Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1927

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0048|LOG_0019

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

NEUE MUSIK-ZEITUNG
48. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1927 Heft 17

Vom Wert und Wesen der Kritik

Von HERBERT SCHULZ (Berlin-Niederschönhausen)

Die kulturelle Entwicklung der zivilisierten Welt hat der Presse eine Machtstellung zugewiesen, wie sie kaum einer zweiten Erscheinung eigen ist. Wir, die wir Zeugen eines so großen Zeitgeschehens gewesen sind, wie es der Krieg 1914—18 war, werden deutlicher als andere die ungeheueren Machtwirkungen erkennen, die von der Presse auf die Welt bis in ihre letzten Winkel hinein ausgeübt werden. Man könnte die Presse einen allgewaltigen Hypnotiseur nennen, der der Menschheit geistige Regungen faszinierend beeinflußt und weite Schichten des lesenden Volkes im Banne seines dämonischen Willens hält. Dabei ist die Annexionssucht der Zeitung so groß, daß es kaum ein Gebiet gibt, das der Presse nicht zum Opfer fällt. Sie ist ein Spiegel für alles, was sich an Ereignissen und Lebensvorgängen jedweder Art begibt. Es konnte nicht ausbleiben, daß auch die Kunst ihren Niederschlag in der Presse fand.

Immerhin sollte man glauben, daß die Kunst als vorwiegend *innerliche* Angelegenheit ihr Dasein unabhängig von der Tyrannis der Presse führen könnte. Viele sind Künstler, vieles ist Kunst, ohne daß es von der Presse bestätigt wurde und bestätigt zu werden brauchte.

Aber es ist so, daß diese letzthin innerliche Angelegenheit der Kunst, wenn sie mit dem Anspruch auf kulturelle Bedeutsamkeit und erzieherische, lebenbestimmende Wirkung auftritt, aus der Immanenz des Seelischen, des Fürsichseins in der Brust des Künstlers heraustreten muß, um sich den sichtbaren, öffentlichen, gesellschaftlichen Erscheinungen des Lebens einzugliedern. In diesem Augenblick aber muß sie — als öffentliche Angelegenheit — von der Presse absorbiert werden und blickt nun — zumeist in dem nüchternen Niederschlag der kritischen Berichterstattung — aus dem Spiegel der Zeitung dem lesenden Menschen entgegen.

Dieses Heraustreten der Kunst aus dem Bereiche der innerlichen Existenz ist gleichbedeutend mit dem, was man häufig mit Kunstverwertung bezeichnet hat. Es ist klar, solange das Kunstwerk im inneren Vorstellungsbezirk des Künstlers verharrt, hat es eine rein subjektive, gewissermaßen imaginäre Existenzform und vermag in solcher auch nur subjektive, auf den Ichbezirk des Künstlers begrenzte Wirkungen auszuüben, die somit lediglich die Person des Künstlers selbst berühren werden. Eine so interne Angelegenheit geht die Oeffentlichkeit nichts an. Aber auch dann, wenn das Kunstwerk aus der imaginären in die reale Existenzform übergegangen ist, ohne über die engere „private" Lebenssphäre des Künstlers hinauszugelangen, bleibt das Werk — zumeist wenigstens — für die Oeffentlichkeit interesselos. Erst in dem Augenblick, da die Kunstverwertung beginnt, der Maler also sein Bild verkauft, der Bildhauer seine Skulptur auf die Ausstellung bringt, der Musiker sein Werk auf der Bühne oder dem Podium hören läßt und des Dichters Werk auf dem Büchermarkt erscheint, — in diesem Augenblick erst regt sich die Oeffentlichkeit. Denn nun will der Künstler weit über den Kreis seines Ich hinaus auf die Menschen wirken, will etwas verkünden, was Allgemeingut werden soll, was eindringen soll in den alle Menschen erfassenden Kulturstrom. Der Wille des Künstlers, seine Kunst für den kulturellen Entwicklungsprozeß der Menschheit zu verwerten, muß die Aufmerksamkeit der Oeffentlichkeit — und damit der Presse als ihr Organ — im höchsten Grade erregen. Denn die Oeffentlichkeit als öffentliche Meinung ist gewissermaßen das Allgemeinbewußtsein der Menschen, ihr Universalgewissen, das über Ziel und Wegrichtung des menschheitlichen Entwicklungsganges wacht.

Es ist klar, daß die Oeffentlichkeit nicht alle Erscheinungen, die mit dem Anspruch auf allgemein kulturelle Bedeutung auf der Szene des Lebens auftreten, bedingungslos hinnimmt und ihnen einen so wichtigen Einfluß auf die menschheitliche Entwicklung einräumt. Die Oeffentlichkeit als Allgemeinbewußtsein muß prüfen und wägen, muß Kritik üben, wenn anders die Menschheitsentwicklung nicht unterbunden werden soll. Denn der Kulturfortschritt, das Heil der Menschheit, die Erreichung der höchstmöglichen Entwicklungsstufe ist letzter, tiefverankerter Sinn allen kulturellen Schaffens. Darum auch ist der Kulturfortschritt, d. h. die positive Menschheitsentwicklung, letztes Kriterium aller Kritik.

Nun aber — ist diese positive Menschheitsentwicklung so eindeutig klar in dem Bewußtsein der Zeit

gelegen, daß daraus mit Recht das allgemeine Kriterium abgeleitet werden kann?

Der Blick auf das gegenwärtige Zeitbewußtsein zeigt ein derart in sich widerspruchvolles, zerfahrenes, uneinheitliches Gebilde, daß es auch nicht im entferntesten dem Wesen eines Allgemeinbewußtseins verglichen werden kann. Das „Allgemeinbewußtsein" ist in eine Fülle einander widersprechender Bewußtseinsinhalte zerfallen, die öffentliche Meinung gleicht nicht nur in politischen Dingen, sondern auf allen Gebieten des Lebens einem wirren Knäuel, einem chaotischen Durcheinander, so daß die Zielstrebigkeit des menschlichen Geistes kaum noch erkennbar bleibt.

Irgendwelche Komplexe des seelischen, geistigen, wirtschaftlichen, politischen, religiösen oder künstlerischen Lebens haben sich zu „Idealen" ausgewachsen, die als Orientierungs- und Zielpunkte großer Gruppen, Klassen und Volksschichten die Sehnsüchte weitester Kreise und vieler Menschen in ganz bestimmter Richtung festlegen. Es konnte nicht ausbleiben, daß solche Kleingruppen- oder Separatideale — biologisch und logisch — zahlreiche Widersprüche darstellen, in welchen sich die unharmonische, zerrissene Physiognomie unserer Kulturepoche schlagend offenbart. Solche widerstreitenden Kulturkräfte und einseitigen Teilideale führen infolge ihrer gleichzeitigen Bejahung verschieden gerichteter, positiver und negativer Sehnsüchte häufig zur Aufhebung bedeutendster Kulturstrebungen und ihrer Wirkungen auf die Menschheitsentwicklung, so daß auf diese Weise ein gedeihlicher, stetiger Entwicklungsfortschritt unterbunden ist. Dem heutigen Menschen fehlt eben ein, alle wesentlichen Kräfte seines Lebens umfassendes, synthetisches Ideal, an dem er sowohl für seine persönliche innere wie auch für die allumfassende menschheitliche Entwicklung eine sichere, feste Orientierungsmöglichkeit hat. Solange diese feste Orientierungsmöglichkeit nicht besteht, ist aber auch eine sichere, aufbauende, nach vorwärts gerichtete Kritik, die dem Kulturfortschritt zu dienen vermag, nicht möglich. Der heutige kritische Mensch gewinnt seine Maßstäbe und Orientierungspunkte aus der Vergangenheit oder aus den Separatidealen der chaotischen Gegenwart, darum fehlt der heutigen Kritik sowohl die durchgängige Einheitlichkeit der Zielstrebung wie auch insbesondere das Lebendige und Neuschöpferische. Der nutzlose Versuch, Neues an Altem zu messen und durch Altes zu bewerten, entzieht dem Neuen nicht selten die Lebenskraft und muß somit den Kulturfortschritt hemmen. Die Uneinheitlichkeit der aus der chaotischen Gegenwart entnommenen Orientierungspunkte und die innere Gegensätzlichkeit der aus ihnen gewonnenen Kriterien muß auch der Kritik jene Einheitlichkeit und Uebereinstimmung in der Bewertung des Kunstwerks nehmen, die allein geeignet wäre, alle in einem überragenden Kunstwerk liegenden kulturfördernden Kräfte ungeschwächt und in höchster, von der bejahenden Kraft eines synthetischen Ideals gestärkter Intensität zur Wirkung gelangen zu lassen. Wir können fast täglich die Erfahrung machen, daß selbst bedeutende Kunstwerke nur selten eine absolut einheitliche Bewertung, und zwar nicht nur aus technischen Gründen, erfahren. Angesichts der Zerrissenheit unserer heutigen geistigen Menschheit ist eben eine solche einheitliche Wertung überhaupt nicht möglich. Solange nicht die Menschheit von einem großen umfassenden Ziel geleitet ist und sich nicht um ein alles überragendes Ideal geschart hat, werden die inneren und äußeren zersetzenden Differenzen bestehen, und wird die Betätigung eines Allgemeinbewußtseins als ein alle Geister umfassendes und die immer bestehenden Verschiedenheiten des Denkens auf höhere Weise überbrückenden Allgemeindenken unmöglich bleiben. Aus der Zerrissenheit des Allgemeinbewußtseins erwächst eine so große Relativität der Kritik, daß nur selten durch sie der ewige, absolute Wert eines Kunstwerks festgestellt wird. Damit aber haben wir auch zugleich den inneren Wert der heutigen Kritik aufgedeckt.

Aber es heißt noch einen Schritt weitergehen. Nachdem wir uns bisher gewissermaßen kulturphilosophisch über Wesen und Wert der Kritik klar zu werden bemüht haben, müssen wir nun den Kritiker selbst, den kritischen, kritisierenden Menschen näher betrachten.

An ihm scheint insbesondere zweierlei beachtenswert:

Erstens ist der Kritiker Organ der Oeffentlichkeit, man könnte sagen individualisiertes „Allgemeinbewußtsein", wenn wir dabei an jene fingierte, aus einem synthetischen Ideal geborene Bewußtseinserscheinung denken.

Zweitens ist er eine bestimmt geartete, subjektive Persönlichkeit.

Welche Folgerungen lassen sich aus diesen Merkmalen ziehen? Mir scheint, vor allem diese: Als individualisiertes Allgemeinbewußtsein trägt der Kritiker eben jene Zerrissenheit in sich, die wir als wesentliches Merkmal des heutigen Allgemeinbewußtseins erkannt haben. Da uns die öffentliche Meinung nicht in homogener Einheitlichkeit, nicht als ein harmonisches, in sich abgeschlossenes Gebilde erschienen ist, wird der Kritiker von heute gar nicht als Organ eines synthetischen Menschenbewußtseins schlechthin aufgefaßt werden können, sondern er wird, wenn er über-

haupt die Kraft bestimmt gerichteter Anschauung hat, eines jener zahllosen Separatideale in sich aufgenommen haben und von einem bestimmten welt- und lebensanschaulichen Gesichtswinkel aus die Dinge — insonderheit Kunst und Kunstwerke — betrachten.

Und weiter: Da der Kritiker wie jeder Mensch eine bestimmt geartete Persönlichkeit ist, wird er in seinem Wesen eine *Einmaligkeit* darstellen, aus der eine bestimmte Gesetzlichkeit seines Empfindungs- und Anschauungslebens und seines Urteilens erwächst.

Was bedeuten aber diese Folgerungen für die Ausübung der kritischen Tätigkeit?

Seine Kriterien gewinnt der Kritiker aus Orientierungspunkten, die der weltanschaulichen Bewußtseinssphäre, der er angehört, d. h. jenem Kleingruppenideal, dem er sich hingegeben, entstammen. Die Handhabung dieser Kriterien aber hängt von der in ihm einmalig vollzogenen, seiner geistigen Struktur entsprechenden, subjektiven Nuancierung dieser überindividuellen Orientierungspunkte ab.

Das allgemeine Schlagwort von dem „Subjektivismus der Kritik" wird uns hier in seiner ganzen Inhaltschwere klar. Wir erkennen ein doppeltes Antlitz dieses Subjektivismus, einen gewissermaßen „transzendenten", in der aus der Bejahung eines Separatideals erwachsenen überindividuellen geistigen Orientierung begründeten und einem völlig in der Person des Kritikers selbst liegenden „immanenten", aus der Einmaligkeit seines Wesens resultierenden Subjektivismus. Natürlich lassen sich beide nicht voneinander trennen, vielmehr besteht ein inniger, wechselseitiger Zusammenhang zwischen dem „transzendenten" und dem „immanenten" Subjektivismus. Denn auf Grund der besonderen geistigen Konstitution des Subjekts, die von Vererbung, Erziehung und Milieu wesentlich abhängig ist, besteht eine bestimmte Affinität zu den über der Menschheit schwebenden Bewußtseinsinhalten, und umgekehrt wird die Erfüllung und Durchdringung mit dem erwähnten Bewußtseinsinhalt von ganz bestimmter Wirkung auf die innere Entwicklung des kritischen Subjekts sein. Aus alldem aber resultiert jene Einmaligkeit der innerpersönlichen Gesetzlichkeit, die als letzte Grundlage des Subjektivismus anzusehen ist und die jeden Menschen gewissermaßen zu einer einsamen Oase auf dem Meere der Menschheit macht. Das verbindende Allgemeinmenschliche ist nur zu oft bei starken Persönlichkeiten zugunsten einer scharf konturierten Individualität in seiner Wirksamkeit unterbunden.

Wenn daher Künstler und Kritiker oder Kunstwerk und Kritik einander gegenüberstehen, handelt es sich immer um die Konfrontierung zweier eigenpersönlichster Weltbilder. Das Schaffen des Künstlers — sei es produktiv oder reproduktiv — ist immer ein Ausdruck seines Ich in die Umwelt und Formung dieser Umwelt seinem Ich gemäß. Sein Ich mit der Einmaligkeit seiner inneren Gesetze schafft in sich und seinem Kunstwerk eine Welt, die aus dem Stoff seines allerpersönlichsten, nur ihm eigenen Wesens gebildet ist. Nur müssen wir bei großen Künstlern, die einen schöpferischen Ausnahmereichtum in sich tragen, einen gewissermaßen überindividuellen, alle Subjektivität übersteigenden Kontakt mit der Idee, mit jenem trotz aller Zerrissenheit der geistigen Physiognomie der Menschheit ewigen, auf die höchste Spitze der Vollendung treibenden Menschheitsgeiste voraussetzen. Aus diesem Kontakt heraus werden alle zeitüberdauernden, ewigen Werke der Kunst geboren, Werke, an denen jeder Versuch kritischer Wertung, alles Herumtasten eines gebrochenen „Allgemeinbewußtseins" zuschanden werden muß. Sie stellen den eigentlichen Kulturfortschritt dar, sie sind äußerlich sichtbare Zeichen des unbeirrt nach Vollendung strebenden ewigen Menschheitsgeistes.

Wir sehen, — die empirische Einmaligkeit des Kritikers steht sowohl der empirischen Einmaligkeit des Künstlers als auch oft — und dies ist das wesentlichere — dem aus dem ewigen Menschheitsgeiste, der Idee, dem ungebrochenen Allgemeinbewußtsein geborenen, genialen Kunstwerke gegenüber.

Schon aus der Berührung der empirischen Einmaligkeiten von Künstler und Kritiker können sich so schroffe Gegensätzlichkeiten, so große Fremdheiten ergeben, daß eine kritische Ablehnung unausbleiblich ist. Was aber ist mit dieser subjektiv begründeten Ablehnung über den absoluten Wert des Kunstwerks ausgesagt? Und gar, wenn es sich um ein aus genialstem Geiste geborenes, ideentstammtes Kunstwerk handelt?

Wiederum drängt sich uns mit großer Deutlichkeit die Relativität aller Kritik auf. Ja, wir erkennen, daß diese Relativität eine untrennbare Eigenschaft aller heutigen Kritik ist. Darum aber wird sie auch nicht imstande sein, mehr über ein Kunstwerk auszusagen, als sich aus der Reaktion des ihr anhaftenden transzendenten wie immanenten Subjektivismus ergibt. Dieses Ergebnis aber kann sich nicht mit dem innersten, absoluten Wert des Kunstwerks decken. So ist die heutige Kritik — sofern sie Anspruch auf höhere geistige, kulturphilosophische Wertungs- und Urteilsfähigkeit erhebt — eine im Inneren unfruchtbare, weil einseitig gebundene, weltanschaulich versklavte Tätigkeit des Intellekts.

Wie aber ist — um einen positiven Ausblick zu gewinnen — kulturfördernde, echte Kritik möglich?

