

Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1927

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0048 | LOG_0026

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Zur Psychologie des Uebens und Konzertierens

Von HERMANN KELLER (Stuttgart)

Es ist bezeichnend für die Struktur und die treibenden Kräfte unseres Musiklebens (unseres „Musikbetriebs“, wie man unhöflich, aber richtig zu sagen pflegt), daß man ganze Jahrgänge von Musikzeitschriften durchsehen kann, ohne auf einen Aufsatz zu stoßen, der das obenstehende Thema behandeln würde. Dagegen sind Spalten über Spalten angefüllt mit Berichten über die Aufführung von Werken, die wir nie hören werden, weil sie bald nach der „Uraufführung“ eines sanften Todes entschlafen, Rezensionen über Konzerte, die uns unendlich gleichgültig sind, Besprechungen von Neuerscheinungen, die wir uns ebensowenig kaufen werden, als sich der betreffende Rezensent das Werk gekauft hätte, — kurz, wir werden ausführlichst über das sogenannte deutsche Musikleben auf dem laufenden gehalten. Um so weniger erfahren wir dagegen über Dinge, die unsere vitalsten Interessen berühren, z. B. über die Frage: Wie soll man üben, — eine Frage, die praktisch in jedem Jahrzehnt wieder anders und nie vollkommen gelöst wird; oder über Bekämpfung des Lampenfiebers? Warum hat noch niemand darüber geschrieben, wie der Abstumpfung begegnet werden kann, der jeder Lehrer im Lauf der Jahre fast rettungslos verfällt? Man denke an einen (nicht konzertierenden) Klavierlehrer, der Jahr für Jahr die Inventionen Bachs, die Etüden Cramers, gewisse klassische Sonaten hören und durchnehmen muß: kann das nicht nahe an das Irrenhaus führen? Wie ist dem zu begegnen? Oder: wann werden die Konservatorien und Musikhochschulen die Ergebnisse der heutigen Psychotechnik in der Beurteilung ihres Schülermaterials anwenden?

Da es nun eine Zeitschrift, wie ich mir sie denke, — in der von diesen und andern Dingen sehr viel, vom öffentlichen Musikleben sehr wenig stünde — nicht gibt, vielleicht nie geben wird (weil nämlich zu wenige Künstler in ihr ihre Personalinteressen vertreten finden würden), will ich mir erlauben, an dieser Stelle ein zu den oben genannten Komplexen gehörendes Spezialthema zu behandeln, nämlich einige kleine Beiträge zur Psychologie des öffentlichen Spielens, besonders des Orgelspielens, zu geben, etwa praktisch auszudrücken in der Frage: „Wie bereite ich mich auf ein Konzert vor?“

Es ist gewiß charakteristisch genug, daß meines Wissens über dieses Thema noch nie geschrieben worden ist, obgleich das öffentliche Auftreten jedem Musiker als der Höhepunkt erscheint, dem zuliebe man alle Mühen eines wochen- oder gar monatelangen Uebens, alle langwierigen Vorbereitungen zu einem Konzert willig auf sich nimmt! Und ist dieser langersehnte große Augenblick da, — wie oft wird der Musiker bitter enttäuscht durch gewisse, oft geradezu teuflische Fallen, die ihm die vielberufene Tücke des Objekts oder (noch schlimmer) seine ungünstige innere Verfassung stellt! Unter der Tücke des Objekts haben aber bekanntlich nur diejenigen zu leiden, die sich ihr selbst ausliefern, ihr nicht zu begegnen wissen, oft genug sie vorher nicht einmal kennen — während einem dieselben Objekte demütig dienen, wenn man ihnen ruhig, gefaßt und umsichtig entgegentritt! In einer besonders schwierigen Lage sind diejenigen Musiker, die nicht im Hauptberuf Konzertsolisten sind, sondern als Lehrer, Orchestermusiker, Organisten nur selten, ein paarmal im Jahr Gelegenheit zu öffentlichem Auftreten haben: ihnen fehlt die Erfahrung, diesen Gefahren zu begegnen, sie sind ihnen bei jedem Male neu ausgeliefert.

Daß man ein Stück, das man öffentlich vortragen will, geübt haben und können muß, klingt wie eine Selbstverständlichkeit, und doch sind hier Gefahren über Gefahren verborgen. Zunächst: ein Stück, das ich heute „kann“, kann ich nur heute; morgen, übermorgen, jeden Tag, jede Woche bröckelt ein Stück ab; wenn es gut geübt gewesen ist, d. h. wenn das Gedächtnis fest umrissene, sichere Bilder in seiner Kartothek aufbewahrt, Engramme, wie sie *Bleuler*¹ nennt, die jederzeit reproduziert werden können, gelingt die Rekonstruktion leicht. Das langsam-Spielen, was hiebei empfohlen wird, hat den Zweck, das Heraustretenlassen des latenten Gedächtnisbildes ins Bewußte mit aller Ruhe, Sicherheit und Deutlichkeit sich vollziehen zu lassen.

Leider aber kommt oft der Fall vor — wir sind alle nur Menschen, und oft durch ein Uebermaß von Unterricht abgearbeitete Menschen —, daß flüchtig

¹ *Bleuler*, Naturgeschichte der Seele und ihres Bewußtwerdens. 1921. S. 79 ff.

geübte Stücke hervorzuholen, ungenaue Engramme zu ekphorieren sind: da ist äußerste Vorsicht, mehr als bei einem ganz fremden Stück, am Platze. Ferner: man „kann“ ja ein Stück immer nur bis zu einem gewissen Grade; derselbe Grad, der bei guter innerer Disposition vollständig genügt, zeigt sich als ungenügend bei schlechter Disposition (Nervosität). Zu den verzweiflungsvollsten Fällen gehört das Ueberüben eines Stücks. Da ist meistens keine Rettung möglich, denn meist verbindet sich damit ein innerer Ueberdruß: das Stück hängt einem zum Hals heraus, und man muß es auf Monate weglegen. Jeder Lehrer kennt diesen Fall, wenn schwierige Stücke, die auf einen Vortragsabend studiert worden sind, wegen Hinausschiebung dieses Abends wochenlang vorspielfertig konserviert werden sollen; das gelingt fast nie, und es ist besser, das Stück von dem Gipfel der Vorspielreife heruntergleiten zu lassen und erst ein paar Tage vor dem endgültigen Termin wieder vorzunehmen. Das Ueberspielen selbst ist eine Folge von unzweckmäßigem, zu einseitig mechanischem, d. h. zu wenig bewußtem Ueben; die Engramme müssen dabei fast widerwillig erzwungen werden.

Im übrigen hätte die musikalisch-psychologische Forschung hier ein weites, wichtiges, noch fast unbebautes Gebiet vor sich: uns die Prozesse des Lernens, Uebens, Könnens, Verlernens, Reproduzierens zu verdeutlichen. In welcher Musikhochschule wird heute über diese jedem Musiker lebensnotwendigen Dinge den Studierenden mehr gesagt als durch einige flüchtige, nebenbei gegebene Hinweise des Fachlehrers?

Ich gehe notgedrungen hier mit diesen paar Worten über das Thema „Wie soll man üben?“ weg und nehme an, daß der Musiker das geübte Stück hinreichend „kann“. Wenn er sich das nicht nur leichtfertig vormacht (es gibt viele solche Illusionisten), muß ihm das schon ein festes und freudiges Gefühl seiner Aufgabe gegenüber geben. Es gibt aber depressive Naturen, bei denen das Könnensgefühl dann immer noch nicht eintritt, sie mögen (in schweren Fällen) das öffentliche Spielen aufgeben oder aber versuchen, irgend eine Methode für Willensschulung durchzuarbeiten. (Viele Menschen haben noch heute Hemmungen solchen Methoden gegenüber — meist aber ganz unberechtigterweise.) Ist nun, wie wir annehmen wollen, der Hauptkoeffizient günstig, so können eine Anzahl Nebenkoeffizienten immer noch alles verderben. Vor allem die eigene Disposition beim Auftreten. Jedermann weiß, wie eine Erhöhung der Gefahr zunächst lähmend wirkt: ich kann auf einem Brett, das ich auf den Fußboden lege, ganz sicher gehen, fast sicher einen Meter über der Erde,

recht unsicher aber bin ich, wenn es drei oder mehr Meter erhöht ist, — und wieviel komplizierter sind die Gefahren eines öffentlichen Auftretens! Dieses negative Gefühl kann meines Erachtens nicht aufgehoben werden, es kann aber kompensiert werden durch die Freude am Bestehen der Gefahr, so wie der richtige Bergsteiger im Hochgebirge nicht Angst, sondern im Gegenteil ein erhöhtes Lebensgefühl empfindet. Das berauschende Glücksgefühl, das ein Konzert wirklich zu einem Höhepunkt des Lebens machen kann, muß stärker sein und darf das nicht ausschaltende Lampenfieber nicht bewußt werden lassen. Die geeignete körperliche Disposition selbst kann in Frage gestellt werden durch Uebermüdung (z. B. zu vieles Ueben am Konzerttage selbst, weite Wege vom Hotel ins Konzertlokal, anstrengende Reise vorher und — ganz besonders! — durch Besuche machen), durch Ablenkung (gute Freunde, die uns ins Konzert abholen und halb tot reden, andere, die ins Solistenzimmer kommen, sich ihre Freikarte zu holen, ganz zu schweigen von eventuellen Störungen durch den Agenten, der für den Kritiker X. noch ein Programm braucht usw.). Man gehe auch nie hungrig aufs Podium (etwa weil man sich für nachher zum Abendbrot verabredet hat!), aber auch nicht satt; Alkohol und Tabak sind zu meiden! — kurz, man achte auf alles, was die persönliche Widerstandsfähigkeit für die bevorstehende Schlacht herabsetzen kann. Die Tücken der Objekte, mit denen der Künstler sich weiterhin noch herumzuschlagen hat, sind nun in jedem Fall verschieden für den Sänger, den Geiger, den Pianisten. Hier will ich zunächst von den Tücken sprechen, von denen der Organist bedroht ist (die Nutzanwendung auf die übrigen Instrumente kann jeder leicht selbst machen), und man wird mir zugeben, daß sie zahlreich genug sind, um ernst genommen zu werden. Ein zu eng sitzender Frack kann die Sechsstel-Fuge der Bachschen Cdur-Toccata (auf dem dritten Manual!) in Frage stellen, ein zu hoher oder steifer Kragen die Uebersicht über den Registerapparat beeinträchtigen, und daß man seine eingespielten Orgelschuhe, keine anderen, haben muß, ist ja selbstverständlich. Ein bekannter Orgelvirtuose erweist diesen mit seiner Leiblichkeit zusammenhängenden Objekten so viel Reverenz, daß er beim Ueben sein ganzes Programm im Konzertanzug durchnimmt. Soviel über den Anzug; nun die Noten. Jeder kennt den peinlichen, hilflosen Anblick, den der Begleiter bietet, der in dem dicken Band das Lied nicht findet (die Sängerin steht schon vorne und sieht sich nervös um), der Geiger, der für Nr. 3 a die Noten von Nr. 3 b auflegt, sich erst im letzten Augenblick ein Programm geben läßt und

berichtigend nachsieht, usw. Wer dagegen alles dies ruhig ausführt, wird bald herausfinden, daß die dazu notwendige Zeit, etwa zwischen zwei Stücken, so kurz ist, daß man außerdem die zur Umschaltung der Stimmung notwendige Pause noch voll zu ihrem Recht kommen lassen kann. Auch hier spreche ich keine Selbstverständlichkeit aus, sondern berühre einen Punkt, in dem viel, auch von bedeutenden Künstlern, gesündigt wird. Dem reproduzierenden Musiker auf dem Podium, auf der Orgelbank, erscheint jede Sekunde, die nicht durch Musik ausgefüllt ist, zehnmal länger als dem entspannt darsitzenden Zuhörer. Daher ist er nur zu sehr geneigt, die wichtigsten Pausen abzukürzen. (Auch die Gewohnheit des Uebens, bei dem man alle derartigen Pausen zu unterschlagen pflegt, spielt ungünstig herein.) Mahler schreibt bekanntlich in seiner Zweiten Sinfonie nach dem ersten Satz „eine Pause von mindestens fünf Minuten“ vor; bei den Sinfonien Beethovens pflegen die meisten Dirigenten kaum fünf Sekunden Pause zwischen den einzelnen Sätzen eintreten zu lassen, bei Variationenwerken, wie etwa den Brahms'schen Händel-Variationen, pflegen die Pianisten meist die unumgänglich notwendige Pause zwischen den einzelnen Variationen (so kurz man sie auch bemessen mag) ganz aufzuheben. Dadurch entsteht aber leicht der üble Eindruck des Abspielens eines Pensums, und nur von ganz wenigen Künstlern geht auch in diesem Punkte die beglückende Uebereinstimmung mit dem Hörer aus, die uns vergessen läßt, daß wir im Konzert sitzen. Also: der Künstler überlege sich vorher (nicht erst im Konzert), wie lange die Pausen zwischen den einzelnen Nummern (ein entsetzliches, aber für die Psychologie des Konzerts bezeichnendes Wort!) sein sollen, wie lange zwischen den einzelnen Abteilungen einer Nummer, wie lange zwischen den Sätzen einer Sonate, zwischen Präludium und Fuge: er wird erstaunt vielleicht zum ersten Male empfinden, wie viele Ausdrucksmöglichkeiten im Warten, in der Spanne zwischen „attacca“ und ein paar Sekunden Einschnitt liegen können.

Das setzt aber natürlich voraus, daß beim Orgelspieler nicht Angstpausen durch Umregistrieren entstehen müssen; daß während eines Stücks nicht Fermaten auf das Doppelte verlängert, Pausen oder ritardandi gedehnt werden dürfen, um die zum Registrieren notwendige Zeit zu gewinnen, ist selbstverständlich; aber auch die allgemeine, im Verlauf eines Konzerts zwei- oder dreimal vorzunehmende Neueinstellung aller Kombinationen usw. kann auf den dritten Teil der gewöhnlich gebrauchten Zeit gebracht werden, wenn man sich Registrierbogen ent-

sprechend der Einteilung des Spieltischs anlegt, einen Bogen etwa so einteilt:

III links	III rechts
II „	II „
I „	I „
Ped. „	Ped. „
Knöpfe:	
Tritte:	

und in jedes Feld sowohl Handregister als freie Kombinationen einträgt; es ist dann möglich, eine Orgel mit 60—80 Stimmen, vier freien Kombinationen usw. in aller Ruhe in kaum zwei Minuten vollständig umzuregistrieren.

Ich ziehe es vor, ohne Umwender (und natürlich ohne Registranten) zu spielen; will man nicht das Ganze auswendig spielen, so kann man sich durch Auswendigspielen an schlechten Umdrehstellen (ein Punkt, in dem unsere Klassikerausgaben oft Außerordentliches leisten!) oder durch ein zweites Exemplar helfen. Im Kunstwerk des Reproduzierens bedeutet der Umwender stets einen peinlichen Erdenrest.

Der Organist, der auf eine ihm fremde Orgel kommt, muß den Spieltisch gewissermaßen innerlich photographieren, jede Einzelheit bewußt optisch erfassen und fixieren. Diese Arbeit kann man nach meinen Erfahrungen nur leisten, wenn man ganz konzentriert, d. h. allein ist. Sehr störend sind stets die Erläuterungen des uns bei der ersten Probe seine Orgel zeigenden Organisten, der die Besonderheiten seines Instruments in bester Absicht erläutern will, noch ehe man die allgemeine Anlage in sich aufgenommen hat; in solchen Fällen entsteht ein falscher Ablaut, den man vermeiden kann, indem man höflich und zerstreut zuhört und sich gar nichts merkt. Daß man beim Ueben keine Zuhörer brauchen kann, ist selbstverständlich. Sobald welche „auftreten“, übe man linke Hand oder Pedal allein in langsamem Tempo, jede Stelle zehn- bis zwanzigmal; wer so handelt, „der ist bald allein“ (Straubes Methode!). Das „Sich einspielen“ ist bei der Orgel ja ungleich wichtiger als beim Klavier; man nehme daher kein exponiertes Stück (wie etwa D dur-Präludium und Fuge von Bach) zu Anfang (übrigens auch kein zu schweres und großes als Schluß). Bisweilen, wenn man an seinem Spieltisch verhältnismäßig ungesehen sitzen kann, ist es möglich, sich ohne angestellten Motor kurz vor dem Konzert auf der stummen Orgel warm zu spielen; daß man sich die Orgelbank individuell genau nach seiner Gewohnheit sowohl in der Höhe

als im Abstand vom Spieltisch einstellt, ist von großer Bedeutung, ebenso daß man Manual- und Pedalbeleuchtung vorher ausprobiert hat. Die endgültigen Registrierpläne arbeitet man am besten nicht während des Uebens, sondern unmittelbar nachher aus; auf der Orgelbank hat man meist nicht die nötige innere Ruhe und Uebersicht dazu. Wer viel reist, braucht besondere Exemplare seiner Noten, in denen jeweils die mit ganz weichem Bleistift eingezeichneten Registrierangaben wieder ausradiert werden können.

Eine der häufigsten zweifelhaften Freuden des konzertierenden Organisten bilden die Störungen, die die Eigenheit haben, als Heuler oder Versager immer vor Konzerten aufzutreten und deren Beseitigung durch den herbeitelegraphierten Orgelbauer dann dem Spieler seine kostbare Uebungszeit raubt. Bisweilen ist es einfacher, wenn man selbst ein paar ungebändigte Pfeifen unschädlich macht, indem man sie herstellt, als wenn der Orgelbauer stundenlang nach dem Fehler sucht. Was zu tun ist, wenn Störungen im Konzert selbst auftreten, darüber kann man keine Anweisung geben: da hilft nur scharfes Gehör, das sofort Tonhöhe, Register und Manual des Heulers feststellt, und Geistesgegenwart. Im schlimmsten Fall freier Abschluß auf der Tonart des Heulers, — es soll vorkommen, daß selbst dann das Publikum „nichts merkt“. Meistens sind diese kleinen Orgelteufelchen aber feige und kuschen auf ein paar energische Rippensöße, die man der betreffenden Taste verabfolgt; da muß man eben Glück haben — und an sein Glück glauben!

Nun habe ich wohl keine vollständige, aber vielleicht doch genügende Aufzählung der subjektiven und objektiven Gefahren gegeben, über die der Spieler triumphieren muß, wie Dürers Ritter über Tod und Teufel; die wichtigeren sind zweifellos die subjektiven, leichter zu begegnen ist den objektiven. Die richtige Stimmung für ein öffentliches Auftreten ist Sammlung, der gefährlichste Feind Zerstreuung (meist eine Verdrängungserscheinung des Lampenfiebers); Müdigkeit wird meist schon im ersten Stück völlig überwunden, körperliche Indisposition vergessen. Eine Art öffentlichen Auftretens ist für den Organisten ja auch das Spiel im Gottesdienst. Die Kritik der Gemeinde an seinem Spiel möge er nicht auf die leichte Achsel nehmen; sie wiegt häufig eine Zeitungskritik, vor der man so viel mehr Respekt hat, auf! Auch im gottesdienstlichen Spiel ist Zerstreuung, meist entstanden aus Abstumpfung durch Wiederholung, die Hauptgefahrenquelle. Es gibt Organisten, die bei Wiederholungen innerhalb einer Choralstrophe unter einer oft zwangsmäßig gesteigerten

nervösen Unsicherheit zu leiden haben, ob sie bei zu repetierenden Zeilen „das erste Mal“ oder „das zweite Mal“ spielen. Treffe ich etwas Derartiges bei Schülern an, so empfehle ich, bei jeder Strophe die Worte „das erste Mal“, „das zweite Mal“ halblaut auszusprechen (sprechen, nicht bloß denken!); das löst meist die nervöse Spannung im Augenblick.

