikdirektor des Wiener Rundfunks. Die Handlung führt in ein Sanatorium, was, wenigstens für die Oper, neu ist und erzählt von der Wunderheilung einer Blinden, die, wie aus anderen Blindenoperen bekannt ist, durch grelles Sonnenlicht wieder mit ewiger Nacht bedroht ist. Von allem, was sie sieht, enttäuscht und durch die ehebrecherische Umarmung der Stiefmutter und des Wunderdoktors erschüttert, kehrt sie — was weniger neu ist — freiwillig wieder in die Nacht der Blindheit zurück. Die freierne Prosa der Worte läßt die Musik anfangs nicht recht in Schwung kommen, doch in den Liebeszenen und der dramatischen Steigerung des Schlußeffektes wird sie merklich wärmer und erhebt sich in breiter Gesangsmelodik nach Puccinischem und d'Albertschem Muster bei vortrefflicher, charakteristischer und geschmackvoller Orchesterbehandlung zu einprägsamer Theaterwirkung. Die als ausgezeichnete Liedersängerin bekannte Frau Stransky debütierte mit Erfolg in der Hauptrolle, neben ihr bewährten sich Frau Garda und die Herren Hellgren und Brand. Nach dem tragischen Einakter folgte eine angeregte und anregende Neustudierung von Puccinis „Gianni Schicchi“ mit dem prächtigen Rudolf Bandler in der Titelrolle und Dr. Weirich als musikalischem Leiter. Damit ist das entzückende Werk von der Staatsoper freigegeben, die es unbegreiflicherweise nicht in ihrem Spielplan zu erhalten vermocht hat.

Dr. R. St. Hoffmann.

*

Zürich. Der Uraufführung der Schoeckschen „Penthesilea“ in Dresden folgte in Zürich eine Art „Schoeck-Woche“. Der Lehrergesangverein unter Kapellmeister Denzler brachte in einem Schoeck-Konzert eine Reihe an dieser Stelle schon besprochener Werke, darunter die „Dithyrambe“ für gemischten Chor, das Stadttheater eine Neueinstudierung des „Don Ranudo“, bei welcher man leider eine entzückende nachkomponierte Szene vermissen mußte, eine Szene von entscheidender Bedeutung im Gefüge der Handlung und von erprobtem Wert. Das Züricher Radio sogar beteiligte sich an der Ehrung des Komponisten und übertrug eine Konzertaufführung von „Erwin und Elmire“ aus Luzern. Das Wichtigste aber geschah im vorletzten Abonnementskonzert: unter Schoecks persönlicher Leitung (gesungen von Thomas Denis) kamen die kürzlich in Winterthur uraufgeführten „Vierzehn Gesänge für eine Singstimme mit Orchester, nach der Gedichtfolge „Lebendig begraben“ von Gottfried Keller zur Aufführung. Man möchte diese „Singstimme“ nach einem

Schumannschen Ausdruck als „innere Stimme“ bezeichnen. Keine Deklamation übersteigt das Dichterwort, kein „Gefühl“ (es müßte bei dem heiklen Stoff unertragbar werden!) weitet oder überwallt die musikalische Linie. Wunderbar ist der Uebergang vom Malen der äußeren Vorgänge zum Visionären, von der Wirklichkeit zum Phantasieleben des Eingeargten, das nach und nach das ganze Orchester ergreift. Das Versöhnliche, ja Erhebende seines Werkes liegt darin, daß Schoeck den mannhaften Schlußgedanken der Dichtung: Herr des Schicksals bleiben bis zuletzt! in machtvollster Steigerung herausarbeitet, das Große seiner Schöpfung, daß er es kann, ohne das Traumhafte der Stimmung zu zerreißen, ohne den einzigartigen Stil dieser Komposition zu verletzen. — Ein „Magnificat“ von Kaminski (9. Abonnementskonzert) hat enttäuscht. Vergebens sucht man darin jene tief innerliche Geschlossenheit, deren Kaminski fähig ist. Ich glaube, das Orchester bringt den äußerlichen Zug hinein. Die zürcherische Konzertsängerin Else Verena beschenkte uns mit einem Joseph Haas-Abend (am Klavier der Komponist). Haas ist hier nur durch ein Streichquartett und einige Klavierstücke eingeführt. Bei diesen letzteren habe ich selbst aus Ueberzeugung mitgeholfen und bin um so verstimmter darüber, daß ich bei den Liedern den Eindruck einer gewissen Spröde des Ausdrucks nicht los wurde! Gerade dem Klaviersatz mangelt die Vielseitigkeit, die entscheidende Ausdruckskraft. — Das zweite Konzert der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik brachte den ersten Satz einer Sinfonie (Op. 16) von Krenek, ein Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern von Alban Berg und eine Kammer-Sinfonie für 13 Soloinstrumente (Op. 25) von Max Butting. Krenek erscheint hier nicht ganz traditionslos (formale Bindung durch den obstinat monotonen Rhythmus). Bei Alban und Butting fragt man sich, ob wir ihren Werken nicht reif sind oder ob ihre Werke nicht die Reife haben, über den engen Kreis Gläubiger hinaus zu überzeugen. Die Aufführung durch das verstärkte Winterthurer Stadtorchester unter Hermann Scherchen [Mitwirkende: Stefi Geyer (Violine) und Walter Frey (Klavier)] war einwandfrei.

Anna Roner.

KLEINE MUSIKBERICHTE

Bamberg. Unter den örtlichen Beethoven-Feiern verdienen vier Veranstaltungen besondere Hervorhebung. Das verstärkte Theaterorchester gab den glücklichen Auftakt mit einem Konzert unter der verständnisvollen Leitung Paul Hellers, in dem neben einer packenden Wiedergabe der Pastoralsinfonie besonders das von Karl Leonhardt trefflich gespielte Klavierkonzert starkem Interesse begegnete. Seinen künstlerischen Höhepunkt fand das Zentenarium hier in einem Konzert der Dresdener Philharmoniker unter Eduard Mörike, das besonders mit einer faszinierenden Interpretation der c-moll-Sinfonie eine nachhaltige Wirkung hinterließ. Auch die beiden ältesten Gesangsvereine bemühten sich, mit den bescheidenen Mitteln ihres Ausdrucksgebietes erfolgreich um die würdige Ausgestaltung einer Beethoven-Feier. Im „Liederkrantz“ fesselte u. a. Ernst Schürer mit einer männlich-herben Darstellung des Violinkonzertes, in der „Cäcilia“ sang mit guter Auffassung Frau Stock neben einigen Liedern die große Arie der Leonore. Die solistischen Darbietungen waren umrahmt von beachtenswerten Chorleistungen unter der hingebenden Leitung der beiden Vereinsdirigenten Höller und Aumüller und instrumentalen Darbietungen unter der Stabführung des Obermusikmeisters Heinlein. *Bth.*

*

Bern (Schweiz). Das Programm der musikalischen Schlußfeier des hiesigen städtischen Gymnasiums brachte eine neue Chorkomposition von Julius Mai, „Die Alpen“, ein Festgesang nach Worten aus der gleichnamigen Dichtung von A. v. Haller, für Männerchor mit Klavier-, Orgel- oder Orchesterbegleitung zur Aufführung. Die neue Komposition bezeugt überall einen klaren Aufbau, wirkungsvoll farbenstarke Harmonieverbindungen, routinierte Satztechnik und eine sehr vornehme Grundhaltung. Sie ist in dreiteiliger Form angelegt und läßt zu Beginn und Ende mehr das erzählende Moment in den Vordergrund treten, wogegen das Mittelstück lebhaft dramatisch gehalten ist und den geübten Kontrapunktiker verrät. Das Ganze ist auch für gemischten Chor bearbeitet worden und darf jeder Chorvereinigung aufrecht empfohlen werden. *Kurt Joss.*

*

Coburg. (Oper.) „Die tote Stadt“ von E. W. Korngold erlebte hier am 10. April ihre Erstaufführung; mit der Aufführung dieses Werkes kam der jugendlich-geniale Komponist bei uns zum überhaupt ersten Male zu Worte. („Ring des Polykrates“ und „Violantha“ hat man leider nie herausgebracht, obwohl sie längst im Spielplan angekündigt waren!) Die Aufführung unter Bing war in jeder Beziehung hervorragend. In Hans Schmitt und Gerda von Keylen standen für die zwei großen Partien ganz ausgezeichnete Kräfte zu Gebote. Intendant Mahlings prächtige Inszenierung erhöhte stark die Gesamtwirkung, und so erzielten das Werk und die Aufführung einen sehr großen Erfolg. *Fritz Zapf.*