Im Laufe dieses Aufsatzes ist dies bereits, aller-

dings immer nur von negativer Seite her, mehrfach angedeutet worden. Wir haben gesehen, daß die Relativität der Kritik letzten Endes auf der geistigen Zerrissenheit, auf dem Mangel eines synthetischen Ideals beruht. Weil die Menschheit keine alle Differenzen überbrückenden Orientierungspunkte hat, weil ihr Bewußtsein zersplittert und zerrissen ist, darum kann auch kein ewiges, absolutes Kriterium bestehen, an dem sich zweifel- und widerspruchslos der absolute Wert eines Kunstwerks messen ließe. Natürlich werden, solange Menschen leben, Differenzen bestehen. Die empirischen Unterschiede aller Individuen, deren jedes nach eigener Gesetzlichkeit lebt, bedingen unabwendbare Verschiedenheiten und Differenzen in Hinsicht der gesamten Lebensführung und -betätigung. Dennoch aber ist ein Auseinanderfallen und Zerreißen des Menschheitsbewußtseins durchaus keine zwingende Notwendigkeit. Es ist durchaus keine utopische Idee, sich eine Menschheit vorzustellen, deren Bewußtsein wirklich ein *Allgemeinbewußtsein*, ein alle individuellen Bewußtseine in ihrer letzten Zielstrebigkeit, ihren letzten, höchsten Idealen umfassendes und vereinigendes allgemeines Denken, Trachten, Sinnen und Sehnen ist. So wie wir uns beispielsweise eine christianisierte Menschheit vorstellen können, d. h. eine Menschheit, die in allen ihren Gliedern durchpulst ist von der Lebenskraft und der besonderen Zielstrebigkeit der christlichen Idee, ohne daß dadurch die individuelle Originalität der einzelnen christlichen Menschen zugrunde geht, — so können wir uns eine Menschheit vorstellen, die einer alle Gemüter erfassenden, höchsten Weltidee — einem „Panideal" — anhängt, das alle die unzähligen, zurzeit bestehenden, relativen Weltanschauungen, Kleingruppen- und Separatideale aufhebt und eine Allanschauung begründet, der ein homogenes, harmonisches Allgemeinbewußtsein entspricht[1]. Wenn dieses Allgemeinbewußtsein Wirklichkeit geworden ist, wird das destruktive, degenerierende Chaos sich zu einer Harmonie wandeln, unter der allein alle aufbauenden Kräfte des Menschengeistes zu voller Wirksamkeit gelangen können. Wir werden die feste, sichere Zielstrebigkeit der Menschheitsentwicklung wiedergewonnen haben und alles, was Wert ist und Förderung schafft, wird unter der Anerkennung und Bejahung der Allgemeinheit zum höchsten Kulturfaktor werden. Dann aber wird auch Kritik erst möglich sein. Denn dann tritt im Kritiker kein kleiner Ausschnitt des Allgemeinbewußtseins, keine tendenziöse Weltanschauung, kein Separatideal mehr an das Kunstwerk heran, sondern das einem synthetischen Ideal hingegebene Allgemeinbewußtsein selbst entscheidet als allgemeines Kulturgewissen über Wert und Unwert der künstlerischen Leistung.

Die empirisch-individuellen Unterschiede berühren den ewigen absoluten Gehalt eines Kunstwerks nicht — sie lassen über Form und Rhythmus wohl subjektive Auffassungen zu — in überindividueller Beziehung jedoch betätigt sich das Allgemeinbewußtsein, das in seiner Ungebrochenheit jenen Subjektivismus, den wir den transzendenten nannten, von vornherein unterbindet. So kann es ein Verkennen des Genies, ein Uebersehen wirklich schöpferischen Ausnahmereichtums und darum eine Ausschaltung wertvollster Kulturkräfte in Zukunft nicht mehr geben.

[1] Der Kulturpsychologe Rudolf Maria Holzapfel hat in erfolgreichster Form ein solches synthetisches Ideal in seinem genialen „Panideal" (bei Eugen Diederichs) entworfen.

Die erste deutsche Oper / Dr. Karl Storck †

Die eigenartigste Wirkung der Renaissancebewegung für die Musik war die Entdeckung der Oper. Denn als Entdeckung eines Neuen muß man wohl bezeichnen, was jener Kreis von Florentiner Gelehrten und Musikern auffand, als er sich auf die Suche nach dem Drama der Antike begab. Schnell hatte denn auch in Italien die Oper das antike Vorbild vergessen und sich zu jener Kunstart entwickelt, mit der die italienische Musik die Weltherrschaft gewann.

Zuerst fand die italienische Oper ihren Weg nach *Deutschland*. Wenn wir daran denken, wie schon am Ende des Mittelalters die deutschen Musiker mit Vorliebe Venedig und die norditalienischen Städte aufsuchten, um dort sich die neuesten Errungenschaften der Musik zu holen, werden wir uns darüber nicht wundern. Allerdings war jetzt die böseste Zeit über unser Vaterland gekommen. Hatten vorher hauptsächlich geistige Kämpfe seine Einheit zerrissen, so wurde es jetzt von einem wütenden Kriege in beispielloser Weise zerfleischt. Das Land verarmte und verkam in geistiger und sittlicher Beziehung. Hätten nicht gerade die Deutschen in so einzigartiger Weise die Gabe, sich in sich selbst zurückzuziehen, sich einzukapseln in kleine, scheinbar so enge Verhältnisse, und hier, verborgen vor den gewaltigen Ereignissen der Zeit, sich ein bescheidenes Glück und eine heimliche Schönheit aufzubauen, es wäre wohl in dieser Zeit dauernd die deutsche Kunstüberlieferung vernichtet worden. So aber retteten sich einzelne stille Naturen selbst in diesen Jammerjahren einen zuversichtlichen Idealismus zu künstlerischer Arbeit und regem Schaffen. Freilich, die Zuversicht auf das

Können des eigenen Volkes hatten sie dabei völlig eingebüßt. Man war glücklich, es war ja in der Tat unter diesen Verhältnissen immerhin auch schon eine Leistung, wenn man sich aneignete, was die Fremde schuf.

Unter diesen bedrängten Verhältnissen war es jetzt nur einem deutschen Musiker vergönnt, die ein Menschenalter vorher fast zur Gewohnheit gewordene Fahrt nach dem gelobten Lande musikalischer Schönheit zu machen. Die anderen mußten daheim aus Büchern und Schriften sich mit der fremden Kunst bekannt machen. *Heinrich Schütz* aber, der gewaltigste deutsche Musiker jener Tage, hatte 1609—12 bei Gabrieli in Venedig studiert und war dort in engere Berührung mit den neuen Kunstbestrebungen gekommen. Des Florentiners Rinuccini am Beginn der ganzen Oper stehenden Dichtung wurde vonMartin Opitz, dessen bescheidene Begabung die anspruchslosen Zeitgenossen zu dem Lobworte „Vater der Poesie" begeisterte, deutsch umgedichtet; Schütz schuf die Musik dazu. Sie ist nicht erhalten. Der Historiker mag diesen Verlust beklagen; aber etwas Eigenartiges, wie in seinen großen Chorwerken, hat Schütz her vermutlich nicht geschaffen, vielmehr hat er sich woihl ganz sicher an das italienische Vorbild angeschlossen. Wir dürfen das um so mehr annehmen, als in diesem Falle auch in Deutschland die Renaissancegelehrsamkeit bei der Oper Pate gestanden hat; denn sie war auf Befehl des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen entstanden, der die Hochzeit seiner Tochter mit dem Landgrafen Georg II. von Hessen (1627) durch diese „gelehrte" Veranstaltung feiern wollte.

Zu einer zweiten Oper ist Schütz nicht gekommen, und das Beispiel des sächsischen Kurfürsten hat bei den anderen Höfen keine Nachahmung gefunden aus dem einfachen Grunde, weil diesen Höfen die Lust und die Möglichkeit zu Festen in der Kriegszeit verloren gegangen war. Fast überall hatte in der Not der Zeit die Hofkapelle aufgelöst werden müssen, und die Musiker sanken mehr oder weniger wieder in den Stand der fahrenden Leute herab. Als aber nach den Friedensschlüssen die Höfe wieder ihre glänzende Hofhaltung eröffneten, da glaubten sie es nur in möglichst treuem Anschluß an das französische Vorbild tun zu können, und für eine deutsche Oper war von nun ab an den deutschen Fürstenhöfen kein Platz. Ueberhaupt haben ja diese deutschen Fürstenhöfe zur Wiedererweckung eines deutschen geistigen Lebens schmachvoll wenig beigetragen. Man freut sich schon, wenn man einen kleinen Fürsten nennen kann, der sich seiner Volksart nicht schämte.

Dagegen lebte im städtischen Bürgerstande ein warmes Gefühl für deutsche Sprache und Kunst; das Meistersingerwesen ist dessen ein rührender Beweis. Aber freilich, der gute Wille allein reichte nicht aus, und die biedere Gesinnung bewahrte die Bürgerschaft und auch den vielfach deutsch gebliebenen Adel nicht vor völliger Geschmacksverrohung. Haben doch auch die von adeligen und gelehrten Kreisen ins Werk gesetzten Bestrebungen für Sprachpflege und Sprachreinheit, die in dieser Zeit zu den viel belächelten, aber trotzdem verdienstvollen Sprachgesellschaften führten, durchweg etwas Pedantisches, selbst Komisches, jedenfalls gar nichts Künstlerisches an sich. So ist es leicht erklärlich, daß die vielfachen Ansätze zu einer mit Musik vermischten Dramatik, die aus den alten Mysterienspielen sich in die Fastnachtsspiele und Scherzspiele eines Hans Sachs und vor allem Jakob Ayrera (gestorben 1605) hinübergerettet hatten, nicht fruchtbar gemacht wurden. Immerhin ist es doch einmal auf diesem Wege zur Gestaltung einer Oper gekommen, und zwar in Nürnberg, in dem sich immer noch etwas von der alten Bürgerherrlichkeit erhalten hatte. Einem Kränzchen von Musikfreunden und Musikern gehörte hier der Dichter Philipp *Harsdörffer* und der Musiker Siegmund *Staden* (1607 bis 1655) an. Sie schufen gemeinsam im Jahre 1644 ein „geistliches Waldgedicht, *Seelewig*", in dem wir die zweite deutsche Oper sehen können. In diesem geistlichen Singspiel, das durch einen Neudruck von Eitner (Berlin 1881) uns wieder zugänglich gemacht ist, vermeinte der Verfasser vorzustellen, „wie der böse Feind den frommen Seelen auf vielerlei Wegen nachtrachte und wie selbige hinwiederum vom ewigen Heil abgehalten werden". Auch hier ist das italienische Vorbild für die Dichtung nicht schwer zu erkennen. Auch die Musik versucht es wenigstens, den Italienern nachzustreben, erreichte dieses Ziel aber nicht, da die deutsche Sprache sich dem Rezitativ nicht fügen will, andererseits der deutsche Tonsetzer aus den überkommenen geschlossenen Chorformen sich nicht herausfindet. Nur als ein Beispiel, wie selber in dieser bescheidenen Erscheinung das deutsche Streben nach Charakteristik durch die instrumentale Begleitung sich offenbart, sei die Anordnung des Komponisten angeführt, „daß den Nymphen Geigen, Laute und Flöte, den Schäfern Schalmeien, Zwergpfeifen und Flageolett, dem Trügewald aber ein großes Horn zugeeignet werden". „Seelewig", in der wir die Keime des späteren deutschen Singspiels wohl erkennen können, blieb eine vereinzelte Erscheinung. Da das deutsche Volk Mühe genug hatte, das verwüstete Haus seines Daseins wieder aufzubauen, war an den künstlerischen Schmuck desselben vorerst nicht zu denken.

Trotzdem ist auch in Deutschland die Errichtung des ersten stehenden Opernhauses dem *Bürgerstande*

zu danken und nicht einem Fürsten. Freilich müssen wir dabei bedenken, daß, je mehr die Fürsten die Oper als eine höfische Unterhaltung ansahen, sie diese nur bei besonderen Gelegenheiten zur Verschönerung bestimmter Feste brauchten, sie also zunächst zu einer Einrichtung ständiger Opernhäuser keine Veranlassung hatten. Wie in Italien die freie Republik Venedig, so war es auch in Deutschland eine freie Handelsstadt, die keinen Fürstenhof zum Mittelpunkt hatte, in der die Oper ihr erstes festes Heim fand.

Die *Hamburgische Oper* ist die seltsamste Erscheinung des deutschen Musiklebens um die Wende des 17. Jahrhunderts. Sie hat genau 60 Jahre bestanden, und hat nur schwache Seitenstücke und keine Fortsetzung gefunden. Die Hamburger Verhältnisse hatten nicht nur in politischer Hinsicht etwas Aehnliches mit den venezianischen. Die alte Hansastadt war vom Kriege weniger schwer heimgesucht worden als das übrige Deutschland, ihre vielfachen Verbindungen halfen ihr schneller wieder zur Erholung, und es wurde ein Stolz dieser Stadt, für ihre künstlerische Unterhaltung reiche Mittel flüssig zu machen und sich vor allem auch die besten Musiker des deutschen Landes zu sichern. An den Orgeln ihrer Kirchen saßen die besten Organisten der Zeit, wie Johann Adam Reinken, Johann Prätorius, Heinrich Scheidemann, und auch für die weltlich-musikalische Unterhaltung war im „Collegium musicum", das im Refektorium des Domes abgehalten wurde, ein weit berühmter Mittelpunkt geschaffen, in dem die bedeutendsten musikalischen Leistungen der damaligen Zeit zu Gehör gebracht wurden. Diese so reichen Kaufleute, die selber so gut zu leben wußten, sorgten auch für ihre Musiker in einer im übrigen Deutschland nicht geübten Weise. Es steckte freilich gerade in den weltlichen Musikern damals noch so viel von altem Vagantentum, daß man diese Reichlichkeit ihrer Gehälter fast bedauern möchte; denn sie trägt sicher ein Teil der Schuld daran, daß mancher begabte Künstler vor Wohlleben nicht zur rechten Sammlung seiner Kräfte kam.

In Hamburg ging also am 2. Januar 1678 *die erste deutsche Originaloper* in Szene. Unternehmer waren eine Anzahl wohlhabender Bürger; der Lizentiat Lütjens, der Organist Johann Adam Reinken und der Rechtsgelehrte und Ratsherr Gerhard Schott standen an der Spitze. Der letztere war die Seele des Unternehmens, das mit seinem 1702 erfolgten Tode die höchste Blütezeit hinter sich hatte. Man hatte ja nun keineswegs die Absicht, hier etwas anderes zu schaffen, als was die Italiener mehr als ein halbes Jahrhundert früher schon gestaltet hatten. Aber auch ohne solche programmatische Absichten mußte infolge der Verschiedenheit der Verhältnisse etwas anderes entstehen; denn nicht höfischer Unterhaltung, sondern dem Bürgertum diente dieses Unternehmen, von seinen Wünschen wurde der Charakter bestimmt. Das offenbart sich gleich darin, daß die *biblischen* Stoffe hier in den Vordergrund treten. Leider fehlte es auch hier an einem wirklich schöpferischen Dichter, der es vermocht hätte, die naturwüchsigen und damit gesunden Wünsche des Volkes zu veredeln und die noch völlig ungebildete, aber auch nicht verbildete Zuhörerschaft in künstlerischem und nationalem Geiste zu erziehen. Langweilige Gelehrsamkeit, unfruchtbare Allegorie und zopfig-steife Formengebung ließen die ernst strebenden Dichter zu keiner glücklichen Schöpfung gelangen, während die oberflächlich veranlagten nur allzu rasch den groben Instinkten des Pöbels verfielen und sich hier durch Roheiten und Abgeschmacktheiten billigen Erfolg holten. Auch die biblischen Stoffe blieben davon nicht verschont, so daß man in steigendem Maße von einer Profanation des Heiligen reden muß und es fast als eine Erlösung betrachtet, daß später neben den derbkomischen, das städtische Leben und die heimische Vergangenheit aufnehmenden Werken die mythologischen und historischen Stoffe der italienischen Oper ihren Einzug hielten.

Hand in Hand mit der geistigen Verrohung ging die Steigerung der äußeren Pracht der Ausstattung, die einerseits auf einen derben Realismus, andererseits auf einen möglichst sinnfälligen und protzig teuren Aufwand hinauslief. Der Aufwand an Kostümen, die Beteiligung von großen Massen der Mitspielenden, das Hineinziehen von Pferden und allerlei exotischem Getier wurde der Spektakelsucht der Masse bald zur Hauptsache. Andererseits bleibt zu bedenken, daß es mit der Gesangskunst, zumal in den ersten Jahrzehnten, recht bedenklich aussah; so nahm man eben die Kräfte, wo man sie fand: Handwerker, verlaufene Studenten, aufgelesene Vagabunden, allerlei gescheiterte Existenzen, daneben in der Weiblichkeit — da man von Kastraten — den „welschen Kapaunen", wie Mattheson sie nennt — in gesunder Empfindung nichts wissen wollte — Marktweiber und sogar Dirnen wurden in die Gewänder der Götter, Göttinnen und Heroen der Menschheit gesteckt. Allmählich besserten sich die Verhältnisse, vor allem durch die außerordentlichen Fähigkeiten des Dirigenten Kusser, aber es ist doch bezeichnend, daß die durch Schönheit und Stimme gleich berühmte Sängerin Conradi in musikalischer Hinsicht so unwissend war, daß sie keine einzige Note kannte und ihr die Rolle so lange Ton für Ton vorgesungen werden mußte, bis sie sie auswendig behalten hatte.

Eröffnet wurde die Opernbühne auf dem Gänsemarkt mit dem geistlichen Singspiel „*Adam und Eva oder der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch*". Der Text stammt von dem kaiserlichen Poetenrichter, die Musik hatte Johann *Theile* (1646—1724), ein Schüler von Heinrich Schütz, geschaffen, der sich schon zuvor als guter Orgelspieler und großer Fugensetzer Ruhm erworben hatte. Von den wenig bedeutenden Komponisten in der ersten Zeit sei nur noch Nikolaus Adam *Strungk* (1640—1700) genannt, der als Geiger auf seinen späteren Fahrten nach Italien selbst den berühmten Archangelo Corelli in Schatten stellte.