Ich weiß, daß noch viel zu sagen wäre; ich weiß, daß der Chor- und Orchesterdirigent einer mittleren oder kleineren Stadt noch viel mehr Widerwärtigkeiten zu bestehen hat, daß er sich am Tag der Aufführung und am Vortag mit tausend Scherereien müde laufen und oft genug halb tot ärgern muß, ehe er dann am Abend oben stehen und die Missa oder den Messias dirigieren darf, und da dann beim ersten Orchesterakkord alle Müdigkeit, aller Aerger von ihm abfällt, er nicht mehr an sich, nicht mehr an die Mitwirkenden, an die geborgten Oboisten, an den eingesprungenen Ersatz-Alt denkt, sondern nur noch an das Werk; ich möchte aber das eingangs Gesagte wiederholen: es gibt unendlich Interessanteres als Berichte über stattgehabte Konzerte und über Neuerscheinungen; das äußere und das innere Leben der Musiker bietet genug interessantesten Stoff, der erst zu einem winzigen Teil erfaßt worden ist. Alles, was z. B. den Unterricht, sowohl vom Lehrer wie vom Schüler aus gesehen, angeht, erfährt meist eine idealisierte, schematische Darstellung; wie es in Wirklichkeit ist, davon wird kaum einer von uns je etwas gelesen haben (außer etwa in ausgesprochen satirischer Absicht, wie in Steinitzers „Briefen eines Grobians“); über das Ueben, Lernen, Können, Verlernen, über Lampenfieber und ähnliches wissen wir noch sehr wenig (das Buch von Siegfr. Eberhardt: „Der Körper in Form und Hemmung“ hat mich enttäuscht); weder bekümmert sich der Musiker im allgemeinen um praktische Psychologie, noch hat sich diese bis jetzt an so komplizierte Erscheinungen wie einen Musiker, der eine Sonate von Beethoven oder eine Fuge von Bach spielt, herangewagt. Trotzdem, oder gerade deshalb, muß aber dem Musiker immer wieder gesagt werden, daß er selbst versuchen soll, etwas von den heutigen psychologischen Methoden sich nutzbar zu machen. Er lese Kretschmer: „Körperbau und Charakter“ oder Wizemann: „Menschenkenntnis“ oder irgend ein anderes gelehrtes oder ungelehrtes Buch und versuche, sich selbst als Charakter, als Temperament kennen zu lernen; von da aus stelle er sich die Frage nach der für ihn besten Art zu arbeiten und nach einem erreichbaren, nicht zu fernen Ziel. Er berechne leidenschaftslos die positiven wie die negativen Komponenten seines Lebens; all das wird ihm eine Sicherheit im Ar-

beiten geben, von der aus er dann erst die Sicherheit zu einem öffentlichen Auftreten und allen Vorbereitungen dazu bekommen kann. Und möge der heutige Experimentalpsychologe den Musiker studieren! Er ist eine höchst komplizierte Erscheinung, eine Gattung Mensch für sich, und bis jetzt noch durch unrationelle Methoden, durch Hemmungen aller Art schwer be-

lastet. Vielleicht können aber einem künftigen Geschlecht Umwege und Mißerfolge im Ueben, Qualen des Lampenfiebers erspart werden? Ich weiß es nicht; aber ich weiß, daß hier eine Aufgabe liegt, in der Wissenschaft und Kunst zusammenwirken müssen, eine ebenso dringliche, als verantwortungsvolle und schöne Aufgabe!

Rundfunk und musikalische Kultur

Von Dr. FRITZ LAUHÖFER (Gelsenkirchen)

Der Rundfunk, vor gar nicht so langer Zeit noch angestaunt als technisches Wunder und unerhörte Neuerung, ist bereits zur gewohnten Erscheinung geworden. Er hat sich nicht mit der Uebertragung des gesprochenen Wortes begnügt, sondern sehr bald auch des Musikalischen bemächtigt und als bequemes Mittel der Musikvermittlung und Musikübertragung schnell ein hohes Maß von Popularität erlangt. Bezeichnend für das Verlangen nach Ausdehnung seines Auswirkungsbereichs ist die Kühnheit, mit der er nicht nur die Uebertragung von instrumentalen Musikwerken, sondern auch von Opern, Oratorien usw. in Angriff genommen hat.

In einer Zeit, die den Raum zu überwinden und Völker und Länder durch Auto, Flugzeug und elektrische Welle aneinanderzurücken sucht, ist der Rundfunk wichtiger Schrittmacher des Verkehrs und damit ein Faktor von großer wirtschaftlicher Bedeutung. Darüber hinaus wird sehr stark auf seine kulturelle Mission hingewiesen, die insbesondere darin zum Ausdruck kommt, daß eine außerordentlich große Zahl von Menschen bequem und leicht in den Genuß des durch diese Erfindung vermittelten Bildungs- und Musikgutes gelange.

Es ist zuzugeben, daß der kulturelle Wert des Rundfunks in Deutschland rechtzeitig erkannt worden ist. Im Gegensatz zu anderen Ländern, insbesondere Amerika, wo diese Erfindung noch nicht so sehr volksbildenden Zwecken dienstbar gemacht worden ist, als im Reklametechnischen stecken geblieben ist. Zweifellos ist man bei uns — Programmbildung, Rundfunkintendanzen wie die in der Bestellung des Reichsrundfunkkommissars zum Ausdruck kommende Interessiertheit des Reiches sind Beweis dafür, — ernstlich bemüht, das Radio volkskulturellen Erfordernissen dienstbar zu machen. Dieser kulturelle Wille des Rundfunks ist auch da nicht zu bezweifeln, wo er zum Träger musikalischer Fernwirkung wird.

Nachdem der Rundfunk eine sehr große, noch stetig wachsende Zahl von Hörern an sich gezogen hat und zu einer Angelegenheit des täglichen Kon-

sums geworden ist, ist die Frage nach der Bedeutung dieser Erfindung für unsere musikalische Kultur für den ernstesten Musikfreund gegeben. Ihr kann man nicht durch den Hinweis auf den unaufhaltsamen technischen Fortschritt und die Aussichtslosigkeit aller Bemühungen, eine naturgemäße Entwicklung aufhalten zu wollen, ausweichen.

Der objektive Betrachter wird hier von vornherein, schon um den Einwänden und Angriffen der unentwegten Fortschrittler gegen die „Musikreaktion“ die Spitze abubrechen, die großen Möglichkeiten und Vorzüge des Rundfunks (man denke nur an den Anschluß großer musikloser Massen, insbesondere des flachen Landes, an die Musik, die Uebertragung von Uraufführungen, Musikfesten usw.) anerkennen. Er wird auch zugeben, daß der Rundfunk als technische Angelegenheit keineswegs auf dem Höhepunkt seiner Entwicklungsfähigkeit angelangt ist. Man wird vielmehr annehmen dürfen, daß er seine experimentelle Periode schnell überwindet, akustische und phonetische Unebenheiten und Unzulänglichkeiten abstellt, überhaupt in der Verfeinerung und Differenzierung des Klangbildes noch außerordentliche Fortschritte zu erzielen sind.

Aber schließt die Tatsache, daß man als Kind des 20. Jahrhunderts einer technischen Großleistung wie dem Rundfunk die geziemende Bewunderung entgegenbringt und seine positive Seite anerkennt, die Verpflichtung zur kritiklosen Bejahung des Neuen ein? Darf der Enthusiasmus über den Flug des Menschengestes, der nunmehr weiteste Räume auf den Schwingen der Welle erobert, ein Grund sein, Begrenztheiten dieser Erfindung zu verkennen und Gefahren zu übersehen, die mit dem Siegeslauf des Rundfunks für unser Musikleben und unsere Musikkultur heraufzuziehen beginnen? Ganz unabhängig von seiner zweifellos unaufhaltsamen Entwicklung und seinem technischen Reifegrad stellt der Rundfunk grundsätzlich bedeutsame Fragen heraus, die beachtlich genug sind, daß man sich mit ihnen auseinandersetzt.

Es ist kein Zufall, daß in einer Zeit fortschreitender Mechanisierung der Rundfunk praktischen Zwecken dienstbar gemacht wurde. Es ist auch kein Zufall, daß in unseren Tagen, wo alles seine Lebensgesetze von der Maschine her empfängt, der Einbruch des Radios in den Bereich der Musik kein allzu kritisches Echo fand. Ist nicht die Kritiklosigkeit, mit der man hier von vornherein über offenkundige technische Mängel hinweg sah, bezeichnend für den Mangel an Empfindsamkeit unserer Tage, symptomatisch dafür, wie sehr bereits unsere Zeit dem Drucke der Technik erlegen ist? Die Veräußerlichung unserer Lebenshaltung und unserer Stellung zur Musik ist eine Folge unserer technisierten Zeit. Sie war bereits feststehende Tatsache, bevor der Rundfunk kam. Aber wichtig ist, daß diese Vernüchterung unserer Beziehung zur Musik durch den Rundfunk weitergetrieben zu werden droht.

Bei der Betonung der kulturellen Mission des Rundfunks ist insbesondere auf seine Leichtigkeit und Bequemlichkeit hingewiesen worden, Eigenschaften, die erst ungeheuren Massen den Genuß guter Musik ermöglichten. Man hat hervorgehoben, daß die Musik damit aufhöre, Privileg einzelner Schichten zu sein, denen Besitz und soziale Stellung den ausgiebigen Besuch von Konzert und Theater möglich machte. Man ist sogar so weit gegangen, diesen mit der Ausbreitung des Rundfunks gegebenen Zustand als Beginn der „Demokratisierung der Musik“ zu bezeichnen. Die Geflissentlichkeit, mit der man hier zur Kennzeichnung der kollektiven Tendenz der neuen Erfindung Begriffe aus der politischen Sphäre herbeiholt, ist verdächtig. Demokratisierung der Musik! Ein gefährliches Schlagwort, wenn es ausgeht von der Gegensätzlichkeit der bisherigen Musikkultur und ihren gesellschaftlichen Betätigungsformen zum Neuen.

Ist die Tatsache, daß eine fast unbegrenzt große Zahl von Hörern dem Rundfunk angeschlossen und jederzeit in der Lage ist, Musik zu konsumieren, schon gleichbedeutend mit der Hebung der Musikkultur? Eine sehr einfache Rechnung, die ohne weiteres eine Parallelität zwischen der Erleichterung und Erweiterung des Musikempfangs und der Entwicklung der musikalischen Kultur konstruiert. Die Bequemlichkeit und Formlosigkeit des Musikgenusses im Rundfunk ist nicht unbedenklich. Ist die Gefahr zu verkennen, daß die Musik, jederzeit verbrauchsbereit in Werktag und Arbeit gesetzt, zur billigen Masse herabsinkt, Unterhaltungs- und Anregungsmittel wird, was ernste Angelegenheit und bestimmt ist, von der Nüchternheit des Alltags zu erlösen? Die Musik hat die Aufgabe, den ganzen Menschen

zu erfassen und in eine völlig zweckfreie Sphäre zu heben. Die im Zeitalter weitestgehender Mechanisierung und Nivellierung ohnehin schon großen Schwierigkeiten, der Musik ihre ureigene, seelenhafte Macht wieder zu geben, wurde durch den Rundfunk weiter verschärft und kompliziert.

Man könnte sich nun einen Zustand denken, wo der Rundfunk am Ende und auf dem Höchststand seiner Entwicklung das lebendige Konzert und Theater verdrängt und ablöst. Diesen theoretischen Möglichkeiten stehen eine Reihe gewichtiger, ästhetischer Grundtatsachen im Wege. Ist die Aufgabe unseres Theaters und Konzertes überlebt? Können diese Institute an ihrer Ueberflüssigkeit und Ueberholtheit zugrunde gehen? Warum hat man Theater- und Konzertgemeinschaften organisiert? Lag diesen Gründungen nicht der Gedanke der Schaffung einer wenn auch zunächst weltanschaulichen Erlebniseinheit zugrunde, die letzten Endes am vollkommensten im lebendigen räumlichen und körperlichen Zusammenschluß von Künstler und Kunstgemeinde wirksam werden kann?

Es ist weiter die dem Rundfunk eigentümliche Trennung des akustischen und optischen Eindrucks hervorgehoben worden. Man hat in ihr ernsthafte Vorzüge oder Nachteile gesehen. Begeisterte Fürsprecher des Neuen betrachten sie als künstlerische Stärke des Rundfunks und glauben, daß durch das Auseinanderfallen der visuellen und akustischen Eindrücke die Musik als immaterielle Klangmacht aller grobstofflichen Zufälligkeiten entkleidet und wieder in ihre höchsten und heiligsten Rechte eingesetzt werden. Sie geben zwar zu, daß der Anblick und das Erlebnis des Künstlers (Dirigenten, Sängers, Schauspielers) von hohem Interesse und Reiz sein könne, berufen sich aber im übrigen auf jene Stelle im „Wilhelm Meister“, wo Goethe Nataliens Onkel sagen läßt: „Wahre Musik ist allein fürs Ohr“. Als ob das versenkte Bayreuther Orchester nicht bereits den Wert der Ausschaltung der äußeren Eindrücke und alles störenden Beiwerks und der Konzentration auf das innere Wesen der Musik erkannt hätte. Das besagt nichts gegen die geheimnisvolle Macht, welche die personellen Beziehungen von Künstler und Kunstempfänger ausströmen.

Diese innige Verbindung von Mensch ist beim Rundfunk gelöst. Die Atmosphäre, die im Konzert und Theater die Kunstgemeinde umfängt, der eigenartige Reiz, der von einem festlich gestimmten, andächtigen Publikum, der Funke, der vom musikalischen Interpreten ausgeht und gleichsam körperlich auf das Publikum überspringt, sind trotz unverkennbarer Entartung und Veräußerlichung unseres gegen-

wärtigen Musikbetriebs doch auch Vorzüge der radiofernen Musikdarbietungen, die positiv zu werten sind. Es ist eine psychologische Tatsache, die auch durch kein übersteigertes Virtuositentum aus der Welt zu schaffen ist: das körperlich-räumliche Zusammensein eines festlichen Auditoriums mit dem ausübenden Künstler schafft Bindungen und Spannungen und jenes Fluidum, das starke Energien auslöst, Hemmungen niederreißt, die Musikbereitschaft steigert und im Künstler Reproduktions- und Schöpferkraft stärkstens anregt. Alles Tatsachen, die auch heute noch trotz der Auswüchse, wie sie die Massenveranstaltungen geschäftstüchtiger Konzertunternehmer darstellen, grundsätzlich ihre Geltung haben. Sie entsprechen einer tiefen menschlichen Naturanlage, die nicht so einfach organisiert ist, daß sie sich nach Belieben zerlegen ließe.

Der Mensch als körperhaftes soziales Gemeinwesen wird im Rundfunk negiert und zum rezeptiven Schemen herabgedrückt. Die vielfach als Einrichtungen verbürgerlichten Kunstgenusses für überlebt erklärten Institute des öffentlichen Konzerts und Theaters enthalten Kräfte und Werte, die dem Rundfunk seiner ganzen Natur nach abgehen müssen. Sie liegen im Gegensatz zum unbekümmerten, unökonomischen Musikhören im Rundfunk nicht zuletzt in dem gewissen Zwang zur Konzentration und willigen Hinnahme auch des dem persönlichen Geschmack weniger Zusagenden. Diese musikerzieherisch bedeutsame Disziplin des musikalischen Genusses macht beim Rundfunk Laune und Willkür Platz, die wahllos hierhin und dorthin greift.

Auch der Hinweis auf eine offenbar nebensächliche, traditionell gewordene Erscheinung wie den Beifall ist hier nicht ohne Bedeutung. Der Beifall nicht als leere Geste eines veräußerlichten Konzert- und Theaterpublikums, sondern als Ausdruck der Resonanz, als Anerkennung und Anfeuerung des Künstlers, ist keineswegs so belanglos, daß sein Wegfall unerheblich erscheint. Die Tatsache, daß ein von der Leistung des Künstlers ganz ergriffenes Publikum sich mit der schweigenden Hingabe des Kunstwerkes begnügt, spricht nicht gegen den Wert und die soziologische Bedeutung des Beifalls.

Der Rundfunk muß auch auf dieses Mittel verzichten. Er trennt, was räumlich und körperlich zusammengehört, schaltet Luftraum und schwingende Welle zwischen Sender und Empfänger und ersetzt die organische Erlebniseinheit und körperhaft warme Verbundenheit von Künstler und Kunstgemeinde durch die kollektiv-mechanistische. Der vereinsamte Künstler im nüchternen, stimmungslosen Senderraum — ist er nicht Beweis dafür, daß der Rundfunk trotz

seines vielgerühmten universalen Grundzuges einen stark individualistischen Einschlag, eine Tendenz zur Isolierung, Trennung und Beschränkung in sich trägt?

Der bei der Rundfunkmusik festzustellende Mangel an Körperlichkeit und Bildhaftigkeit tritt besonders deutlich bei der Opernübertragung in die Erscheinung. Hier liegt die vollkommene Trennung der visuellen und akustischen Erscheinungen und die gänzliche Verkennung der Tatsache vor, daß szenische Handlung und Musik bei der Oper ein untrennbares Ganzes darstellen, das nicht willkürlich auseinandergerissen und auf Teilgenuß beschränkt werden kann. Man darf es vielleicht schon als Erkenntnis der ästhetischen Unhaltbarkeit der Opernübertragung durch den Rundfunk werten, daß die bisherigen Versuche in dieser Richtung sich zumeist auf zugkräftige Repertoireoperen beschränkten, deren bühnenmäßigen Verlauf man als bekannt voraussetzte und vorsichtigerweise im allgemeinen von Experimenten mit neuen, gänzlich unbekannten Opern abgesehen hat. Ueber die Zwiespältigkeit und Zerrissenheit des Gesamteindrucks kann auch die Uebertragung einer bekannten Oper nicht hinwegtäuschen. Gerade diese Kunstform wendet sich im stärksten Maße an die Sinne und kann zur Entfaltung ihres vollen Lebens, das ja wesentlich auf der szenischen Darstellung ruht, der körperlichen Anwesenheit und des Miterlebens des Zuschauers nicht entraten. Die innere Unmöglichkeit der Opernübertragung durch den Rundfunk bleibt auch dann bestehen, wenn das Problem des Fernsehens gelöst ist und damit optische und akustische Eindrücke wieder zusammenfallen. Sind diese Uebertragungen nicht ein trauriger Beweis dafür, wie sehr man sich bereits über organische Gesetzmäßigkeiten bestimmter Kunstformen kühn hinwegsetzt in dem Bestreben, alles und jedes dem Neuen dienstbar zu machen?

Die Erörterung der Fragen, wie sie sich mit dem Problem des Rundfunks naturgemäß ergeben, kann nicht an der musikwirtschaftlichen Seite dieser Erfindung vorüber gehen. Die Wandlungen, die sich hier ankündigen, sind ja nicht lediglich materieller Natur, sondern haben ihren bedeutsamen kulturellen Hintergrund. Die musikwirtschaftlichen Auswirkungen des Rundfunks sind, wie Dr. Aber unlängst auf Grund seiner sich auf eine umfassende Umfrage beim Musikverlag und Musikalienhandel stützenden Feststellungen in den Leipziger Neuesten Nachrichten ausführte, hier schon deutlich in die Erscheinung getreten. Eine wichtige Ursache ihrer ungünstigen Lage ist sicherlich im Rundfunk, in der Abwanderung eines beträchtlichen Prozentsatzes aus der musi-

kalischen Laien- und Dilettantenschicht zum Rundfunk zu suchen.

Die Schädigungen des Musikalienhandels und des Musikverlages durch den Ausfall der vielen Musikliebhaber, die mit ihrem Notenkauf den Musikalienhandel belebten und sich nunmehr als Radiobesitzer dieser „überflüssigen“ Ausgaben enthaben glauben, dürfen nicht gering gewertet werden. Wie groß wird die Zahl derer sein, die sich mit dem Musikhören im Rundfunk nicht begnügen, sondern auch das Bedürfnis haben, das Notenbild zu Studium und Vertiefung des Genusses heranzuziehen und im Rundfunk Gehörtes am häuslichen Instrument zu musizieren. Ungünstige Auswirkungen des Rundfunks für den Musikverlag wie zurückhaltender Erwerb von Notenmaterial, Verringerung des Lagerbestandes, Arbeiten auf Bestellung und Verknappung der Verlagsmittel sind hier nicht von der Hand zu weisen. Auch wenn man die damit gegebenen Schwierigkeiten junger Komponisten, Verleger für ihre Werke zu finden, nicht überschätzt, bleibt die Möglichkeit ernsthafter Störung des musikalischen Schaffens.