Freiberg i. Sachs. Zu den bedeutendsten musikalischen Ereignissen des verflossenen Konzertwinters gehört ein Konzert der Dresdner Liedertafel unter der bewährten Leitung Kapellmeister K. M. Pembours, in dem wir Männerchöre von R. Becker, Schubert, Hegar, Andreae u. a. hörten. Besonders erwähnt zu werden verdient die solistische Mitwirkung der ausgezeichneten Sopranistin Irmgard Scheidemantel. — Das letzte Philharmonische Konzert der ehem. Stadtkapelle (Leitung: Kapellmeister O. H. Mann) stand auf beachtenswertem künstlerischen Niveau und brachte uns als Hauptwerk Beethovens Achte. Als Solist konzertierte Walter Fickert erfolgreich mit Mendelssohns g moll-Klavierkonzert. — Von den Beethoven-Feiern ist an erster Stelle die des Stadttheaters (letzte musikalische Morgenfeier) zu nennen, in der das Freiburger Kammertrio: Graumnitz-Bachhaus-Trinks mit einer glänzenden Wiedergabe der Trios B dur Op. 97 und Es dur Op. 1 Nr. 1 und der Variationen Op. 44 erfreute. — Auch die öffentliche, sehr eindrucksvolle Beethoven-Feier des Realgymnasiums, die Oberlehrer Rudolf Dietze unter Hinzuziehung einiger Künstler veranstaltete, hinterließ die angenehmsten Eindrücke. *F.*

Heilbronn. Dem Andenken Beethovens waren folgende Veranstaltungen gewidmet: Drei instruktive Vorträge von August Richard, drei Konzerte der Konzertgesellschaft unter der Leitung Richards mit Kempf (Klavier), Berber (Violine) und Wendling-Quartett und „Christus am Oelberg“ in der Kilianskirche (Volkschor, Chormeister Alt). Den Höhepunkt bildete eine eindrucksvolle „Fidelio“-Aufführung im Stadttheater, die Kapellmeister Rypinski mit Oberspielleiter Kraus (Karlsruhe), Bender (München), Bäumer und Lohalm (Stuttgart) als Solisten und verstärktem Chor und Orchester vortrefflich herausbrachte. *W.*

Oldenburg. Als zweite Bühne im Reich brachte das Oldenburgische Landestheater unter der sehr rührigen musikalischen Leitung Werner Ladwigs und in einer den russischen Volkston mit natürlicher Echtheit treffenden Inszenierung Dr. Hans Preß die einzige komische Oper von Mussorgsky: „Der Jahrmarkt von Sorotschintzi“ vor kurzem heraus. Die sehr geschickte Bearbeitung, die nur Originalmusik verwendet, stammt von N. Tscherepin, die auch zwischen die beiden ersten Akte das von Rimsky-Korsakow instrumentierte Orchesterwerk „Die Nacht auf dem kahlen Berge“ einschiebt, wie es Mussorgsky zu Lebzeiten selbst geplant hatte. Durch sehr geschickte Retouches verstand es Werner Ladwig mit sehr feinem Stilgefühl, dem Werk zu stärkster Eindringlichkeit zu verhelfen. Der „Jahrmarkt“ wies eine derartige Fülle feinsten und komischster, oft derber Charakterisierungskunst und eine packende Vitalität in Rhythmik und Melodik auf, daß man sich nicht dem hinreißenden Zauber der nur sehr kurzen Oper entziehen konnte, obwohl sie eigentlich, hauptsächlich im ersten und letzten Akt, etwas handlungsarm ist. Die Aufführung erntete außergewöhnlichen Beifall, der auch der herrlichen Parafja Edith Delbrücks galt. *Hans Paul Passoth.*

Osnabrück. Das Osnabrücker Stadttheater brachte die komische Oper „Der Dorfbarbier“ von Johann Schenk als Erstaufführung heraus. Das amüsante Werkchen erwies sich dabei als eine äußerst wertvolle Bereicherung des Spielplans und man muß sich eigentlich wundern, daß dieses ursprüngliche aller Singspiele so gut wie gar nicht im deutschen Opernspielplan zu finden ist. In munter fließendem Tempo sprudelt köstlicher und wirkungsvoller Humor und die Partitur bietet meisterliche Perlen von Arien, Duetten, sogar Quartetten, deren Wert in der trefflichen Charakterisierung der komischen

Situationen liegt. Der sorgfältig gefeilten Aufführung, deren szenische und musikalische Leitung Dr. Fritz Berend innehatte, war ein außerordentlich starker Erfolg beschieden. *Hans Paul Passoth.*

Prag. Hermann v. Schmeidel vom Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. wurde als Leiter der Orchesterklasse an die Deutsche Musikakademie in Prag berufen. Schmeidel, der bisher u. a. Dirigent des Deutschen Singvereins war, übernimmt gleichzeitig den Deutschen Männergesangsverein und wird hiermit über einen der größten Vokalkörper in Prag verfügen. — Robert Volkner, der ehemalige Leipziger und Frankfurter Intendant, der später Direktor des Karlsruher Theaters wurde, wird die Prager Bühne übernehmen. Nachdem der Breslauer Intendant Turnau und Direktor Eger eine Berufung abgelehnt hatten, waren seitens einiger Freunde Kramers Bestrebungen im Zuge, letzteren wieder für Prag zu gewinnen. Die Aktion ist gescheitert und Volkner, der in letzter Zeit die Neue Wiener Bühne leitete, wird, falls der Landesausschuß zustimmt, Chef des Prager Deutschen Theaters. Gelingt ihm die Repertoirbildung und die heute dem Theaterwesen fehlende Modernität, so ist ein neuer Aufschwung zu erwarten. *E. St.*

Triberg. Durch den kath. Kirchenchor fand unter Leitung von Musikdirektor Bier die Uraufführung des Weihnachtsmysteriums von Wagner-Cochem statt. Der musikalische Apparat besteht aus gemischtem Chor, Kinderchor, vier Solostimmen, Klavier, Harmonium, Celesta, Solo-Violine, Solo-Cello und zwei Oboen; der Text ist aus Worten der Hl. Schrift und alten deutschen Weihnachtsliedern von H. H. Pater Wiesebach S. J. zusammengestellt. Die erste Aufführung machte eine Wiederholung notwendig. Es handelt sich um ein Werk von wirklicher Bedeutung. Der Tondichter hat es meisterhaft verstanden, altdeutsche Weihnachtsmelodien und klassische Weihnachtsstücke in seinem Werk zu hoher künstlerischer Einheit eigenen Gepräges zu verweben, so daß er uns eine Tonschöpfung schenkte, die in modernem Gewande auf klassischer Grundlage fußt und mit dem gesunden Volkstum eng verbunden ist. Daher wird das Werk — soviel läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen — seine Lebenskraft bewahren. *Dr. Grüninger.*

Zwickau. In einem Konzert des Städtischen Orchesters Zwickau brachte Prof. Laber-Gera die „Wolfgang-Sinfonie“ B dur, Op. 24 von Kapellmeister Johannes Engelmann zur Uraufführung. Das fünfsätzige Werk zeichnet sich durch reiche thematische Erfindung, großes kontrapunktisches Können (machtvolle Doppelfuge) und klangvolle, die Höhepunkte glänzend heraussteigernde Instrumentation aus. In Labers lebendiger Gestaltung fand die Sinfonie starken, den Komponisten wiederholt hervorruhenden Beifall. — Mit gleich starkem Erfolg wurde in Altenburg desselben Komponisten „Sinfonische Ouvertüre“ für großes Orchester (unter eigener Leitung), die „Phantasie, Passacaglia und Fuge“ Op. 28 für Orgel und das Adagio aus dem Violinkammerkonzert Op. 25 uraufgeführt. *R.*

BESPRECHUNGEN

Musikalien

Paganini's Variationen über „Nel cor più non mi sento“, im Original für Violine ohne Begleitung geschrieben, hat *Vasa Prhoda* jetzt dem Geiger durch Hinzufügen einer zwar nicht im Geiste der Paesello-Zeit erfundenen, aber lebendig durchgeführten Klavierbegleitung näher gebracht. Die enormen Schwierigkeiten des Stücks werden dadurch nicht vermindert, aber der Geiger gewinnt doch Halt und festeren Boden durch die Unterlage des harmonisch füllenden Instruments. Der Paganini-Nachwuchs hat für das auch mit Fingersätzen versehene Werk dem Fürstnerschen Verlagshaus dankbar zu sein.

Otto Singer: Drei Stücke für Flöte und Klavier, Op. 19. Verlag L. Oertel, Hannover.

Wo häusliche Pflege des Flötenspiels stattfindet und das Verlangen nach Gesellschaftsstücken guter Art besteht, werden

diese auch den Klavierspieler nicht einfach zur untergeordneten Rolle verurteilenden Neuheiten — Rigaudon, Minuetto und Capriccio — sicher ihre Liebhaber finden.