In den bürgerlich gediegenen, aber auch etwas langweiligen Betrieb kam ein anderes Leben, als *Johann Siegmund Kusser* 1693 Kapellmeister und Direktor der Oper wurde. 1657 zu Preßburg geboren, war er ein unruhiger Geist, den es nirgends lange duldete, der aber, wohin er kam, durch die Energie seiner Persönlichkeit auch mit schwächlichen Kräften Bedeutendes erreichte. Nach Matthesons Urteil in der „Ehrenpforte" muß er das Ideal eines Dirigenten gewesen sein. Leider blieb er, dessen Opern, der internationalen Laufbahn Kussers entsprechend, den italienischen Stil trugen, nur bis 1697 in Hamburg. Er hatte dann später noch in Paris, Italien und zuletzt in Dublin eine große Tätigkeit entfaltet und ist 1726 gestorben. Kusser hat auch einen oder vielleicht den für die deutsche Oper damals begabtesten Komponisten nach Hamburg gezogen. Schon 1694 war ihm der um 1674 in Teuchern bei Weißenfels geborene *Reinhard Keiser* in die Hansastadt gefolgt und wurde hier schon nach den ersten Werken der erkorene Liebling der Bevölkerung. „Wenn man auf dem natürlichen historischen Wege, nämlich auf dem Gang durch Deutschland im 17. Jahrhundert, endlich bei Keiser anlangt, so überkommt einen plötzlich das Gefühl des Frühlings: seine Töne sind wirklich gestaltet wie die ersten Blüten der neuerwachenden Natur, ebenso zierlich, klein und behende, ebenso verwelklich und von derselben untadeligen Schönheit. Aber an dem Säewerk, welches zur selben Zeit in Hoffnung reicher Gaben herrlich aufging, hat er allerdings wenig teil", so urteilt der Händel-Biograph Chrysander (Händel 1, 80). Und der gleichzeitige Mattheson rühmte: „Was er setzte, das sang alles aufs anmutigste, gleichsam von sich selbst, und fiel so melodisch reich und leicht ins Gehör, daß man's fast eher lieben als rühmen möchte." Leider fehlte diesem Manne, in dem ganz vereinzelt zu jener Zeit das freudige deutsche Singtalent lebte, jeglicher ernst künstlerische Trieb und alle sittliche Kraft. Er blieb zeitlebens „der Züchtling der Natur", wie ihn der gelehrte Telemann verächtlich schalt, strebte niemals nach künstlerischer Kultur und hat leider auch seine Natur verkommen lassen. Das üppige Hamburg wurde ihm gefährlich. Als er gar 1703 die Direktion selber übernommen hatte, jagte er wahllos in den Mitteln der Gunst des Pöbels nach, büßte freilich seinen Leichtsinn mit dem Zusammenbruch, mußte sogar Hamburg verlassen, fand aber in kärglichen Verhältnissen gleich wieder den richtigen Schaffenseifer, so daß er zwei Jahre später, 1709, mit sieben neuen Opern zurückkommend, seinen alten, renommistisch üppigen Lebenswandel wieder aufnehmen konnte. Leider verkam seine Kunst in moralischer Hinsicht immer mehr, und er frönte den niedrigsten Instinkten des Pöbels in solchem Maße, daß 1725 seine 107. Oper, „Die Hamburger Schlachtzeit", wegen grober Anstößigkeiten in der auch in dieser Hinsicht freien Stadt vom Senat verboten werden mußte. Von 1719 ab hatte er sein Glück vielfach außerhalb versucht, wußte sich aber doch in Hamburg seinen Platz so warm zu halten, daß er nach vergeblichen Versuchen, in Stuttgart oder in Kopenhagen anzukommen, hier 1728 die Kantorei- und Kanonikerstelle an der Katharinenkirche erhielt, deren reichliche Einkünfte er bis zu seinem Tode (1739) genoß.

Die Reihe der Hamburger Lebemannstypen setzt in recht eigenartiger Weise *Johann Mattheson* (1681 bis 1764), ein geborener Hamburger, fort, eine in dieser Zeit, in der die Gelehrsamkeit sich nur in der Würde der steifen Perücke wohl fühlte, doppelt seltsam wirkende Mischung von erstaunlich fleißiger Gelehrtennatur mit allzu selbstgefälligem, aber vielseitigem und überall verwendbarem Künstlertum. Dabei ein wenig wählerischer Genießer, andererseits wieder Patrizierart nachahmender Gönner, so steht der für die Kenntnis der musikalischen Verhältnisse seiner Zeit außerordentlich wichtige Mann vor uns da. Als Komponist hat er trotz seiner zahlreichen Arbeiten nicht viel zu bedeuten, und der sittliche Halt, durch den er in dieser Zeit Keisers der Bühne seiner Vaterstadt mehr hätte nützen können, fehlte ihm gleichfalls, wenn ihn auch seine gewandte und kluge Lebensart vor dem Verkommen schützte. So hat ihn die Musikgeschichte hauptsächlich als den Verfasser zahlreicher wissenschaftlicher Werke zu nennen, unter denen „Das neu eröffnete Orchester" (1713), „Die critica musica" und vor allem „Der vollkommene Kapellmeister" (1739) und „Grundlage einer Ehrenpforte" (1740) bis auf den heutigen Tag ihren Wert behalten haben. Am 17. April 1764 ist der bis an sein Ende gleich unermüdlich und vielseitig arbeitende und nach Möglichkeit das Leben ebenso vielseitig genießende Mann gestorben. Unter seinen Verdiensten, für deren Aufzählung und reichliche Beleuchtung er doch immer

noch am fleißigsten besorgt war, pflegt er sich besonders hoch die Begünstigung *Händels* anzurechnen.

Unser großer Händel war 1703 als achtzehnjähriger Jüngling nach Hamburg gekommen. Der Ruf der Oper war also trotz ihres Niederganges noch so stark, daß der an Können und auch an sittlichem und künstlerischem Ernst der Auffassung seines Berufs schon damals seine ganze Umgebung überragende junge Künstler hier sein Ziel am ehesten erreichen zu können glaubte. Der Allerweltsmensch Mattheson lernte den jungen Musiker sofort nach seiner Ankunft kennen, und wenn er auch nur drei Jahre älter war, so war er doch klug genug, die außerordentliche Begabung des Künstlers zu erkennen, edel und berechnend genug, ihn sofort zu begönnern. Händel war freilich nicht der Mann, sich begönnern zu lassen, und so kam es bald zum Zerwürfnis, wobei es freilich dem aalglatten Hamburger schnell wieder gelang, den jungen Künstler zu versöhnen. Händel, der sich zuerst recht bescheiden an ein Pult der zweiten Violine gesetzt hatte, lernte hier schnell, was ihm nach seiner strengen Kantorenschulung an Gewandtheit der Mache und auch an Leichtigkeit der Melodieführung fehlte. Am 8. Januar 1705 kam seine erste Oper „Armida oder der in Kronen erlangte Glückswechsel" zur außerordentlich erfolgreichen Aufführung; bald folgte sein „Nero". Die beiden Werke müssen auf die Hamburger einen unauslöschlich starken Eindruck gemacht haben. Es ist ja leicht erklärlich, daß gerade gegenüber der leichten und weichlichen Art Keisers die herbe Größe, ernste Leidenschaft und scharflinige Charakteristik, die schon in diesen ersten Werken Händels liegt, doppelt hervorstechen mußten. Händel wäre auch sicher der beste Mann dazu gewesen, die Hamburger Oper hoch zu bringen. So kurz seine Wirksamkeit an diesem Orte war, so empfand doch das Volk jetzt stärker als je zuvor die Erbärmlichkeit der Hanswurstiaden, des Sprachmischmaschs und der Zoterei in den Werken Keisers und seiner Genossen. Händel wurde denn auch nach Keisers Abgang von dem neuen Direktor sofort für neue Opern verpflichtet; aber er schuf nur noch ein Werk für die Bühne, das seiner Länge wegen freilich als zwei Opern gegeben wurde („Florindo" und „Daphne").

Als diese Werke zur erfolgreichen Aufführung kamen, hatte Händel die Hansastadt bereits verlassen und begann im Ausland sich zu jenem Universalmenschen heranzubilden, der in sich die musikalischen Kräfte der damaligen Welt aufnahm und mit seinem deutschen Wesen durchtränkte. Die Hamburger haben aber seiner Wirksamkeit stets in Dankbarkeit gedacht und bei der späteren glänzenden Entwicklung des Künstlers immer mit Selbstzufriedenheit betont, daß er sich in ihrer Stadt die ersten Sporen verdient hatte. Mit der Oper aber ging es trotz vielfacher neuer Direktionsversuche immer mehr abwärts. Auch die 1722 erfolgte Berufung Georg Philipp *Telemanns* (1681—1767) vermochte diesen Niedergang nicht aufzuhalten. Freilich wenn das durch Ruhm oder durch fruchtbares Schaffen möglich gewesen wäre, so hätten die Hamburger sich kaum einen Besseren suchen können, als den in jenen Tagen einem Bach weit vorangestellten Kantor des Hamburger Johanneums. Telemann, eine scharfsichtige und geistreiche, daneben eine unermüdlich fleißige Natur, hat die Schäden der Hamburger Oper sicher erkannt, aber es fehlte ihm ursprüngliche Schöpferkraft. Mit seinem reichen Können und großen Wissen hat er eine kaum aufzählbare Zahl von Werken (44 Passionen, zahlreiche Oratorien, 600 Ouvertüren, noch mehr Kantaten, 40 Opern und eine Menge Instrumental- und Gesangskompositionen der verschiedensten Art) geschaffen, die oft außer der Gewandtheit des Satzes eine freilich durch bewußte Ueberlegung gewonnene Originalität aufweisen; aber etwas Gewinnendes, Packendes oder gar Hinreißendes haben sie alle nicht.

So ging es denn unaufhaltsam zu Ende. Der Boden eines gesunden Volkstums, aus dem immerhin die ersten biblischen Opern gewachsen waren, war längst verlassen. Jetzt hatte man ein halbinternationales Gemisch, dem man als volkstümliche Kraft die plebejische Roheit entgegensetzte. 1738 hörte die Hamburger Oper nach 60jährigem Bestehen, während dessen 246 verschiedene Opern aufgeführt worden waren, auf. Zwei Jahre später hielt auch in Hamburg die italienische Oper unter Angelo Mingotti ihren Einzug in das Haus am Gänsemarkt, das den ersten groß angelegten Versuch deutscher Musikdramatik hatte entstehen und vergehen sehen.

Rupert Ignaz Mayr ⟨1646—1712⟩

Ein Alt-Münchner Komponist. Von Dr. KARL GUSTAV FELLERER, Münster i. W.

Zur Zeit des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts herrschte am Münchner Hofe wie schon im 16. Jahrhundert ein sehr bewegtes und bedeutendes künstlerisches Leben. Die bayrischen Kurfürsten waren selbst künstlerisch sehr interessiert und zogen die bedeutendsten Vertreter der bildenden und redenden Künste an ihren Ho· Eine Reihe großartiger Bauten zeugt heute noch von dem Kunstsinn der Herrscher dieser Zeit.

Auch Musik und Oper erfreuten sich der Gunst des Hofes. Nachdem Maccionis L'harpa festante 1653 als erste Oper

in München über die Bretter ging und das Kornhaus am heutigen Salvator-Platz zum Opernhaus umgestaltet wurde, erlahmte das Interesse an dieser Kunst nie mehr. Nicht nur auf das Engagement erster Künstler, auch auf die Aus- und Weiterbildung der Hofmusiker waren die Kurfürsten bedacht. Die Rechnungsbücher des Hofes weisen diesbezüglich manche Summe auf, die einem begabten Hofmusikus zu einem Studienaufenthalt in Italien oder Frankreich gewährt wurde. Zu den Trägern eines solchen Studienstipendiums des bayerischen Kurfürsten gehörte auch ein junger bayrischer Musiker namens *Rupert Ignaz Mayr*.

Geboren 1646 in *Schärding* (damals bayrisch, heute österreichisch), hat er wahrscheinlich seine Tätigkeit in *Regensburg* begonnen. 1670 erscheint er bereits als Violinist in den Besoldungsbüchern des fürstbischöflichen Hofes zu *Freising*. Damals wirkte in Freising als Hofkapellmeister der Italiener J. P. Mazzuchini († 1672), der den jungen musicus aulicus mit der italienischen Kirchen- und Instrumentalmusik vertraut machte. Freising vertauschte R. I. Mayr 1678 mit *Eichstätt*, wo er in die Dienste des Fürstbischofs Marquard II. trat. In dieser Stellung kam er oftmals nach Regensburg, da sein Herr mit seinem Hofstaat lange Zeit beim Reichstag weilte. 1683 schrieb er hier sein Testament, das auch der Eichstätter Hofkapellmeister Caspar Prentz, ein Schüler Kerlls, unterzeichnete. In Eichstätt heiratete R. I. Mayr die Anna Cäcilia Freihammerin, die ihn zwei Jahre überlebte und 1714 starb.

Nach seiner Eichstätter Anstellung trat er in fürstbischöfliche Dienste in *Passau*. Doch wirkte er hier nur kurze Zeit; denn anfangs der achtziger Jahre wurde er an den kurbayrischen Hof nach München berufen. Der Kurfürst schickte ihn zunächst mit den drei Söhnen des alten Teibner nach Paris, um dort die neuen stilistischen Bestrebungen und Spielmanieren kennen zu lernen. War doch hier durch Lully und seinen Kreis ein neues künstlerisches Empfinden wach geworden, das einen dem italienischen Stil entgegengesetzten Ausdruck suchte und fand. Diese Zeit wurde für R. I. Mayrs künstlerische Entwicklung sehr wichtig. In Freising und Eichstätt hatte er die italienische Kunst kennen gelernt, jetzt wirkten die französischen Stilprinzipien auf ihn ein. Beide Richtungen wurden für sein Schaffen bestimmend, die Mischung und gegenseitige Befruchtung derselben ein Hauptmerkmal seines Stils. Am 1. Oktober 1685 kam er nach dieser Ausbildungszeit mit 300 fl. Gehalt als Violinist an den Münchner Hof. Nach zwei Jahren erhielt er auf ein Gesuch hin eine Gehaltserhöhung.

In München rivalisierten damals italienische und französische Künstler. Kurfürst Max Emanuel selbst war ein begeisterter Verehrer französischer Kunst, die er in seinem Exil besonders schätzen lernte; für Tanz und Ballett hatte er eine fast fanatische Vorliebe. Daß die hier verbreitete Pflege französischer Musik auch auf die damaligen italienischen Künstler in München nicht ohne Wirkung blieb, zeigen die Werke von Steffani, Torri u. a. Neben den vielen Anregungen, welche die Hofkapelle für R. I. Mayr bieten konnte, ist noch der Aufführungen des Domchors, der in Frz. Xav. Murschhauser einen bedeutenden Leiter hatte, und der geistlichen und weltlichen Aufführungen in den Klöstern, besonders der Jesuiten, zu gedenken. Die Schuloper war eine Spezialität der Jesuiten; die Aufführungen erfolgten stets mit großem Pomp. Bei den Produktionen im Jesuitenkolleg St. Michael fehlte selten der Hof; Münchner und auswärtige Künstler schrieben die Musik der Meditationen, Dramen und Opern. Auch R. I. Mayr fand hier für seine Muse ein reiches Betätigungsfeld. Der Jesuitenpater Franz Lang sammelte in seinem Theatrum eine große Anzahl solcher Meditationen, als deren Komponisten Bernabei, Prentz und neben anderen vor allem R. I. Mayr genannt sind.

Die politischen und finanziellen Verhältnisse erzwangen nach vorausgegangenen Gehaltsreduzierungen und Zahlungsschwierigkeiten des Hofes 1706 die Auflösung der Münchner Hofkapelle und Entlassung ihrer Mitglieder. 23 Jahre stand R. I. Mayr, wie in einem Bittgesuch zu lesen ist, in kurbayrischen Diensten, aber die Not der Zeit brachte ihn wie die anderen Hofmusiker in die schlimmste Lage. Da kam am 26. Juli 1706 rettend eine Berufung an den *Freisinger* Hof als fürstbischöflicher Kapellmeister.

Die vielfachen äußeren Anregungen des Münchner Lebens konnte ihm seine neue Stellung am Freisinger Hof nicht mehr bieten. Doch war er wieder in festen Diensten und an führendem Posten. Seinem Kurfürsten in München blieb R. I. Mayr aber stets treu ergeben und widmete ihm Zeugnisse seiner Kunst. Wohl aus Dank für die Pariser Studienzeit überreichte er ihm 1692 sein französisches Suitenwerk: Pythagorische Schmidsfincklein, das zu den wichtigsten und bedeutendsten Suiten-Sammlungen dieser Zeit gehört. 10 Jahre später, 1702, widmet er dem Münchner Kurfürsten sein Motettenwerk Gazophylacium musico-sacrum.

In Freising fand R. I. Mayr eine gute Hofkapelle vor, die freilich keine so berühmten Meister zu ihren Mitgliedern zählte wie die Münchner. Neben seinen künstlerischen Arbeiten oblag ihm hier auch die verwaltungsmäßige Leitung der Hofkapelle. Eine Reihe von amtlichen Schriftstücken zeigt seine diesbezügliche ausgedehnte Tätigkeit. Hatte er schon dem Eichstätter Bischof mehrere Werke zugeeignet, so brachte er nun seinen Dank für die rettende Berufung in einer Widmung seiner Psalmodia brevis 1706 an den Freisinger Fürstbischof Johann Franz zum Ausdruck. Die Freisinger Kapellmeisterzeit erfüllten Tage reicher Arbeit: Leitung der Kirchen- und Kammermusik, der Schulopern, Unterricht der Kapellknaben und Alumnen neben ausgedehnter kompositorischer Tätigkeit. 1711 scheinen die Kräfte des nun Fünfundsechzigjährigen merklich abgenommen zu haben; denn er machte neue Zusätze zu seinem Testament. Am 7. Februar 1712 starb der Meister an einem Schlagfluß und wurde an der Südseite der Stadtpfarrkirche St. Georg in Freising, wo heute noch sein Grabstein zu sehen ist, bestattet. Dort ruht auch seine Gattin, die nach kinderloser Ehe 1714 verschied.

Damit ist in Kürze der äußere Lebensgang Rupert Ignaz Mayrs geschildert. Seine Bedeutung liegt in seinen Werken. A. *Sandberger* hat als Erster auf sein frisches volkstümliches Talent, seine Fülle von leichten anmutigen Melodien, die uns vor allem in seiner Instrumentalmusik entgegentreten, aufmerksam gemacht. In der Geschichte der Instrumentalmusik, Kirchenmusik und Oper kommt ihm eine beachtenswerte Stellung zu. Sehen wir doch gerade bei R. I. Mayr die französischen und italienischen Stilprinzipien zu einer Einheit verschmolzen. Er kannte zwar das Ausland aus eigener Anschauung und lebte in München unter einer weltgewandten Künstlerschar, doch konnte er niemals seine tief verwurzelte, echt altbayrische Volkstümlichkeit und seinen solid bürgerlichen Sinn verleugnen. Dies verleiht seinen Werken ihre eigenartige musikgeschichtliche Stellung. Es fehlt ihnen die Glätte und schöne äußere Formung eines Bernabei, Steffani und der anderen Italiener, aber auch die pedantische Schwere, wie sie die Kompositionen Murschhausers und anderer seiner deutschen Zeitgenossen zeigen. Als Geiger übernahm er die neuen Techniken der Franzosen. Seine Suiten in den Pythagorischen Schmidsfincklein zeigen ihn im Gefolge der französischen Suitenkomponisten, denen sich die deutschen Instrumental-

komponisten, wie J. K. Fischer, Muffat, Schmierer u. a. anschlossen. Schmierer nennt in der Vorrede zu seinem Zodiacus musicus I R. I. Mayrs pythagorische Schmidsfincklein namentlich unter den Musterwerken dieser Kunst — ein Beweis, wie sehr das Werk unseres Meisters schon zu seiner Zeit geschätzt wurde. Die Folgezeit hat ihn und seine Werke freilich vergessen. Es blieb erst unserer Musikwissenschaft vorbehalten, sich des Meisters wieder zu erinnern. Wenn einmal die in der Reihe der Denkmäler der Tonkunst in Bayern angekündigte Ausgabe ausgewählter Werke R. I. Mayrs vorliegt, wird es erst allgemein offensichtlich werden, welche musikgeschichtliche Bedeutung unserem Meister zukommt.