Die Gefahren, die dem häuslichen Musizieren durch den Rundfunk drohen, sind durchaus ernst zu nehmen. Der mangelhafte Besuch, insbesondere der Konzertveranstaltungen, ist ja nicht lediglich in der Wirtschaftslage und der Zerstörung der kulturell so bedeutsamen Mittelschicht durch Krieg und Inflation begründet, sondern findet zweifellos zu einem guten Teil in der Bequemlichkeit und Billigkeit der Radiomusik seine Erklärung. Man wende nicht ein, der ernste Musikfreund sei sich des Unter-

schiedes zwischen der Klangwirklichkeit des Konzertsales und Opernhauses und dem Musikersatz im Rundfunk zu gut bewußt, um sich von Konzert- und Opernbesuch sowie häuslicher Musikpflege abhalten zu lassen. Das stimmt zweifellos.

Aber das große Heer der sog. musikalischen Laien, das durch einen regelrechten, wenn auch nicht immer hochwertigen Musikunterricht hindurchging, ist eben wegen seiner Bereitschaft zur aktiven häuslichen Musikbetätigung heilsames Gegengewicht gegen die Neigung ausschließlich rezeptiver Haltung gegenüber der Musik und als solches von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

Der Satz, daß die Ausübung der Musik durch kunstliebende Dilettanten am meisten gefährdet sei, hat nicht bedingungslos Gültigkeit. Oder sind wir tatsächlich schon so weit, daß die Reproduktion musikalischer Werke sich am besten und zweckmäßigsten auf den musikalischen Fachmann beschränkt und der Musikfreund und Nichtberufsmusiker sich auf die Hinnahme des Dargebotenen zurückzieht? Die große Zahl der notleidenden Musiklehrer, die sich mit der Ausbildung ihrer Schüler zwar nicht die höchsten Ziele steckte, aber in unermüdlicher Kleinarbeit erste grundlegende Kenntnisse vermittelte, ist ein nicht unwichtiger Faktor für die Hebung unserer musikalischen Volksbildung gewesen. Es wäre sehr dankenswert, wenn der Rundfunk die Anregung Abers beherzigen und seine Hörerschaft darauf hinweisen wollte, daß Musikunterricht und Hausmusikpflege durch den Rundfunk keineswegs überflüssig oder ersetzbar geworden sind.

Der Musikgenuß der Gehörlosen

Von HERMANN RADESTOCK (Stuttgart)

Schon längst hatte man geahnt und vermutet, daß wir uns die Musik nicht einzig und allein durch die Ohren zuführen. Wir wußten von der taubstummen Helen Keller, daß sie gewisse Tonschwingungen durch Tasten mit Hand und Fuß erfühlt und genießt. Jetzt erfuhren wir durch S. Harvey Porter, daß in den Vereinigten Staaten eine Taubstummenanstalt von Jugendlichen sich selbst eine Musikkapelle gegründet hat, die nicht nur in der Anstalt den Leidensgenossen, sondern auch der Öffentlichkeit gutbesuchte Konzerte gibt. Wie ist das gekommen? Den Lehrern war Verschiedenes bei ihren Zöglingen aufgefallen. Ein Knabe war beim Pfeifen auf einem Schlüssel, dem er richtige Melodien entlockte, beobachtet worden; ein anderer, dem man nach vielem Bitten eine Trompete, aber, als vermeint-

lich für ihn genügend, eine alte, keinen Ton mehr von sich gebende, überließ, hatte sie nach dem ersten fruchtlosen Versuch zornig in die Ecke geschleudert; und ein Mädchen, dem man erst seinen lebhaften Wunsch Klavierspielen zu lernen, nicht erfüllen wollte, weil man leere Eitelkeit argwöhnte, hatte sich dann als sehr begabte Schülerin entpuppt. Am meisten beliebt sind in der Kapelle die Schlaginstrumente, Trommel, Pauke und Zimbal, aber überraschend ist, daß auch die Blasinstrumente von völlig Tauben richtig bedient werden. Als Eingangsporten des Musikgenusses bezeichnen viele, und zwar die weniger Musikalischen, die Füße, einige die Hände und den Kopf, die Begabteren meist den Rumpf oder Brustkorb. Das Repertoire der Kapelle ist ziemlich reichhaltig, am beliebtesten sind Stücke mit einheit-

lichem, deutlichem und raschem Tempo, also Märsche und dergleichen. Nun hat man bei uns in Deutschland bereits die Wirkung von Militärmärschen auf normale Hörer mittels des Tonographen geprüft und gefunden, daß sich dabei automatisch die Spannung der Muskeln von Armen und Beinen ändert: sie werden straffer. Fast jedem gedienten Soldaten fährt ja noch im Alter ein angehörter Militärmarsch sozusagen in die Beine. Daß es aber nicht dabei bleibt, daß die Spannung sich auf das Innere, das Seelische, überträgt, sehen wir deutlich an der Musikwirkung der einfachen Schlaginstrumente bei den Tanzfesten primitiver Völker. Hier steigert sich der Musikgenuß bis zur rasenden Erschütterung des ganzen Körpers und der Seele. Auch bei der tiefen Wirkung, die Orgel, großes Orchester und Massenchöre auf uns ausüben, wird man neben der das Trommelfell treffenden Lufterschütterung auch Vibrationen des Bodens und der Füße annehmen dürfen. Wie aber setzen sich nun alle diese mechanischen Erschütterungen in seelische um?

Der normal hörende, musikliebende Mensch hat keine Veranlassung, auf diese feinen Uebergänge zu achten; es ist auch nicht so leicht und fällt den meisten sogar sehr schwer. Ganz anders beim Taubstummen. Der Zentralsekretär des Schweizerischen Fürsorgevereins für Taubstumme, zugleich Redakteur der Taubstummenzeitung, Herr Sutermeister, stammt aus einer sehr musikalischen Familie, verlor jedoch schon im vierten Lebensjahr infolge von Gehirnhautentzündung sein Gehör vollständig und bald ebenso die Sprache. Durch die übliche Methode des Taubstummenunterrichts vorbereitet, erwarb er sich nicht nur eine große Gewandtheit in seiner stummen Verständigungssprache, sondern auch eine umfassende Gesamtbildung. Damit, daß er Musik nicht hören könne, hatte er sich schon als Kind abgefunden und ging allen, ihn, wie er meinte, nur niederdrückenden Konzerten usw. aus dem Wege, bis er, 55 Jahre nach seiner Ertaubung, seiner musikalischen Frau zuliebe den Berner Kursaal besuchte, wo ein italienisches Orchester spielte. Und hier geschah das Wunder. „Da spürte ich“, wie er es schildert, „auf einmal die Tonwellen auf mich zuströmen mit all ihren Akkorden und Klangabstufungen. Ich fühlte mich wie in einen Himmel versetzt und kehrte buchstäblich tonberauscht heim. Seither sind Orchesterkonzerte eines meiner größten Vergnügen; ich habe bereits meine Lieblinge unter den Komponisten, und manches Konzertprogramm dünkt mich köstlicher als der üppigste Speisezettel.“ Herr Sutermeister genießt die Musik nicht wie Helen Keller durch Tasten. Berührt er ein gespieltes Klavier oder ein Cello, so

geht ihm das, wie er versichert und wie man es seinem verzogenen Gesicht anmerkt, durch Mark und Bein; auch bei Orgelvorträgen, die ihm zu stark sind, stellt er sich meist auf einen schalldämpfenden Teppich. Im Konzertsaal sitzt er gern in einiger Entfernung vom Podium des Orchesters, aber stets so, daß er den Dirigenten beobachten kann. Die Töne dringen nun durch Nase und Luftröhre in den Brustkorb und durchströmen seinen ganzen Rumpf. „Es ist, wie wenn dieser ein hohles Metallgefäß wäre, an welches in rhythmischer Weise geschlagen wird und das nun je nach der Stärke der Töne bald lauter, bald leiser erklingt. Dabei spüren weder Kopf noch Hände das geringste; am meisten gefühllos ist der Kopf.“ Die Vorbedingung für den Musikgenuß dieses durch und durch musikalischen Herrn ist innere Sammlung und völlige Hingabe; sobald ihn andere Dinge stark beschäftigen, verliert er seine Aufnahmefähigkeit. Ist sie aber vorhanden, so wirkt manches Musikstück noch lange nach, oft über Nacht, so daß er nach dem Aufstehen seiner Frau z. B. anvertraut, er spüre Wagner noch im Rücken. Eine Orgelfuge von Bach erlebt er wieder wie eine Art Rausch durch die bloße Erinnerung an die letzte Aufführung. Für höhere Geigen- und Flötentöne bleiben allerdings zu seinem Kummer die Vibrationsorgane unempfindlich, für mittlere, Alt- und Baßlagen sind sie dagegen um so empfänglicher.

Der Musikgenuß eines Taubstummen kann nach den Untersuchungen von Professor Katz und Révész nicht mit dem eines normal hörenden musikalisch Gebildeten verglichen werden. Der Taube kann unmöglich die vielen Klangarten der einzelnen Instrumente, die Höhenmerkmale der Töne, das Farbige und Bunte der Melodien durch seine Vibrationsorgane nachempfinden. Bei ihm erfolgt die musikalische Anregung vielmehr so, daß die in seinen Oberkörper eindringenden Schallwellen Pulsschlag und Atmung rein vasomotorisch, d. h. durch Reizung der Blutgefäße, abwechselnd antreiben und hemmen, je nach dem wechselnden Musiktempo. Das wirkt wie ein Rauschmittel und weckt die verschiedenartigsten Stimmungen. Kurz, den Taubstummen verbleibt als Musikgenuß hauptsächlich die seelische Anregung. Diese aber ist bei ihnen offenbar viel mannigfaltiger und tiefer wie bei uns. Das geht auch daraus hervor, daß musikalisch begabte Taube ihre Empfindungen vor lauter überströmendem Genuß sehr häufig in dichterische Worte kleiden und daß sie umgekehrt von guten neuen Gedichten sich so begeistert fühlen, daß ihnen die Verse von selbst zur Musik, zur Melodie werden. Taube dichten in erster Linie für sich selber, da sie auf diese Weise

Musik genießen! Sie tragen daher auch gern Gedichte in ihrer stummen Sprache vor, wobei sie durch die entstehenden Vibrationen in ihrem Innern musikalische Genüsse erleben. Hat doch einer dieser körperlich Armen und seelisch Reichen, ein einfacher Buchbinder, sogar ohne Lehrer Französisch gelernt und sich dabei immer wieder, wie er sagt, „am gefühlten Wohlklang dieser Sprache erfreut“.

Sollte nun, so fragt man sich unwillkürlich, jene bei Taubstummen beobachtete Beeinflussung des Pulsschlags und der Atmung durch Musik sich nicht auch bei normal hörenden Menschen irgendwie äußern? Das ist in der Tat der Fall. Dr. G. A. Römer in Stuttgart untersuchte durch einen Pneumographen mit Marey-Kapsel für Brust- und Bauchatmung zahlreiche mehr oder weniger musikalische Personen daraufhin, wie auf sie verschiedene, durch ein gutes Grammophon wiedergegebene Musikstücke wirkten, während sie ruhig und bequem auf einem Sessel saßen. Die vom Apparat aufgezeichneten Kurven der Atmung geben sehr deutliche und anschauliche Bilder, sie lassen sogar untrüglich erkennen, ob jemand von einem Musikstück wirklich so erfaßt und gepackt wird, daß er es in Körper und Seele nachbildet und miterlebt, oder ob er rein oberflächlich davon berührt wird. Die Nachgestaltung des musikalischen Rhythmus durch die Atmung geht bei manchen Personen so weit, daß sich sogar einzelne kurze, durch Punkte über den Noten als scharf betont zu spielende Stellen (Staccati) auf der Kurve abzeichnen.

Besondere Beachtung heischt künftig die Macht

der Musik in der Heilkunst. Ihre von gewissen Aerzten schon früher versuchte, aber oft verspottete Heranziehung bei Depressionen und Seelenschmerzen hat sich jetzt in der Tat glänzend gerechtfertigt. Gerade auf seelisch kranke Personen, weil sie meistens unter einer unregelmäßigen Atmung leiden, wirken gewisse Musikstücke wie Wunder: die Atmung wird tiefer und regelmäßiger, so daß am Schluß die belebende und erhebende, befreiende und erlösende Kraft der Musik immer gar nicht genug gerühmt werden kann.

Andererseits hat nun auch die bei den Taubstummen festgestellte, durch die Musik geförderte Lust und Befähigung zum Dichten, Komponieren und Vortragen neuerdings ihre entsprechende Bestätigung für normal Hörende erhalten, und zwar durch die Versuche von Professor Dr. Sievers an der Universität Leipzig. Puls und Atmung verrieten hier nicht nur die seelisch ergreifende Stelle eines Musikstückes, sondern auch eines Gedichtes; ja, man kann sogar erkennen, wie gewisse Stellen von Prosastücken und Briefen durch ihre eigenartige Klangfarbe in der Kurve des Sprechapparates das Wesen ihres Verfassers verraten.

Es eröffnen sich daher Aussichten, in manchen Fällen aus der „Melodie des Ausdrucks“ auf die Person des Verfassers von schriftstellerischen Plagiaten und anonymen Schreiben Schlüsse zu ziehen, während es nach Dr. Römers Methode gelingt, festzustellen, ob jemand wirklich tiefinnerlich musikalisch mitempfindet.

Notizen von einer spanischen Reise

Von Dr. PAUL NETTL (Prag)

Ein Rätsel, wie das Land, die Bevölkerung, die Geschichte und Kultur Spaniens ist auch seine Musik und seine Stellung in der Musikgeschichte. Einem Stück Europas, das doch nicht mehr zu Europa gehörig, einer abendländischen Kultur, die mehr aufgepfropft (pseudomorph) als aus dem Boden des Landes und dem Blut der Bevölkerung entsprungen erscheint, entspricht eine Musik, die sich abseits der Entwicklung Europas hält, wenn sie auch aus geographischen Gründen äußerlich von Frankreich beeinflusst ist. Wie alles Spanische, wie das Volk, die Landschaft, die Sitten, die Geschichte, fügt sich auch die Musik und ihre Historie nur schwer dem europäischen Weltbilde ein. Vom Morgenland her: die eminente Wichtigkeit der Volksmusik, die solche Bedeutung hat, daß — wie bei keinem anderen Volke — die Kunstmusik von ihr gar nicht loskommen kann. Es ist auffallend, daß die spanische Musik keine großen schöpferischen Persönlichkeiten von europäischem Gewichte aufweist. Vielleicht ist es noch der spanische Palestrina, Victorio, an den man denken möchte. Aber es überwiegt doch nur die Reproduktion; die große Gestaltungskraft, die schöpferischen Genies fehlen. Bezeichnend, daß das Spanien der Renaissance eine fein ausgebildete Kleinkunst in der Lautenmusik — die Laute

ist ein orientalisches Instrument(!) — besitzt. Die spanische Lautenmusik des 16. Jahrhunderts hat weltgeschichtliche Bedeutung. Namen wie Louis Milan, Fuenllana u. a. sind für die allgemeine Musikgeschichte von großer Bedeutung. Bezeichnend ferner, daß die Kunst der Variation gerade in Spanien und von Spanien her die größte Bedeutung erlangte und daß die Variationsformen der Chaconne, Passacaglia, Folia ursprünglich spanische Tänze sind. Der spanische Musiktheoretiker Francesco de Salinas des 16. Jahrhunderts hat zahlreiche Volkslieder seiner Zeit notiert, viele davon wurden zu den alten Romanzen gesungen. Kurze, meist nur motivartige Sätze. Sie wurden in jeder Zeile neu variiert und eine ganze Anzahl solcher Modelle hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten, wie etwa die Melodie des alten Liedes „Guardame las vacas“ mit seinen absteigenden Tetrachordmotiven, das tausendmal in der Operngeschichte des 17. Jahrhunderts als „Ostinato“ wiederkehrt und noch heute in Spanien oft gesungen wird. Uralter arabischer Makamen. Diese Variationskunst ist etwas spezifisch Orientalisches. Die schier unendliche Wiederholung eines Motives in veränderter Gestalt, wie sie sich in den Mosaiken der Teppichkunst, im orientalischen Baustil zeigt, hat in der Musik ihr Gegenspiel. Sie ist eine

Seite der hervorragenden Begabung des Orientalen — des Südländers überhaupt — für die Reproduktion. Es fällt auf, daß der Orient und alle europäischen Völker, die ihm nahe stehen, verhältnismäßig viel Spielleute in die Welt senden, wie Südländer, Slawen, Juden. In Spanien hört man Straßensänger, über deren Improvisationskunst man überrascht ist. Als ich in Granada die Osterprozession sah, war ich verblüfft über die hundertfachen Varianten der „Saetas“ andalusischer religiöser Volksgesänge, die in ihrer eigenartigen außer-europäischen Tonart (erhöhte Quarte) mit zahlreichen Melismen und gurgelnder Vortragsart an die Melodien der türkischen „Muezzin“ erinnern. Auch spanische Straßensänger in Valencia hörte ich in dieser orientalischen Art über die europäisch-tonalen Akkorde einer Gitarre solch orientartige Gesänge an 100 „Coplas“ variieren. Und angesichts der durchaus auf rein persönlicher Mitteilung beruhenden Aufnahme der spanischen Volksmusik in die große Volksliedersammlung von Philippe Pedrell, dem „Cancionero della musica española“ ist wohl die Frage berechtigt, warum die spanischen Musikologen, die sich ja so eingehend mit ihrer Volksmusik beschäftigen, noch nicht die „phonographische“ Methode akzeptiert haben. Auch spanische Musiker mußten bestätigen, daß die Aufnahme der Volkslieder und Volkstänze in den großen Sammlungen nicht immer einwandfrei seien.

Vor kurzem hat Heinrich Berl in seinem Buche: „Das Judentum in der Musik“ das Schlagwort von der asiatischen Krisis der modernen Musik geprägt. Er findet das Jüdische und Orientalische in der letzten Musikproduktion im Vorwiegen des Melodischen und der Negation des Harmonischen und setzt die Prävalenz des oft banal Melodischen bei den jüdischen Komponisten Offenbach, Meyerbeer, Mendelssohn, Mahler auf das Konto ihrer orientalischen Musikseele. Scheinbar mit vielem Recht. Aber auch die Orientgebundenheit der spanischen Musik, mit ihrem Vorwiegen des rein Melodischen, mit ihrer starken Abhängigkeit von der Volksmusik (jede Provinz hat ihre eigene Volks- und Kunstmusik), mit ihrer Vorherrschaft des Reproduktiven, gegenüber dem Schaffenden des Abendlandes — kein Land hat so viele Komponisten mit so wenig ausgebildeter Physiognomie wie Spanien — ist deutlich erkennbar. Daher ist es unrichtig, die spanische Musik mit abendländischen Maßen messen zu wollen.