*

Die von *Steingraber* in Leipzig unter dem Sammeltitle „für *Konzert und Haus*“ herausgegebene Sammlung klassischer und romantischer *Violinstücke* umfaßt bereits mehrere Dutzende von Nummern. Ihre Bearbeitung ist *Henri Marteau* anvertraut worden, womit die Bürgschaft für künstlerische Geltung vollständig gewährleistet ist. Als Probenummern liegen vor: *Raffs Cavatine*, dann die 6 Solostücke von *Vieuxtemps* Op. 55, technische Förderungsmittel und inhaltlich anregende Kompositionen, schließlich das sechste der als „*leichte Solostücke*“ bezeichneten *Violinstücke* von *H. Léonard*, Op. 41. Ein reicher Gewinn ist durch Neuauflage dieser letztgenannten, übrigens nicht gerade „leicht“ im herkömmlichen Sinn zu nennenden Komposition nicht erzielt worden. Es gibt Besseres von *Léonard*, so seine humoristischen Tierstückchen; *Opus 41* schmeckt gar zu sehr nach *Bériot*, wenschon, das muß gesagt werden, das *Léonardsche Allegro* mit mehr Anstand und in besserer Haltung auftritt, als das seines älteren belgischen Landsmannes.

A. Eisenmann.

*

Alfred Rondorf: Neue Schubert-Lieder zur Gitarre. Musikverlag Ernst Bisping, Münster i. W.

Sechs Lieder für hohe Stimme bieten gewandten Gitarrespielern Gelegenheit, sich mit Originalsätzen von Schubert (zwei von *Diabelli*) im Geläufigkeitsspiel zu üben. Der Gitarresatz ist mustergültig, mit Fingersätzen versehen und bis auf den „*Erlkönig*“ gut zu bewältigen. Diesen für Gitarre zu setzen, ist für unser heutiges Empfinden etwas fremd. Ganz besonders geeignet für Gitarre ist dagegen „*Wohin*“, „*Der Einsame*“ und „*Das Fischer mädchen*“. Warum hat der Herausgeber bei Bezeichnung der Finger der rechten Hand sich nicht der allgemein üblichen Bezeichnung durch Punkte angeschlossen?

Lydia Knayer.

*

Hans Wagner-Schönkirch, Op. 197: Altdeutsche Minnelieder. Verlag Eulenburg, Leipzig.

Das sind ganz kostbare Dinge, diese fünf zart gewebten Madrigale. Der Chorsatz ist von großer Meisterschaft, daran man seine Freude haben kann. Kein toter Punkt in den Mittelstimmen, blühendes, leicht archaisiertes Leben im Chorklang, gleichsam mit einer Patina überdeckt, die sehr reizvoll ist. Hier finden die Männerchorvereine ihre Sehnsucht nach dem Madrigal erfüllt.

*

Hans Wagner-Schönkirch: „*Ein freies Volk*“, für Männerchor a cappella. Verlag Eulenburg, Leipzig.

Gibt Mark und Wucht in treffsicherem, mitreißendem Volkstone.

*

Josef E. Ploner: Volksliedbearbeitungen. Verlag Eulenburg, Leipzig.

Da ist der richtige Mann an die richtige Sache geraten. Am Volkslied herumschnitzeln, ist ein heikel Ding. Wenn es so geschieht, tun wir mit. Diese Bearbeitungen für Männerchor verschlingen nicht die Linien. In sanfter Wehmut und neckischer Heiterkeit zeichnet *Ploner* Ornamente von schönem Schwunge um die Melodien. *Nachwächterlied*, Es hat ein Bauer ein schönes Weib, Jetzt kommt die Zeit, Hab' meine Wage vollgeladen. Es sind kurios feine, interessante Dinge, alle diese Neuerscheinungen des für die Chorliteratur rührigen Verlages.

Prof. Josef Lorenz Wenzl.

*

Viggo Brodersen: Auf duftiger Haide, Op. 45, Gesang mit Klavierbegleitung. Verlag Steingraber, Leipzig.

— Fünf Lieder, Op. 26.

Brodersen ist eine ausgesprochene Liedbegabung. Lauter feine duftige Lyrik. Für Haus und Konzert empfehlenswert.

*

Emil Kraemer: Zwei Heimatchöre, Op. 291, für Schul- oder Frauenchor.

Joseph Knörl: Was das Jesulein zu tun hat, Op. 6 b für vierstimmigen Männerchor.

— Drei Weihnachtslieder, Op. 6 a.

Hans Jöris: Zwei Weihnachtslieder, Op. 9, für sechsstimmigen gemischten Chor.

Eugen Schmitt: O wunderbare heil'ge Nacht, Op. 18.

Sämtliches aus dem Verlag L. Schwann, Düsseldorf, kann als gute Musik empfohlen werden.

*

Im Verlag W. Webels, Musik- und Theaterverlag, Steele (Ruhr) sind folgende Männerchöre erschienen: *Ernst Hansen*, „*Rosenzeit*“ (Op. 175) und „*Solang dein Mütterlein noch lebt*“; *F. Nagler*, „*Willkommen, Jung-Frühling*“; *Hans Bastyr*, „*Die Verlass'ne*“; *F. Frommlet*, „*Deutsche Zuversicht*“; *Karl Wüst*, „*Die tote Batterie*“, „*Weckruf*“, „*Das Hüttelein*“ (Chor und Soli) und „*Grüß Gott*“; *Viktor Kahl*, „*Hochamt im Walde*“ (Op. 36).

*

Alfred Grünfeld, Op. 56: „*Soirée de Vienne*“, Konzertparaphrase über *Johann Straußs*che Walzermotive aus *Fledermaus* u. a. Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Für gewandte Pianisten und ihre Zuhörer eine Erholung im Konzertsaal, in Gesellschaft und zu Hause.

*

Lothar Windsperger, Op. 35: *Fantasietten-Suite* für Klavier. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Es sind zehn kurze fantasieartige Stücke, die technisch teilweise erhebliche Schwierigkeiten bieten, sofern sie wirken sollen. Wer dem Komponisten in diesem Werk zum erstenmal begegnet, muß sich erst langsam mit seinem Kompositions- und Klavierstil vertraut machen. Daß man es mit einer ausgesprochenen Begabung zu tun hat, merkt man bald. Manches klingt freilich recht eigenwillig. Vergebens wird man nach einer „*captatio benevolentiae*“ fahnden.

A. K.

*

Joseph Haas, Op. 72: *Deutsche Vesper*. Nach Worten der Heiligen Schrift für 2 Soprane, Alt, Tenor und Baß a cappella. Verlag Schott, Mainz.

Welch unerschöpflichen Reichtum das Buch der Bücher auch heute noch für den darstellt, der darin zu lesen weiß, das zeigt die Auswahl des durch *P. Leo Söhner* besorgten Textes. Wer aber den Geist und den Glauben in sich fühlt, diesen Worten die Musik zu geben, der ist glücklich zu preisen. *Joseph Haas* ist schon immer den inneren Stimmen des Menschen nachgegangen, ob er durch sonnigen Humor verklärte Schwänke und Idyllen, ob er Lieder des Glücks, ob er Gesänge an Gott geschrieben hat oder ob er *Angelus Silesius* bis ins tiefste Innere nachgespürt hat. Laßt uns singen, laßt uns preisen Gottes Wundertaten! so klingt es in wundervoll natürlich empfundenem und doch so reichem Stimmengewebe der Einleitung, die breit und erhaben ausmündet in die uralte, immer wieder ergreifende Lobpreisung: Ehre sei dem Vater, Sohn und Geist in allen Zeiten Ewigkeit. Doch der sich dem Throne zur Lobpreisung naht, ist wund und zerschlagen. Dumpf und geheimnisvoll, schwer lastend und stockend weiß es *Joseph Haas* in die Töne zu fassen, dies Gefühl von aller Menschen Unzulässigkeit und Unvollkommenheit. In düsterer Pein und Qual schreien es alle Stimmen auf, um zuletzt in stille, ergebene Resignation (fünfstimmiger Klang d-es-gis-c-d) auszuklingen. Denn noch hat die Seele die Ruhe und die Erquickung nicht gefunden. Langsam und sehr ausdrucksvoll fragt sie suchend und sehnd: Wann darf ich wiederkommen, wann darf ich Gottes Antlitz wieder schauen? Diese bange Frage konnte nicht schöner ausgedrückt werden als in solch hingehauchter Fünfstimmigkeit Note gegen Note. Aber: Auf mich hat er vertraut, ich rette ihn. Mit stürmischer Inbrunst schwellen die Koloraturen an, die Glaubensfreudigkeit kündend. Die Harfe wacht auf, die Seele singt ihrem Gott in unbesiegbarer Glaubensfreudigkeit. Gott ist die Liebe. Wie zart und innig verhalten weiß dies *Joseph Haas* auszudrücken, wie köstlich mutet dies selige Schweben und Weben des 6-8taktigen Rhythmus an! Umso elementarer und überzeugender wirkt darauf das kraftvoll-männlich Empfindende des Abschlusses: Hoch preise meine Seel' den Herrn. In stürmischem Jubel braust das Halleluja aus tiefem ppp hervor zur hellsten, siegesgewissen Freudigkeit. Der Gottesdienst in Tönen und das göttliche Wort selber sind eins geworden. Nicht ein sehr großer, aber ein vorzüglich geschulter Chor ist notwendig, um dies edle Werk zur Darstellung zu bringen. Der innere und äußere Gewinn wird für alle, die es singen, ein großer sein.