*

Operndramaturgische Glossen über Kreneks „Jonny spielt auf"

Von RUDOLF HARTMANN (Altenburg)

Die erste Darstellung dieser jüngsten Krenek-Oper darf ohne Frage als ein weit über die Grenzen ihrer Uraufführungsstadt hinaus interessantes Ereignis angesprochen werden, interessant nicht nur um einer Reihe wirklicher, absoluter Werte willen, die der Komponist in seiner Arbeit schuf, sondern interessant vor allem auch angesichts eines Komplexes von grundsätzlichen Fragen über Zweckbestimmung, Wesen und Form des bühnenmusikalischen Kunstwerkes, die sich beim Miterleben dieser erstmalig lebendig gemachten Oper unabweisbar und antwortsuchend über die Schwelle des Bewußtseins emporreckten.

Es mag sein, daß Kreneks „Jonny spielt auf" an mehr Bühnen seine Auferstehung feiern wird, als es seinen älteren Geschwistern vergönnt war, und es — wenn auch aus mehr äußerlichen, nicht ausschließlich künstlerischen Ursachen heraus — zu einer gewissen Konjunktur bringt. Mit gleicher Sicherheit aber läßt sich auch annehmen, daß das neue Werk schwerlich den Schöpfungen zuzuzählen sein wird, die auf Grund stärkster künstlerischer Eigenwerte auch über den Augenblick hinaus Geltung zu erringen vermögen. Diese Erkenntnis ist vor allem darum recht betrüblich, weil sich Krenek in den charakteristischsten Partien gerade dieses Werkes ganz offensichtlich als eine starke musikschöpferische Persönlichkeit erkennbar macht, die in einer durchaus originellen Tonsprache von gesund moderner Prägung nicht nur den jeweiligen Stimmungston des dramatischen Lebens von Fall zu Fall mit bezwingendster Ausdruckskraft im Klang zu verdichten weiß, sondern die mit dem bühnenvisionären Blick eines berufenen Opernkomponisten auch die Wellen der darstellerischen Bewegtheit durch den parallelen Ablauf einer musikalischen Beantwortung klingend illustriert.

Die vorhandenen reichen musikalischen Werte werden aber leider nicht ausreichend sein, um mit einer Summe von Mängeln zu versöhnen, die im Bannkreis der textdichterischen Wesenhälfte des Kunstwerkes wurzeln, und in erster Linie als Auswirkungen eines kunstschöpferischen Programms zu beurteilen bleiben, das man als einen schweren künstlerischen Irrtum nur aufrichtig bedauern kann. Die musikalisch-dramatische Hervorstellung eines herrschenden Ethos steht bekanntlich außerhalb der Grenzen von Kreneks schöpferischer Absicht. Er erstrebt in der Oper nur eine Bespiegelung des lebendigen Zeitgeistes, will in dem Fall „Jonny" also nicht mehr und nicht weniger geben als das Abbild einer kulturgeschichtlichen Zuständlichkeit, d. h. eine Wesensbetonung des Jetzt, das er durch die absolute Herrschaft der Jazzmusik und die Geistigkeit ihrer Priester und Gläubigen erschöpfend charakterisieren zu müssen glaubt.

Tatsache ist, daß kulturhistorische Erscheinungen schon seit jeher auch in den Meisterwerken der redenden Künste ihren Niederschlag finden konnten. Nur sollte man bei dieser Feststellung eines nicht vergessen: diejenigen dieser Werke, die noch bis in unsere Tage herein lebendig bleiben konnten, beschränkten sich nicht auf die objektive, zeitgeschichtliche Bespiegelung eines Einst, sondern waren zugleich Offenbarer eines ewig gültigen, eines überzeitlichen Allgemein-Menschlichen, während erfahrungsgemäß das zeitgebundene, nur vorübergehend aktuelle Kunstwerk immer mit derjenigen Zeit wieder verschwinden mußte, der es durch das Vorhalten eines Spiegels Beantwortung zu bringen suchte.

Die Einstellung eines schaffenden Künstlers auf das in „Jonny spielt auf" gewollte Kunstideal muß sich immer bitter rächen als eine bedauerliche Verkennung der hohen Mission der Kunst, deren letzte Bestimmung schließlich doch nicht darin besteht, dem Geiste einer jeweils herrschenden Kultur oder Unkultur nachzugehen und ihm bejahend in seine Düsternisse zu folgen, sondern die vor allem dazu berufen ist, in erdenferner Schönheit vom Parnaß herab zu leuchten, damit sie die Blicke der Menschen und ihre Seelen aus den Untiefen ihrer Erdgebundenheit löse und zu sich emporhebe. Dieses Ideal der wahren Kunst blieb, bei aller Wandelbarkeit ihrer Formgesetze, noch immer der ruhende Pol in der äußeren Erscheinungen Flucht.

Und dabei ist doch die geistige Prägung gerade unserer Zeit wahrhaftig nicht derart, daß sich die Kunst in ihrem Wesenhaften an der Gegenwart orientieren könnte, ohne in die Gefahr zu kommen, die Erfüllung ihrer höchsten Bestimmung zu gefährden. Zwar — wo die Kunst den Irrtum einer Zeit in wirksam negierender Form mit zur Darstellung kommen läßt, kann selbst das Minus einer kulturellen Tiefenwelle indirekt noch zum Künder eines Ethos gesteigert werden. Wo jedoch eine zweifelhafte Erscheinung wie der unbeherrschttriebhafte Nigger Jonny als ein Typus bejaht und mit einer deutlich ersichtlichen Liebe geradezu glorifiziert wird, kann selbst unter der Hand eines wirklich Berufenen kein wahrhaftes Kunstwerk entstehen. Im günstigsten Falle ergibt sich das, was man in den Wandelgängen mit burschikosem Bekennertum als eine „dolle Sache" bejaht finden konnte. Der Beseelung mit der Musik aber, der unsinnlichsten, der materiefernsten und erdenthobensten Kunst, ist immer nur der Stoff würdig gewesen, der Seele in sich birgt und ausstrahlt, der nicht allein bedauerliche kulturhistorische Tatsachen feststellen oder lediglich amüsieren will, sondern der Menschenseelen zu erbauen sucht, die sich — müde vom Lärmen und Leiden des Tages — hoffnungsfroh in den Tempel der Kunst retteten.

Außer den inneren Mängeln der dramatischen Materie erscheint weiterhin aber auch die Art ihrer szenischen Erformung im Gegensatz zu den dramaturgischen Grundgesetzen stehend, deren Erfüllung in einem musikalischen Bühnenkunstwerk noch immer gegeben sein mußte, wenn es wirklich stärkster künstlerischer Wirkungen fähig sein wollte. Bei Erfüllung aller übrigen operndramaturgischen Gesetze will vor allem das pausenlos sich abrollende einaktige Kunstwerk als dasjenige erscheinen, das dem Ideal des musikalischen Dramas am meisten nahe kommt. „Salome!" Die undurchbrochen durch eine Kette von Stauungen emporgipfelnde Linie des Geschehens, die sich in der endlichen Erfüllung der dichterischen Idee entspannt, muß allerdings wegen des gebotenen

Wechsels der Schauplätze und des zeitlichen Abstandes der einzelnen Teilgeschehen in den meisten Fällen durch Zäsuren zerspalten werden, wodurch man zugleich den beschränkteren, rezeptiven Energien des Zuschauers helfend etwas entgegenkommt und auch den Geistern Genüge tut, denen eine Opernvorstellung viel von ihrem Reiz einbüßen würde, wenn sie das Kunstwerk nicht durch einige mehr oder weniger ernüchternde gesellschaftliche Einlagen wohltuend unterbrechen könnten.

Es wird niemand heute mehr einfallen, in dem Gesetz einer „Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung" das A und O aller bühnendichterischen Kunst zu erkennen. Tatsache bleibt aber, daß d e r Stoff von vornherein am meisten bühnengemäß erscheint, der sich in möglichst wenig Szenen lückenlos und bühnenstark verdichten läßt, und immer bleibt das eine zu bedenken, daß ein Szenenwechsel nur dann vorzunehmen ist, wenn er sich um der Darstellung der erformten Idee willen unabweisbar gebietet. Ob in dieser Beziehung alle elf Szenen in „Jonny spielt auf" wirklich daseinsberechtigt sind, ist eine Frage, die dem Blick eines dramaturgisch mitschöpferischen Kritikers zum mindesten zweifelhaft erscheinen muß. Wohl hat Kreneks zweiteiliges Werk nur eine einzige Pause im üblichen Sinne und die einzelnen Szenen der beiden Abteilungen sind — ähnlich den Bildern in Richard Strauß' „Intermezzo" — durch Musik miteinander verbunden. Eine völlige Ernüchterung des Zuschauers ist damit also weniger leicht möglich, immerhin aber macht sich mit jedem Szenenwechsel ein erneutes Einfühlen in die veränderte bühnliche Welt nötig, da die Wirkung der verbindenden Musik doch nur eine vorwiegend konzertante, eine von der Körperhaftigkeit des Szenischen gelöste sein kann und das Bewußtsein des Kunstfreundes von der Vorstellungswelt des Dramas abrücken macht.

„Das Bild und den Bildwechsel um der sinnlichen Wirkung des neuen Bildes willen!" so scheint einer der künstlerischen Irrtümer der Filmdramatik zu lauten, an den man durch das Anschauen des „Jonny" wiederholt erinnert wurde, wie denn die Gestaltung dieser Oper überhaupt etwas an dem Ideal der Filmkunst orientiert zu sein scheint. Denn die Einbeziehung von Rundfunk, Trickfilm, bis an die Rampe brausender Lokomotive, abfahrendem Schnellzug, sausendem Auto, rotierender Weltkugel usw. verrät deutlich genug, daß die Konkretisierung des kulturgeschichtlichen Vorwurfs gewollt auf den äußeren, grob sinnenfälligen Effekt eingestellt ist, durch den die Inserate unserer Kinematographentheater in ihre „kolossalen Riesen-Sensations-Monumental-Filmdramen mit Eisenbahnzusammenstößen, Brückeneinstürzen usw." zu locken wissen. Bisher überließ eine gesunde und vornehme Bühnenkunst das Ausspielen solcher Trümpfe noch immer gern der kunstfeindlichen Konkurrenz des Films, dem man auch hier nicht hätte den Gefallen erweisen sollen, ihm durch eine bühnentechnisch kaum lösbare Kopie seiner Effekte seine technische Ueberlegenheit öffentlich zu bestätigen.

Daneben sei nur flüchtig der Tatsache Erwähnung getan, daß der Ablauf dieser buntscheckigen Szenenfolge in der Führung der dramatischen Entwicklungslinie oft die gebotene Kontinuität einer stetigen Spannung vermissen läßt, indem manche Szenen in einer zum absoluten Lyrismus ausgewalzten szenischen Zuständlichkeit erstarren, während dazwischen hindurch in anderen Auftritten das Leben in geradezu blitzhaftem Tempo vorüberzuckt. Ebenso flüchtig sei auch die Erscheinung angetupft, daß dem Dichter eine wirkungssichere Herausmeißelung der Hauptfiguren nicht recht gelungen ist, deren wechselseitiges Ineinanderwirken sich sprechender gestalten ließe und die leider immer nur so lange zu interessieren vermögen, als sie leibhaftig im Blickpunkt der Szene und des Bewußtseins stehen.

Angesichts der Tatsache, daß die abzulehnenden Werte der neuen Oper in den Grenzen der Textdichtung liegen, drängt sich dem denkenden Beobachter erneut das Bewußtsein der Tatsache auf, daß das seit Wagner modern gewordene Dichter-Komponistentum der Oper bisher auch noch nicht annähernd die Werte zu schenken vermochte, die es zu bringen sich berufen wähnte. Das Ideal einer Personalunion zwischen Dichter und Komponist klingt in seiner Theorie zwar ganz gut, indem es die notwendige Assimilation eines Textgedichtes durch die Seele eines wesensverwandten Tondichters schon von vornherein garantiert. Schließlich läßt sich aber die gebotene Wesensnähe eines Tondichters auch dem Opernbuch eines fremden Menschen gegenüber finden, falls dieses nach Seiten des Stoffes und der Form wirkliche Werte enthält, eine Möglichkeit, der unser Spielplan einige seiner allerstärksten Werke verdankt, während umgekehrt mancher Musikdramatiker durch die Uebernahme auch der textdichterischen Arbeit der Endlichkeit seines Werkes nur Schaden bringen konnte.

Der Dichterkomponist ist schließlich auch nur ein schwacher Mensch, der für die vorhandenen Fehler in einer selbst gedichteten Oper nicht ganz den kritischen Blick aufzubringen vermag, als wenn ihm dieselben Fehler in der Arbeit eines anderen entgegentreten würden. Ohne Frage war Wagner als Operndichter eine der stärksten Erscheinungen. Dennoch aber möchte man behaupten, daß die Gegebenheit des Bayreuther Kunstwerkes dem gewollten Ideal vielleicht merklich näher stehen würde, wenn Wagner einen kongenialen Geist von dem Wesen seines Reformkunstwerkes überzeugt und nun aus dessen Händen eine Dichtung entgegengenommen hätte, die seinem Kunstwerk eine Reihe von Fehlern unmöglich gemacht hätte, deren Vorhandensein heute selbst von ganz treuen Wagnerianern nicht mehr abgeleugnet wird. Dabei gehörte Wagner nicht einmal zu den Menschen, die das Operndichten als eine Belanglosigkeit betrachteten, als eine Bagatelle, die man so nebenbei mit abmachen könnte.

In einer Beziehung aber scheint der Textdichter Krenek mehr operndramaturgische Einsicht zu besitzen, als es bei den meisten unserer Operndichter der Fall ist. Er scheint sich vor allem darüber klar zu sein, daß in der Oper der unseligen Freude am Wort Beschränkung aufzuerlegen ist, da hier alle gesuchten wortkompositorischen Sondererfolge letzten Endes doch illusorisch bleiben müssen, wenn sie nicht gar unter der verhüllenden und streckenden Gleichzeitigkeit der Musik sich nach Seiten des Schädlichen auswirken. Das Operntextwort hat vor allem die begriffliche Seite, die kausalen Zusammenhänge des dramatischen Lebens erkennbar zu machen, während sich die lyrisierende Verwässerung eines Dramas durch den Textdichter in verlorener Liebesmühe um die Hervorstellung des herrschenden Stimmungstones müht und sich damit in den Dienst eines Ideals drängt, dessen Erfüllung innerhalb der Oper in erster Linie doch Sache der Musik ist, die eine Betonung der gefühlsmäßigen Seite des Dramas viel ausdruckstärker aufzureißen weiß, da in der Darlegung des Stimmungshaften ja wohl überhaupt ihre eigentliche Mission zu erkennen bleibt.

Ebenso ist Krenek auch darin recht zu geben, daß er in einer Zeit, da man selbst in ganz frei durchkomponierten Opern noch metrisch geordnete oder gar gereimte Textbildungen vorfindet, seine Dichtung in gänzlich ungebundener Sprache abfaßte. Auch er hat erkannt, daß die wortdichterische Glätte des Versbaues einer Dichtung durch die Arbeit eines modernen

Tondichters ja doch zerstört werden muß, wie ebenso auch die sorgsam gedrechselten Reime unverkennbar bleiben und unterschlagen werden müssen, da die textlichen Reimpaare sich nicht in der Weise mit parallelen musikalischen Reimpaaren decken können, wie es in den Arien unserer alten Opern geschah.

Die Sprache eines Opernbuches — sie braucht und soll nicht gerade banal sein! — ist ohne Frage dasjenige Moment auf Seiten der textdichterischen Arbeit, das nach seiner Wichtigkeit an letzter Stelle steht. Und die natürlichste Lösung ist und bleibt schließlich die Prosaform, wie sie beispielsweise in Strauß' „Salome" herrscht und für die sich auch Krenek in seiner Oper entschied. Wesentlich wichtiger erscheint dieser äußerlichen Formfrage gegenüber allerdings die Beachtung der Voraussetzung, daß der gestaltete Stoff überhaupt opernmäßig ist, daß er sich dramatisch gespannt zeigt, daß er von einem innewohnenden Ethos geadelt, daß er psychologisch geradlinig und bühnenstark erformt ist und darüber hinaus noch die Summe aller weiteren operndramaturgischen Imperative zur Tat macht, deren größter Teil in Kreneks „Jonny spielt auf" leider keine Erfüllung finden konnte.

*

Das fünfte Reger-Fest in Frankfurt a. M.

Max *Reger*, dem Vermittler zwischen der Hochblüte der Romantik und der lebenden Generation, zwischen der Epoche Strauß-Mahler und dem Stil der neuen Sachlichkeit, ihm ist mit Recht das Wirken einer eigenen Gesellschaft gewidmet. Denn Regers Kunst ist noch nicht Allgemeingut des Publikums geworden; noch gilt es, für ihn zu werben. Hinzu kommt, daß die Interpretation seines Schaffens heute noch nicht festgelegt ist. Dem Laien bieten die Werke nicht nur technisch, sondern auch rein musikalisch unlösbare Schwierigkeiten, und selbst die Musiker haben sich noch in vielen Fällen den Weg zum Verständnis zu erkämpfen.