Der orientalische Einschlag macht sich auch im Tanze selbst geltend. Spanien ist und war immer das Land des *Schautanzes*. Der Geschlechter vereinigende Gesellschaftstanz ist dem Spanier im Grunde etwas Fremdes. Das orientalische „Vortanzen“ steht in Spanien weitaus im Vordergrund, wenn auch die modernen Tänze in den großen „Dancings“ zu Barcelona sich Eingang zu schaffen wußten. Aber Barcelona ist nicht altes, wirkliches Spanien, sondern amerikanisiertes Neuland. Und wie jede Landschaft in Spanien ihren eigenen Charakter, ihre eigene Sprache, Kunst und Musik hat, so hat sie auch ihre eigenen Tänze. Die Aragonier tanzen die *Jota*, ein Wechselspiel von Gesang und Tanz, das in Gruppen ausgeführt wird. Die *Muñeira* wird in Galizien zu Dudelsack getanzt und die *Sardana* ist der katalonische Volkstanz, den man häufig auf der Straße tanzen sieht und dessen „Rad“ durch stets neu hinzukommende Tanzlustige immer größer wird. Die wichtigsten spanischen Tänze aber sind die andalusischen Sevillanas, der Bolero und der Fandango. (Glück hat die Originalmelodie eines solchen Fandango in seinem Don Juan-Ballett aufgenommen, die dann in Mozarts „Figaro“ allgemein bekannt wurde.) Abarten des Fandango sind die Malaguena und Seguedilla. Von der Corrida, dem Stierkampf her, kommt der Passo doble, der wie der Tango zum Teil auf

dem Umweg über Südamerika den Eingang in die europäische Gesellschaft fand. In Spanien selbst tanzt man in der Gesellschaft gerne eine Abart des Tango, den schottischen Tango.

Das Volk aber liebt weniger den erotischen Zweitanz, sondern entweder den „infantilen“ Gruppentanz oder den Schautanz, noch mehr aber eine Kombination beider Arten. Oft sieht man, besonders in Andalusien, Tanzgruppen, die mit Kastagnetten, Händeklatschen und unter Olé-Rufen die tänzerischen Darbietungen der Solotänzer mit Zeichen gewaltiger Erregung verfolgen.

Daß der spanische Tanz nicht erotisch wirkt, darf man aus der Tatsache, daß der Zweitanz eine geringere Rolle spielt als bei uns, ja nicht folgern. Der Spanier gerät beim Ansehen von Vorführungen besonders schöner Tänzerinnen nicht selten in eine erotische Verückung, die dem Nordländer schlechterdings unverständlich ist. Dem Orientalen ist die Sexualität dermaßen „tabu“, daß ihm im Grunde der polygame Gesellschaftstanz ferne steht. Ein Spanier versicherte mir allen Ernstes, er verstehe es nicht, daß man in Europa ein Mädchen heiraten könne, das vor der Ehe so viele Männer in den Armen gehalten hätten — sei es auch nur beim Tanze. Und so wie es für den Spanier zwei voneinander streng geschiedene Arten der Erotik gibt, die Ehe und die Prostitution — der Spanier huldigt beiden Arten leidenschaftlich —, so schließt er einerseits den Gesellschaftstanz aus, während er dem Schautanz, der der genannten zweiten Art erotischer Betätigung entspricht, passioniert ergeben ist. Jeder Feuerblick — solche gibt es nur in Andalusien —, jeder Zuruf, jedes stumme Einverständnis bedeutet eine Sensation, die dem Europäer unverständlich bleiben muß.

Aehnlich wie die großen Toreros spanische — und darüber hinaus — Weltberühmtheit erlangen, so gibt und gab es in Spanien zu jeder Zeit Tanzstars, die — im Gegensatz zu Mitteleuropa — wirkliche Popularität genießen. Jedes Kind kennt ihre Namen. Manche haben Weltruf erlangt, wie die Lola Montez oder die Otero, und nicht selten durch ihre fast legendäre Schönheit.

Eine der populärsten spanischen Tänzerinnen war bis vor kurzem die „Pastora Imperio“, die Frau des berühmten Torero „El Gallo“ (der Hahn). Heute gilt als große Berühmtheit die schöne „Dora“ — „La Cordobeseta“, deren „Fandanguillo de Almeria“ besonders geschätzt wird, oder „La Argentanita“. Meist sind diese Tänzerinnen, vor allem jene zweiten und dritten Ranges, — „Gitanas“ — Zigeunerinnen und vertreten, etwas zur Korpulenz neigend, den Idealtypus des Spaniers. (Auch hierin ist der Spanier Orientale.)

Will man die spanische Musikseele verstehen lernen, dann muß man zuerst die Tänze und Rhythmen studieren. Sie sind charakteristischer als die spanische Musik-Kommerzware von der von Zeit zu Zeit Europa überschwemmt wird. So genoß z. B. der in allen sonstigen europäischen Ländern bis zum Ueberdruß gehörte Schlager „Valencia“ in Spanien selbst keine Popularität. —

*

Deutschösterreichische Künstlerbilder: Martin Spörr

Von Prof. JOSEF LORENZ WENZL.

Wir haben in Wien keinen Führer. Richard Strauß, der egozentrisch eingestellte Musiker, schwebt über den Wolken. Schönberg, der immer mehr das Gehaben eines Propheten annahm, ist fort, ebenso Schreker, dessen Schwarm-

geisttyp zum Führer gar nicht geeignet gewesen wäre. Ein Zentrum ist die Universaledition, wo sich die Schar der Neutöner drängt.

Zeitweise gibt's Dirigentenprimadonnen, Reiseonkels in Musik. Sie glätten die Falten der alten Repertoireschlager, arrangieren und beleuchten ihre Auslage, dirigieren flott und munter ihre Sache runter, in der einen Hand den Taktstock, die andere griffbereit fürs Honorar und den Musterkoffer, der außer der Beethovenschen Fünften, Tschaikowsky, ein bisserl Richard Strauß und ein paar Karton Exotik enthält. Die Herrn ortsansässigen Arrivierten aber sitzen auf ihren Lorbeeren. Es ist immer dasselbe Spiel. Die Hochgekommenen, die ohne Echauffement oben bleiben und Geld verdienen wollen, die Hilflosen, wahrlich nicht die Schlechtesten, die hinauf wollen



Martin Spörr

und nicht können, schließlich die Schreier auf dem Jahrmarkt der Kakophonie, die sich durch Auffälligmachen vordrängen.

Das ist so ungefähr der Betrieb.

In dieser frisierten Aufmachung, deren Hohlheiten sich in den Kritikworten: „fabelhaft, prominent und wundervoll“ spiegelt, einer geraden, offenen, ganz unprominenten, unfabelhaften Persönlichkeit zu begegnen, ist geradezu verwunderlich. Man sollte gar nicht glauben, daß in dieser parfümierten Atmosphäre, die den Zusammenhang mit dem Volke ganz verloren hat, ein geradgewachsener Musiker noch gedeiht.

Da ist Martin Spörr. Nun ein Sechziger geworden. Weil sich Dirigenten wie die jungen Mädels gerne jünger machen als sie sind, muß man wohl den Sechziger glauben. Die helle Sonnigkeit seines Gesichtes und die Kraft seiner an die Figur eines Heldenotones erinnernde Gestalt läßt ihn viel jünger erscheinen. In der frisierten, seelenparfümierten Musikwelt steht er wie ein Baum da.

Wir Oesterreicher kennen diesen Typ: ins Tiefland gestiegener Gebirgler, Tiroler Hartholz mit dem Schiffe der Groß-

stadt, von knorriger Ruhe. Ein zugreifend schlichter Mensch mit seltsam verschleierte Augen, aus denen es wie leise verhaltener Spott zu scheinen pflegt über das, was sich hier tut.

Die Frische seines Wesens läßt keinen heran, seine klare Kraft schuf ihm Führerstellen. Sitzt er auch nicht großmächtig angestaunt auf dem Herzogsstuhl großstädtischer Musikpflege, viele Fäden laufen durch seine Hände. Martin Spörr arbeitet und unterhöhlt nicht, er ist eine der letzten Säulen, die noch den Tempel halten, den Beethoven und Bruckner bauten.

Ein Fremder, der kurz die Stadt besucht, wird nur die großen Kanonen sehen, wer hier mitlebt, lernt aber bald die potemkinschen Musikgrößen von den Baumeistern des Musiklebens unterscheiden. 1918, als die Kapazitäten anlässlich des bevorstehenden Zusammenbruches des Konzertverein- und Tonkünstlerorchesters die Hände im Schoß hielten, war er der Retter. Er schuf in Vereinigung beider Orchester das Wiener Sinfonieorchester und dazu die materiellen Möglichkeiten. Als Dirigent ist er von dem aussterbenden Typ, der sich nicht zum Schauspieler erniedrigen läßt, aber auch das leidige Vergeistigen bis in die große Trommel hinein verabscheut. Daß ihn der Cliqueschub mit diesen Eigenschaften nicht mitnahm, ist erklärlich, ihm fehlt zum Posten eines Musikcäsars die Brutalität, antichambrieren und liebedienern liegt ihm außerdem auch nicht. Das Führergewerbe mit allen Schlichen und aller Mache erlernte dieser gerade Sohn der Berge nie. —

Martin Spörr schrieb zahlreiche wertvolle Kompositionen, eine Sinfonie, in Deutschland und Oesterreich oft aufgeführt, eine Oper, „Der Abt von Ficht“, in Nürnberg gegeben, kleinere Orchesterwerke, Lieder, niemals aber schob er seine Werke in den Vordergrund vor. Es sind Arbeiten vollendeter Diktion.

1905—1918 leitete Spörr den Konzertverein, dirigierte auch viel auswärts.

Zur Musik kam Spörr nicht durch die Lektüre Nietzsches oder Wagners, daraus entnehmend, daß hier ihm Lebensinhalt sein könnte, er ist auch nicht aus irgend einem juristischen oder philosophischen Lehrsaale durch Zufall, weil es ihm dort zu fad wurde, über ein musikhistorisches Seminar aufs Dirigentenpult gekommen. Durch und durch musikantisch, seit dem zehnten Jahre mit der Musik verwachsen, hat er sich vom Waldhornpult einer kleinen Tirolerkirche hochgearbeitet bis zum Wiener Dirigentenpult, der Mann hat von Pike auf gelernt und weiß auch, was dem Orchester nottut. Pembaur, Hummel und Robert Fuchs waren seine Meister, ihnen verdankt er die solide Grundlage seiner Kompositionen und seines Dirigierens. Er ist ein kollegialer Dirigent, kein Bändiger oder Dozent. Wer eine in Liebe geborene Interpretation sucht, ohne Mätzchen, sachlich, findet sie bei Spörr. Mit liebevoller leichter Hand führt er durch die Blumengärten der Klassiker. Möchte er doch Gelegenheit haben, uns öfter auch durch die Werke seiner Arbeit zu führen, die er in großer Bescheidenheit, vielleicht aus Scheu vor dem Geschrei des Marktes, den er nur zu gut kennt, zurückhält.

*

Rossini und der Galeerensträfling

Unbeirrbarer Selbständigkeit des Urteils, Unbekümmertheit um vorgefaßte Meinungen der Welt ist stets ein Zeichen von Adel des Geistes und der Gesinnung gewesen. Die Vorurteilslosigkeit in Fragen der Moral aber ist das Privileg der freiesten Köpfe aller Zeiten. Ein Beispiel dieser seltenen Unabhängigkeit und Unbeeinflussbarkeit, das dabei den

Vorzug hat, gänzlich unbekannt zu sein, gab der Komponist Gioacchino Rossini einst bei dem Engagement eines neuen Tenors für das Pariser Feydeauthheater.

Rossini, der als Direktor der Italienischen Oper, Generalintendant der königlichen Musik und „Generalinspektor des Gesanges in Frankreich“ bekanntlich auf die Entwicklung der Musikpflege, vorab in Paris, einen nachhaltigen Einfluß ausübte, leitete auch eine Zeitlang das aus der Revolution berühmte Théâtre Feydeau. Die Bühne, die der Coiffeur der Königin Marie Antoinette Léonard Antié ins Leben gerufen hatte, der seinerseits den berühmten Geiger und Komponisten G. B. Viotti als Mitarbeiter gewann, hatte ein wechselvolles Schicksal. Ihre glänzende Zeit, da sie nach dem Bruder des Königs Ludwigs XVI., des späteren Ludwig XVIII. „Théâtre de Monsieur“ hieß, war längst dahin. Monsieur, der ihm einst den Schauspielsaal der Tuileries zur Verfügung gestellt hatte, erinnerte sich nicht mehr. Kurz und gut: Rossini befand sich eines Tages in den ärgsten Finanz- und Tenornöten. In dieser Zeit traf ihn ein Freund und Verehrer, dem er seine Lage in beweglicher Klage schilderte: „Ich wüßte schon einen geeigneten Bewerber mit herrlichen Stimmmitteln, aber leider steckt er gegenwärtig in der Sträflingsjacke.“ „Das ist doch kein stichhaltiger Grund!“ replizierte der Schöpfer des Wilhelm Tell. Und ohne sich einen Augenblick zu besinnen, fährt er nach der Festung Toulon, in dessen Bagno der Tenor sich befinden soll. In Marseille angekommen, erfährt er, daß Chopin gerade von der Insel Mallorca zurückgekehrt sei, wohin er sich in Gesellschaft der Schriftstellerin George Sand begeben hatte, um seine angegriffene Gesundheit wiederherzustellen. Am anderen Tage bestiegen Rossini, Chopin, die Sand und Dr. Cauvière aus Marseille die Diligence, um nach Toulon zu fahren. Daß sich den illustren Gästen auch die verschlossensten Türen öffneten, versteht sich von selbst, und so kann es nicht wundernehmen, daß der Bagnosträfling dem Musikgewaltigen alsbald in leibhafter Person gegenüberstand. Rossini fand an dem noch jungen, kräftig gebauten Manne und seinem bescheidenen Auftreten sogleich Gefallen und unterließ nicht zu bemerken, daß die Bekanntschaft ihm „sympathisch“ sei. „Und nun, — darf ich bitten, mir etwas vorzusingen?“ Das ließ sich der Sträfling nicht zweimal sagen und begann ohne Scheu die große Tell-Arie zu intonieren, denn der Name des Besuchers war ihm nicht unbekannt geblieben. Rossini geriet schon bei den ersten Tönen, die etwas ungenau, aber in echtem Tenorglanz und herzbewegendem Ausdruck der Kehle des Unglücklichen entströmten, in ein wahres Entzücken. „Wie ist es nur möglich, Verehrtester, daß Sie sich an diesem Orte befinden?“ fragte er den Sänger, als er geendet hatte, ohne Umschweife. „Wegen Fälschung, fortgesetzten Betrugs“ ... „In der Tat, ich muß demgegenüber mit Vergnügen konstatieren, daß das kein Hindernis zu sein scheint, rein und ungefälscht zu singen. Wollen Sie mit mir nach Paris kommen? Das Andere ... das Andere nehme ich auf meine Kappe, wenn Sie einwilligen, Sie werden begnadigt werden. Sechs Monat Studium und dann erstes Auftreten im Feydeauthheater, einverstanden?“ Ueber das Gesicht des Gefangenen lief eine freudige Bewegung, aber es verdüsterte sich sogleich von neuem. „Wie sollte ich es wagen,“ kam es zögernd von seinen Lippen, „in den Kreis ehrenhafter und angesehener Künstler einzutreten? Da ... mit dem“ ... Er entblößte die rechte Schulter, die das unauslöschliche Brandmal der Galeerensträflinge, die furchtbaren Buchstaben T. F. (travaux forcés, Zwangsarbeiten) trug. Allein auch dieser Einwand störte Rossini nicht im mindesten. „Im Gegenteil,“ rief er aus, „das trifft sich ja

ausgezeichnet. Ein wahrer Glückszufall! Glauben Sie im Ernste, mein Lieber, daß meine Künstler sich weigern werden, mit einem Verdamnten zu singen? Ich überlege soeben, ob es sich nicht empfehlen würde, diesen eigenartigen Aufdruck zur Engagementsbedingung zu machen, denn es ist doch klar, daß T. F. nichts anderes bedeutet als — Théâtre Feydeau. ...“

Wirklich gelang es der Fürsprache Rossinis, die Begnadigung des Tenors durchzusetzen, aber zu einem Debut ist es nie gekommen. Er verfiel in Marseille, wo gerade die Blattern grassierten, der Ansteckung und starb nach wenigen Tagen im Hôtel des Empereurs.

Rossini war über den Verlust ganz untröstlich.

Dr. Fritz Rose.

*

Alfred Lorenz: Das Geheimnis der Form in Wagners Tristan und Isolde

Im ersten Aprilheft 1925 gaben wir den Lesern Kenntnis von einer neuen Anschauung, die über Wagners musikalische Form vorgebracht wurde. Am Ringdrama, das man sich bisher vom Dichterischen hauptsächlich geführt und geformt dachte, hatte Dr. Alfred Lorenz mit allen Mitteln der Musikwissenschaft nachgewiesen, daß es im großen wie im kleinen einer Form folge, die sich musikalisch zusammensetze und aufbaue. Diese Erkenntnis hat wohl manchen Wagner-Forschern als geahntes Ziel vorgeschwebt. Erst Lorenz jedoch erreicht ihre einwandfreie Begründung. Der Laie wie der Musiker, beide sind gleich stark darauf gespannt, wie man sich Wagner als Musiker vorzustellen habe. Je mehr anfangs der Zusammenhang mit dem Dichterischen betont wurde, desto schwieriger war der musikalische Rang der Schöpfungen Wagners einzuschätzen. Wenn auch in allen Werken der reifen Zeit viele kleine Formen auffielen, die leicht aus bisherigen Begriffen abzuleiten waren, so gestaltete sich doch die Frage, ob Wagner wirklich als Sinfoniker gelten dürfe, zu einem verwickelten Problem, dessen Enträtselung ein hohes Maß von Scharfsinn, Beobachtung, Geduld erforderte. Wagner als Beherrscher der Form war lange eine unbewiesene oder mangelhaft bewiesene Voraussetzung. Der Eifer empfahl ihn als Ueberwinder veralteten Ebenmaßes. Vom Dichterischen begeistert, rechtfertigte oder entschuldigte mancher Hörer Wagners musikalische Folgesetzung, während es dem Fachmann überlassen blieb, sie als Uniform oder Formlosigkeit zu bewerten.

Nun kann die Frage, ob Wagner als absoluter Musiker bestehe, als gelöst gelten. Das Tristan-Buch bringt nicht weniger Entdeckungen als das Ringbuch¹. Jenes wird wohl den meisten besonders reizvoll dadurch erscheinen, daß sich der Tristan am unmittelbarsten an unsere Gefühlswelt wendet; dies ist wenigstens die gewöhnliche Annahme. Und vielleicht leitet von ihr mancher Tristan-Hörer ein leises Mißtrauen ab, als hätte Lorenz sein Buch nur für Hochgelahrte geschrieben, die sich alle schönen Gefühle auf der Milligrammwage zuteilen lassen, ehe sie innen empfunden werden dürfen. Wir betonen: solche Vermutung trifft nicht zu. Lorenz kommt ja selber von einem Amt her, das ihn mit musikalischem Leben in engster Fühlung erhielt: er war Generalmusikdirektor in Koburg, war einer der berufenen Wagner-Dirigenten, bis ihm die Umwälzung des Jahres 1918 seinen Wirkungskreis zer-

¹ Prof. Dr. Alfred Lorenz: Das Geheimnis der Form bei R. Wagner. I. Der Ring; II. Tristan. Max Hesse, Berlin.

schlug. Nun folgte die wissenschaftliche Leistung, die ihn bald neu aufrücken ließ: er ist jetzt Honorarprofessor an der Münchener Universität und hat sich auch auf anderem Gebiete mit einer grundlegenden Arbeit, nämlich über Alessandro Scarlatti betätigt. Seine ganze, von praktischer Musikübung ausgegangene Laufbahn verbürgt das harmonische Zusammenklingen feinfühlig beweglichen musikalischen Gefühls und wissenschaftlich gebahnten Nachdenkens. Es ist selten, daß der Theoretiker aus eigenem Erleben schöpfen darf — aber hier ist dieser seltene Fall Wirklichkeit — genau so wie bei Prof. Ernst Kurth, dem Verfasser der *Romantischen Harmonik*, welchem Lorenz sein *Tristan-Buch* gewidmet hat.