Richard Greß.

*

Julius Reubke: Große Sonate in c moll, herausgegeben von August Stradal. Ed. Cotta.

Wer *Julius Reubke* war, das wissen heute fast bloß noch

die Organisten, die in seiner großen c moll-Sonate für Orgel „Der 94. Psalm“ eines der grandiossten Orgelwerke des 19. Jahrhunderts verehren: ein Schüler Liszts, geb. 1834, der als 24-jähriger starb, und von der ganzen Lisztschen Schule vielleicht der einzige dem Meister kongeniale Komponist gewesen ist, oder hätte werden können, wenn ihn nicht der unbarmherzige Tod schon am Anfang seiner Laufbahn abgerufen hätte. Aus seinem Nachlaß war die Orgelsonate bis heute das einzige Werk, das seinen Namen fortbewahrte; ich persönlich stelle es über die drei großen Lisztschen Orgelwerke (B-A-C-H, f moll-Variationen, Ad nos), weil der fanatische Idealismus der Jugend aus ihm spricht, so unselbständig, von Wagner und Liszt abhängig noch im einzelnen die Tonsprache sein mag. Aber ein Stück allein kann sich nicht durchsetzen; hätte Reubke noch zwanzig schwächere Werke geschrieben, dann würde man dieses eine als Meisterwerk kennen und preisen, so aber stößt der Name Reubkes auf wenig Verständnis bei Kritik und Hörerschaft. Nun bekommt die Orgelsonate eine Bundesgenossin an der von Stradal neu herausgegebenen Klaviersonate. Dank dafür dem Herausgeber und dem Verlag! Der Vergleich mit (und die Abhängigkeit von) der h moll-Sonate Liszts drängt sich geradezu auf: dieselbe Tonsprache, dieselbe formale Anlage, dieselbe Länge und Schwierigkeit. Hier wage ich aber nicht, Reubke über Liszt zu stellen wie bei der Orgelsonate. Ich halte die h moll-Sonate Liszts für ein einzigartig geniales Werk, mögen auch Tausende von Musikern der letzten Generation darüber die Achseln zucken und die formale Meisterschaft irgend eines Brahmschen Intermezzos vorziehen. Aber schon, daß sich die Reubke-Sonate, einen Halbton tiefer zwar, aber doch in die unmittelbare Nähe des Lisztschen Werkes stellen darf, erhebt sie hoch über ein ganzes Schock bewunderter romantischer Klavierstücke. Unsere Zeit ist Liszt und seiner Schule nicht günstig, aber kann nicht ein Umschwung eintreten und dann auch den Namen Julius Reubkes zu neuem Ruhm emporführen? *Herm. Keller.*

Bücher

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1927 (Beethoven gewidmet). Leipzig.

Wenn ein Verlagshaus, das in der Musikgeschichte eine so große Rolle spielt, das Beethoven-Schrifttum mit einem eigenen Jahrbuche bereichert, so läßt sich denken, daß viel Fesselndes darin enthalten sei. In der Tat bringen fast alle Aufsätze Feststellungen, denen der Reiz der Neuheit innewohnt. Berichtet wird von allen Beziehungen Beethovens zum Verlag, wobei über des Meisters Leben und Werke viel Anregendes zum Vorschein kommt. Die wissenschaftlichen Mitarbeiter (Günther Haupt, Wilhelm Hitzig, Wilhelm Lütge) haben den Stoff zu diesen Veröffentlichungen beinahe ausschließlich dem Geschäftsarchiv des Hauses Breitkopf & Härtel entnehmen können. Um einzelnes herauszugreifen, so sind die Gestalten und Verdienste des Beethoven-Freundes Friedr. August Kanne, des Ehepaars Andreas und Nannette Streicher oder Anton Reichas anschaulich gezeichnet. Wer sich für die Gräfin Erdödy interessiert, erlebt die Genugtuung, daß sich Thayers bedenkliche Andeutungen nicht bewahrheiten. Umgekehrt: eine Weißwaschung Mälzels ist nicht versucht. Anton Schindlers Lebensleistung bleibt unangefochten. Ueber die zweite Leonoren-Ouvertüre, über neu aufgefundene Volksliedbearbeitungen erfahren wir Neues und Wichtiges. Zur schönen Ausstattung gehört die erstmalige farbige Wiedergabe des Oelbildnisses, das Waldmüller 1823 für Gottfried Christoph Härtel malte, und das sich R. Wagner 1869 kopieren ließ, weil er es hoch schätzte. Schon dieses Beethoven-Bildnisses wegen lohnt sich die Anschaffung des Breitkopfschen Jahrbuches, das dauernd seinen Wert behaupten wird.

Beethoven-Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1927. Herausgegeben von Gustav Bosse, Regensburg. Das verdienstvolle Unternehmen einer Deutschen Musikbücherei hat seinen seit 1921 erscheinenden Almanachen wieder ein neues Jahrbuch hinzugefügt, das mit seinen 600 Seiten sogar den Almanach auf 1926 merklich überbietet. Die Ausstattung gibt Notenbeispiele und Notenbeilagen (auch ein Stück Siegmund von Hauseggers) und 32 ganzseitige Abbildungen. Vielseitigkeit und Gediegenheit des Inhalts sichern dem Buche bleibenden Wert. Hinter Turnaus und Wildermanns Fidelio-Entwürfe setzen wir allerdings ein Fragezeichen

Doch es gibt genug Einleuchtendes, das durch Form und Gehalt Eindruck macht. Von früheren Namen findet der Leser Bettina Brentano, Grillparzer, Hoffmann, Lyser, Peter Cornelius, R. Wagner. Nicht weniger reich ist die Gegenwart vertreten: Adler behandelt Beethovens Gesamterscheinung, Altmann seine Persönlichkeit, wie sie sich in den Briefen spiegelt, Moser das Musikgeschichtliche, Schiedermaier die Bonner Jahre, Kobald die Wiener Zeit und Umwelt. Sandberger (dessen Gedenkartikel in den Münchener Neuesten Nachrichten dringend empfohlen sei!) beschreibt neu aufgefundene Jugendkompositionen, Willibald Nagel die Klavierwerke, Gysi (Zürich) die Kammermusik, Kroyer die Symphonien, Schering die Chormusik, Abert den Fidelio, Rudolf Haas die zeitgenössische Kritik, Reinhold Zimmermann Anton Schindler. Unter den Verfassern von Novellen und Märchen bemerken wir Karl Söhle und Wilhelm Matthiessen. Auch sei Arthur Seidls Betrachtung der Klingerschen Beethovenstatue hervorgehoben; mit ihr wäre Josef Mantuanis Schrift dieses Themas (bei Gerold, Wien) zu vergleichen. *Dr. Karl Grunsky.*

The Study of Music in Germany. Edited by Karl Kiesel and Ernst Otto Thiele. (New York-Bremen.)

Den eigenen Worten der Herausgeber zufolge will diese Schrift musikalisch interessierte Amerikaner mit dem gegenwärtigen Stand des deutschen Musiklebens bekannt machen. Dem amerikanischen Studierenden will sie bei der Auswahl von Studienort und Studienart behilflich sein, dem amerikanischen Touristen will sie den Weg zu den in Vergangenheit und Gegenwart interessanten Musikstätten Deutschlands weisen. — Somit sind Absicht und Ziele der Herausgeber ganz klar formuliert, und es versteht sich von selbst, daß ein solches Ziel Berechtigung in vollstem Maße verdient und daß die damit verbundenen Absichten materiellen und ideellen Gewinn zu zeitigen vermögen. Die Schrift ist äußerlich vorteilhaft ausgestattet, auch ihr Inhalt steht auf einer würdigen, repräsentablen Höhe mit Beiträgen von Friedländer, Weißmann, Unger, Schünemann, Schreker, Lippay, Friedland, Bie, Pirchan, Leichtentritt, Moser, Schering und Abert. Dem Buch ist im Interesse der ganzen deutschen Musik der Erfolg zu wünschen! *R. Greß.*

Paul Bekker: Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen. Stuttgart 1926 (Deutsche Verlagsanstalt), 248 S.