Erschwert wird das Erfassen von Regers Künstlertum durch die Mannigfaltigkeit seiner Erscheinung. In dem fünften, von der Reger-Gesellschaft diesmal in Frankfurt veranstalteten Fest kam die Vielgestaltigkeit seines Schaffens gut zum Ausdruck. Die Programme beleuchteten die Verschiedenartigkeit von Regers Kompositionen, die den Stilen anderer Meister oft nahe stehen, aus denen aber doch wiederum überall die Eigenart dieses künstlerischen Temperaments fühlbar wird. Schöpfungen eines Künstlers, der bereits als Charakter seine Geschlossenheit erreicht hatte, aber zu früh gestorben ist, um in seiner Kunst zu einem einheitlichen Stil zu gelangen. Man kann die aufgeführten Werke nicht je nach Gattungen nun etwa der rückwärts gewendeten oder der vorwärts schauenden Stilweise zuordnen. Auch die Entstehungsjahre bieten keinen Anhalt für eine geradlinige Entwicklung. Das Fest bestand aus fünf Veranstaltungen, zwei Orchester- und zwei Kammermusikabenden und einem Kirchenkonzert. Hiervon hinterließen die Orchesterkonzerte den geringsten Eindruck, was teils an den Werken, mehr noch an der Wiedergabe gelegen haben mag. Die Mozart-Variationen, der Prolog zu einer Tragödie, die Ballett-Suite sind bekannte Kompositionen, seltener gehörte nur die Sinfonietta und der 100. Psalm. Das sinfonische Werk, an sich problematisch, verlangt eine starke persönliche, zusammenfassende Deutung, wie sie ein Dirigent wohl nur nach sehr intensivem Studium, aber nicht allein durch impulsiven Schwung zu geben vermag. Clemens *Krauß* ist ein Musiker, dessen Temperament dem Regerschen Schaffen nicht verwandt ist. Typisch, daß ihm der Valse d'amour aus der Ballett-Suite am überzeugendsten gelang. Lag hier ein unüberbrückbarer Gegensatz der Persönlichkeiten, des schaffenden und des nachschaffenden Künstlers vor, so scheiterte die Wiedergabe des 100. Psalms an technisch-musikalischen Dingen. In diesem aus Bachschem Geist geborenen Werk muß der Dirigent ein geübtes Ohr für die dynamischen Klangverhältnisse von Chor und Orchester haben, die gerade die Grundlage des Regerschen Chorstiles ergeben. Da diese Bedingung jedoch nicht erfüllt war, könnte sich nur der Hörer, dem die Partitur bekannt war, ein Bild des Werkes machen.

Anders in den Kammermusikabenden, wo der Hauptanteil der Wiedergabe dem *Amar-Quartett* zufiel, einer Vereinigung, die innerlich zur Reger-Schule, zur Gefühlswelt Regers gehört. Es gab zwei Kammermusiken mit Klavier, das a moll-Quartett und das nachgelassene Quintett in c moll, das stark an Brahms anklingt. Die Amars wurden einmal von Walter *Gieseking*, das anderemal von Alfred *Hoehn* am Klavier unterstützt. Beide Spieler, so verschieden in ihrer Physiognomie, wußten sich dem Ensemble vollkommen einzufügen. Sie fanden sich zusammen in der Ausführung der Beethoven-Variationen, jenem monumentalen Zyklus, der in der Form wiederum an Brahms gemahnt, in der Wucht des Temperaments aber über diesen Meister hinausgeht. Von den Streichquartetten gelangte das bekannte in fis moll und das ganz in die Zukunft weisende Op. 54 Nr. 2 zu Gehör. Die eigenartigste Leistung der Kammermusikaufführungen bedeutete wohl die meisterhafte Wiedergabe der Bratschen-Solosuite durch Paul *Hindemith*, der alle technischen Schwierigkeiten hinter der Intensität künstlerischer Durchdringung zurücktreten ließ. — Vom Liedschaffen Regers gab es nur wenige Proben. Emmi *Leisner* sang sie mit warmer Empfindung und wurde von Ludwig *Rottenberg* feinsinnig begleitet. Auch diese Gesänge weisen verschiedenste Stilanlehnungen auf, bringen mitunter ein Melos Straußscher Färbung und muten manchmal in der Sparsamkeit der Mittel ganz modern an. — Das Kirchenkonzert brachte das Orgelschaffen des Meisters zur Geltung. Auf der schönen Orgel der Paulskirche spielte der berühmte Leipziger Organist Günther *Ramin:* Introduktion und Passacaglia (Op. 63), die d moll-Sonate und die Choralfantasie „Straf' mich nicht in deinem Zorn", spielte die Werke mit feinster klanglicher Differenzierung, technisch virtuoser Beherrschung und tiefster innerlicher Belebung. Die *Stuttgarter Madrigalvereinigung* unter Hugo *Holle* sang zwei a cappella-Motetten. Mit ihren kühnen Harmonien stellen diese Gesänge an die Ausführenden außerordentliche Anforderungen. Sie wurden von Sängern und Dirigenten jedoch voll erfüllt. Nicht nur technisch, sondern auch musikalisch agogisch erstanden die Kompositionen zu unmittelbarem erschütterndem Eindruck vor allem in den lyrischen Teilen. In den Schlußsätzen, besonders in der Doppelfuge der Motette „Ach Herr, strafe mich nicht" ist die gedachte Wirkung wohl nur von einem größeren Chor zu erreichen.

So vermittelte besonders das Kirchenkonzert seltene musikalische Genüsse. Mit den beiden Kammermusikabenden erbrachte es den künstlerischen Gewinn des Festes. Allen Mitwirkenden der Veranstaltung gilt der Dank, sich für das Werk Regers würdig eingesetzt und damit Wege bereitet zu haben, die vom künstlerischen Gemeingut der früheren Generation zu dem noch umworbenen Musikschaffen der Gegenwart führen.

Dr. *Kathi Meyer.*

Eine verschollene Oper

Die neubegründete italienische Nationalakademie für alte Musik, die sich die Wiedererweckung erfolgreicher Werke der Vergangenheit zum Ziele gesetzt hat, brachte mit entschiedenem Gelingen ein verschollenes Opernintermezzo des einst gefeierten und äußerst fruchtbaren Opernkomponisten Baldassare *Galuppi* (1703—1785), eines Schülers von Antonio *Lotti*, wieder auf die Bühne. Das Werk, „Die schlaue Magd" („La serva astuta"), dessen Text von dem berühmten Lustspieldichter Carlo *Goldoni* herrührt, bildet eine Art Seitenstück zu *Pergoleses* „Magd als Herrin" und zeichnet sich durch reiche Melodienfülle und gesunden Humor aus. Es ist von dem musikalischen Leiter der Akademie, G. G. *Bernardi*, nach den Manuskripten der Markus-Bibliothek in *Venedig* und des British Museum in *London* neu bearbeitet worden und macht gegenwärtig die Runde über die Opernbühnen in *Venedig, Triest, Padua, Treviso* u. a. m., überall mit großem Beifall begrüßt. Dr. *Fritz Rose.*

MUSIKBRIEFE

Barmen-Elberfeld. Nachdem Hans Pfitzner seinem Meisterschüler Herm. Ambrosius ein in gefährlichem Maße verpflichtendes Zeugnis ausgestellt hatte, sah man der Uraufführung von dessen 3. Sinfonie unter Franz von Hoeßlin mit Spannung entgegen. Das Werk atmet fraglos echt sinfonischen Geist und zeugt von erstaunlich sicherer Beherrschung der Form. Aber man bleibt im ganzen doch an der Oberfläche, dem straffen Aufbau fehlt der Ausgleich der Stimmungen, der vielfach grellen Instrumentation die nötige Mäßigung, die auch charakteristische Klänge nie zum Lärm werden läßt. Nach dem Schüler kam Pfitzner selbst zu Gehör mit zwei Gesängen für Orchester: „Herr Oluf", das Jugendwerk, in die leuchtenden Farben der „Rose vom Liebesgarten" getaucht, und „Lethe", ein müdes, dumpfes Abschiedslied, ein leidgetränktes Grübeln über letzte Geheimnisse. Heinrich Rehkemper fand für beides den rechten Ton. Das reichste Werk des Abends stand in der Mitte: Regers „Einsiedler", durch v. Hoeßlin und den Sänger ergreifend dargeboten. Auf Pfitzner war auch ein Liederabend der bekannten, jetzt in Köln lebenden hochdramatischen Sängerin Johanna Hesse eingestellt. Ein Brünhilden-Organ von seltener Fülle und Schönheit der Mittellage und Tiefe, technisch weit vorgeschritten, im Vortrag voll Geist und Seele — und solch lebensstarke Kunst von dem fast entrückt begleitenden Meister zu sehnsuchtsschwerer, manchmal etwas spröder Lyrik geführt: ein Abend seltsamer Eindrücke! Eine Aufführung von Bruckners 8. Sinfonie wäre ein Fest, wenn man das Werk allein und strichlos genießen könnte. Beethovens Violinkonzert in solistisch keineswegs festlicher Wiedergabe als Einleitung führt zur Uebermüdung aller Beteiligten. Hoeßlins verinnerlichte Art wird Bruckner in hohem Maße gerecht, noch mehr allerdings den Klassikern, deren Werke unter ihm eine nicht alltägliche Anziehungskraft ausüben. Die beiden Konzertchöre haben die letzten Aufgaben dieses Winters (Bach, Matthäuspassion und Mozart, c moll-Messe) technisch so sauber und mit so lebendigem Ausdruck gelöst, daß wir nun hoffentlich auch auf diesem Gebiet nicht stehen bleiben. Beethoven wurde von einheimischen und auswärtigen Künstlern gefeiert, aber fast nur in dem engen Rahmen von Klavier- und Violinsonaten. Die Konzertgesellschaften planen eine Festwoche für Anfang Mai. *S.*

*

Berlin. Neben dem kirchenmusikalischen Kongreß war die Hundertjahrfeier der „Singakademie" das wichtigste Ereignis des April. Die zahlreichen Ehrungen des Festaktes, die Ansprachen der auslandsdeutschen Sänger von Prag und Brünn, die Verleihung der Goldenen Zelter-Plakette an Prof. Schumann durch das Kultusministerium, die ehrenden Worte des Präsidenten der „Akademie der Künste", Prof. Dr. Max Liebermann, sind sprechende Beweise für die kulturelle Bedeutung des Institutes, das seit Gründung des Hauses 1827 unter Zelter, dem Goethe-Freund, die ersten Vertreter der Musikwelt in seinen Räumen begrüßen konnte. Der Festakt war umrahmt von herrlichen Chören Schumanns und Zelters, namentlich der Ausklang mit Schumanns Choralmotette „Wachet auf, ruft uns die Stimme" hinterließ tiefsten Eindruck. Das abendliche Festkonzert brachte Händels packendes Oratorium „Israel in Aegypten", das unter Mitwirkung von Emmy Leisner, Wilhelm Guttmann und Fred Drissen, sowie den weniger befriedigenden Solisten Henny Wolff und Alfred Wilde unter Schumanns Leitung vorzüglich geriet. — Kulturelles Interesse verdient „Die deutsche Volksliederspende", die auf Veranlassung der „Bayerischen Landesstelle für gemeinnützige Kunstpflege" gemeinsam mit Dr. Erich Fischer (dessen „kleine Hauskomödien" sich kürzlich wieder ein begeistertes Publikum gewannen) den dankenswerten Versuch unternimmt, die Liebe zum Volkslied unter Beteiligung des gesamten Volkes zu beleben. Die erste, in Berlin vorgetragene Auswahl ließ mancherlei Wünsche offen. Es scheint, als ob für den noch nicht gefundenen Volkslied-Ausdruck der Gegenwart die zu Gehör gebrachten, künstlich in die starren Formen des 19. Jahrhunderts gezwungenen neuen Volkslieder nur noch eine Scheinbedeutung für die wahre Volkspsyche des heutigen Tages haben. — Neue Instrumente wurden in einer Kammermusikveranstaltung vorgeführt. Es handelt sich um die „Viola alta", eine wenig in Erscheinung tretende vergrößerteBratsche, sowie um die „Viola tenore", die um eine Quinte über dem Violoncello steht, an Form kleiner als dieses, mit charakteristischer Klangfarbenmischung zwischen Violine und Violoncello. Beide Instrumente, die schon vor längerer Zeit von H. Ritter erfunden sind, bereichern den Gesamtklang des Streichquartetts nicht unerheblich. Man hörte u. a. eine neue „Gesangsszene" von Kurt Hennig, deren gesunder Gedankenfluß durch unpersönliche Alltäglichkeiten unterbrochen ist und die nur durch die beseelte Darstellung der Solistin Elsbeth Koll einigermaßen gewann. — Das Wiederauftreten von Emmy Destinn nach ihrer Amerikareise, die mit deutschfeindlichen Agitationen verbunden war, geschah unter dem Schutze von etwa fünfzig Polizisten nebst Berittenen. Aber es passierte gar nichts. Höchstens ist ein merklicher Rückgang ihrer Stimmkultur als besonders auffällig zu verzeichnen, der jedoch in noch höherem Maße bei ihrem Partner, dem einst gefeierten Tenor Jadlowker in Erscheinung trat, so daß dessen Stimme heute als völlig erledigt gelten darf. — Die Osterzeit brachte die üblichen Passionsaufführungen, darunter die Matthäus-Passion der Singakademie, während in der Staatsoper ein wohlgelungenes Gedächtniskonzert mit Werken von Wagner, Mozart und Schubert unter Kleibers Leitung dem Ernst des Tages entgegenkam. — Die bestbekannte Pianistin Elly Ney hob mit Willem van Hoogstraten ein neues Klavierkonzert von Ernst Toch aus der Taufe, das Tonqualität durch Quantität ersetzte und in der Erfindung übelster Geräusche unübertrefflich war. — Dr. *Fritz Stege.*

*

Hamburg. Die Genehmigung und Bestätigung einer „städtischen Singeschule" (nach Augsburger Muster!) darf als relativ wichtigstes, weil zukunftsträchtigstes Ergebnis der zweiten Winterhälfte in der Musik obenan stehen. Ueber die Bergedorfer Händel-Festspiele und ihr Haus Positives zu sagen, halte ich für verfrüht; vorläufig sind die Mittel nicht beisammen und die Zugverbindungen von Hamburg nach Hasses Geburtsort miserabel. Weitaus bestimmter läßt sich dagegen feststellen, daß Hamburg einen dritten philharmonischen Dirigenten bekommen hat, über Nacht sozusagen und ohne jegliche Verständigung (wie in solchen Fällen üblich!) mit Presse, Publikum oder Orchester; einen Dirigenten, der die populären Programme übernehmen und also insofern Eugen Papst entlasten soll. Wenn der also beamtete Stabführer, der sich Walter Stoewer nennt, sein Teil dazu beiträgt, uns die außerordentliche Musizierkraft Papsts für die wesentlichen Aufgaben zu wahren, so ist auch gegen seine ungewöhnliche Einführung schließlich nichts zu sagen. . . . Papst, der in der Spanne zwischen Messe und Passion außer den jedesmal ins Bedeutende erhobenen Aufführungen der Singakademie (Missa solemnis, Verdis Requiem) eine vokale Marschroute von bewundernswerter Energie für den Lehrergesangverein vorbereitete, hat an jedem Mittwoch mit den Philharmonikern ein Programm von wirklicher Prägnanz, zumeist mit Erstaufführungen erledigt. Ihm verdanken wir die nach der internationalen Seite wichtige Bekanntschaft mit der phantastisch-

kräftigen Schelomo-Rhapsodie von Ernst Bloch, deren bunte Schwermut und vokal durchwobene Virtuosität (Cello-Solo der hervorragende Jakob Sakom) einen ungemein starken Eindruck hinterließen; den kühnen Vorstoß ins Gebiet der überzüchteten Sachlichkeit mit Ernst Kreneks Violinkonzert, dessen Solopart mit aller Brutalität der Linie und dem echten Gefühl im Cantabile die tollsten Gegensätze birgt und geradezu grenzenlose Anforderungen (Herta Kahr erfüllte sie) an Geistesgegenwart sowohl als Klangvermögen stellt; die beschauliche und klangliebliche Cembalo-Szene, die Li Stadelmann an Waltershausens Krippenspiel erstehen ließ, einer Musik übrigens, die im Artistisch-Farbigen die Wunderhorn-Romantik zu fassen sucht, ohne überzeugendes Schöpfertum; ferner das Mahler-Vermächtnis, dessen Wiener Uraufführung unheiligen Widerspruch entfachte und das sich, aus Papsts Ergriffenheit, uns in edler Sangeswilligkeit darbot, die diese Zehnte den Torsen der großen Vorgänger Schubert und Bruckner würdig anreihte. Eine Mahler-Ehrung, die ans Uebermenschliche grenzte, gelang Dr. Muck mit dem Lied von der Erde. Hier wie in Bruckners Neunter und der Faust-Sinfonie erwies das Orchester der Philharmonie seine jetzt überragenden Fähigkeiten ganz besonders. Die Beethoven-Feiern hat Dr. Muck in den Mai verlegt. Den Auftakt, vielfach angestrebt, betonte am gewichtigsten Papst mit seltenen Orchesterwerken, worunter als amüsant-genialer Vorläufer der Pacific Die Vittoria-Schlacht (Wellingtons Sieg). — Prof. Alfred Sittard hat das Verdienst, die innige Erfüllung des neuen a cappella-Willens vermittelt zu haben, Kurt Thomas' Markus-Passion nämlich, ein Vokalstück, das mit Schütz' Mitteln unsere Zeit und ihre Seelennot gestaltet. Thomas hat nicht Kaminskis Schwere und nicht Ludwig Webers Abwegigkeit. Er spürt mit sicheren, leichten Händen dem melodischen Erleben nach. Nur ein Vokalkörper vom Rang des Michaelis-Kirchenchors wird den Anforderungen dieser herrlichen Passionsmusik gewachsen sein. — Ueber Uraufführungen — in Hamburg eine rare Sache! — ist auch diesmal nicht viel zu sagen. Ernst Roters bot Ueberarbeitungen früher Bühnenmusiken für Kammerorchester, die dem Original wesentlich nachstanden, dem Original, das ihn, wie im Falle Sommernachtstraum und Kaffeehaus (Goldoni) unter die stärksten

Wilhelm Hill
(Siehe unter Gedenktage S. 389)

Begabungen Jungdeutschlands rückte. Hermann Erdlen hatte ein chinesisches Spiel von Hans Leip vertont, „Der Gaukler und das Klingelspiel", und darin eine an Puccini gestärkte, recht beachtenswerte Geschicklichkeit bekundet. Wilhelm Mohrs Kammermusik ist sanftes Brahms-Bekenntnis. Auch Johannes Hille lebt noch; er kündet soeben unter der aufreizenden Ueberschrift „Klassizismus, kein Modernismus" sein 17. Kompositionskonzert an und verspricht darin etwa 50 Originalmelodien (!!). Es ist derselbe Prophet der reinen Linie, der in seiner viel zu wenig bekannten Broschüre „Kunst und Afterkunst" Mozart als den Mann bezeichnet, der sich leider nicht genügend hat entwickeln können. (Wörtlich!) Daß in unseren Mauern gleichzeitig ein Mann wie Gerhard von Keußler lebt, ist Fanatikern vom Range des Windmühlenflügelritters Hille scheinbar unbekannt. Auch andere nehmen nicht die gebührende Notiz davon, wie der Abend mit Liedwerken aus Keußlers Feder erschreckend zeigte. Diese, von Franz Notholt in wundervollster Einheitlichkeit wiedergegeben, wiesen ein hohes Maß von dichterisch-musikalischer Vollkommenheit auf in unauffälliger, aber zwingender Betonung des melodischen Grundprinzips. Die Solisten sind aus Gründen der Raumnot bis auf den epochalen Klavierspieler Horowitz ungenannt geblieben. Daß Willy Burmester im Schatten Beethovens ein übel betontes Jubiläum inszenierte, erwähne ich der Geschmacklosigkeit halber. Die Abende des Cäcilienvereins zu Ehren ihres hochverdienten Dirigenten Spengel, der die märchenhafte Zahl von 50 Amtsjahren erreicht hat und noch heute dem Schaffen der Gegenwart tätig dient, waren erbauliche Feierstunden und werden noch einen dritten Festakt nach sich ziehen, über den späterhin berichtet werden soll. *Weiß-Mann.*

BESPRECHUNGEN

Musikalien

Berichtigung. In der Besprechung der Corona-Kollektion (Universal-Edition, Wien) in Heft 15 dieser Zeitschrift auf Seite 344 wurde der Preis der einzelnen Hefte versehentlich mit 50 Pfennig angegeben, während er tatsächlich 70 Pfg. beträgt.