Natürlich konnte Lorenz seine Entdeckung, die mit wichtigen Erfindungen der Technik oder mit Neuerforschtem in der Natur wetteifert, nicht auf Grund bisher gebräuchlicher Formbegriffe leisten; vielmehr mußte er sich gleichsam ein neues Handwerkszeug schmieden, das seinen Versuchen Stich halten konnte. Die ganze musikalische Formenlehre hat er neu durchdacht, neu geordnet und geregelt. Er unterscheidet namentlich einfache, potenzierte und ineinandergesetzte Formen. Es wird den Leser noch interessieren, daß zu den einfachen Formen u. a. Bogenform, Rondoform und die Bauform des alten Meistergesangs gerechnet wird; die sogenannte Sonatenform versteht Lorenz als Reprisenbau. Wie anregend diese Betrachtungsweise bisher wenig erforschte Gebiete aufhellt, das ersieht man daran, wie Lorenz im *Sinfonie-Allegro* die Durchführung aufzuklären weiß: man lese seine Arbeit über die *Eroica* im neuerstandenen, jetzt von Adolf Sandberger geleiteten *Beethoven-Jahrbuche* (1924, Benno Filser, Augsburg). Mit Hilfe einer nie versagenden Gründlichkeit, welche die kleinste Zelle ebenso genau mikroskopiert wie sie großflächige Zusammenhänge meistert, legt Lorenz den Bau jedes *Tristan-Aktes* dar. Großartig sind am Schlusse die Betrachtungen über das gesamte Drama. Sollen wir noch einzelnes hervorheben, so wären es die beiden Untersuchungen über das Vorspiel und über das Sterbelied. Als Endergebnis können die Verehrer des Meisters in ihr Bewußtsein von dessen Kunstwerk die Wahrheit aufnehmen, daß es gerade deshalb so tief wirkt, weil es streng musikalisch aufgebaut ist. Was Wagner sonst auch sein möge: sicher ist er dem Musiker ein Meister absoluter Musik wie nur je einer vor, neben oder nach ihm.

Dr. Karl Grunsky.

*

Die Festwoche des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer in Frankfurt a. M.

In wenigen Jahren ist der Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer zu einer Stärke von über zehntausend Mitgliedern herangewachsen. Dieser Erstarkung entsprach die Größe der Frankfurter Veranstaltung, entsprach aber auch die Erscheinung, daß sowohl in den Festkonzerten des Reichsverbandes als im Rahmen der umfangreichen pädagogischen Tagung neben prominenten Persönlichkeiten der Musikwelt auch Künstler und Pädagogen zu Worte kamen, deren Namen der Öffentlichkeit bisher nicht oder doch wenig bekannt waren.

Die pädagogische Tagung trug offiziellen Charakter. Wurde sie doch im Verein mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin, also mit einer staatlichen Anstalt, unternommen und vereinigte sie ihre Teilnehmer doch an manchen Tagen mit denen der „Süddeutschen Schulmusikwoche“, also den Schulgesangspädagogen. Dieser Bedeutung entsprach es,

daß die Tagung von Exzellenz *Schwander*, dem Regierungspräsidenten in Kassel, eröffnet wurde, und daß als Vertreter des Kultusministeriums Geheimrat *Gürich* und Prof. *Kestenberg*, als Vertreter des Provinzialschulkollegiums Oberregierungsrat *Albin Günther* Vorträge hielten. Geheimrat *Gürich* sprach über „Staat, freie Kunst und Musikerziehung“ und betonte nach entwicklungsgeschichtlichen Darlegungen, daß der Staat, unbeschadet der Freiheit der Kunst, die Pflicht der Fürsorge und Aufsicht habe. Prof. *Kestenberg* bezeichnete die Verbreitung musikalischer Volksbildung als den besten Kampf gegen musikalischen Schund und Schmutz, trat für die Entwicklung der Volksmusikschulen ein und schloß unter deutlichem Hinweis auf die Kämpfe, die um den preußischen Musikerlaß stattgefunden haben, mit einem Rufe nach gegenseitiger Verständigung und Achtung vor der Ueberzeugung des Andersdenkenden.

Aus der Fülle der übrigen Vorträge seien Raummangels halber nur die wichtigsten genannt. So tiefgründige, ebenso wohl von philosophischem Denken als von edler Menschlichkeit zeugende Ausführungen des Universitätsprofessors Dr. Willibald *Gurlitt* (Freiburg i. Br.) über Ziele, Möglichkeiten, Gegensätze und Grenzen der Musikerziehung, des Regierungsrates *Richard Wicke* (Weimar) über das künstlerische Erlebnis in der Schule und *Susanne Trautweins* (Berlin) über die Bedeutung der Musikerziehung für das deutsche Haus. Prof. Dr. H. J. *Moser* (Heidelberg), der künftige Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, gab in gemeinverständlicher Weise der Frankfurter Elternschaft Ratschläge für die musikalische Erziehung ihrer Kinder, der Münchner Akademiedirektor Prof. Dr. H. W. v. *Waltershausen* trat dafür ein, auch Nichtakademiker als Gastdozenten an Musikhochschulen zuzulassen. Ein Vortrag von Studienassessor *Dore Brandt* (Berlin), der wegen Erkrankung der Verfasserin verlesen werden mußte, forderte die Einrichtung von Notenleihbibliotheken für jede Schulklasse, und in praktischer Lehrstunde mit Kindern wurde von *Maria Leo* und dem Lehrer *Bohne* die *Tonika-Do-Methode* vorgeführt.

Die rein künstlerische Auswirkung der Tagung erstreckte sich auf zwei Orchester-, drei Kammerkonzerte und ein Orgelkonzert, die eine größere Zahl von Uraufführungen brachten. So erschien gleich das im ersten Orchesterkonzert uraufgeführte *Bratschenkonzert* Op. 20 von *Wolfgang v. Bartels* (Solist: Prof. *Valentin Härtl-München*) als ein Werk von starker Eigenart, in dem dunkle Farben vorherrschen. Drei *Goethesche Gedichte*, vertont von *Hermann Zilcher*, sang *Frau Margret Zilcher-Kiesekamp* mit Orchesterbegleitung. Die Gedichte erscheinen hier intellektuell erfaßt, aber keineswegs kongenial ausgedeutet. Aus echten Quellen fließt dagegen die *Melodik* *Max Kowalskis* in sechs geistlichen Liedern für Sopran, die *Tini Debüser* (Köln) mit wohlgebildeter Stimme und starkem Empfinden sang. Die wunderschönen altdeutschen Texte, die *Kowalski* sich wählte, sind in einigen dieser Lieder melodisch voll ausgeschöpft. Melodiker ist auch *Hermann Unger* (Köln) in seinem Werke „*Liebesklagen*“ nach Texten aus „*Des Knaben Wunderhorn*“. Ein ehrlicher Musiker, erhebt er sich doch in diesem Werke kaum zu einem mitreißenden Gefühlsausdruck und behandelt das begleitende Orchester (Kapellmeister Dr. *Ludwig Rottenberg* leitete es) etwas stiefmütterlich. Jugend und Kraft sowie solides musikalisches Können, aber auch ein Sichverlieren in Klangspekulation zeigt *Wolfgang Jacobis* neue (3.) *Klaversonate* Op. 24 (Solist *Heinz Fischer-Berlin*), während *Siegfried Kallenbergs* *Trio-Serenade* für Flöte, Horn und Klavier in der Erfindung sehr schwach ist. Wenig bedeutend erschien mir auch ein gleichfalls zur Uraufführung

gelangtes Largo aus einer D dur-Suite für Violine und Orgel von Adolph Busch, das Gösta Andreasson und Prof. Fritz Heitmann boten.

Neben diesen Uraufführungen gab es noch eine größere Reihe von Darbietungen neuzeitlicher Werke, von denen nur die wichtigsten erwähnt seien. So Bernhard Sekles' „Sommergedicht“, drei Sätze für großes Orchester, aparte Stücke eines Könners, Joseph Haas' Variationensuite über ein altes Rokoko-Thema, die als meisterliche Arbeit bekannt sind, zwei Orchesterlieder für Bariton (Prof. Albert Fischer) von Richard Wetz, die tiefes Empfinden, aber auch philosophischen Einschlag zeigen, und Waldemar v. Baußners VII. Sinfonie (die „Ungrische“), die wohl nicht sinfonische Geschlossenheit der Gedanken verrät, aber bewegtes Leben gibt. Als sehr wertvoll erschien mir Siegfried Walter Müllers Toccata, Passacaglia und Fuge für Orgel und Max Trapps Streichquartett Op. 34, gediegen Günther Raphaels Quartett C dur — trotz melodischer Kurzatmigkeit. Ein ganzer Abend war schließlich Werken der Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler gewidmet. Von diesen hinterließ den stärksten Eindruck August Reuß' Streichtrio, gespielt von Adolf Rebner, Klodwig Rasberger und Walter Schulz. Eine famose Arbeit, aus Bachschem Geist entsprungen, sind H. W. v. Waltershausens Polyphone Studien für Klavier (Prof. August Schmidt-Lindner, München), melodisch fein erdacht und dankbar die Lieder und Balladen Arnold Ebels (Prof. Albert Fischer und Reinhold Merten), eine Bereicherung der Literatur für Altoboe zwei Vortragsstücke von Hans Kummer, die Kammermusiker Leo Bechler (Weimar) mit schöner Tongebung blies. In den beiden Orchesterkonzerten bewährte sich das Frankfurter Sinfonieorchester unter Leitung Max v. Schillings' und mehrerer Gastdirigenten, in einem der Kammerkonzerte ein aus Mitgliedern des Frankfurter Opernhausorchesters gebildetes Kammerorchester unter Leitung Dr. Ludwig Rottenbergs auf das beste. Hervorragend wirkte auch das Schulze-Prisca-Quartett (Köln).

Die starke Teilnahme nicht nur der Fachkreise, sondern auch des Publikums dürfte Bürgschaft dafür bieten, daß die Frankfurter Festwoche nicht nur die Beziehungen zwischen Schul- und Privatmusiklehren vertieft, sondern auch im allgemeinen eine Annäherung zwischen Musiklehrenden und der Elternschaft bewirkt hat.

Robert Hernried (Berlin).

MUSIKBRIEFE

Dessau. (Konzert.) Im Vordergrund des Konzertlebens standen die zwölf Sinfoniekonzerte der Kapelle des Friedrich-Theaters, der früheren Hofkapelle, unter Leitung von Peter Schmitz. Wir hörten in ausgezeichneten Darbietungen Webers Euryanthen-Ouvertüre, Mozarts Jupitersinfonie, Beethovens Vierte und Neunte. Letztere dirigierte Knappertsbusch aus München, den wir einmal den Unsrigen nannten. Von Brahms wurde seine erste und vierte Sinfonie sowie die Tragische Ouvertüre und die Haydn-Variationen aufgeführt. Die Singakademie in Verbindung mit dem Singchor des Friedrich-Theaters verhalf Verdis Requiem zu einer ganz vortrefflichen Wiedergabe. Bruckners gigantische Achte hinterließ tiefe Eindrücke. Mahlers dritte Sinfonie zeigte in ihrer Ausführung, wie tief Peter Schmitz in die Empfindungswelt des Komponisten eingedrungen ist. Max Reger kam zu Wort mit seiner Ballettsuite (Op. 130), den Hillervariationen und den Vier Tondichtungen nach Böcklin (Op. 128); Richard Strauß mit seiner Sinfonia Domestica; A. Dvorak mit der Sinfonie Nr. 5. Ludwig Thuilles „Romantische Ouvertüre“ (Op. 16) nahm man als ein urgesundes, frisches Werk auf, während Cl. von Frankensteins Rhapsodie für gr. Orchester (Op. 47) wenig für sich einnahm. Glazounows sechste Sinfonie fesselte durch viele Einzelschönheiten der glänzenden Instrumentation. A. Honnegers dramatischer Psalm „König David“, ist ein aufexotische Farbenreflexe gestelltes, stark naturalistisch

veräußerlichtes Mischwerk. Auch auswärtige Solisten von Namen und Klang waren in den Sinfoniekonzerten dieser Saison tätig. Fritz Malata aus Frankfurt a. M. spielte die Burleske von Strauß und die ukrainische Rhapsodie von Liapounow, ein gemäßigt modernes, wohlthuend anmutendes Werk. Hohe Genüsse bereiteten drei Meistergeiger: Gustav Hanemann-Berlin, Francis Aranyi-Budapest und Prof. Max Strub. Charlotte Schrader aus Dresden sang „Drei Chinesische Gesänge“ von Walter Braunfels. Der Kölner Pianist Karl Hermann Pillney spielte Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach, die er selbst für Klavier und Orchester bearbeitet hat. — Die Kammermusikvereinigung der Herren Otto, Fischer, Meyer und Rupprecht vom Friedrich-Theater erfreute durch kammermusikalisch wertvolle Darbietungen, ebenso bereitete das Guarneri-Quartett (Berlin) durch ihre von hoher musikalischer Kultur zeugenden Abende hohe Genüsse. Dabei wirkte auch einmal Franz Mikorey aus Braunschweig, unser früherer Hofkapellmeister, mit, der als ausgezeichnete Pianist uns noch in lebhafter Erinnerung ist. Der junge Geiger Wolfgang Wüstinger spielte mit Friedrich Donath vom Friedrich-Theater an vier Abenden sämtliche Violinsonaten Beethovens mit anerkennenswertem Gelingen. — Von den Chorvereinen der Stadt trat der Reformationschor, der seit 1917 das kirchliche Oratorium und die Cantate pflegt, mit einigen guten Aufführungen hervor. Der Chor hat in der kurzen Zeit seines Bestehens unter der Leitung seines Führers Prof. Gerhard Preitz von Bachschen Werken wiederholt die Johannes- und Matthäuspassion, das Magnificat und verschiedene selten zu hörende Chor-Cantaten herausgebracht. Als Weihnachtsgabe bescherte er im Rahmen eines Volkskonzertes das Weihnachtssoratorium Bachs als Erstaufführung für Dessau. Zu wohlgeleitener Uraufführung brachte der Verein zwei neue Werke der Musica sacra, das Oratorium „Am letzten Tag“ von Walther Böhme und die Cantate „Jairus Töchterlein“ des Dessauers Fritz Schulze. Böhmes Oratorium enthält wundervolle Chöre und Solosätze, das Orchester tritt als stimmungvertiefender Faktor bedeutsam in den Vordergrund. Der Chor wurde von seinem Dirigenten zu höchster Leistungsfähigkeit angespornt. Fritz Schulzes Cantate zeigt eine bemerkenswerte kompositorische Veranlagung und enthält Offenbarungen eines starken Empfindungsgehaltes. Die Farben der Palette des jungen Dessauer Gesangslehrers sind recht gediegen zusammengestellt. Der Reformationschor brachte auch dieses Werk mit vortrefflichem Gelingen heraus.

Dr. Otto Trübe.

Dresden. (Staatsoper.) Nach 21jähriger, sehr verdienstvoller Tätigkeit ist Oberspielleiter Georg Toller in den Ruhestand getreten. Ursprünglich Sänger, bildete er sich in Nürnberg und Bayreuth zum Regisseur aus. In Dresden konnte der Künstler bald Hervorragendes leisten; so bei der Neueinstudierung des „Nibelungenringes“, bei den Uraufführungen der „Elektra“ (1909) und des „Rosenkavaliers“ (1911), dann bei der Erstaufführung des „Parsifal“ (1914) und so fort. Sein Nachfolger wird Dr. Erhardt (Stuttgart), der bei seinem Gastspiel einen starken Erfolg errang und dessen Dresdner Programm auf eine stärkere Betonung der deutschen Oper abzielt, die in der letzten Zeit zugunsten ausländischer Werke leider zurückgedrängt wurde, ein Umstand, der auch im Landtage zur Sprache kam. In diesem Winter lag außerdem zwischen zwei Neuheiten ein Zeitraum von Monaten. Mit dem Schluß der Spielzeit sind Eva Plaschke-von der Osten und Marie Rösler-Keuschnig aus dem Verband geschieden. „Die Osten“ wurde vom Volksbildungsministerium zum Ehrenmitgliede der Staatstheater ernannt. — Weiten Glanz verbreitete das 5malige Gastspiel Elisabeth Rethbergs, die einst von Dresden ihren Ausgang nahm und der sächsischen Heimat vorbildliche Treue hält. Der glockenreine Sopran bezauberte jedesmal das ausverkaufte Haus, von der Agathe bis zur Aida. Noch ein anderer Künstler, der sich ebenfalls bei uns die ersten Sporen erwarb, ist zu nennen. Erik Wildhagen hat als Tenor in Italien umstudiert und ist zu einem der ersten und besten Baritonsänger herangereift.

H. Pl.

Halle a. S. Der hiesige Händel-Verein, dessen Arbeit seit einigen Jahren ruhte, ist jetzt auf eine andere, eine lebenskräftigere Form umgestellt worden. Prof. Dr. A. Schering bot unter dem Thema „Eine Kammermusik am Hofe des Königs von Hannover zur Zeit Händels“ instrumentale und vokale Kostbarkeiten von Händel, Steffani und Tartini. Die „Sin-

fonie pastorale“ des letztgenannten Meisters wurde Prof. Schering durch einen glücklichen Zufall in die Hand gespielt. Rose Walter, die bestens bekannte Sopranistin, erzielte mit Solokantaten von Steffani und Händel große Erfolge. Lebhaftes Interesse erweckte ein Kompositionsabend von Günther Raphael (Klaviertrio, Violinsonate, Klavierstücke, Cellosone). In den Konzerten des Stadttheaters kam die selten zu hörende „Feuerwerksmusik“ von Händel unter Erich Band zur Erstaufführung. Als Solistin schlug Maria Ivogün alles in Bann. In einem anderen Konzert erweckte neben dem brillanten Klavierspieler W. Horowitz die aus poetischem Empfinden geborene Suite „Der Geburtstag der Infantin“ von Fr. Schreker viel Freude. Dann sah sich an gleicher Stelle Herm. v. Waltershausen durch einen ganzen Kompositionsabend geehrt. Als musikalische Persönlichkeit wirkte er am stärksten in der „Krippenmusik“ für Kammerorchester und obligates Cembalo. Eine ganze Reihe von Orchesterliedern zeigte ihn als Meister charakteristischen Klangkolorites und aparter Erfindung, während sich die Sinfonie „Hero und Leander“ bei unökonomischer Formbehandlung mehr oder weniger in Außersichtlichkeiten instrumentaler Farben verliert. Waltershausen dirigierte selbst das ganze Programm. Als hochtalentiert Geigerinnen stellten sich die Schwestern Ilse und Ruth Meinert vor. Kapellmeister Plätz holte sich an seinem Ehrenabend mit Brahms e moll und Tschaiwskys h moll-Sinfonie starke Erfolge. Unsere Robert Franz-Singakademie bot neben Schuberts Es dur-Messe und Bachs Kreuzstabkantate eine kostbare Seltenheit von Mozart, nämlich das Chorwerk „Vesperae solennes“. An dem Werk fällt die wichtige Auffassung der Psalmworte auf, welcher eine für Mozart ganz eigentümliche Klangfülle und ein fortreibender Glorianten entsprechen. Auf der Höhe standen die Konzerte des Lehrer-gesangsvereins unter Prof. Dr. Rahlwes. Elena Gerhardt und Eva Lißmann haben zwar stimmlich Einbuße erlitten, wußten aber dafür mit ihrer tiefeschürfenden Vortrags- und Ausdrucks-kunst immer noch stark zu fesseln. Die Philharmonie hatte zu einem russischen Programm als Dirigenten Issai Dobrowen verschrieben. Auf dem Programm standen Mussorgski, Rimsky-Korsakow, Prokofieff, Strawinsky und Borodin. Das Konzert zuvor gestaltete Dr. G. Göhler mit den Berliner Philharmonikern zu einem genußreichen altklassischen Abend. Helge Lindberg, der nordische Meistersänger, und Gregor Piatigorsky, der glänzende Cellist, wirkten solistisch mit. In unserer Oper beeinflussten Krankheiten des Solopersonals außerordentlich den Spielplan. Aushilfs Gäste waren an der Tagesordnung. Die Walküre brachte Erich Band mit Leidenschaft heraus, wobei die hiesigen Solisten ebenfalls ihr alles daransetzten. Ansonsten kamen in sorgfältigen Neueinstudierungen zur Aufführung: Der Evangelimann, Der Widerspenstigen Zähmung und Strauß' unsterbliche Operette „Wiener Blut“.