Ein Werk von eminenter Bedeutung! Die Kraft der Synthese ist sein Ausdruck. Wir haben keinen Ueberfluß an solchen Darlegungen weitgespannter Zusammenfassung. Das Spezialistentum philologisch-historischer Vergrabung hielt davon ab, und obendrein ließ das junge Alter der musikwissenschaftlichen Disziplin die Sammlung und gesonderte Ordnung des Materials zunächst als dringendstes Gebot erscheinen, mochten auch die meisten dabei, zudem geschwächt von der atomisierenden Richtung der Zeitwelle, den großen Zusammenhang und Ueberblick verlieren. — Nun ist freilich auch wieder Bekkers Buch nicht frei von jeder Zeitbedingtheit, nämlich im Sinne jener Bewegungskraft, die heute nach entgegengesetzter Seite drängt, d. i. nach Zusammenfassung, nach organischer Aufdeutung der Erscheinungen, nach Erforschung der immanenten Stilgesetze und geistesgeschichtlichen Sachverhalte. Insofern ist der Zeitimpuls des genannten Werkes (namentlich auch in seiner phänomenologischen Neigung) unverkennbar. — Zu den aufgeworfenen Fragen in eingehender Auseinandersetzung Stellung zu nehmen, verbietet der Raum, hervorgehoben sei indes, daß für eine wirklich schöpferische Kritik sich hier dankbare Möglichkeiten bieten. Es ist ein kühner Versuch, von einem einheitlichen Zentralpunkt aus einen großzügig synthetischen Aufriß der musikgeschichtlichen Wandlungen des Abendlandes zu geben, unter Zugrundelegung der sinnhaften Wesensbedingtheit aller Musik und des in Bekkers phänomenologischem Grundriß der Musik („Von den Naturreichen des Klanges“) ausgesprochenen Leitgedankens, zugleich unter scharfer Abweisung eines Fortschrittsprinzips im Sinne stetiger Höher- und Besserentwicklung. Auch hier also zeigt sich jene immer stärker anwachsende Ablehnung der relativistischen Wertung aller Erscheinungen, wie sie die Entwicklungslehre des 19. Jahrhunderts (namentlich unter monistischem Einfluß) in Schwung gebracht, zum Schaden der echten genetischen Organik (Aristoteles) und Kontinuität, die auch heute noch zu Recht bestehen. Aber Bekker meidet das nun einmal diskreditierte

und verfälschte Wort „Entwicklung“ und setzt dafür „Metamorphose“. In einheitlich gestraffter Durchführung sucht er den Erscheinungswandel nach dem Gesetz seines Wesens zu begreifen, wobei er nach den verschiedensten Seiten überraschende Perspektiven und Querschnitte erschließt. — Zu einem wirklichen Genuß des hier überreich Gebotenen dürfte freilich nur *der* gelangen, der in musikgeschichtlichen Dingen ein wenig vertraut ist. Dem Neuling zur Einführung möchten wir das Buch nicht unbedingt empfehlen, dafür birgt es bei allen Vorzügen auch seine Gefahren. Für eine Neuauflage wäre zuweilen eine noch etwas plastischere Systematik und Gliederung zu wünschen, wie überhaupt in Einzelheiten eine Ueberprüfung und Nachfeilung zustatten käme, wobei wir auch die Aufnahme eines Sachregisters befürworten möchten.

Lossen-F.

George Armin: Die Stimmkrise. 2. Aufl. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig 1926. 55 S.

Kein zweiter Stimmpädagoge hat so leidenschaftliche Gegnerschaft und wohl auch Anhängerschaft gefunden wie G. Armin. Das allein beweist seine geistige Bedeutung. Ich selbst, obwohl nicht Anhänger seiner Lehre, lese seine Werke gerne, denn sie sind in glänzendem Stil äußerst temperamenvoll geschrieben und schon dadurch belehrend, daß sie alle Gesangsprobleme von originellem, dem üblichen gerade entgegengesetzten Standpunkte aus betrachten. Dabei scheidet für mich der gegen A. von mancher Seite erhobene Vorwurf des Charlatanismus völlig aus. Es besteht für mich kein Zweifel, daß die von A. gemachten Erfahrungen *subjektiv* richtig sind. Ob aber seine persönlichen Erfahrungen verallgemeinert werden dürfen, ob sich gar daraus eine Lehre von „latent“ vorhandenen Katarrhen, die durch gewaltsam heraufbeschworene „Stimmkrisen“ beseitigt werden müssen, ableiten läßt, erscheint mir mehr als zweifelhaft. Ob sich dieselben Erfolge nicht durch andere, weniger gewaltsame und gefährliche Mittel ebenso oder besser erzielen lassen, ob der Verfasser nicht auch alle Katarrhe infektiöser Natur als Stimmkrisen behandelt, erscheint ebensowenig ausgemacht. Daß endlich *nur* durch die Arminsche Methode eine vollendete Schulung möglich ist, ist ganz bestimmt *unrichtig*, da ja die tägliche Erfahrung das Gegenteil lehrt. Auch müßte erst durch Grammophonaufnahme von Singstimmen *vor* und *nach* der A.schen Schulung objektiv festgestellt werden, inwieweit sein Stimmideal allgemein gültig ist. Jedenfalls besteht gegen seine Methode das schwere Bedenken, daß sie wohl unter gewissen Voraussetzungen in seiner eigenen Hand fördernd sein mag, ohne diese Voraussetzungen aber infolge ihrer Gewaltsamkeit (zumaß in der Ausübung durch Nachahmer) unabwehrbaren Schaden anrichten kann. Deswegen empfehle ich jedem ersten Pädagogen die *Lektüre* A.scher Werke dringend, denn sie enthalten viel Anregendes, die *Nachahmung* aber nur sehr bedingt und mit aller Vorsicht.

C. Br.

Joh. v. Kries: „*Wer ist musikalisch?*“ Gedanken zur Psychologie der Tonkunst. Berlin, J. Springers Verlag, 1926.

Der Autor, Professor der Physiologie in Freiburg i. B., beginnt mit dem Hinweis auf die frühere, jetzt durch die Fortschritte der Wissenschaft überholte Behandlung der Frage durch Billroth. Hanslick betont gleich ihm, daß die Entscheidung derselben von einer ganzen *Reihe verschiedener Eigenschaften* abhängt, die unter sich in mannigfaltiger Weise kombiniert sein können. Er zergliedert dann die verschiedenen Seiten der musikalischen Begabung, Empfindung und Betätigung, unterscheidet physisches, intellektuelles und emotionell-ästhetisches Hören, sowie rezeptive und produktive Veranlagung. Das 1. Kapitel, die intellektuelle Verarbeitung des Gehörten, behandelt die Unterscheidungsfähigkeit des Ohres, das Gedächtnis, die Elemente des Musikalischen, Rhythmus, Melodie, Harmonie. Hier werden den Fachmann besonders die Abschnitte über das absolute Gehör, über den Charakter der Tonarten fesseln. Wir stimmen v. Kries völlig bei, wenn er wünscht, daß diese Fragen noch mehr, als geschehen, erforscht und auch in den Biographien der großen Musiker aufgeklärt werden sollten. Das 2. Kapitel behandelt die Grundzüge des „musikalisch Schönen“, die in ähnlicher Anordnung wie im 1. Kapitel behandelt werden und nur lose mit dem Thema des Buches zusammenhängen, aber darum nicht minder interessant sind. Die Empfindung des spezifisch Musikalisch-Schönen führt v. Kries wie Hanslick auf die