*

Wilhelm Groß: Sonate für Klavier, Op. 21. Universal-Edition, Wien.

Von dem jungen Oesterreicher, der vornehmlich durch seine Oper Sganarell bekannt wurde, liegt mit dieser Klaviersonate ein Werk vor, das ihn auch im Konzertsaal einführen dürfte. Groß gehört nicht zu jenen wilden Stürmern, die gegen das Instrument schreiben, er bleibt immer sensitiv, manchmal fast romantisch, und selbst wo er einen Sprung ins Groteske wagt, hält er sich in klavieristischen Grenzen. Zumal in den beiden ersten Sätzen (Allegretto amabile und Andantino con grazia) kann von einer Häufung technischer Schwierigkeiten keine Rede sein, der abschließende Allegroteil verlangt dagegen ziemlich große Geläufigkeit und rhythmische Prägnanz. Doch sollte das kein Grund sein, daß sich selbst Dilettanten von dieser Neuerscheinung fernhalten. Denn sie zählt zu dem so selten Wertvollen und musikalisch wirklich Anregenden, das gegenwärtig auf den Markt kommt.

*

Ernst Toch: Konzert für Klavier und Orchester, Op. 38. B. Schotts Söhne, Mainz.

Von Tochs Klavierkonzert, das gegenwärtig die Runde durch die Musiksäle macht, liegt nunmehr auch eine Ausgabe für zwei Klaviere vor. Sie soll wohl zunächst Studienzwecken dienen, setzt aber am zweiten Klavier ebenfalls einen sehr gewandten Spieler voraus. Das ist freilich kein Wunder, da dieser den gegenüber der Solostimme oft noch viel komplizierteren orchestralen Part zu übernehmen hat. Ob sich das Werk in der neuen Bearbeitung zu gelegentlicher Aufführung eignet, scheint jedoch zweifelhaft. Kaum mag der Komponist selbst daran gedacht haben, viel eher hat man auf Grund der sorgfältigen Beifügung der wichtigsten Instrumentalbezeichnungen den Eindruck, daß er damit seinen Hörern, die wohl ausnahmslos bei der ersten Bekanntschaft mit den dissonanten Härten des Werkes mehr erstaunt als begeistert sind, ein Mittel zu leichterem Verständnis an die Hand geben wollte. In der Tat kann die Fassung auch die Kenntnis der vollständigen Partitur einigermaßen ersetzen.

*

Paul Kletzki: Vorspiel zu einer Tragödie, Op. 14; Acht Lieder, Op. 15. N. Simrock, Berlin.

Als bedeutungsvoll kompositorische Kundgebung muß besonders das Vorspiel zu einer Tragödie angesehen werden,

auch wenn das für großes Orchester geschriebene Werk zunächst nur im Partiturbild sehr vorteilhaft wirkt und bei einer Aufführung jedenfalls mancherlei einbüßt. Denn es scheint noch zu stark mit kontrapunktischer Kleinarbeit belastet und dürfte zugleich eine entsprechende Kürzung vertragen, da düstere Farben auf der Orchesterpalette denn doch zu leicht Monotonie erzeugen. Von diesen formalen Einwänden abgesehen, ist aber echt musikalisches Grundgefühl und Flüssigkeit der gedanklichen Entwicklung unbedingt festzustellen; als Schöpfung eines Siebenundzwanzigjährigen beweist das Werk außergewöhnliche Reife und ist dabei ohne Pose und ohne jede Blasiertheit niedergeschrieben. An Paul Kletzki, der bodenständiger Pole ist, fällt auch sonst eine ernstgestimmte Innerlichkeit auf, die ihn vor allem den — Brahms-Nachfolgern naherückt. Deutlicher noch wie seine hier schon früher besprochene Lyrik zeigt es der neue Liederband (Op. 15) dem die gleiche romantische Hintergrundsfarbe eignet. Es sind hauchfeine musikalische Stilisierungen meist schwer- und wehmütiger Gedanken, nur selten klingt verschleierte Erotik mit; in Bezug auf innere Ausreife wird man diesen zarten Stimmungsbildern gegenüber dem schwer gewichtigen Instrumentalwerk doch wohl den Vorzug geben müssen. *H. Sch.*

*

Jenö Hubay, dem die Violinisten schon eine große Anzahl wirkungsvoller Vortragsstücke verdanken, hat der Geigerwelt mit seinem Op. 121 ein neues Geschenk gemacht. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es lebt in diesen „Sechs Stücken" das in den Konzertsaal und in den Musiksalon von ehedem gehörende Solostück brillanten Charakters fort, wie schon die etwas verbrauchten Titel „Preghiera", „Segnedillas", „Sehnsucht", „Venezia", „Russisches Klagelied" und „Carillon" es zeigen, aber es ist nicht gleichgültig, wer sich dieser Titel und Formen bedient, und Hubay ist sicher nicht der Künstler, so arm an Einfällen, daß er sich einfach wiederholt. Eine Verwandtschaft mit Vieuxtemps, entferntere Verwandtschaft auch mit Bériot bleibt immer bei Hubay zu erkennen, es kommt aber ein guter Tropfen ungarischen Blutes bei ihm hinzu, und das gibt seiner Musik ihren besonderen Elan. Der Schliff ist französisch, die Mischung im ganzen gut.

*

Cyrill Scott: Pastoral und Reel für Cello und Piano. B. Schotts Söhne, Mainz.

Eine originelle, drehleierartige, daher absichtlich einförmige und mancher bei europäischen Völkern kaum mehr benützten Tonfolgen sich bedienende Komposition. Beginnt mit einer Improvisation, die in das über einem Brummbaß sich abhaspelnde Allegro übergeht. Bei alledem doch nicht ohne Poesie, es kommt nur auf den Spieler an, ob dieser zwischen den Noten lesen kann. *A. E.*

*

Ewald Strässer: Kleine Sonate Op. 54 für Klavier zu 2 Händen. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Eine stimmungsreiche, melodische Komposition von der frohen, rheinisch temperamentvollen Unbeschwertheit, wie wir sie schon immer bei dem wohlbekannten Komponisten festgestellt haben. Der instruktive Wert ist ein bedeutender, die technische Schwierigkeit nicht über die Mittelstufe hinausgehend. Im Mittelsatz ist die Kontrastwirkung gut gelungen.

*

Hermann Suter: Lieder und Duette, Op. 2, 15 und 22. Verlag Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Während an ähnlichen Liedern kein Mangel ist, füllen die Duette Op. 15 (für Alt und Baß mit Klavier) eine empfindliche Lücke aus. Nr. 2 daraus (Gesang zu zweien in der Nacht) ist außerordentlich fein gestaltet und gibt beiden Singstimmen sehr ausdrucksvolle Eigenbewegung.

*

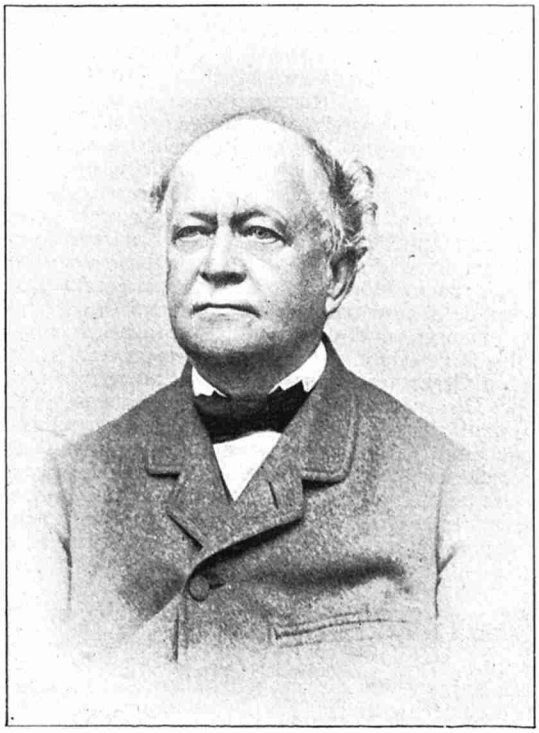
Julius Klaas: Nachtgebet, Berückung, Musik bewegt mich, Selig. Lieder für eine Singstimme und Klavier. Verlag Tischer & Jagenberg, Köln.

Die Lieder sind melodiös und ansprechend, auch in der Form gut gelungen.

*

Julius Weismann: Neun Lieder, Op. 81. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Der Komponist ist zu bekannt und seine Stellung im deutschen Musikleben zu gefestigt, als daß sich dieser neue Liederzyklus seinen seitherigen Veröffentlichungen nicht würdig an die Seite reihen dürfte. In der durch Schubert, Brahms und Hugo Wolf vorgezeichneten Linie, was Harmonik, Rhythmik und Melodik anlangt, spielt sich in diesen Liedern dennoch ein Eigenleben ab, das aufhorchen läßt. Freilich



Ludwig Thuille

(Siehe unter Gedenktage S. 389)

kann nur eine umfassende und tiefgehende Begabung, wie sie Weismann offenbar besitzt, ungestraft in solchen Bahnen wandeln. Bei einem weniger starken Talent müßte die Wahl solcher Mittel unbedingt zum Verderben geraten. Man darf sich freuen, diesem Zyklus auch mal im Konzertsaal zu begegnen. *Rich. Greß.*

*

E. Darsin: Valse mélancolique für Klavier. Verlag Neldner, Riga. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein anmutiges, feines Tonstück, ursprünglich für Orchester geschrieben, darum an einigen Stellen etwas schwierig zu spielen.

*

Corona-Kollektion: Reger, berühmte Kompositionen für Klavier Universal-Edition, Wien.

Nicht weniger als acht der schönsten und leichtest zugänglichen Klavierstücke des Meisters aus seinen Opera 20, 22, 36 und 44 sind in dieser Volksausgabe zu haben. Eine sehr willkommene Gelegenheit, sich in die nicht einfache Tonsprache und in den Stil Regers einzuleben!

*

Rich. Strauß: Berühmte Klavierkompositionen. Universal-Edition, Wien.

Auch dieses Heft bedeutet eine Bereicherung der feinen Literatur fürs Haus, denn es enthält eine Reihe der zarten, schwärmerisch-romantischen, in der Tonsprache an Schumann anknüpfenden Jugendwerke des berühmten Tonsetzers.

*

Chopin: 11 Préludes. Universal-Edition, Wien.

Diese für Musikfreunde gedachte Auswahl der einzigschönen Préludes enthält alle die beliebten, berühmten und nicht allzu schwer ausführbaren Nummern und zeichnet sich durch musterhafte Ausstattung, schönen, großen Druck und sorgfältige Befingerung aus. *C. Kn.*

Fünf Wiener Tänze nach Motiven von Eduard *Gärtner* für Klavier gesetzt von Ignaz *Friedmann*. Universal-Edition, Wien.

Die Muse Ed. Gärtners, ein echtes Wiener Vorstadtkind, erscheint hier in pianistischer „grande toilette" von raffinierter dreiviertelweltlerischer Eleganz, den Händen eines ersten Wiener Modechefs entstammend.

*

Beethoven: „Die Ruinen von Athen", auf Grund des Originaltextes von A. v. *Kotzebue* erneuert durch Johannes *Urzidil*. Universal-Edition, Wien.

J. Urzidil unternimmt hier den Versuch, diese Gelegenheitskomposition Beethovens auf den ziemlich an den Haaren herbeigezogenen Text Kotzebues zur Eröffnung des Theaters von Budapest dem Publikum erneut zugänglich zu machen. Er verzichtet auf Bühne und Kostüme und verallgemeinert die ursprüngliche Idee des Textes, wobei die ursprünglichen Verse K.'s nach Möglichkeit beibehalten sind. Damit ist aber jetzt dem ausgefallenen Textvorwurf die letzte Motivierung entzogen und der von dem Bearbeiter angestrebte „überall gültige ethische Akzent" ist einem nun in der Luft hängenden Gegenstand von vollendeter Interesselosigkeit beigegeben. Dieser neue Versuch, die Beethovensche Komposition einem allgemeinen europäischen Konzertpublikum zu retten, scheint, obwohl vom besten Willen getragen, als nicht sehr aussichtsreich. Das ist hinsichtlich der Musik vor allem wegen des wirklich köstlichen Derwisch-Chors, wo uns ein sonst ganz unbekannter Beethoven entgegentritt, und des längst populären schneidigen Türkischen Marsches zu bedauern. *A. N.*

*

Hans Pfitzner: Lethe, Gedicht von C. F. Meyer, für eine Baritonstimme und Orchester. Verlag A. Fürstner, Berlin.

Die Erinnerung an die ewig denkbare Uraufführung der Kantate von der deutschen Seele überkommt mich, wenn ich diese große, visionär gestaltete musikalische Gestaltung überschaue, spiele und höre. Auch diesmal hat Pfitzner das Geheimnis des Letzten, das Wissen und Schauen von der Vollendung in Tönen ausgedrückt. Tief, ja abgrundtief ist er in die Metaphysik der Musik hinabgetaucht, und nicht viele Sänger werden dieses Opus zur restlos befriedigenden Wiedergabe bringen können. Der vom Komponisten selbst hergestellte Klavierauszug vermag ein gutes Bild der Orchesterpartitur zu geben.

*

Carl Gerdes: Mein Engel, hüte dein (für vierstimm. Frauenchor). Verlag Vieweg, Lichterfelde-Berlin.

Melodisch sehr glücklich empfunden, im Satz wohlklingend. Die Folge der Einsätze bei „Fahr hin" ist bemerkenswert.

*

Im Zeichen des *Beethoven-Jahres* stehen folgende Veröffentlichungen des Verlages C. F. Vieweg, Berlin-Lichterfelde: Heilige Nacht, Preiset laut, Die Himmel rühmen, Gottes Macht für 2—3stimmigen Kinderchor a capella. Ferner in der Bearbeitung für Schulchor mit mannigfacher Instrumentalbegleitung: Germania (aus dem Singspiel „Die gute Nachricht"), Fahr wohl, du goldne Sonne, Opferlied, Dona nobis pacem (aus der C dur-Messe), Schlußchor aus der Chorfantasie, Totenklage, Welt, dein großer Augenblick.

Es ist anzuerkennen, daß der Verlag, der sich schon in so weitausgreifender Weise um die Schulmusik verdient gemacht hat, auch diesmal alles getan hat, um Beethoven für die Schule dienstbar zu machen. Denn wenn einmal der Anfang mit einer geregelten, bedeutsamen Schulmusikpflege gemacht ist, so wird die Zeit nicht allzu lang auf sich warten lassen, da statt behelfsmäßiger Bearbeitungen die originalen Werke der großen Meister aufgeführt werden können. Die hier vorliegenden Bearbeitungen sind gut. Hinzu kommt noch als Sondererscheinung: ein Heft Beethoven-Lieder für eine Singstimme und Laute (Hans Schmid-Kayser). Die Auswahl ist so gehalten, daß durch den Lautensatz der Sinn des originalen Klaviers nicht gestört wird. *Rich. Greß.*

Bücher

Max Steinitzer: Beethoven. Verlag von Philipp Reclam, Leipzig.

Nachdem das Beethoven-Büchlein von Ludwig Nohl seinen Dienst getan, ist es durch eine zeitgemäße Arbeit des geistvollen R. Strauß-Vorkämpfers Max Steinitzer ersetzt worden. Aus seiner Beschreibung von Werk und Leben des Gewaltigen sieht man, daß er immer noch *lebt*. Alle Versuche, sich seiner auf gute oder üble Weise zu entschlagen, haben bis jetzt nur dazu geführt, daß man um so deutlicher inne wurde, wie fest er in unsere Herzen eingefurcht und eingegraben ist. Steinitzer hat es vorzüglich zustande gebracht, ohne Redensarten darzulegen, worauf es bei Beethoven ankommt; er erwärmt den Leser, ohne ihn zu erhitzen.