Paul Klanert.

Helmbrechts. Seit ungefähr drei Jahren wirkt in dem Frankenwaldstädtchen Helmbrechts bei Hof als Kantor und Organist Arthur Orth (Schüler von Prof. Hans Schindler, Würzburg). In einer stattlichen Anzahl von geistlichen Abend-musiken hat er, unter Vermeidung aller Konzessionen an den Publikumsgeschmack, eine Fülle alter und moderner Werke zur Aufführung gebracht. Von alten Werken seien genannt drei fünfstimmige Motetten von H. Schütz, desselben Sieben Worte am Kreuz, die Bach-Kantate „Gott der Herr“, a cappella-Chöre von Palestrina, Bach usw. Außerdem brachte A. Orth die Hauptvertreter alter und neuer Orgelmusik zu Gehör. An modernen Werken wurden ausgeführt die Passionskanzone von Siegfried Karg-Elert, die Weihnachtskantilene von R. v. Mojsisovics, die Kantaten „Vom Himmel hoch“ und „O Haupt voll Blut und Wunden“ von Reger, Choräle von Kaminski, außerdem Werke von Joseph Haas, A. Orth, H. Kaspar Schmidt und Otto Siegl. An Chorkonzerten veranstaltete A. Orth mit dem Gesangverein 1860 und einem mit auswärtigen Kräften verstärkten Orchester einen Roman-tiker-Abend mit Chor- und Orchesterwerken von Mendels-sohn, Schumann, Weber, Bruch und Grieg, sowie eine Beethoven-Feier, die für die Gesamtumgebung ein Ereignis wurde (V. Sinfonie, Egmont-Ouvertüre, Arie „Ah perfido“ und Chorfantasie). Alle historischen und geographischen Beziehungen zu einem musikalischen Zentrum fehlen; diese Aufführungen in einer Kleinstadt stehen durchweg auf be-achtenswert hohem Niveau, trotz aller, durch die kleinen Verhältnisse bedingten Schwierigkeiten. Und das Publikum

nimmt alle Musik, auch die moderne, mit Freude und Dank-barkeit auf, ein Beweis, was ein zielsicherer und künstlerisch orientierter Wille vermag.

K. Sch.

Knittelfeld. (Steiermärkisches Musikfest.) In den Tagen vom 8.—10. Juli fand in Knittelfeld in Obersteiermark, an-geregt von Prof. Hermann von Schmeidel und durchgeführt von Musikdirektor Otto Kriskke, ein steiermärkisches Musik-fest statt, bei welchem in einem Liederabend, zwei Orchester-konzerten und einem Kammermusikkonzert Kompositionen von Friedrich Frischenschlager, Karl Frodl, Robert Fuchs, Johann Josef Fux, Hermann Grabner, Siegmund Hausegger, Hans Holenia, Joseph Marx, Artur Michl, Roderich Mojsi-ovics, Heinrich Noren, Alois Pachernegg, Guido Peters, Sepp Rosegger, Max Schönherr, Otto Siegl, Hugo Wolf und Zieritz aufgeführt wurden. Als Festdirigenten wirkten neben Otto Kriskke, Musikprofessor Hermann von Schmeidel (Frankfurt a. M.), Musikdirektor Otto Siegl (Paderborn) und Musikdirektor Roderich von Mojsisovics (Graz). — Weiter wirkten mit: Frau Dora With-Buxbaum, Opernsängerin in Graz, Oskar Jölly (Bariton), Wien, Oskar Schediwy (Tenor), Wien, das Grazer Michl-Quartett, Graz, Doktor Heinz Poschacher (Liedbegleitung), Prof. Hugo Kroemer (Klavier), Graz, Artur Michl (Orgel), Graz, das Orchester des Phil-harmonischen Vereines Knittelfeld, der Frauenchor desselben, der Männergesangsverein „Sängerbund“ Knittelfeld und der Kinderchor der städtischen Musikschule Knittelfeld. Im Anschlusse an das Fest fand eine steirische Dichterstunde statt.

Konstanz a. B. Der Konzertwinter stand im Zeichen der Beethovenfeiern. Hier an dieser Stelle seien nur zwei erwähnt. Die eine wurde von der Stadt, die andere von der „Akademie der Musik mit Seminar“ veranstaltet. Zu den guten Konzerten gehören immer die „Meisterkonzerte“ der Konzertleitung Berth und Rebholz. Im ersten Konzert sangen Fritz Kraus und Frau F. Hüni-Mihasek von der Staatsoper in München ein wenig geschmackvolles Programm. Für den zweiten Abend waren Feuermann und W. Frey verpflichtet. Feuermanns Spiel war ganz wundervoll. Am dritten Abend hörten wir hier zum erstenmal Holles ausgezeichneten Madrigalchor aus Stutt-gart. Im vierten Konzert spielte der Altmeister des Klavier-spiels Fr. Lamond. Anschließend sei hier ein Beethoven-Sonatenabend, Busch-Serkin, erwähnt. Auf dem Programm des ersten Akademiekonzerts standen zwei bedeutende Werke, Marienlieder, ein Zyklus von 11 Liedern für eine hohe Sing-stimme und Streichquartett von H. Zilcher und das Klavier-quantett von Joh. Brahms. Die Interpretation der Werke (Konzertsängerin A. Bienert-Boserup, Kleemann-Quartett, Stuttgart; Musikdirektor K. Bienert, Klavier) machte auf die Zuhörer einen tiefen Eindruck. Interessante Konzerte gaben noch die Konzertsängerinnen A. Dietrich-Bosch, M. Auerbach und die Pianistin E. Haymann. Zum Schluß seien noch Joan Manén, A. Hegner, Oswin Keller, O. Sonnen, ein Sonaten-abend (Fr. Müller, Violin, K. Bienert, Klavier) und ein sehr schöner Beethoven-Abend des Wendling-Quartetts (Stutt-gart) erwähnt.

K. B. K.

Lübeck. Als wichtigstes Ereignis aus der vergangenen Spielzeit ist zu melden, daß die Sinfoniekonzerte, die unter städtischer Regie bisher Generalmusikdirektor Mannstädt leitete, wie früher vom Verein der Musikfreunde unter Leitung des zu diesem Zwecke eigens berufenen Edwin Fischer ver-anstaltet werden. Es kann nicht verschwiegen werden, daß damit in unserem Musikleben nicht nur eine unerfreuliche, sich mehrmals auswirkende Kräftezersplitterung, sondern auch ein bisher noch immer ungeklärter Spannungszustand zwischen dem Verein der Musikfreunde und dem von Herrn Mannstädt geleiteten Lehrer-Gesangsverein geschaffen wurde. Und doch dürfte bei gegenseitigem gutem Willen eine Ge-sundung und harmonische Weiterentwicklung unseres zurzeit in seinen Zielen zerflatternden und kräftevergeudenden Mus-iklebens möglich sein. Dem Opernspielplan waren durch die Zusammensetzung des solistischen Personals, vor allem in den von Anfängern vertretenen Fächern der Hochdramati-schen und des Heldenbaritons Hemmungen auferlegt, so daß es zu einem künstlerisch bedeutsamen Ereignis nur mit Strauß' „Frau ohne Schatten“ gekommen ist. Während die üble Atmo-sphäre der Oper „Mira“ (in der Text und die in kräftiger Ge-sundheit blühende Musik des jungen Kurt Overhoff in allzu schroffer Divergenz stehen) einmütiger Ablehnung begegnete,

wurden Rudi Stephans „Erste Menschen“ mit warmem Interesse aufgenommen. Ferner beherrschten „Tosca“, „Bohème“, „Jüdin“, „La Traviata“, „Die toten Augen“, „Weiße Dame“ den Spielplan, in dem dann die Wiederbelebung von Wolf Ferraris „Schmuck der Madonna“ im Hinblick auf die schwierigen Aufgaben dieses unserm Geschmack entrückten Werkes kaum gerechtfertigt erschien. Einen nachträglichen, aber würdigen Tribut an das Weberjubiläum zollte unsere Oper mit der Neueinstudierung der „Euryanthe“. Wagner mußte sich mit dem „Siegfried“ und „Parsifal“ bescheiden. Ein Gastspiel der italienischen Stagione erfreute in „Rigoletto“ durch die wirksame Einheitlichkeit und Ausgleichlichkeit ihres musikalischen und szenischen Vortragsstils. Die Beethoven-Huldigung teilten sich das Stadttheater („Fidelio“) und der Verein der Musikfreunde mit einer weihervollen Feier, die uns einen Kammermusikabend des Klingler-Quartetts, eine schlechthin ideale Wiedergabe des Violinkonzerts durch Adolf Busch und die von Edwin Fischer mit edlem Schwung und glutvollem Temperament geleitete Aufführung der 9. Sinfonie bescherte. In seinen Sinfoniekonzerten, die programmatisch einen Ausgleich zwischen der Pflege klassischer Meister (Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner) und der Vermittlung moderner Musik (Strauß: Sinfonia Domestica, Reger: Orchestervariationen über ein Thema aus Mozarts A-dur-Klaversonate, Igor Stravinsky: Pulcinella und Feuervogel-Suite) erstrebten, wies sich der Pianist Fischer auch als Dirigent als eine festumrissene, zielstrebige Persönlichkeit von vielseitiger Einfühlungskraft und beachtenswertem Aktionsradius aus. Neben der Oper widmete Mannstadt dem Lehrergesangsverein seine Kräfte und brachte anlässlich des 100. Mitgliederkonzerts die Brahmschen Fest- und Gedenksprüche sowie Max Regers 100. Psalm zur ausgezeichneten Aufführung; ferner ist diesem Chor eine eindrucksvolle Wiedergabe der Berliozschen dramatischen Legende „Fausts Verdammung“ zu danken. Willy Burmester spendete uns eine Feierstunde mit seiner abgeklärten Kunst. Die gegenwärtig bei uns herrschende Ebbe an hochwertigen kammermusikalischen Darbietungen suchten Wladimir Horowitz, Vasa Prihoda und neben zwei tüchtigen einheimischen Quartettvereinigungen auch noch das Böhmisches Streichquartett zu beheben. Alles in allem: ein Winter des bunten Vielerlei, aber ohne zielklare Basis und charakteristische Physiognomie.

Dr. Paul Bülow.

*

Würzburg. Mit der Jahreswende trat auch Würzburg in die Gedenkfeier des 100. Todestages Beethovens ein. Eine der eindrucksvollsten Veranstaltungen war die des Bayer. Staatskonservatoriums, welche in der Ansprache des Direktors Dr. H. Zilcher und in der unter seiner Leitung gespielten Sinfonie No. 5 ihren Höhepunkt fand. Konrad Ansohn widmete der Erinnerung an den Meister einen Klavierabend. Das Schiering-Quartett (Professoren des Staatskonservatoriums) gedachte Beethovens in einem Kammermusikkonzert, die Professoren Adolf Schiering (Violine) und Max Niebauer (Klavier) in einem Sonatenabend. Die „Würzburger Liedertafel“ brachte Beethovens Oratorium „Christus am Oelberge“ (unter J. B. Zeller), der „Würzburger Sängerverein“ neben Männerchören mit Orchester Beethovens Erste Sinfonie mit dem Vereinsorchester (unter K. Schadewitz) zur Aufführung. Als würdiger Abschluß erklang unter H. Zilcher die Missa solemnis. Im VI. Konservatoriumskonzert begrüßten wir als Gast H. W. von Waltershausen (München), der sein Werk 22 „Hero und Leander“ für großes Orchester persönlich vorführte. Im VII. Konzert dirigierte Ewald Straeßer seine VI. Sinfonie. Würzburgs musikalisches Sommerfest, die Mozart-Woche — Nachtmusik im Hofgarten, zwei Orchesterkonzerte und zwei Kammermusikabende im Kaisersaal des Residenzschlosses — brachte der Künstlerschaft Zilchers, in dessen Hand die Gesamtleitung liegt, verdiente Ehrung. Eine schätzenswerte Bereicherung erfährt das Würzburger Musikleben durch die von H. Oppenheim geleiteten Philharmonischen Konzerte (Stadttheater-Orchester). Gäste waren Edwin Fischer und Alma Moodie. Unter den Darbietungen, die alle Kunstperioden berücksichtigten, hebe ich hervor Schönbergs „Verklärte Nacht“ und Hindemiths „Konzert für Orchester“. Eine „Musikdramatische Vorführung“ von Anna Bahr-Mildenburg berücksichtigte Darstellungsformen von Gluck bis Strauß. Großem Interesse begegnete die von Priv.-Dozent Dr. Gustav Becking geleitete und von Mitgliedern des Collegium musicum der Universität Erlangen ausgeführte „Geist-

liche und weltliche Musik des Mittelalters“. Ein „Konzert mit Werken alter Meister“ veranstaltete zur Freude seiner Würzburger Verehrer Walter Kunkel (nunmehr in Köln). Unter den nicht durchweg günstig beurteilten Solistenkonzerten ist der Liederabend von Fritz Wolff, mit Kompositionen von Rudo Ritter (Würzburg) schon deshalb hervorzuheben, weil letzterer kurz darauf ein Musikdrama: „Penthesilea“ — Wortdichtung frei nach Kleists gleichnamigem Trauerspiel von Karl Ritter (Bruder des Komponisten), am Würzburger Stadttheater zur Uraufführung brachte. Das Werk fand eine gute Presse. Ein persönliches Urteil kann ich nicht fällen, da ich zur Zeit der sich rasch folgenden fünf Darbietungen verreist war. Von maßgebender Seite wurde mir das Rittersche Musikdrama als durchaus lebensfähig bezeichnet. An Erstaufführungen brachte das Stadttheater Würzburg Pergoles: Serva padrona, Gluck: Der betrogene Kadi, Schillings: Mona Lisa, Donizetti: Don Pasquale. Im übrigen kamen Mozart, Beethoven, Weber, Lortzing, Nicolai, Wagner, Kienzl, ferner Verdi und Puccini zum Zug. Mit dem Abschlusse der Spielzeit erhielt Direktor Heinrich K. Strohm, der zwei Jahre die Theaterleitung inne hatte, die Ernennung zum Intendanten des Stadttheaters in Aachen. Von einem Stabe tatkräftiger Mitarbeiter umgeben, verstand er es, diesem Zeitabschnitt den Stempel des Fortschritts aufzudrücken.

Georg Thurn.

*

Zoppot. Die Richard Wagner-Freilicht-Festspiele 1927 nahmen am 24. und 26. Juli (es sind im ganzen fünf Aufführungen desselben Werkes vorgesehen) mit der „Götterdämmerung“ ihren Anfang. Daß gerade bei der Inszenierung dieses Teiles des „Ring des Nibelungen“ Zugeständnisse gemacht werden müssen, ist begreiflich. Alle Schwierigkeiten waren jedoch durch den künstlerischen Leiter Hermann Merz nach Möglichkeit überwunden, so daß der Enderfolg als sehr erfreulich bezeichnet werden kann. Für die Hauptrollen war eine doppelte Besetzung getroffen: Alles Namen von gutem Klang. Miteinander wetteiferten Erik Enderlein (Berlin) und Rudolf Ritter (Stuttgart) als Siegfried, Frieda Leider (Berlin) und Lilly Hafgren-Dinkela (Berlin) als Brünnhilde, Otto Helgers (Berlin) und Emanuel List (Berlin) als Hagen, Max Roth (Berlin) und Herbert Janssen (Berlin) als Gunther, Gertrud Geysersbach (Breslau) und Maria Hussa-Greve (Hamburg) als Gutrune. Dem Alberich lieh Desider Zador (Berlin) seine bewährte Kraft. In der Rolle der Waltraute errang sich Margarethe Arndt-Ober (Berlin) einen besonderen Erfolg. Sie war auch als erste Norn und als Flohilde tätig, während die beiden anderen Nornen und Rheintöchter durch Gertrud Bindernagel (Berlin) und Emma Bassth (Berlin) vorzüglich vertreten waren. Der Chor (350 Mitwirkende) machte seine Sache ausgezeichnet, und das auf 110 Künstler verstärkte Orchester, gewöhnlich wegen der Klangwirkung in etwas ein Schmerzenskind der Waldoper, folgte seinem rühmlichst bekannten Leiter mit Eifer und Hingebung. Kein anderer als Max von Schillings führte in seiner vornehmen Art den Dirigentenstab, und mit einem Wort von ihm möchten wir diesen Bericht schließen: „Der Ruf der Zoppoter Waldoper hat sich von Jahr zu Jahr in Deutschland weiter verbreitet. Der Ruf muß sich zum Ruhme steigern, und die Kunstfreunde müssen wissen, daß eine sommerliche Fahrt nach dem beliebten Ort in der deutschen Ostgrenzmark neben heiterem Lebensgenuß auch ernstes, ja einzigartiges künstlerisches Erleben verbürgt.“

W. D.

*

Zürich. Höhe und Ausklang der Konzertsaison: Beethoven! In den Populärkonzerten sämtliche Sinfonien, alle Streichquartette in einem Extrazyklus unseres Tonhalle-streichquartetts. Mit einer weiteren Extragabe schlossen die Sinfoniekonzerte; das Programm enthielt selten Gehörtes, wie die Schlacht von Vittoria, das Triplekonzert und zwölf köstliche Kontretänze. Das Orchester (unter Andreae) hielt sich musterhaft, Walter Frey (Klavier) spielte entzückend zart und lebendig, die Streicher waren von den Beethoven-Quartett-Abenden (je zwei in einer Woche!) so ziemlich erschöpft. Am Karfreitag erklang die Missa solemnis durch den Gemischten Chor, eine sorgs: me Einstudierung, die kurz darauf, ebenfalls unter Andreae und mit dem Orchester der Scala in Mailand für Beethoven, den Kirchenkomponisten, warb. Im Stadttheater gab es eine Festaufführung des Fidelio unter Robert Denzler, den wir ungern an Berlin verlieren. Um seine Nachfolge sollen sich 80 Dirigenten beworben haben. Fritz

Zaun von München-Gladbach wurde für die kommende Spielzeit verpflichtet. — Vor Torschluß erschien Honnegers „ernste Oper“ Judith. Textlich hätte der von Problemen strotzende Stoff nicht konfliktloser gefaßt werden können. Hat ein Werk, und sei es auch nur ein Libretto von einigen „Bildern“, Vorläufer vom Gewicht einer Hebbelschen Judith, so ist es verpflichtet, sich seinerseits ernstlich mit dem poetischen Vorwurf auseinanderzusetzen. Doch nichts davon! Und an der Oberfläche hält sich auch die Musik! Sie malt, malt grell mit rücksichtsloser Dissonanz, wo es sich um Klagechöre, Tänze, Schlachtenlärm handelt. Der trocken rezitativische Stil der Einzelsänger ist dagegen beinahe dürr zu nennen. Maria Mülkens tat alles, um die Gestalt der Judith mit Blut und Seele auszustatten. Eine Neueinstudierung machte Spaß, „zog“ aber nicht, das lustige Operchen Flotows: „Fatme“. Das Libretto ist geschickt und witzig, die Musik, von einigen Koloraturschablonen abgesehen, allerliebste. Die Sänger schwammen im Behagen dankbarer Rollen; als Fatme erfreute Hilde Oldenburg. Die Nachsaison brachte eine treffliche „Italienische Stagione“. Die Einstudierung der Turandot von Puccini unter Maestro Giulio Falconi befriedigte den verwöhntesten Geschmack, und die Originalausstattung der Scala umschloß sie mit einem malerischen Rahmen von erlesener Schönheit und Pracht. Zu den besten Sängern dieser vorzüglich zusammengestellten „Stagione“ zählt Margherita Salvi, eben so anmutig im Gesang, wie im Spiel, eine rührend liebliche „Sonnambula“.