Wirkung der bei allen Künsten geltenden elementaren Gesichtspunkte der Symmetrie und der Mannigfaltigkeit (Variation) zurück und auf die Freude am technisch Vollendeten und unterscheidet von diesen rein ästhetischen Eindrücken die „schönheitsfremden“, z. B. Freude, Schmerz, deren Hervorrufung v. Kries im 3. Kapitel aus dem Zusammenhang zwischen seelischen Emotionen und Ausdrucksbewegungen (und vice versa) zu erklären sucht, während andere, wie Riemann z. B. die Wirkung der Musik auf unser Gefühlsleben in erster Linie mit dem Parallelismus zwischen dem formalen, dynamischen und agogischen Steigen und Fallen (oder auch zwischen Spannungs- und Entspannungsverhältnissen) der Musik und dem Verlauf unseres Seelenlebens zu erklären suchen. Auch das Gebiet der Naturnachahmungen, der Ähnlichkeit menschlicher Bewegungen mit musikalischen Gebilden wird zur Erhellung dieses noch dunklen Forschungskomplexes beigezogen. In manchen von Kries angeführten Fällen könnte der *musikalische* Fachmann wohl näheren Aufschluß geben, spürt aber deutlich, daß der sichere Boden exakter wissenschaftlicher Erörterung verlassen ist und man auf dem schwankenden Boden des individuellen, persönlichen Empfindens angelangt ist. Im 4. Kapitel, *Umwertung der Musik*, wird dem Musiker hauptsächlich die Abhandlung über die *produktive* Tätigkeit des frei schaffenden Künstlers, über die Entstehung und Wirkung *neuartiger* Kompositionen und über die Erweiterung des Kreises des als schön Empfundnen wertvoll sein. Die psychologischen und intellektuellen Vorgänge, die beim Genießen und Verarbeiten gehörter Musik in uns sich vollziehen und die Bedingungen vollen Verstehens werden im einzelnen erörtert. Die Frage „Fortschritt oder Verfall?“ wird gestreift und die Subjektivität einer Beantwortung im ersten oder zweiten Sinn betont; ähnlich bei der Frage des musikalisch „Unschönen“. Sehr einleuchtend ist die Unterscheidung einer emotionell-ästhetischen (also mehr gefühlsmäßigen) und einer intellektuellen Musikalität. Im 5. Kapitel werden die *Arten der Musikalität* näher besprochen, die *rezeptive* und *produktive*, die besondere Empfänglichkeit und Befähigung nach der Seite des Rhythmus, der Melodik und Harmonik und nach der Seite der Gedächtniskraft. Mit Recht wird von diesen Eigenschaften die manuelle und optische Geschicklichkeit unterschieden, die wohl mehr äußerlich sind, aber im allgemeinen Sprachgebrauch gleichfalls zur Musikalität im weiteren Sinn gerechnet werden. Dem Pädagogen werden die Hinweise auf die *Ausbildungsfähigkeit* der einzelnen Veranlagungsarten zu kurz erscheinen, auch ist leider auf die *Vererbung* der musikalischen Anlage nicht näher eingegangen, hauptsächlich mangels genügenden statistischen Materials. Auch über die unleugbaren *nationalen* Unterschiede in der musikalischen Begabung möchte man gerne mehr hören. Das 6. Kapitel endlich beschäftigt sich mit der Psychologie der *praktischen* musikalischen Betätigung, also der *reproduktiven* Begabung, mit den Vortragseigenschaften usw. Der freien Improvisation und dem Auswendigspiel wird ein Abschnitt gewidmet und betont, daß die restlose *physiologische* Erklärung dieser Vorgänge noch nicht gelungen ist, während die *psychologische* weniger Schwierigkeiten macht. Man denke an das spezifisch optische, akustische und motorische Gedächtnis der drei entsprechenden, von Charcot und Rutz aufgestellten Typen. Die Vorgänge beim Vomblattspielen, Ensemble-, Begleit-, Partiturspiel, beim Dirigieren werden im einzelnen untersucht; sie sind dem denkenden musikalischen Fachmann ziemlich bekannt, aber er wird sie gern von einer wissenschaftlichen Autorität wie Kries, der zugleich über genügendes musikalisches Wissen verfügt, sich bestätigen und wissenschaftlich begründen lassen. Das Buch ist auch dem Laien leicht verständlich, fast leichter als das vor kurzem besprochene Buch Fr. Reuters über das musikalische Hören.

C. Kn.

KUNST UND KÜNSTLER

— Die Eröffnungsfeier der *Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg* 1927 findet am 14. Mai, vormittags 11 Uhr, statt. Die Feier wird von der Deutschen Welle in Berlin, von der Berliner Funkstunde A.-G., vom Mitteldeutschen Sender, Leipzig, von der Schlesischen Funkstunde, Breslau und vom Südwestdeutschen Rundfunk in Frankfurt a. M. übertragen werden. Die Uebertragung durch noch weitere Sendestellen steht noch nicht fest, wird aber sicher erfolgen. Am Nach-

mittage des Eröffnungstages wird ein großes Festkonzert gegeben werden, das von sämtlichen deutschen Sendern weitergeleitet wird.

— Das 96. *Niederrheinische Musikfest* wird vom 5.—7. Juni 1927 (Pfungsten) in *Aachen* stattfinden. Leiter: Prof. Dr. Peter *Raabe*, Orchester: Das verstärkte Städtische Orchester, Chor: Der Städtische Gesangverein. Das Programm lautet: 1. Tag (Pfungstsonntag): Große Messe (g moll) von *Walter Braunfels* (unter Leitung des Komponisten). Solisten: *Amalie Merz-Tunner* (Sopran), *Rosette Anday* (Alt), *Ventur Singer* (Tenor), *Heinr. Rehkemper* (Baß). — 2. Tag: (Pfungstmontag) *Sinfonia brevis* von *Philipp Jarnach*. *Intermezzo* und *Rondo* für Klavier und Orchester von *Leopold Beck*. *Malediction* für Klavier und Streichorchester von *Liszt* (Klavier: Prof. *Eduard Erdmann*). *Elfenreigen* und *Feuerreiter*, Chöre mit Orchester von *Hugo Wolf*, *Siebente Sinfonie* (E dur) von *Bruckner*. — 3. Tag (Pfungstdienstag): *Heiliges Lied*, für Doppelchor, Orchester und Orgel von *Josef V. von Wöß*. *Kantate „Jauchzet Gott“* für Sopran und Orchester von *J. S. Bach* (Sopran: *Amalie Merz-Tunner*). *Dritte Sinfonie* (*Eroica*) von *Beethoven*.

— Das diesjährige *Kammermusikfest* in *Haslemere* (Surrey, England) findet vom 22. Aug. bis 3. Sept. statt. In 12 Konzerten kommen Werke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts — darunter einige ganz selten gehörte Werke — durchweg in Originalbesetzung zur Ausführung. Leiter und Veranstalter des Ganzen ist *Arnold Dolmetsch*.

— Das diesjährige *Mozartfest* in der *Würzburger Residenz* (Kaisersaal und Hofgarten) findet statt in der Zeit vom 18. bis 26. Juni. Mitwirkende: Auswärtige und Würzburger Solisten. — Auf dem Programm der diesjährigen Opernsaison des „Teatro di Torino“ stehen zum ersten Male die Opern „*Madonna Imperia*“ von *Franco Alfano*, sowie die musikalische Fabel in drei Akten „*La Fata Malerba*“ von *Vittorio Cui*, welch letzterer auch Orchesterdirektor dieser Saison sein wird, weiter noch das einaktige Lustspiel von *Rossini*, „*La Cambiale di Matrimonio*“, das zum ersten Male im Teatro San Moise in Venedig im Herbst des Jahres 1810 aufgeführt wurde, und die in Italien selten gegebenen Vorstellungen: „*Così fan tutte*“ von *Mozart*, „*La Serva Padrona*“ von *Pergolesi* und „*L’Italiana in Algeri*“ von *Rossini*.

— Ernst *Krenek's* Oper „*Jonny spielt auf*“ wurde von einer Reihe in- und auch ausländischer Bühnen zur Aufführung erworben.

— Das kultische Drama „*Die Opferung des Gefangenen*“ von *Wellesz* wird in Magdeburg im Rahmen der großen deutschen Theaterausstellung zur Aufführung gelangen.

— *Erich W. Korngolds* Oper „*Violanta*“ wurde von der Metropolitan-Oper in New-York zur Aufführung erworben. — Die Ballett-Suite „*Bilder aus der Music-Hall*“ von *Gabriel Pierné* kam an der Großen Oper in Paris zur erfolgreichen Uraufführung.

— Im Städt. Konservatorium in Dortmund fand vom 11.—14. April ein Einführungs- und Fortbildungskurs der Tonika-Do-Lehre unter reger Beteiligung statt.

— In Amerika kam ein „*Concerto Romano*“ für Orgel und Orchester von *Alfredo Casella* zur erfolgreichen Uraufführung.

— Staatsoperkapellmeister Professor *Robert Heger*, Wien, ist eingeladen worden, auch in diesem Jahre bei den Londoner Maifestspielen im Covent-Garden-Theater zu dirigieren. Er wird unter anderem die Neueinstudierung von *Wagners „Parsifal“* leiten.

— In Italien ist ein neuer Heldentenor *Alessandro Granda* mit größtem Erfolg auf der Bühne aufgetreten. Gr. wird im November ds. Js. auch nach Deutschland kommen.

— Die Stimmbildnerin *Trude Schulze-Albrecht-Ulm* a. D. ist mit ihrem Frauenchor für Ende Mai nach München zur Mitwirkung in einem Konzert „*Alte Musik*“ mit Kammerorchester unter Leitung von *Alfred Weckherlin* verpflichtet worden.