*

Richard Wickenhauser: Bruckners Symphonien; ihr Werden und Wesen. Mit vielen Notenbeispielen. Verlag von Philipp Reclam, Leipzig

Es muß als gutes Zeichen begrüßt werden, daß man auch auf Seiten der Verleger ernstlich bestrebt ist, Bruckners Musik zum Volksgut werden zu lassen. Der bekannte Leipziger Verlag, der in Bezug auf Anordnung des Drucks und auf allgemeine Ausstattung große Fortschritte zurückgelegt hat, bietet hier die Erläuterungen eines Verfassers, der sich gut auskennt und es versteht, zwischen rein fachmännischer Erörterung und der gefürchteten „Musikführerweis" eine glückliche Mitte einzuhalten. Warum er allerdings vom neuen Bruckner-Werke des Berner Universitätsprofessors Kurth keinen Nutzen gezogen hat, ist nicht recht klar. Gegen Namen und Wesen von Eckarts Mystik, mit der doch Bruckner innerlich zusammenhängt, obwohl gerade 600 Jahre seit Eckarts Tod verflossen sind, scheint ein Vorurteil zu bestehen. Doch braucht der Leser bei Wickenhauser nicht stehen zu bleiben. Der Zweck der ersten Einführung wird durch seine allgemein verständlichen Erläuterungen gewiß befriedigend erreicht. Die vielen Beispiele, tadellos klar, veranschaulichen das Vorgebrachte. Neben der einbändigen Ausgabe gibt es auch eine dreiteilige. Der Neunten ist eine Abhandlung über das *Tedeum* angefügt. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Dr. *Fritz Piersig:* Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentation. Verlag von Max Niemeyer, Halle a. S. 1927.

Auf Grund umfangreicher und eingehender Untersuchungen weiß Piersig manch Interessantes über die allmähliche Verwendung des Waldhorns in der Kunstmusik zu berichten. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts wird das Horn von Musikschriftstellern zwar erwähnt, jedoch nur nebenbei. Erst mit der Aufnahme des Horns ins französische Orchester bekommt dieses Instrument seine eigene musikalische Aufgabe (abgesehe . von der üblichen fanfarenartigen Verwendung). In der Oper konnte das Horn aber auch durch die Oboe, ja sogar durch die Violine ersetzt werden. Beliebt ist die Verwendung bei Tafelmusiken und Divertissements. Erst die Mannheimer Symphonik bringt eine feste Fundierung der Hörner im Orchester mit sich. In Wien sind zum erstenmal 1712—1740 zwei Jägerhornisten an der Hofkapelle angestellt. Dann verschwinden die Jägerhörner, bis sie 1787 wieder in der Oper auftauchen. 1711 werden in Dresden zwei Waldhornisten aus Böhmen angestellt. 1715 wird in der Stuttgarter Hofkapelle der Waldhornist Joh. W. Lumpe genannt. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts sind die meisten Waldhornisten Böhmen. Piersig hält die bisherige Annahme, wonach Franz Anton Graf von Spork das Waldhorn aus Frankreich in Deutschland eingeführt hat, im allgemeinen aufrecht. Spork war als Gründer des Hubertusordens darauf bedacht, eine Jagdmusik zu haben, „um die ihn nur der König von Frankreich nicht beneiden brauchte". Die Parforcejagd großen Stils geht ja auf Ludwig XIV. zurück. Dazu kommt, daß die ersten nachweisbaren Hörnerklänge sich in der französischen Literatur Lullys und seiner Zeitgenossen finden, und zwar zu einer Zeit, da in der deutschen und italienischen Literatur das Horn kaum oder doch nur nebensächliche Erwähnung findet. *A. K.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Das musikalische Programm des in den Tagen vom 12.—16. Juni in *Krefeld* stattfindenden *Tonkünstlerfestes* des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* wird folgendermaßen lauten: *Sonntag, 12. Juni:* I. Orchesterkonzert, Paul *Kletzki:* Sinfonie d moll. Wilhelm *Petersen:* Hymne für Chor und Orchester (Uraufführung), Philipp *Jarnach:* Morgenklangspiel für Orchester, Manfred *Gurlitt:* Konzert für Klavier

und Orchester (Uraufführung), Kurt *Weill:* Quodlibet für Orchester. *Montag, 13. Juni:* II. Orchesterkonzert, Hans F. *Redlich:* Concerto grosso für Orchester (Uraufführung), Fr. W. *Lothar:* „Astarte", Hymnen und Tänze für Orchester (Uraufführung), Othmar *Schoeck:* „Trommelschläge" für Chor und Orchester, Heinz *Tiessen:* Ouvertüre zu einem Revolutionsdrama für Orchester, Arthur *Willner:* „An den Tod" für Bariton-Solo, gem. Chor und Orchester (Urauff.), Rudolf *Siegel:* Variationen über „Prinz Eugen" für Männerchor und Orchester (Uraufführung). *Dienstag, 14. Juni:* Rudi *Stephan:* „Die ersten Menschen", Oper in 2 Aufzügen. *Mittwoch, 15. Juni, vormittags:* Kammerkonzert, Arthur *Schnabel:* II. Streichquartett, Ludwig *Weber:* Begleitete und unbegleitete Chöre (Uraufführung), Nikolai *Lopatnikoff:* Sonatine für Klavier, Ernst *Pepping:* Konzert für Bratsche mit Begleitung von 2 Ob., 2 Fag., 2 Tromp., 2 Pos. und 4 Solo-Kontrabässen (Uraufführung), Hans *Gal:* „Epigramme", fünf Madrigale für gem. Chor a cappella (Uraufführung). *Donnerstag, 16. Juni:* III. Orchesterkonzert (Chorkonzert), Franz *Liszt:* „Christus".

— Die Erstaufführung von *Moussorgskys* Oper „Die Fürsten von Howansky" an der Dresdener Staatsoper findet Anfang Juni statt. Musikalische Leitung: Generalmusikdirektor Fritz Busch; Inszenierung und Regie: Professor Issai Dobrowen (als Gast); Szenenbilder nach Entwürfen von Nicolai Benois; Kostüme: Prof. Leonhard Fanto; Einstudierung der Chöre: Ernst Hintze.

— *Die 3. Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa.,* die in der Pfingstwoche, 7.—11. Juni 1927, stattfinden sollte, muß aus zwingenden Gründen *auf Anfang Oktober verlegt* werden. Die Tagung hat sich zur Aufgabe gestellt, die Ergebnisse der früheren Orgeltagungen (Hamburg-Lübeck 1925 und Freiburg i. Br. 1926) vor allem nach der praktischen Seite hin weiterzuführen. Der Tagungsplan ist in 3 Sektionen gruppiert, deren Leitung Geh. Konsistorialrat Prof. D. Dr. *Smend,* Münster (Liturgik), Universitätsprof. Dr. *Kroyer,* Leipzig (Musikwissenschaft) und Kirchenmusikdirektor Prof. *Biehle,* Berlin und Bautzen (Orgelbau) übernehmen werden. Ferner haben die Herren Studienrat *Flade,* Musikdirektor *Gölz,* Prof. *Guardini,* Universitätsprof. Dr. *Gurlitt,* Senatspräsident D. *Horn,* Orgelarchitekt *Jahnn,* Prof. Dr. *Keller,* Dr. *Mahrenholz,* Arnold *Mendelsohn,* Regierungsrat *Mundt,* Prof. *Weinmann* u. a. Referate übernommen. Orgelkonzerte auf der Silbermannorgel werden von Prof. Franz *Schütz* (Wien), Günther *Ramin,* Organist an St. Thomae in Leipzig und Prof. *Heitmann* (Berlin) ausgeführt.

— Paul *Ertels* dritte sinfonische Dichtung „Belsazar" wurde bei ihrer Erstaufführung im dritten Sinfoniekonzert unter Erich *Peters* Leitung im Stadttheater zu Greifswald mit außergewöhnlichem Beifall aufgenommen.

— Otto *Siegl,* der gegenwärtig als Musikdirektor in Paderborn lebende jungösterreichische Komponist, hatte kürzlich mit einem eigenen Kompositionsabend in *Wien* einen vielbeachteten Erfolg. Zur Aufführung kamen ausschließlich Werke aus der jüngsten Schaffenszeit: ein Divertimento für Streichtrio, ein Klaviertrio und mehrere a cappella-Chöre, die einen besonders starken Eindruck hinterließen.

— Wilhelm *Furtwängler* hat einen Antrag der Wiener Philharmoniker, als Nachfolger Weingartners ihre Konzerte zu dirigieren, angenommen. Er wird sich in die Leitung der Konzerte mit dem ständigen Wiener Operndirektor Franz *Schalk* teilen.

— Im letzten Konzert des Staatstheaters in Kassel brachte Robert *Laugs* ein fast ganz vergessenes kleines Chorwerk von *Händel,* der 100. Psalm, zur begeistert aufgenommenen Aufführung.

— Der einarmige Pianist Paul *Wittgenstein* wurde als Solist mehrerer Orchesterkonzerte nach Nordamerika eingeladen. Er spielt das für ihn geschriebene Konzert von Richard *Strauß.*

— In *London* hatte eine Aufführung von „Cosi fan tutte", welche Mozart-Oper bis jetzt nur kühle Aufnahme gefunden hatte, großen Erfolg.

— Ernst *Kreneks* Musik zum „Sommernachtstraum", die bei den Heidelberger Festspielen 1926 uraufgeführt wurde, ist auch von den Grazer Maifestspielen zur Aufführung erworben worden.

— Die *Berliner Stadtoper* hat *Prokofieffs* Oper „Der feurige Engel" zur Uraufführung angenommen.

— In *Tokio* fand Ende April ein mehrtägiges *Beethoven-Fest* statt.

— Das zweite *Händel-Fest* der Deutschen Händel-Gesellschaft findet in diesem Jahr in *Kiel* statt. Es ist für die Zeit vom 7.—9. Oktober geplant.

— Issai *Dobrowen,* der russische Dirigent, Komponist und Opernspielleiter, wurde als Generalmusikdirektor an die bulgarische Staatsoper in *Sofia* berufen.

— Zum Nachfolger Karl Dammers als Erster Kapellmeister und musikalischer Oberleiter der Aachener Oper wurde Kapellmeister Paul *Pella* vom Stadttheater *Dortmund* gewählt.

— Der Wiesbadener Pianist und Komponist Cornelius *Czarniawski* arbeitet gegenwärtig an Text und Musik zu einer musikalischen Komödie „Die schweigsame Frau", frei nach Ben Jonson.

— Der isländische Dirigent und Komponist Jon *Leifs* hat mit seiner Gattin, der Pianistin Alice Leifs, für einige Monate in Baden-Baden Wohnsitz genommen. Wie wir erfahren, wird das Künstlerpaar dort auch musikalische Unterrichtskurse veranstalten.

— Von Siegfried *Kallenberg* gelangen in diesem Frühjahr in München folgende Werke zur Uraufführung: Serenade für Flöte, Horn und Klavier. Sechs Stücke aus dem „Marienleben" von R. M. Rilke für Alt, Bariton, Streichquintett und Orgel. Konzertante Fantasie für Klavier und Orchester. „Christi Tränen", eine kleine Passionsmusik für Soli, Chor, Streichorchester und Orgel.

— Der in Ulm a. D. wirkende Gesanglehrer Herm. *Huber-v. Langen* teilt mit, daß er sich von Prof. Feuerlein-Stuttgart (Stauprinzip) getrennt hat.

GEDENKTAGE

— Der bekannte englische Komponist Edward *Elgar* wird am 2. Juni 70 Jahre alt.

— Am 3. Juni ist der 50. Todestag von Ludwig (Ritter von) *Köchel,* der sich vor allem durch sein „Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts" ein unvergängliches Verdienst erworben hat. Geboren zu Stein a. D. am 14. Januar 1800, studierte er Jura, wurde Prinzenerzieher, später kaiserlicher Rat in Wien, dann auf kurze Zeit Schulrat in Salzburg, worauf er bis zu seinem Tod wieder in Wien wohnte. Neben seiner gründlichen musikalischen Bildung, die ihn außer dem schon erwähnten Werk noch mehrere wertvolle musikalische Schriften hervorbringen ließ, war er auch begeisterter Botaniker und Mineraloge.

— Am 6. Juni ist der 25. Todestag von Wilhelm *Hill.* In Fulda 1838 geboren, lebte er seit seiner Studienzeit in Frankfurt a. M. als Pianist und Komponist. Seine Oper „Alona" erhielt bei der Konkurrenz zur Eröffnung des Frankfurter Opernhauses 1882 den 2. Preis. Von seinen zahlreichen Kompositionen erlangte das Lied „Es liegt eine Krone" weiteste Verbreitung.

— Am 9. Juni 1527 starb in Wien Heinrich *Finck,* der seine musikalische Ausbildung in Polen erfahren hatte. Er war am polnischen, Stuttgarter und Salzburger bischöflichen Hofe tätig. Eine Auswahl seiner Hymnen, Motetten, Lieder gab Eitner neu heraus.

— Am 16. Juni wird Adolf *Kirchl,* der bekannte österreichische Männerchorkomponist, 70 Jahre alt.

— In Eisleben feierte Ferdinand *Neißer* sein 30jähriges Dirigentenjubiläum. Neißer wirkte in früheren Jahren an hervorragender Stelle in Helsingfors, in Berlin (Blüthner-Orchester) und in Halle a. S. und hat sich überall als Orchesterleiter einen Namen gemacht. Um die Kultivierung von Sibelius in deutschen Landen erwarb er sich ganz besondere Verdienste.

TODESNACHRICHTEN

— In Wien starb Hofrat Prof. Karl *Prohaska,* der bekannte Komponist der „Frühlingsfeier" und „Aus dem Buche Hiob" und langjährige Lehrer an der Staatl. Musikakademie.

— In Zürich starb 59 Jahre alt der bekannte Musikhistoriker Eduard *Bernoulli.* Er hatte in Leipzig als Musikwissenschaftler promoviert und lehrte seit 1910 an der Universität Zürich.

— In Berlin starb an den Folgen einer Operation der bekannte Musikkritiker des Berliner Tagblatts, Leopold *Schmidt,* 66 Jahre alt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Auf dem 1926 zu Wien abgehaltenen IV. Internationalen Delegiertenkongresse der geistigen Arbeiter wurde ein vom Präsidenten des Zentralrates der geistigen Arbeiter Oesterreichs, Universitätsprof. Dr. Hans Sperl, gestellter Antrag beraten, im Rahmen des vom Völkerbund inaugurierten und mit ihm in Verbindung stehenden Weltverbandes der geistigen Arbeiterschaft — Confédération Internationale des Travailleurs Intellectuels — kurz „Citi" genannt —, ein *Internationales Musikamt* in *Wien* zu gründen. Der Oberste Rat (Conseil) der Citi hat mit Sitzungsbeschluß vom 24. Okt. 1926 dem Zentralrat der geistigen Arbeiter Oesterreichs Ermächtigung erteilt und Auftrag gegeben, die Schaffung dieser internationalen Stelle in Angriff zu nehmen. Mit der Leitung derselben wurde der Rektor der Hochschule für Musik, Hofrat Prof. Dr. Joseph *Marx* betraut, als Stellvertreter Universitätsprof. Dr. Hans *Sperl* und Senatspräsident Peter Paul *Burkart*. Das Sekretariat wird der Ehrenpräsident des österreichischen Musikpädagog. Verbandes, Friedrich Wedl, leiten. Als besonders dringend und wichtig erscheinen im Arbeitsprogramm zunächst: eine internationale Regelung des musikalischen Erziehungs- und Prüfungswesens; die Schaffung internationaler Gesetze und Uebereinkommen zum Schutze aller musikalisch Berufstätigen; internationale Regelung aller Fragen, die sich aus der Tätigkeit des Radios für sie ergeben; erweiterter Schutz des Urheberrechtes; Förderung der Komponisten durch planmäßige Veranstaltungen von Uraufführungen, weiter von Austauschgastspielen, um eine gegenseitige Befruchtung der musikalischen Produktion zu erreichen; Austausch von Erfahrungen und Anregungen in direktem Verkehr mit den führenden nationalen und internationalen musikalischen Körperschaften. In der Folge soll sich auch eine Einflußnahme auf die nicht aus Berufsmusikern gebildeten Vereine und Körperschaften ergeben. Dieses Internationale Musikamt befindet sich in den Räumen des Zentralrates der geistigen Arbeiter Oesterreichs, Wien I, Bäckerstr. 13, wohin wir alle Zuschriften zu richten ersuchen.

— Die französische Regierung hat beschlossen, sich an den beiden Frankfurter Veranstaltungen, der internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker" und dem „Sommer der Musik", die in *Frankfurt* vom 11. Juni bis zum 28. August vor sich gehen, zu beteiligen.

— In Bad *Mergentheim*, der einzigen Stadt nach Bonn, in der Beethoven in Deutschland gelebt hat, wird Mitte Juni zusammen mit den Eröffnungsfeierlichkeiten des neuen Kursaales eine Zentenarfeier veranstaltet, in deren Mittelpunkt die Einweihung einer *Beethoven-Gedenktafel* an dem Hause auf der Schütt, in dem Beethoven einst wohnte, stehen wird.

— Die Philharmonische Gesellschaft in Oslo (Norwegen) hat ihren Ersten Kapellmeister José *Eibenschütz* entlassen, angeblich aus Sparsamkeitsgründen, während der Zweite Kapellmeister Prof. Georg *Schneevoigt* in geheimer Beratung mit erhöhtem Gehalt im Amte bleibt. Im Publikum hat es erregende Kundgebungen gegeben, die sich zum Teil gegen Schneevoigt richten zugunsten des sehr beliebten Eibenschütz.

— Der Rat der Stadt *Leipzig* hat mit Zustimmung der Stadtverordneten eine *Beethoven-Stiftung* mit einem Kapital von 50 000 Mark errichtet, dessen Erträgnisse durch Stipendien den Nachwuchs für Orchestermusiker fördern sollen.

— In *Dresden* ist vor kurzem ein handschriftliches Exemplar der „Lukas-Passion" von Heinrich *Schütz* gefunden worden. Das Exemplar des Werkes wurde unter alten Notenbeständen des Dresdner Kreuzchores entdeckt, wo es offenbar Jahrhunderte lang unbemerkt gelegen hat.

— Die Manuskript-Partitur des „Rheingold" von *Wagner* erwarb bei der Versteigerung in New York der amerikanische Bibliophile Rosenbach um 15 400 Dollars.