Anna Roner.

BESPRECHUNGEN

Musikalien

Hans Sachse: Variationen und Fuge für Klavier über ein Thema von J. S. Bach (Op. 25). Tischer & Jagenberg, Köln.

Gediegener Münchner Akademismus herrscht in diesem Werk so sehr vor, daß weder beim typischen Aufbau seiner 18 Variationen noch bei der traditionell abschließenden Fuge von besonderer Eigenart oder auch nur von allmählich sich herauslösendem Persönlichkeitswert gesprochen werden kann. Nicht einmal von dem mittleren Reger-Stil etwa ist eine irgendwie entscheidende Anregung erkennbar. Wenn also vom künstlerischen Gesichtspunkt aus das Werk gar bequem zu fixieren ist, so sehe man trotzdem seinen pädagogischen Wert nicht zu gering an.

H. Sch.

S. Liapounow, Op. 69: 4 Mélodies posthumes: Chanson russe, Elégie, Aux enfants, Quand je regarde. Verlag Bessel, Paris (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Liapounow ist der Vertreter des verfeinerten russischen Kunstlieds von gestern, von Chopin beeinflusst, wie ja die meisten Russen bis herauf in unsere Tage. Auch diese textlich und musikalisch vornehmen und zarten Gesänge mit ihrem melancholischen Einschlag werden vielen gefallen. Die erste Nummer „Chanson russe“ hebt sich kraftvoller heraus, ist von patriotischem Schwung und kräftigen Akkorden durchflammt und in natürlichem $\frac{3}{4}$ -Takt gehalten.

M. Moussorgsky: Transcriptions pour Violon et Piano par Olga Hueber. 7 pièces. Verlag Bessel, Paris (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Die Begeisterung für die russischen Tonsetzer macht die Neuherausgabe und Bearbeitung russischer Musik für die Verleger lohnend und bereichert die Literatur für Haus und Konzertsaal. Von den oben genannten Stücken eignen sich die meisten Nummern für Violine und seien den Geigern als dankbar und violingemäß empfohlen. Sie gehören verschiedenen Schwierigkeitsgraden an. Die bedeutendsten sind Nr. 1: Rêverie, Nr. 4: Il vecchio castello, Nr. 6: Méditation. Ob man Nr. 1 und 2 nicht besser in eine andere Tonart transponiert hätte? Es moll und Fis dur sind für Geige nicht sonderlich günstig.

Oreste Ravanello, Op. 132: Visioni d'Arcadia, Suite von vier Stücken für Klavier. Verlag Zanibori, Padua.

Moderne, teils impressionistische, teils realistische Bilder aus dem Naturleben der Nymphen und Faune, spürbar von Debussy beeinflusst, die Hand eines erfahrenen Pianisten verarbeitend, geistreich, apart, brillant.

Derselbe, Op. 133: Mystica, drei Stücke für Orgel: Weihnachten, Magdalena und Jesus als Gärtner, Jesu Kreuzestod. Ebenda.

Lyrische Stücke, recht neuzeitlich in Stimmung, Spielart und harmonischer Ausdrucksweise, z. T. tonmalerisch realistisch, halten sie die Mitte zwischen homophoner Melodik und strenger Polyphonie. Im dritten Bild findet sich an einigen Stellen im mittleren System fälschlich der Baß, statt des Violinschlüssels. Die Erdbebenschilderung ist gewagt.

Serge Prokofief, Op. 17: Sarkasmen. Fünf Klavierstücke. Verlag Forberg, Leipzig.

Spaß, Hohn, Groteske, das ist das Gebiet, auf dem die moderne Musik ihre besten Leistungen aufzuweisen hat. Wenn Prokofief seine fünf unter sich so verschiedenartigen Klavierstücke Sarkasmen nennt — kann instrumentale, programmlose Musik als solche (für sich allein) sarkastisch-(höhnisch), d. h. negativ sein? oder kann sie es nur in Verbindung und im Gegensatz zu gleichzeitig erklingendem Wort oder sich vollziehendem Bühnenvorgang? — so stellt er sich dadurch außerhalb einer Kritik, er kann machen, was er will, ohne eine Abfuhr befürchten zu müssen. Und er hat die Gelegenheit wacker genützt und zeigt seinen ulkigen Eulenspiegelgeist in den verschiedensten Strahlenbrechungen. Sinn und Zusammenhang wahrt er durch Respektierung einer gewissen Form und durch öftere Durchführung eines Motivs.

Ziga Hirschfelder: Miniatures. 10 Klavierkompositionen ohne Oktavspannung mit genauem Fingersatz.

Alice Geßner: Zehn kleine Stücke für Klavier. Kommissionsverlag von Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Beide Sammlungen (leicht bis mittelschwer) sind wegen ihrer soliden musikalischen Eigenart im Unterricht gut zu verwerten.

Carl Schäfer: 6 kleine Klavierstücke für Unterricht und Haus. Harma-Verlag Bamberg.

Der Komponist hat hier einige ganz hübsche Einfälle in leicht faßliche Form gebracht. Wenn er es sich mit parallelen Quinten, Dreiklängen und Sextakkorden etwas gar zu leicht macht, klingt es vielleicht im ersten Augenblick originell, offenbart aber schließlich doch noch eine gewisse Unbeholfenheit im Tonsatz.

Walter Giesecking: Drei Tanzimprovisationen für Klavier. Verlag Adolf Fürstner, Berlin.

Man ist zunächst gespannt, was dieser hervorragende, hochbegabte Pianist als Komponist zu sagen hat. Auch wenn man moderner Tanzmusik nicht ganz abhold ist, wird man ein wenig enttäuscht sein. Die Kompositionen stehen zwar über dem Niveau der „Fünf-Uhr-Tee-Alben“ musikalisch wie pianistisch, sie besitzen aber zu wenig eigenes Gewicht und eigene Farbe, als daß sie auf die kompositorische Begabung Gieseckings irgendwelche Schlüsse zuließen. Sie sind gut und geschickt gemacht und vermutlich läßt sich's auch flott darauf tanzen.

O. A. Evans: Jazzetüde für Klavier. Verlag Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Worin das Etüdenhafte liegen soll, ist nicht recht ersichtlich. Das Stück scheint vielmehr im Hinblick auf die Praxis komponiert zu sein. Der Schwierigkeit nach dürfte es allerdings nicht gerade von jedem jazzenden Backfisch zu bewältigen sein. Die übliche Etüdenliteratur wird durch diese Komposition weder ergänzt noch ersetzt.

A. K.

Hermann Ritter: Divertissement für 2 Violinen und Altviola nach L. van Beethovens Op. 9, Nr. 1, 2, 3. Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die Bearbeitung ist vorzüglich gemacht und klingt nirgends leer oder dürrig. Sie wird in ihrer Seltenheit willkommen sein, namentlich zur Ergänzung des andern Beethoven nach dem Trio für 2 Oboen und Englisch Horn (Op. 87).

Franz Berthold: Klingeling. Zwei fröhliche Weihnachtslieder für unbegleiteten gemischten Chor. Verlag L. Schwann, Düsseldorf.

Die erste Nummer ist hübsch erfunden und von gutem Chorsatz, besonders im Mittelteil: Laßt mich ein, ihr Kinder. Weniger interessant ist die zweite Nummer, wiewohl der Marschrhythmus seine Wirkung nicht verfehlen wird.

Im Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde ist an Beethoven-Literatur erschienen: Andante aus der Ersten Sinfonie für Streichquartett und Harmonium, Drei Bagatellen für Streichorchester, Marsch für Streichorchester, Flöte und Klavier, Ouvertüre zu Egmont für vier Violinen und vierhändig Klavier.

Die Bearbeitungen sind für den Schulgebrauch gedacht und dementsprechend nicht schwer gehalten. Sie sind aber nirgends oberflächlich oder ungenau und dürften daher ihren Zweck gut erfüllen. Besonders die Bagatellen machen sich reizvoll. Solange es keine ausreichende Originalmusik für Schulzwecke gibt und solange ein Schulorchester nicht vollständig besetzt ist, muß man sich — ob gewollt oder ungewollt — die Bearbeitung gefallen lassen. Weitere Kreise wird die folgende Neuerscheinung interessieren: Klavierkonzert in D, erster, einziger Satz eines unvollendeten Konzertes aus dem Jahr 1790, mit Begleitung von drei Violinen, Cello, Baß, Flöte und Harmonium. Das Werk ist von einer unberührten, lebendigen Frische, nicht gerade schwer, aber in den Passagen sehr heikel, dabei stellenweise von großem Aufschwung, alles in allem sehr instruktiv und für Schülerkonzerte wie geschaffen.

Bernard van Dieren: Walter Savage Landor. Zwei Gesänge für eine Singstimme und Klavier. Oxford University Press, London.

Der Komponist wurde für das diesjährige Musikfest der internationalen Gesellschaft für neue Musik als Vertreter Englands ausgewählt. Der Veröffentlichung seiner Werke nach, denen eins nach dem andern in kurzen Abständen folgt, muß er Rang und Namen, zum mindesten gute Beziehungen zum Verleger besitzen, ob nun aus eigener oder fremder Machtvollkommenheit. Jedenfalls ist er an dieser Stelle schon öfter besprochen worden. Bei den vorliegenden zwei Gesängen fällt auf, daß sich die eine Nummer von der andern in weitgehendem Maße unterscheidet: *She I love* ist ganz belanglos gestaltet, weist eine süßlich verwässerte Stimmung auf, die bei hundert andern Liedern ebenso zu finden ist, und *Mild is the parting year* ist viel stärker, jedenfalls differenzierter gehalten, wenn auch harmonisch durchaus von Debussy abhängig.

Chaconne für Violine solo von *Franz Mittler*, Op. 10. L. Doblinger.

Das 8taktige, im traditionellen d moll stehende Thema wird 17mal variiert, dem Geiger liegen Akkorde und Passagen geschickt in den Fingern, es läßt sich also aus dem Stück etwas machen. Der ernste Charakter der Chaconne ist dauernd festgehalten, das Ganze bewegt sich in einer Stilrichtung, die in der Mitte zwischen Kammermusik- und Konzertstück liegt.

Adolf Hinrichs: Wo Bismarck liegen soll (Op. 22 b); Lütt matten de Has (Op. 24). Musikverlag Rheingau, Berlin-Friedenau.

Sehr einfache, doch beachtenswerte Kompositionen für gemischten Chor.

Spanische Serenade für Gesang und Klavier bearbeitet von Felix Günther. (Aus dem Repertoire von Dusolina Giannini.) Verlag Bote & Bock, Berlin.

Otto Siegl: Zwei fröhliche Madrigale, Op. 45.

Richard Greß: Morgenlied, Herbst (Op. 27 a und b). Verlag L. Doblinger, Wien.

Neue Madrigalchöre zweier begabter jüngerer Komponisten als wertvolle Bereicherung dieser in frischem Wiederaufblühen begriffenen Kunstform. Die Kompositionen zeugen von großem kontrapunktischem Können. Siegls Madrigale, obwohl „zahmer“ als manch anderer, sind nicht ganz leicht. Bei Greß ist besonders die gute Sangbarkeit zu erwähnen. Es wäre nur zu wünschen, daß sich auch Chöre finden, die sich dieser und anderer guter a cappella-Werke der jüngsten Zeit auch durch Aufführungen annehmen.

Im *Enoch-Musikverlag G. m. b. H. Berlin* sind zwei bisher ungedruckte Werke Debussys erschienen. Die „*Musiques pour le Roi Lear*“ schrieb Debussy 1904 im Auftrag Antoinettes für das Theater l'Odéon. Da Debussy sich an den ihm gesetzten Termin nicht halten konnte, bekam diese Arbeit der Kapellmeister Edmund Missa. Inzwischen waren zwei Stücke

„*Fanfare*“ und „*Le sommeil de Lear*“ beendet. Die andere Komposition „*Lindaraja*“ für 2 Klaviere (April 1901 geschrieben) fand die Gattin Debussys vor kurzem zufällig in der Partitur von „*La mer*“. Roger-Ducasse hat beide Werke für Klavier zweihändig übertragen.

Die Sammlung „*Musik im Haus*“ (Volksvereins-Verlag M.-Gladbach) hat durch 2 Hefte zwei- bzw. dreistimmiger polyphoner Klavierstücke von Dr. Karl Gerstberger (Op. 4 u. 5 in Heft 71 u. 72) eine wertvolle Bereicherung erfahren. Preis, Ausstattung und vor allem die Gediegenheit der in dieser Sammlung veröffentlichten Kompositionen moderner Richtung empfehlen sie stets aufs neue.

A. K.

A. Crampen, Op. 5 b: O Himmel erbarm (Ausgabe für gemischten und Männerchor). — Schlummerlied und Lied vom Monde (nach Klavierliedern für gemischten Chor bearbeitet). Verlag L. Schwann, Düsseldorf.

Ganz einfach, homophon gehalten ohne irgend bemerkenswerten Zug.

Hans Schink, Op. 28: Zwei geistliche Gesänge für eine hohe Singstimme mit Orgel. Verlag Joh. Jehle, Ebingen i. Württ.

Harmonisch sehr abgestuft und im Ausdruck durchaus würdig gehalten. Besonders die Einleitung zu „*Trost*“ kann als eine überzeugende Eingebung wirken.

Egon Kornauth, Op. 32: Vier Klavierstücke L. Doblinger, Wien.

Wertvoll, von musikalisch überquellendem Empfinden, oft mit großem Schwung und Nachdruck erfüllt. Man wird diesen Stücken gern im Konzertsaal begegnen.

Olga Novakovic: Kleine vierhändige Klavierstücke im Umfang von fünf Tönen. Verlag wie oben.

Wirklich unterhaltsame, geschmackvolle Stückchen, die im Rahmen des Möglichen von fünf Tönen in der Oberstimme allerhand bieten.

Othmar Wetchy: Weihnachtsmusik: Vier kleine Stücke für Klavier zu zwei Händen.. L. Doblinger.

Für den Unterricht und zum häuslichen Vortrag geeignet. Schwierigkeit bis mittel.

Otto Siegl, Op. 44: Divertimento für Violine, Viola und Violoncello. Verlag L. Doblinger, Wien-Leipzig.

Die Kraft der ursprünglichen Erfindung, die überragende Beherrschung des Rhythmus, der Sinn für Gegensätzlichkeit in lyrischem Ruhm und steigendem Vorwärtsdrängen — das sind die Haupteigenschaften Siegls, die auch in diesem Divertimento so überzeugend zum Ausdruck kommen. Und dabei diese Natürlichkeit, Ehrlichkeit und Liebesswürdigkeit des Gesamtbildes! Das Trio ist wert, in die Reihe bedeutender Kammermusikschöpfungen aufgenommen zu werden. Dr. R. Greß.

Karl Kraft: Weihnachtskantate über den Choral „Still leuchtet der Sterne Pracht“ für gemischten Chor, Flöte, Oboe (Geige) und Orgel. Heft 12 der Musica orans des Volksvereinsverlags M.-Gladbach.

Eine eigenartige, teils stimmungsvoll-schwärmerische, teils scharfe Dissonanzen bringende und gesucht klingende Choral-fantasie mit instrumentaler Ein- und Ausleitung und Begleitung, nicht schwer zu lernen und zu spielen, aber kaum volkstümlich. Das Schönste daran ist der Choral, der aber allzu kühn harmonisiert wird.

H. Lemacher: Bethlehem, Op. 41. 3 Sologesänge für mittlere Stimme mit Klavier. Volksvereinsverlag, M.-Gladbach.

Stimmungsvoll, bei origineller Harmonik doch volkstümlich; das dritte Lied „Die heiligen 3 Könige“ hat „Stille Nacht“ als Unterlage.

Lemacher, Op. 32: Die zierliche Geige, Melodram auf ein Gedicht von G. Falke. Verlag des Volksvereins M.-Gladbach.

Ein formvollendetes, das wertvolle Gedicht Falkes vom Fiedelmann Tod, in den Umrissen gut und charakteristisch nachzeichnendes Stück mit durchgehendem Leitmotiv. Die Verwendung (Hinzufügung) einer Geigenstimme wäre durch den Text ziemlich nahegelegt.

C. K.

Gottfried Rüdinger: Trio für Klavier, Violine und Violoncello, Op. 50. Volksvereins-Verlag M.-Gladbach.

Gesunde, geschmacksbildende Hausmusik, welche sich den seitherigen Veröffentlichungen des Verlages würdig anreihet. Besonders erfreulich wirkt Rüdinger dadurch, daß er trotz aller Einfachheit und gedanklichen Unbeschwertheit nie in Sentimentalität verfällt. Es ist die gute Seite der musikalischen Jugendbewegung, die aus solcher Musik spricht.

Flugschriften und Liederhefte, herausgegeben von dem Deutschen Volkslied-Archiv in Wien. — 19. Heft: 32 deutsche Volkslieder, ausgewählt und für gemischten Chor gesetzt von **Elsa Richar**. Verlag A. Robitschek, Wien.

Das Heftchen enthält geistliche, weltliche, hochdeutsche, mundartliche und älplerische Lieder ernsten und heiteren Inhalts. Das Bestreben, wahre und echte Volkslieder zu sammeln und sie in billigen Ausgaben der Praxis dienlich zu machen, verdient alle Anerkennung. Besonders in diesem Fall, wo der Antriebe von deutsch-österreichischen Bruderlande ausgeht. Im einzelnen ist zu bemerken, daß die vorliegende Sammlung besonders in den „Geistlichen Liedern“ Wertvolles enthält, daß der Satz künstlerisch gut ist und daß das Heftchen seiner leichten Ausführbarkeit wegen auch unter ganz einfachen Verhältnissen zu gebrauchen ist.

Zur Erinnerungsfeier des 100. Todestages Heinrich Pestalozzis sind im Verlag Gebr. Hug & Co, Leipzig zwei schlichte Lieder, in den Schulen verwertbar, erschienen.

Gustav Cords Op. 63: Weihnachtsuite für Klavier. Verlag Chr. Fr. Vieweg G. m. b. H., Berlin.

Drei mittelschwere Stücke, Fantasien über 3 Weihnachtslieder. Da in der musikalischen Diktion und dem Klaviersatz besseren Formates, für Weihnachten empfehlenswert.

Fritz Jöde: Der Irrgarten (Kanons für die Schule). 3 Hefte. — Derselbe: 20 Kanons von Beethoven. Beides Georg Kallmeyer, Verlag, Wolfenbüttel.

Der Irrgarten, wie ihn der Herausgeber offenbar selber genannt haben will, enthält sehr viel Schönes und für die Schule wohl Brauchbares. Neben Altem, zum Teil mündlicher Ueberlieferung, zum Teil klangvollen Namen angehörend, steht auch Zeitgenössisches. Darunter stellen die kurzen Messen von Knab und Schlensoff eine künstlerisch sehr befriedigende Lösung eines anreizenden Versuches dar. Die Abgrenzung in 3 Hefte ermöglicht die Einzelanschaffung eines solchen, was deshalb zu begrüßen ist, weil allein im ersten Heft schon viel Anregendes steht. Wenn gleich bisher so ziemlich jedes Schulgesangbuch den Kanon berücksichtigt hat, so darf man gerade für eine solche konzentrierte Sammlung der Jugendbewegung dankbar sein. Offenbar ist die Auslese mit mehr Sorgfalt erfolgt als so manche andere ihrer Veröffentlichungen. Das Beethoven-Heftchen stellt eine ganz interessante Bereicherung der in diesem Jahre erscheinenden Festliteratur dar.

Dr. R. Greß.

Frischenschlager, Op. 22: „Heilige Nacht“ für Alt und Klaviertrio. Volksvereinsverlag, M.-Gladbach.

Sehr melodios und klangvoll; mittelschwer.