— *Anny Gantzhorn* sang in der Martinskirche in Basel zwei Gruppen „*Geistliche Gesänge*“ von *Walter Courvoisier* und „*Gesänge an Gott*“ von *Josef Haas*, und brachte alle Werke zu starker Wirkung. Professor *Walter Courvoisier* hatte die Begleitung selbst übernommen.

GEDENKTAGE

— Am 24. März beging Kapellmeister *A. Debes* in Ludwigsburg seinen 50. Geburtstag. In Hamburg geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung am Konservatorium in

Leipzig. Nach mehreren Jahren Dirigententätigkeit wirkte er 13 Jahre in München als Musikpädagoge und Komponist. Zwecks Drucklegung und Verbreitung seiner Werke wurde ein *Arnold-Debes-Bund* gegründet.

— In Nürnberg wurde am 23. April Musikdirektor *Karl Böhm*, der Hauptschriftleiter der Zeitschrift für evang. Kirchenmusik, 50 Jahre alt. Er studierte bei *Karl Wolfrum* und *R. Mannschedel*, wurde in Nürnberg zuerst Lehrer, dann Organist, begründete 1920 die „*Kirchenmusikalischen Blätter*“, welche er 1923 mit der „*Siona*“ unter dem Titel „*Zeitschr. für ev. Kirchenmusik*“ vereinigte.

— Am 19. Mai ist der 25. Todestag von *Adalbert Svoboda*, der in den Jahren 1889—1900 die Leitung der „*Neuen Musik-Zeitung*“ inne hatte. 1828 in Prag geboren, war er zuerst in Krakau und Marburg Gymnasiallehrer, wurde dann Leiter der „*Tagespost*“ in Graz, übersiedelte später nach München, von wo er nach Stuttgart in die Redaktion der „*N. M.-Z.*“ eintrat. Seine zwei letzten Lebensjahre verbrachte er wieder in München. *Svoboda* war eine vielseitig gebildete, auch musikalisch sehr rege Persönlichkeit voll organisatorischem und publizistischem Talent, das er in mannigfacher Weise sehr erfolgreich betätigte, von dem sein warmherziges Eintreten für den damals noch kaum bekannten Dichter *Peter Rosegger* besonders hervorgehoben sei.

— Am 19. Mai ist der 25. Todestag des Violinisten *Karl Bargheer*. Geboren in Bückeburg 1831 als Sohn des dortigen Hofmusikers *B.*, erhielt er seine Ausbildung bei *Spohr*, *David* und *Joachim*. Zuerst Violinist an der *Detmolder Kapelle*, übernahm er deren Leitung von 1863 bis 1876, worauf er als Konzertmeister der *Philharmonischen Gesellschaft* und Lehrer am Konservatorium nach Hamburg ging.

— Am 25. Mai wird die einst sehr gefeierte italienische Violinvirtuosin *Teresina Tua* 60 Jahre alt.

— Am 29. Mai wird *Karl Steinhauer* 75 Jahre alt. Geboren in Düsseldorf, besuchte er das Leipziger Konservatorium, gründete darauf in seiner Vaterstadt einen Gesangverein, wo er gleichzeitig als Schulgesanglehrer wirkte. 1901 wurde er städt. Musikdirektor in Oberhausen, 1906 übernahm er die Redaktion der *Trierer Zeitung* „*Der deutsche Chorgesang*“.

TODESNACHRICHTEN

— Im Alter von 78 Jahren starb *Rosa Sucher*, die einst hochgefeierte *Wagnersängerin*. In der Pfalz geboren, kam sie über München und andere Städte nach Hamburg zu *Polini*, wo ihr Aufstieg begann. Von 1888—99 wirkte sie als *Primadonna* an der *Berliner Oper*, daneben in *Bayreuth*, wo sie vor allem als „*Isolde*“ *Triumphe* errang. Nach ihrem Abgang von der Bühne wirkte sie in Berlin, dann in Wien als *Gesanglehrerin*. In einem Buch „*Aus meinem Leben*“ schilderte sie ihre künstlerischen Erlebnisse. Verheiratet war sie mit dem *Kapellmeister Joseph Sucher*.

— *Joseph Mödlinger*, der einst gefeierte *Bassist* der *Berliner Oper*, starb im Alter von 79 Jahren.

— Der *Altmeister* der deutschen Musik in Amerika, *Christoph Bach*, ist im Alter von 92 Jahren verschieden. *Bach* wurde am 24. März 1835 in *Niederborn* bei *Kassel* geboren. Er kam bereits vor 78 Jahren nach den *Vereinigten Staaten*, wo es seiner unermüdbaren Tätigkeit gelang, *Milwaukee* einen Namen als *Musikstadt* zu schaffen. Eine Zeitlang war er auch als *Kapellmeister* am deutschen Theater tätig. Das *Bachorchester* zählt zu den bekanntesten und beliebtesten in den *Vereinigten Staaten*. Auch als *Komponist* hat sich *Bach* einen Namen gemacht.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— In dem *Preis Ausschreiben* für *Kammermusikwerke* der *Musical Found Society* in *Philadelphia* sind folgende Preise ausgesetzt: *Erster Preis* 5000 *Dollar*, *zweiter Preis* 3000 *Dollar*, *dritter Preis* 2000 *Dollar*. *Zugelassen* zur *Bewerbung* sind *Werke* für *drei bis sechs Instrumente*, *Klavier* kann dazu gehören. *Jeder Bewerber* kann mehr als ein *Werk* einsenden und auch mehr als einen *Preis* erhalten. *Der Komponist* hat das *Recht*, sich um alle, oder auch nur um den *ersten Preis* zu bewerben. Das *Preis Ausschreiben* ist offen für *Damen* und *Herren* aller *Nationalitäten*. *Endtermin* für *Annahme* von *Manuskripten* ist der *31. Dezember* 1927. *Partituren* und *ausgeschriebene Stimmen* müssen *eingereicht* werden.

Titelblatt der Partitur muß einen mit Tinte geschriebenen „Nom de Plume“ haben. Ein geschlossener Brief mit genauer Adresse und Namen innen und „Nom de Plume“ außen muß dem Manuskript beiliegen. Weitere Auskunft erteilt auf Verlangen der Sekretär, 407 Samson Street, Philadelphia, Pa., U.S.A.

— Aus Anlaß des Jubiläums des zehnjährigen Bestehens der Sowjetherrschaft haben die Staatstheater in Petersburg einen Wettbewerb für eine Oper revolutionären Inhalts, die möglichst abendfüllend sein soll, ausgeschrieben. Es sind drei Preise zu 3000, 2000 und 1000 Rubel ausgesetzt. Aus demselben Anlaß hat die Staatliche Philharmonie einen Wettbewerb für ein sinfonisches Werk (bei drei Preisen zu 600, 300 und 200 Rubel) ausgeschrieben.

— Der bekannte Dichter und Romanschriftsteller Max Brod, der schon in seinen Romanen immer wieder mit besonderer Liebe auf musikalische Themen eingegangen ist und auch als Opernübersetzer seine Hinneigung zur Musik kundgetan hat, hat jetzt zum ersten Mal Lieder eigener Komposition in der Universal-Edition, Wien, erscheinen lassen.

— Die Beteiligung am nächstjährigen *Deutschen Sängerkongress* in Wien wird auf ungefähr 100 000 Sänger geschätzt.

— Das von den Bayrischen Staatstheatern in München diesen Winter zur Uraufführung gebrachte und in 17 Aufführungen wiederholte Weihnachtsmärchen „Die Bergkönigin“ von Franziska Rodenstock, mit Musik von Joseph Haas, wurde durch den Verlag Anton Böhm u. Sohn in Augsburg und Wien erworben und erscheint dort demnächst.

— Die in Koblenz tagende Vertreterversammlung des Provinzialverbandes Rheinland des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer beschloß, eine *Beethovenstiftung* zu errichten. Aus ihren Mitteln wird alle zwei Jahre ein Preis an Komponisten verteilt, der die Kosten der Herausgabe eines von der Verwaltung der Stiftung für würdig befundenen Werks bestreiten soll.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Inland.

Allgemeine Musikzeitung, 54. Jahrg., 16 und 17 (Berlin). — „Staat und Kirchenmusik“ von Karl H. Rüdell. — „Negermusik und ihre Apostel“ von Kurt Westphal. — „Zur Genesis des Beckmesser“ (I) von Otto Strobel. — „50 Jahre Autorenschutz“ von Fritz Müller-Rehrmann. — „Deutsche Kultur in Gefahr“ von T. Niechciol.