— Das *preußische Kultministerium* will für Verdienste um die Förderung des *Chorgesanges* und die Pflege des deutschen Volksliedes eine *Plakette* an Gesangvereine und ähnliche verleihen, die den Namen und das Bildnis von Karl Friedrich Zelter, des Begründers der Berliner Singakademie und Freundes Goethes, trägt. Die Plakette, die der Berliner Bildhauer *Morin* entwarf, zeigt unter dem Profilbildnis des alten Zelter eine Gruppe von Sängern in der Tracht der Zeit nach 1800. Sie wird in Silber und Bronze hergestellt.

— Der *Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands* hat von der Reichs-Rundfunkgesellschaft die Zusicherung erhalten, daß Rundfunk-Uebertragungen nur noch stattfinden werden, wenn sämtliche mitwirkenden Solisten ihre Zustimmung erteilt haben.

— Die Stadtverwaltung *Trier* beabsichtigt, Oper und Orchester, die 1926 abgebaut wurden, wieder aufzurichten und will hierfür 225 000 Mark zuschießen, überdies aber einen Staatszuschuß von 100 000 Mark in Anspruch nehmen. Der Orchesteretat soll 149 000 Mark betragen.

— Der Stadtrat von *Krefeld* bewilligte für den Umbau des Stadttheaters 750 000 Mark. Vor allem soll das Bühnenhaus erweitert und modernisiert werden.

— Um den zahlreichen ausländischen und inländischen Orchestern und Chören für ihre musikalischen Darbietungen während des „Sommers der Musik" ausreichende Konzerträume zur Verfügung stellen zu können, wurden in Frankfurt a. M. *vier neue Konzertsäle* auf dem Gelände der Ausstellung geschaffen. An erster Stelle steht der *Sebastian Bach-Saal*. Er ist für große musikalische Aufführungen gedacht und faßt gut 2000 Personen. Der *Beethoven-Saal*, für kleinere und mittlere Konzerte bestimmt, kann mit 400 Zuhörern besetzt werden. Diese beiden größeren Säle sind in das Haus der Moden eingebaut worden. Die beiden kleineren Säle hat man in der Frankfurter Festhalle untergebracht. Der größere von ihnen, der *Haydn-Saal*, ist mit 200 Plätzen ein idealer Vortragsraum für Kammerkonzerte geworden. Ebenfalls für intime Musik gedacht ist der *Mozart-Saal*, der 150 Personen aufnehmen kann.

— Der *Allgemeine Deutsche Musikverein* und der *Deutsche Sängerbund* haben schon seit längerer Zeit ihre Aufmerksamkeit den Bestrebungen jüngerer Komponisten zugewandt, den Männerchorgesang wieder Anschluß an die lebendige Kunst finden zu lassen. Auf den Tonkünstlerfesten des ADMV., die bekanntlich dem Zweck dienen, der zeitgenössischen musikalischen Produktion Boden zu gewinnen, kann jedoch der Männerchorliteratur nur selten ein größerer Platz eingeräumt werden. Der DSB. dagegen, der über 13 000 Männergesangvereine mit insgesamt weit über 500 000 Mitgliedern umfaßt, sieht es als seine vornehmste Aufgabe an, wertvollen, noch nicht bekannten Werken dieser Literatur den Weg in die Oeffentlichkeit zu bahnen. Diesem Zwecke soll eine erstmals in den Tagen vom 2.—4. Juli 1927 stattfindende und vom Jahre 1929 an alljährlich wiederholte „Nürnberger Sängerwoche" dienen. Das Jahr 1928 muß wegen des großen Sängerbundesfestes in Wien ausfallen. ADMV. und DSB. haben nun ein Abkommen getroffen dahingehend, daß der ADMV., ohne den Männergesang von seinen eigenen Programmen grundsätzlich auszuschließen, im allgemeinen die bei ihm eingereichten Werke begutachten und die von ihm für wertvoll gehaltenen dem DSB. zu empfehlen. Diese Praxis wurde dieses Jahr erstmalig befolgt. Der DSB. wird diese Empfehlungen tunlichst berücksichtigen. Um die Zusammenarbeit der beiden großen Körperschaften nach Möglichkeit fruchtbringend zu gestalten, hat der DSB. überdies ein Vorstandsmitglied des ADMV. in den Prüfungsausschuß gewählt, welcher die dem DSB. für die „Sängerwoche" eingereichten Kompositionen zu begutachten hat. Leistungsfähigkeit und künstlerisches Streben der Männergesangvereine dürften aus dieser Zusammenarbeit reichen Gewinn ziehen, und sicherlich wird sie auch auf das Schaffen jüngerer Tonsetzer anregend und fördernd wirken.

— Der Verlag Friedrich *Hofmeister* in Leipzig erläßt ein *Preisausschreiben*, dessen Zweck ist, zeitgenössische Tonsetzer zur Komposition von Werken anzuregen, die unsere Hausmusik wieder in Verbindung mit dem musikalischen Schaffen der Gegenwart zu bringen vermögen. Die erste Bedingung für alle zu diesem Preisausschreiben eingereichten Werke ist daher ihre Spielbarkeit. Die spieltechnischen Anforderungen in den Stimmen aller verwendeten Instrumente dürfen einen mittleren Schwierigkeitsgrad nicht überschreiten. In allem übrigen aber soll dem freien Walten der künstlerischen Phantasie in keiner Weise Beschränkung auferlegt werden. — Das Preisausschreiben gliedert sich in drei Gruppen. Gruppe I: ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello; Gruppe II: ein Kammermusikwerk für 2 Instrumente beliebiger Wahl; Gruppe III: eine Klaviersonate oder eine geschlossene Folge von Klavierstücken freier Form. Es werden folgende Preise ausgesetzt: in Gruppe I ein 1. Preis von 2000 M., ein 2. Preis von 1000 M.; in Gruppe II ein 1. Preis von 1200 M., ein 2. Preis von 800 M.; in Gruppe III ein 1. Preis von 800 M., ein 2. Preis von 600 M. Sämtliche preisgekrönten Werke werden Eigentum des Verlages. Der Verlag behält sich im

übrigen vor, noch weitere der zum Preisausschreiben eingereichten Werke zur Veröffentlichung zu erwerben. Sollte von den Preisrichtern eine Reihe von Werken als gleichwertig befunden werden, so können sie Teilung der Preise vorschlagen. Auch behält sich der Verlag eine Vermehrung der Preise vor. Die eingereichten Werke müssen in Partitur und Stimmen druckfertig vorliegen. Die Einsendungen müssen ohne Ausnahme an die Adresse Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig, Karlstr. 10 gerichtet sein und den vollen Namen und die Adresse des Einsenders enthalten. Den Einsendern wird der Eingang jedes Werkes bestätigt. Endtermin für die Einreichung von Werken zu dem Preisausschreiben ist der 30. Sept. 1927. Als Preisrichter hat der Verlag folgende Herren verpflichtet: Prof. Walter Davisson, Prof. Julius Klengel, Prof. Karl Straube, Prof. Robert Teichmüller, Dr. Adolf Aber. Die Entscheidung des Preisrichterkollegiums ist endgültig. Ihr unterwerfen sich die Komponisten durch Teilnahme an dem Preisausschreiben.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Die flott hingesetzte und ebenso zu spielende Humoreske für Klavier stammt aus der Feder von Werner *Jüllig*, der, aus Wien kommend, in letzter Zeit seinen Wohnsitz in Mannheim aufgeschlagen hat. — Der Autor der beiden reizvollen Kinderlieder ist der bekannte Dresdener Musikpädagoge und Komponist Otto *Urbach*.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Inland.

Allgemeine Musikzeitung, 54. Jahrg., 18 und 19 (Berlin). — „Zur Genesis des Beckmesser" (II) von Otto *Strobel*. — „Musikzeichen unserer Zeit" von Rob. *Hernried*. — „Musik und Sexualität" von Gerh. *Granzow*.

Das Orchester, 4. Jahrg., 9 (Berlin). — „Zur Geschichte der Trompete" von P. *Martell*. — „Aus Bachs jüngster Lehrzeit" von Wilh. *Heimann*.

Deutsche Sängerbundeszeitung, 19. Jahrg., 18 und 19 (Berlin). — „Staatliche Fürsorge für das Chorgesangswesen in Preußen". — „Zur Textfrage im gemischten und Männerchorwerk" von Martin *Friedland*. — „Einige schwedische zeitgenössische Komponisten" von E. M. Stuart. — „Walter Dost" von W. *Trenkle*. — „Musik in Sachsen" von W. *Heimann*. — „Der sächsische Sängerbund als Glied des DSB" von Johannes *Poppe*. — „Der Lehrer des jungen Beethoven, Christian Gottlob Neefe" von Richard *Oehmichen*. — „Kummer und Sorge" von Franziskus *Nagler*. — „Vom alten Stadttheater in Leipzig" von Eugen *Segnitz*.

Deutsche Tonkünstlerzeitung, 25. Jahrg., 449 (Berlin). — „Agnes Hundoegger" von Margarete von *Biema*. — „Stimmbildung" von Heinz Teo *Dreyer*.

Die Musik, 19. Jahrg., 8 (Stuttgart). — „Klassik und Romantik" von Heinrich *Berl*. — „Vom musikalischen Einfall" von Hans *Hebberling*. — „Johannes Brahms und Elis. von Herzogenberg" von Konrad *Huschke*. — „Wilhelm Backhaus" von Mark *Neven*. — „Arturo Toscanini" von Adolf *Weißmann*. — „Eduard Erdmann" von Arthur *Wüllner*. — „Dafne, die erste deutsche Oper" von Rudolf *Mielsch*.

Die Musikwelt, 7. Jahrg., 5 (Hamburg). — „Beethovens bühnenmusikalische Absichten" von Rudolf *Hartmann*. — „Unveröffentlichte Briefe von Verdi an seinen Verleger Ricordi."

Die vierte Wand, 13. (Magdeburg). — „Deutsches Theater in kulturell gefährdeten Gebieten" von Joseph *Laumen*. — „Gedenkrede auf Eleonora Duse" von Reinato *Simoni*. — „Der Zuschauer im Theater" von Julius *Schuster*. — „Wortregie" von Ludwig *Wagner*. — „Das Hörspiel" von Julius *Witte*. — „Ein Leben in der Kunst" von K. S. *Stanislawski*.

Hellweg, 7. Jahrg., 8 (Essen). — „Dichtungsfeindliche Preisausschreiben" von Erwin *Strassik*. — „Inszenierung auf der Modellbühne" von Manfred *Schott*. — „Feuer im Frühling" von Manfred *Hausmann*. — „Klassische Dichter von heute" von H. J. *Wille*.

Musik im Leben, 3. Jahrg., 4 (Köln a. Rh.). — „Gemischte Chöre" von E. Jos. *Müller*. — „Die Chorgesangstunde" von Hugo *Löbmann*. — „Chorschulung" von E. Jos. *Müller*.

Musica divina, 15. Jahrg., 2 (Wien). — „Dies irae" von Herbert *Biehle*. — „Jacopone da Todi" von Fritz *Erckmann*.

Musica sacra, 56. Jahrg., 2 (Regensburg). — „Musikarchitektur und musikalisches Leben" von Oskar *Meister*. — „Kirchenmusik und Cäcilienverein" von Max *Sigl*. — „Beethovens Missa solemnis". — „Ueber die Ober- und die Unterkoppel der Orgel" von H. *Löbmann*.

Musikblätter des Anbruch, 9. Jahrg., 4 (Wien). — „Musikalische Eindrücke auf einer Reise durch Armenien" von Alois *Melichar*. — „Motive" von Theodor *Wiesengrund-Adorno*. — „Zwei Künstlerhoroskope: Alban Berg und Arnold Schönberg" von Fritz *Weill*. — „Betrachtungen über das Melodram" von André *Coeuroy*. — „Reform des Konzertbetriebs" von Erwin *Felber*.

Pult und Taktstock, 4. Jahrg., 3/4 (Wien). — (Arnold Schönberg und seine Orchesterwerke) „Schönbergs Tonalität" von Hans F. *Redlich*. — „Verklärte Nacht" von Sascha *Hovenstein*. — „Die Gurre-Lieder" von Heinrich *Jalowetz*. — „Pelleas und Melisande" von Erwin *Felber*. — „Die Kammersinfonie" von Ernst *Kunwald*. — „Orchesterstücke Op. 16" von Th. *Wiesengrund-Adorno*. — „Erwartung" von Alex. *Zemlinsky*. — „Die Behandlung der Sprechstimme in Pierrot lunaire" von Erwin *Stein*. — „Die Choralvorspiele" von Hans F. *Redlich*.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, 28. Jahrg., 15/16 u. 17/18 (Köln a. Rh.). — „Zum Zusammenschluß der Aufführungsrechte" von Gerh. *Tischer*. — „Zu Othmar Schoecks musikdramatischem Schaffen" von Hans *Corrodi*. — „Vom Uraufführungswahn" von Gerh. *Tischer*. — „Ein Erinnerungsblatt für Camillo Sivori" von Fritz *Rose*.

Signale für die musikalische Welt, 85. Jahrg., 17 (Berlin). — „Neue Harmonielehre" von Karl *Westermayer*.

Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, 5. Jahrg., 4 (Hildburghausen). — „Christian Friedrich Witt" (Forts.) von Hans *Klenk*. — „Zu J. S. Bachs Choralkunst" von H. *Löffler*.

Zeitschrift für Musikwissenschaft, 9. Jahrg., 4 (Leipzig). — „Briefe Carl Heinrich Grauns" von Berthold *Kitzig*. — „Kanon und Fuge in Webers Jugendmesse" von Karl August *Rosenthal*. — „Wichtigere Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek in Wien" von Robert *Haas*.

Ausland.

Schweizerische Musikzeitung, 67. Jahrg., 14 (Zürich). — „Die Basler Liedertafel und der Eidgen. Singverein." — „Sängeratmung und Brustresonanz" (Schluß) von Karl *Suter-Wehrli*.

The Chesterian, 8. Jahrg., 62 (London). — „Erich Wolfgang Korngold" von Hugo R. *Fleischmann*. — „Was ist religiöse Musik?" von R. W. S. *Mendl*. — „Das subjektive Element und zeitgenössische Musik" von Alexander *Tausman*. — „Ausdruck und Taktstrich" von Herbert *Autcliffe*.

La Revue Pleyel, 42 und 43 (Paris). — „Ueber den Tod von Beethoven." — „Chopins lothringische Abkunft" (I) von Abbé *Evrard*. — „Ein Mäzen zur Zeit Ludwigs XV.: M. de la Papeinière" von J. G. *Prod'homme*. — „Chopins lothringische Abkunft" (Schluß) von Abbé *Evrard*. — „Unbekannter Debussy" von Maurice *Emanuel*. — „Milhaud" von *Roland-Manuel*.

Le Menestrel, 89. Jahrg., 17 und 18 (Paris). — „Vom Lyrismus" von J. *Heugel*. — „Der wahre Beethoven" von Maurice *Cauchie*.

Il Pianoforte, 8. Jahrg., 4 (Turin). — „Die musikalische Reminiszenz" von Attilio *Cimbro*. — „Die Schriften Debussys" von Guido M. *Gutti*.

Musica d'oggi, 9. Jahrg., 4 (Mailand). — „Liszt und Berlioz" von Gualtiero *Petrucci*. — „Bericht über den Unterricht des Choralgesangs in den Elementarschulen."

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. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

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

Deutsche Musikbücherei

ZUM DEUTSCHEN TONKÜNSTLER-FEST IN KREFELD
11.—15. Juni 1927

das meist begehrte Werk

Band 18/19

PROF. DR. ARTHUR SEIDL

NEUZEITLICHE TONDICHTER

und zeitgenössische Tonkünstler

8° Format, 2 Bände von je 400 Seiten mit 50 Bildtafeln, jeder Band in Pappband . . . M. 5.—
in Ballonleinen . . . . . M. 7.—

Wer eine Einstellung zum reichen Schaffen und eine Übersicht über die Entwicklung der neueren Tonkunst gewinnen will, findet in diesem Werke Weg und Erkenntnis.

Gustav Bosse, Regensburg

F. Busoni

DR. FAUST

Ergänzt u. herausgegeben v. Philipp Jarnach

Klavierauszug mit Text von Egon Petri und Michael von Zadora

Edition Breitkopf 5289 . . . . . M. 30.—
In Ganzleinen gebunden . . . . . M. 34.—

★

Nachdem dieses letzte und reifste Werk Busonis bereits im Mai 1925 in **Dresden** und im November 1926 in **Stuttgart** zur Aufführung gekommen ist und daselbst in kurzer Zeit 5 resp. 9 Aufführungen erlebte, sind in den nächsten Wochen in **Hamburg** (13. Mai), **Berlin** (Staatsoper, 3. Juni) und in **Frankfurt a. M.** (30. Juni) Aufführungen angesetzt!!

Verlag von Breitkopf & Härtel / Leipzig

HERMAN ROTH

ELEMENTE DER STIMMFÜHRUNG

(DER STRENGE SATZ)

I. Ein- und Zweistimmigkeit

Mit über 100 Literaturzitaten und zahlreichen Schulbeispielen. Preis M. **4.80.**

„Roth's Elemente der Stimmführung finde ich ausgezeichnet." Dr. Hermann Grabner-Leipzig.

„Ich halte das Buch für das schlechthin Beste, was es über den strengen Kontrapunkt gibt."
Prof. Dr. H. Keller-Stuttgart.

„Roth gibt uns ein Lehrheft des strengen Satzes, wie es an Klarheit der Anlage, Präzision des Ausdrucks, lebendiger Anschaulichkeit der Darstellung seinesgleichen sucht. Dr. H. Junker, Karlsruhe.

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett
Verlagsbuchhandlung / Stuttgart

Wichtige Neuheit!

PAUL HINDEMITH

Reihe kleiner Stücke

für Klavier zu 2 Händen
op. 37 Teil II n. M. 6.—

Leichte und mittelschwere Klavierstücke aus d. Feder Hindemiths. Überreich an melodischen u. rhythmischen Einfällen, formal knapp u. geschlossen, von höchster stilistischer Einheitlichkeit, mit einem Wort: ein Meisterwerk der zeitgenössischen Klavierliteratur.

B. Schott's Söhne / Mainz

Johannes Brahms

Nach dem Gemälde von K. Egersdörfer