Archiv für Musikwissenschaft, 8. Jahrg., 3 (Bübeckburg). — „Franz Heinrich von Biber als Opernkomponist“ von Konstantin Schneider. — „Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz“ (II) von Max Gondolatsch. — Erwiderung (Moser-Bessler). — „Eine kritische Bemerkung zu Peter Wagners ‚Zwischenstadium‘ der Neumierung“ (Dèzes-Wagner).

Das Orchester, 4. Jahrg., 8 (Berlin). — „Vom Beifall“ von Rudolf Hartmann. — „Das Musikleben in Norwegen“ von Alf Due. — „Akkordgeometrie und Harmonie-Mediator“ von Willi Oberle.

Deutsche Sängerbundeszeitung, 19. Jahrg., 16 und 17 (Berlin). — „Matthieu Neumann zum 60. Geburtstag“. — „Sängerdiziplin“ von Rudolf Predcek. — „Felix Mendelssohn-Bartholdy und Friedrich Zelter bei Goethe in Weimar“ von Theo Rüdiger. — „Vergessene Musikaneddoten“ von Curt Corrinth. — „Zur Nürnberger Sängerkongress“ von Emil Eczell. — „Das Deutsche Sängermuseum und seine Entwicklung“ (III).

Die vierte Wand, 11 und 12 (Magdeburg). — „Mein Theater am Ausgang des 19. Jahrhunderts“ von Karl Heine. — „25 Jahre Gesellschaft für Theatergeschichte“ von Hans Knudsen. — „Grundsätzliches zur Opernregie“ von Franz Kühlmann. — „Theater des Ruhrgebiets“ von Herm. Schaffner. — „Braucht das heutige Theater den Regisseur?“ von Friedr. Ege. — „Das ideale Theater“ von Herm. Hieber. — „Die erste deutsche Oper“ von Albert Mayer-Reinach. — „Komödie“ von Hans Franck. — „Sanierung“ von Franz Graetzer. — „Aus alten Magdeburger Theaterakten“ von Albr. von Treskow. — „Bilderschrift“ von Oskar Fischel. — „Der Dramaturg“ von Oskar Jaucke. — „Diagonalebühne — das Bühnensystem der Zukunft“ von Walter Gelmar.

Hellweg, 7. Jahrg., 7 (Essen). — „Die Engländer in der Literatur“ von Karl Avus. — „Theodor Brun“ von J. M. Lange. — „Der Mann im Dunkel“ von Friedr. Wolf. —

„Dirigententypen“ von S. Kato. — „Der 50jährige Kubin“ von Kurt Pfister.

Melos, 6. Jahrg., 4 (Berlin). — „Das reproduzierende Umformen von Kunstwerken“ von Kurt Westphal. — „Darstellungsfragen gegenwärtiger Orchestermusik“ von Hans Schulze-Ritter. — „Das Spieltechnikum des Pianisten“ von Hansjörg Dammert. — „Neue Elemente der Musikerzeugung“ von Hans Kuznitsky. — „Die nachschaffenden Musiker unserer Zeit“ von Adolf Weißmann.

Signale für die musikalische Welt, 85. Jahrg., 14, 15 und 16). — „Beethovens Verhältnis zum Geistesleben seiner Zeit“ von Karl Westermeyer. — „Beethovens Ethik und kosmische Sendung“ von Paul Riesenfeld. — „Ueber das Fortschrittliche in Beethovens Sinfonien“ von Ernst Schliepe. — „Beethovens Op. 86 und die Flucht aus Eisenstadt“ von G. Birnbaum-Lux. — Grillparzers „Erinnerungen an Beethoven“. — „Beethovens Leiden und Sterben“ von Max Grinewaldt. — „Beethoven und Braunschweig“ von Karl Bloetz. — „Franz Betz und die Münchener Wagneraufführungen von A. Laszlo. — „Johannes Brahms als Künstler und Mensch“ von Wilhelm Heimann. — „Beethovens Klangorakel an die Nachwelt“ von Willi Hille.

Ausland.

Schweizerische Musikzeitung, 67. Jahrg., 12 und 13 (Zürich). — „Sängeratmung und Brustresonanz“ (I) von Karl Suter-Wehrli. — „Zur Geschichte der Notenschrift“ von P. Martell. — „Sängeratmung und Brustresonanz“ (II).

La Revue Musicale, 8. Jahrg., Beethoven-Sondernummer (Paris). — „Danksagung an Beethoven“ von Romin Rolland. — „Unser Beethoven“ von André Suarès. — „Eine neue Wiedererweckung aus der Jugend Beethovens“ von G. de Saint-Foix. — „Das Ende Beethovens“ von J. G. Prod'homme. — „Ein Werber für Beethoven: Hektor Berlioz“ von Adolphe Boschot. — „Das Violinkonzert von Beethoven“ von Marc Pincherle. — „Beethoven und Vigano“ von André Levinson. — „Die ersten Beethoven-Aufführungen in Brüssel“ von Ch. van den Booren. — „Die Konversationshefte von Beethoven“ von Jean Chantavoine. — „Anmerkung über Beethoven und Hoffmann“ von André Coeuroy. — „Der Niedergang Beethovens“ von Lionel Landoy. — „Die Rückkehr zu Beethoven“ von Charles Koechlin.

Le Menestrel, 89. Jahrg., 14—16 (Paris). — „Zur Beethoven-Hundertjahrfeier: Thematische Quellen der Pastoral-sinfonie“ (I, II und III) von Julien Tiersot.

* * *

Berichtigung. Bei der Zusammenstellung der in Heft 14, Seite 327 enthaltenen Anzeige des Musikverlags Ernst Bisping, Münster in Westf. betreffend „Neuzeitliche Studienwerke“ hat der Setzerteufel einen bösen Streich gespielt, indem als Untertitel anstatt „Eine gänzlich neue Harmonielehre“ das geradezu unmögliche Wort „Kammermusiklehre“ gesetzt wurde — ein sinnloses Wort, das es gar nicht gibt. Wir machen unsere Leser auf die im vorliegenden Heft berichtigt nochmals erscheinende Anzeige besonders aufmerksam.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, nach dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. $\frac{1}{2}$ Seite RM. 1.70.—, $\frac{1}{4}$ 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-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Deutsche Musikbücherei

EIN NEUER BRUCKNER-BAND

Soeben erscheint:

Band 54

**MAX AUER:
ANTON BRUCKNER
ALS KIRCHENMUSIKER**

Mit zahlreichen Bild- und Facsimile-
beilagen und Notenbeispielen

8° Format, 225 Seiten

In Pappband Mk. 3.—, in Ballonleinen Mk. 5.—

Professor Max Auer, der bekannte Brucknerforscher, gibt uns in diesem neuesten Bande aufschlußreiche Darlegungen über das Schaffen des Meisters auf kirchenmusikalischem Gebiete, die allen Freunden seiner Kunst hochwillkommen sein werden!

Gustav Bosse, Regensburg

Ferdinand David

VORSTUDIEN

ZUR HOHEN SCHULE
DES VIOLINSPIELS

Leichtere Stücke aus Wer-
ken berühmter Meister des
17. und 18. Jahrhunderts
für Violine und Klavier

2 Bände, Edition Breitkopf
376 a/b je Reichsmark 3.—
Diese durch den künstlerischen
Wert der ausgewählten Kom-
positionen wie durch ihre
Instruktivität berühmt gewor-
denen »Vorstudien« liegen
in einem Neudruck vor.

HOHE SCHULE

DES VIOLINSPIELS

Werke berühmter Meister
des 17. u. 18. Jahrhunderts
für Violine und Klavier

Neurevidierte Ausgabe von
Henri Petri, 3 Bände, Edition
Breitkopf 1992 a/c je Rm. 3.—
Diese Ausg. stellt die Original-
ausgabe und gleichzeitig die
einzig vollständige Ausgabe
des berühmten Werkes dar!

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig

Hervorragende Neuerscheinung!

DAS NEUE KLAVIER-BUCH

Eine Sammlung von leichten und mittelschweren
Klavierstücken zeitgenössischer Komponisten

Band I: 27 leichte Stücke Ed. Schott Nr. 1400 M. 3.—

Band II: 16 mittelschwere Stücke. Ed. Schott Nr. 1401 M. 3.—

Das Problem, mit einfachen Mitteln in kleiner Form Vollendetes zu sagen, hat in der vorliegenden Sammlung eine ganze Reihe überzeugender Lösungen gefunden.

Zum ersten Male die führenden Meister der Moderne vereinigt:

Bartok / Bornschein / Butting / Dushkin / Gretchaninoff / Haas
Hindemith / Jarnach / Korngold / Milhaud / Poulenc / Reutter
Schmid / Schulthess / Scott / Sekles / Slavenski / Strawinsky
Toch / Tscherepnin / Windsperger / Zilcher

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