Rüdinger: Acht alte Weihnachtslieder für eine bis drei Frauen- oder Kinderstimmen mit Klavier. Ebenda.

Schönes, altes Gut an Volksliedern mit selbständiger, klangreicher Begleitung.

Erich Bartel, Op. 5: Ehre sei Gott in der Höhe; das Weihnachtsevangeliem als Melodram. Verlag E. Bloch, Berlin.

Die Idee, die Weihnachtsgeschichte melodramatisch unter Verwendung von Volksliedmotiven einzurichten, ist gut und liegt nahe. Leider ist Bartels Klavierpart recht dilettantisch.

Erich Bartel: Weihnacht, Melodram nach Wildenbruch. Verlag E. Bloch, Berlin.

Auch wir sind sehr für Belebung des Melodrams, aber dann muß dem wertvollen literarischen Teil ein ebenso wertvoller musikalischer entsprechen, und das ist hier keineswegs der Fall. Mit der Volkstümlichkeit und Leichtigkeit der Begleitung ist's allein nicht getan.

Gustav Cords, Op. 64: Weihnachtssuite für Violine und Klavier über: „Ihr Kinderlein“, „Es ist ein Ros entsprungen“ und „Vom Himmel hoch“. Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Drei Paraphrasen mit Einleitung und kontrapunktischer Verwebung derselben mit dem Thema. Gefällig und leicht bis mittel, für Dilettanten oder Schülerorchester.

Fr. Pfister: „Klumpfen-Schule“. St. Rita-Verlag, Würzburg.

Das vorliegende tüchtige Werk ist das dritte Heft der zweiten Folge von Veröffentlichungen der „Neudeutschen Musikscharen“ und bietet den Lernstoff für die Gitarre in starker Zusammendrängung. Allgemeine musikalische Vorbildung ist für den Spieler nötig, da Erläuterungen fehlen und viele Kenntnisse vorausgesetzt sind. Die Schule ist nicht in erster Linie nach der Schwierigkeit geordnet, sondern nach Lernstoffen, ist also ohne Lehrer nicht zu brauchen, und verlangt sehr geduldige und fleißige Schüler. Wenn also doch viel weiterer Übungs- und Unterhaltungsstoff eingeschoben werden muß, so kommt die Sache dem Schüler trotz der Billigkeit der Schule teuer und die Schule eignet sich auch nicht für Lehrer, die noch wenig Unterrichtserfahrung haben.

Glère, Op. 16, 1: Prélude. Verlag R. Forberg, Leipzig.

Dieses Stück des fruchtbaren russischen Komponisten ist nach Spielart und Stil offensichtlich von Chopin beeinflusst, wie die Hälfte aller früheren russischen Klaviermusik. Ein kurzatmiges, sich herabstürzendes Motiv wird von stets, z. T. chromatisch sich ändernden Akkordgriffen begleitet, steigert sich klanglich mächtig zu pathetischer Größe und erlischt wieder. Es ist mit Recht beliebt geworden. C. Kn.

Bücher

Verdi, Briefe. Herausgegeben und eingeleitet von Franz Werfel. Uebersetzt von Paul Stefan. 1926. Paul Zsolnay Verlag, Wien.

„Die Musik Verdis unterliegt der Kritik und dem Wandel des Zeiturteils. Sein Leben ist paradigmatisch und weist als ein Vorbild in die Zukunft.“ Mit diesem Satze, den Franz Werfel in der Vorrede zu diesem Buche geschrieben und den der Verlag auf den Titelschlag gesetzt hat, gehen Verdis Briefe in deutscher Sprache den Weg in die Öffentlichkeit. Das fordert offenbar eine Richtigstellung. Denn wer das Leben des Meisters kennt, wird auch in diesen Briefen nur bestätigen finden, was er schon wußte, daß nämlich Verdi ein großer, seltener Mensch gewesen ist, aber auch ein Mensch, der ganz ohne innere Problematik und vor allem ohne das Bewußtsein einer erarbeiteten Lebensart oder Lebenskunst zu nehmen ist. Der Verdacht einer Mißdeutung des innersten Wesens muß aber aufkommen, wenn Werfel in dieses unproblematische einfache und durchaus „anonyme“ Leben ein „Problem des Unproblematischen“ hineinsieht (S. 16), das jedem Unbefangenen unzugänglich ist. Werfel hat schon in seinem vielgelesenen Roman ein zweifelndes, schwankendes Herz in das selbstverständliche, geschlossene Menschen-tum Verdis hineingedichtet, das nie in ihm war. Auch an-läßlich seiner Vorrede zu diesen Briefen muß man solch ro-mantische Anschauungen zurückweisen: Verdi ist nie „dem Todfeind der romantischen Seele“ begegnet, wie Werfel will. Man mag verstehen, daß der Romantiker Werfel sich aus seiner eigenen inneren Zerrissenheit nach dem Einfachen, Unproblematischen Verdis sehnt, daß er ein solches Leben als Paradigma empfindet. Aber das ist doch Privatangelegenheit des Herrn Werfel, und gegen eine Verallgemeinerung solch subjektiver Gefühle muß man sich wehren.

Und gerade diese Briefe zeigen, daß das einzige Rätsel in Verdis Entwicklung, der Weg von der „Aida“ zum „Othello“, eine ganz einfache, rein menschliche Lösung finden kann. Man bemerkt in den Briefen einmal oder zweimal das Beklagen einer Müdigkeit und Kälte, die nach der „Aida“ über Verdi gekommen sei. Aber wenn man genauer zusieht, ist der tiefere Grund solcher Klagen die immer stärker werdende Entfremdung vom lebendigen Publikum, zu dem er nicht mehr den alten selbstverständlichen und unbedingt vertrauenden Weg findet. Verdi ist einsamer geworden, er hat zu viel in das Leben und in das Getriebe der Welt gesehen, er kann die früher so stark geforderte Öffentlichkeit der Kunst nicht mehr anerkennen. Nun will er Kunstwerke schreiben, in denen er ganz seinem eigenen Ideale sich hingeben kann. Publikum und Kritik werden ihm immer gleichgültiger, er will „für sich“ schreiben,

und weiß doch, daß das nur ein Mittel ist, um aus der für ihn bedeutungslos gewordenen Aktualität den Weg in die Zukunft zu finden. Das ist ja gerade bezeichnend für die Ehrlichkeit seines Innersten, daß er nur schrieb, wenn ihn das Erleben seines Werkes ganz erfüllen konnte. Als in ihm nach der „Aida“ die Erkenntnis wach wurde, daß er einsamer wurde und der Öffentlichkeit nicht mehr vertrauen konnte, konnte er zehn Jahre hindurch nichts schaffen, bis diese Entwicklung soweit zum Abschluß gekommen war, daß ihm das Ergebnis innerlich die Möglichkeit zu neuem Schaffen wiedergab. — Diese Entwicklung ist eine ganz persönliche Auseinandersetzung des alternden Menschen mit seiner Kunst, die das menschliche Rätsel der Entwicklung zum „Othello“ aufs einfachste löst.

Das ist vielleicht die wichtigste Erkenntnis für das innere Werden des Maestro, die aus diesen Briefen zu gewinnen ist. Im Übrigen findet man aber immer wieder die wundervolle Reinheit, Ehrlichkeit und Sachlichkeit eines Menschen, der sein Innerstes nicht preisgeben kann. Nie blickt man in das Geheimste seines Lebens, die Briefe sind meist nur äußere Dokumente, „Antworten“, keine Herzensergießungen. Aber hinter diesem Willen zur Anonymität lebt doch überall der Künstler Verdi in seinen Briefen, der an allen leidenschaftlich Anteil nimmt, was seine Kunst betrifft. Man liest einen wundervollen Brief aus Anlaß von Wagners Tod, in dem alles Persönliche schweigt, warme Worte von der Zukunft der Musik, wobei ihm für das italienische Wesen bangt, abgesehen von den interessantesten Hinweisen auf einzelne Werke und den unerbittlichen Auseinandersetzungen mit dem Verleger, der Verdi's strengem Gerechtigkeitsgefühl nach ein Diener am Werke sein soll und deshalb nicht nur auf sein Verdienst ausgehen dürfe. Die Übersetzung ist von Paul Stefan in flüssigen Stil gefaßt (einen Index vermißt man mit Bedauern); der Verlag gab dem Buche eine schöne Ausstattung. Wer Verdi liebt, wird und muß auch seine Briefe lieb gewinnen.

*

Ludwig Heß: Die Behandlung der Stimme vor, während und nach der Mutation mit physiologischer Begründung. — N. G. Elwert (G. Braun), Marburg.

Die für jeden Stimmbildner außerordentlich wichtige Materie wird hier meines Wissens zum ersten Male nicht nur vom medizinischen Standpunkte aus, sondern von einem erfahrenen, auch als Sänger erprobten Gesangslehrer behandelt. Er beleuchtet scharf die Mißstände, die heute vielfach auf dem Gebiete des Schulgesangsunterrichtes herrschen und gibt die Mittel und Wege an, wie die jugendliche Singstimme vor Schaden bewahrt und sicher und wohlbehütet über die kritische Zeit der Mutation hinweggebracht werden kann. Jeder Pädagoge, der mit jugendlichen Stimmen, sei es beim Singen oder beim Sprechen (Sprachunterricht!) zu tun hat, sollte das ausgezeichnete Büchlein gründlich studieren und beherzigen. Dem Gesangspädagogen gibt es die Einsicht, wie es den alten Gesangsmeistern möglich war, oft fertig gebildete Sängerstimmen schon in überraschend jungem Alter herauszubringen; nämlich indem sie die Kinderstimmen schulten und über die Mutationszeit unversehrt erhielten. C. Br.

*

Dr. A. Nestmann: Der Pedalgebrauch. Verlag Litolf, Braunschweig.

Die kleine, 23 Seiten umfassende Schrift ist für Liebhaber geschrieben, bietet dem Fachmann kaum Neues, ist aber eine knappe und ziemlich gründliche, fachgemäße Zusammenstellung aller wichtigen Gesichtspunkte betreffs des schwierigen Problems des Pedalgebrauchs und der Pedalisierung von Klavierwerken. Wünschenswert wäre noch eine Ergänzung der Abhandlung durch Spezialfälle mit Notenbeispielen. Vielleicht enthält Nestmanns angekündigte Schule des Pedalspiels „tägliche Fußübungen am Pedal“. Man muß sich wundern, daß es das nicht längst gibt, und wünschen, daß bald ein Verleger sich dafür finde. Die Arbeit dürfte der Beachtung aller regsamen Musikpädagogen sicher sein. A. K.

*

Friedrich Leipoldt: Handausgabe der Gesamtschule des Kunstgesanges, Op. 9. Dörffling & Franke, Leipzig 1926. 71 S.

Die Handausgabe bringt das Wichtigste aus dem seither in sechs Heften erschienenen „Übungsmaterial für jeden Tonbildungslehrgang mit neuen Vokalisationsliedern“ in einem Band vereinigt und versehen mit einer knappen, klugen Einführung, die sich von jeder einseitigen „Methode“ freihält

und wertvolle Aufschlüsse über Methodik des Unterrichts und die Grundbegriffe der Gesangstheorie gibt.

Hans Erben: Das gesangliche Einheitsregister im Lichte der Funktionstheorie. Theodor Schubert in Dresden-Blasewitz. 39 S.

Daß das 1922 als eines der ersten auf diesem Gebiet erschienenen Schriftchen in seinem theoretischen Teil durch spätere Forschungen durchaus bestätigt wurde und noch nichts an Wert eingebüßt hat, bezeugt am besten seinen wissenschaftlichen Wert. C. Br.

KUNST UND KÜNSTLER

— Die 3. Tagung für deutsche Orgelkunst findet in Freiberg i. S. vom 2.—7. Oktober statt. Die drei Hauptsektionen der Tagung sind: „Liturgik“, „Historische und künstlerische Probleme des Orgelspiels“ und „Die Orgel“. Die Vorträge und Diskussionen werden umrahmt von praktischen Vorträgen an den Silbermann-Organen von Freiberg und Dresden.

— Der 30. Deutsche Kirchengesangsvereinstag findet in Nürnberg vom 15.—17. Oktober statt.

— Die Leitung der Dresdner Staatsoper hat für die Spielzeit 1927/28 folgende Neuinszenierungen vorgesehen: *Così fan tutte*, *Tannhäuser*, *Walküre*, *Der Barbier von Bagdad*, *Undine*. Die neue Oper von Jan Brandts-Buys „Traumland“ wird zur Uraufführung gelangen.

— Egon Wellesz hat ein Singspiel „Scherz, List und Rache“, nach Goethe, vollendet, das in Stuttgart herauskommen wird.

— Eugen d'Albert hat eine neue Oper „Die schwarze Orchidee“ vollendet.

— Die Erstaufführung der „Feuersnot“ von Richard Strauß in Amerika findet am 1. Dezember d. J. im Metropolitan Opera House in Philadelphia durch die Philadelphia Civic Opera Company unter musikalischer Leitung von Alexander Smallens statt.

— Für die kommende Spielzeit am Mecklenburgischen Staatstheater in Schwerin hat Intendant Felsing an Opernneuheiten erworben: Janacek „Jenufa“, Krenek „Jonny spielt auf“, Korngold „Das Wunder der Heliane“ und Brandts-Buys „Schneider von Schönau“.

— Vom 3.—8. Oktober veranstaltet das Sächsische Ministerium für Volksbildung und das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Dresden die 6. Reichsschulmusikwoche. Fragen der allgemeinen Pädagogik, der Musikpsychologie und der praktischen Musikerziehung werden in Vorträgen und Einzelsektionen behandelt werden, für die u. a. folgende Fachvertreter zugesagt haben: Prof. Dr. Theodor Litt, Prof. Dr. Arnold Schering, Ministerialrat Prof. Dr. Metzner, Prof. Dr. Franz Rupp, Dr. Hugo Löbmann, Studienrat Susanne Trautwein, Studienrat Dr. Richard Münnich, Prof. Heinrich Martens, Prof. Dr. Hans Joachim Moser, Prof. Dr. Max Schneider, Prof. Dr. Friedrich Nock, Prof. Dr. Willibald Gurlitt, Prof. H. W. v. Waltershausen und Herr Prof. Dr. Georg Schöne-mann.

— Prof. Dr. h. c. Arnold Mendelssohn wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen zum philosophischen Ehrendoktor ernannt.

— Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski, Professor an der Wiener Akademie und bedeutender Musikhistoriker, der sich um die Herausgabe von Werken von Bach, Haydn und Schubert große Verdienste erworben hat, wurde an seinem 70. Geburtstag (18. August) zum Ehrenbürger der Stadt Wien ernannt; außerdem wurde ihm eine Festschrift überreicht mit Beiträgen von Dr. E. Kraus, Dr. W. Hetmann, O. E. Deutsch, Prof. Dr. R. Ficker, Prof. Dr. W. Fischer, Dr. Jos. Mantuani, Dr. E. H. Müller, Prof. Dr. R. Schwartz, Dr. Th. Werner u. a.

— Im „Sprechenden Turm“ des Reichsverbandes der deutschen Presse in Dresden gelangten mehrere Lieder, auch Klavierwerke und die Kleine Rhapsodie für Violine und Klavier von Rolf Schubert, mit außerordentlichem Erfolg zu Gehör. Um die Aufführung machten sich in erster Linie Pianist Richard Zöllner, die Konzertsängerin Edith Renner und der Geiger Willy Janda verdient.

— Zum Theaterdirektor in Würzburg wurde vom Stadtrat Paul Smolny, Oberspielleiter des Dresdner Albert-Theaters, gewählt.

— Kammersänger Johannes Bischoff erhielt einen dies-jährigen Georg-Büchner-Preis in „Würdigung seiner lang-

jährigen, von großer künstlerischer Gesinnung getragenen Leistungen im Dienste des Hessischen Landestheaters“.

— Robert Laugs, dem Ersten Kapellmeister des Staatstheaters zu Kassel, wurde von der Universität Marburg die Würde eines Ehrendoktors verliehen.

— Prof. Henri Marteau, der bekannte Violinvirtuose, wird im Oktober d. J. zusammen mit dem Dortmunder Pianisten Kurt Haeser in Frankfurt a. M. konzertieren.

— Felix Wolfes bleibt neben Operndirektor Schulz-Dornburg in seiner bisherigen Tätigkeit als Erster Kapellmeister am Essener Stadttheater und eröffnet die Spielzeit mit der Erstaufführung von Pfitzners „Palestrina“.

— Paul Kletzki hat soeben seine Zweite Sinfonie vollendet, die ebenfalls bei N. Simrock (Berlin) erscheint. Dieses Op. 18 soll am 10. Februar 1928 durch G.M.D. Franz v. Hoeßlin in Barmen uraufgeführt werden.

— Dr. Albert Mayer-Reinach hielt kürzlich eine Reihe von Vorträgen über die „Geschichte der Sinfonie bis Beethoven“ am Hamburger Rundfunk, bei denen er gleichzeitig mit dem Rundfunkorchester praktisch Werke vorführte. Dabei gab es selten gehörte Werke von Monteverdi, Lully, Stamitz, Monn, Wagenseil, Gabrieli u. a.

— Landgraf Alexander Friedrich von Hessen wurde anlässlich der 400-Jahrfeier der Universität Marburg wegen seiner musikalischen Verdienste zum Ehrendoktor ernannt.

— Kapellmeister Hans Swarowsky von der Wiener Volksoper ist für drei Jahre als Erster Kapellmeister an das Württembergische Landestheater in Stuttgart verpflichtet worden.

— Der Dramaturg des Badischen Landestheaters in Karlsruhe Dr. Gerhard Storz ist dem Mannheimer Nationaltheater als Regisseur verpflichtet worden.

— Prof. Heinrich Laber wurde eingeladen, in Paris Anfang November d. J. ein Konzert des dortigen Philharmonischen Orchesters zu dirigieren.

UNTERRICHTSWESEN

— Die Württembergische Hochschule für Musik hat den allgemeinen Unterrichtsklassen eine Klasse für Harfe angegliedert, für die als Lehrkraft der bekannte Solist Alfred Ernst vom Württembergischen Landestheater verpflichtet wurde.

GEDENKTAGE

— 17. September: 100. Geburtstag von Ludwig Meinardus. In Bielefeld geboren und am Leipziger Konservatorium ausgebildet, wurde er Kapellmeister in Erfurt, Nordhausen und Glogau. 1865 kam er als Lehrer an das Dresdener Konservatorium, 1874 ging er nach Hamburg als Musikdirektor, 1887 wurde er Organist an den Bodenschwinghschen Anstalten in Bielefeld. Als Komponist schrieb er große Oratorien, darunter „Luther in Worms“, das zahlreiche Aufführungen erlebte, zwei Sinfonien, zwei Opern, Kammermusik usw.; auch als Musikschriftsteller machte er seinen Namen bekannt.

TODESNACHRICHTEN

— In einer Jenaer Klinik verstarb der Opernsänger Alfred Vogt. Der Verstorbene war Mitglied des Reußischen Theaters in Gera und hat dort mit bestem Erfolge als Tenor-Buffer seit mehreren Jahren gewirkt.

— Die Wagner-Sängerin Leonie Brueckl ist in Agram gestorben. Sie war an den Opernbühnen in Wien, Frankfurt a. M., Mainz, Prag und Agram tätig.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Am 29. September kommt in Berlin durch K. E. Henrici und L. Liepmannssohn der dritte Teil der Musikersautographen aus dem Nachlaß von der berühmten Sammlung Wilhelm Heyer (Köln) zur Versteigerung. Es handelt sich um 442 Nummern. Als besonders wertvolle eigenhändige Manuskripte seien hervorgehoben: J. S. Bach: Kantate „Wo soll ich fliehen“; Beethoven: Lied „Neue Liebe, neues Leben“, eine Anzahl Briefe, Lied „An Laura“, Skizzenblatt zur Egmont-Musik; Chopin: Mazurka fis moll; Gluck: Briefe; Jos. Haydn: Entwürfe zum 1. Satz der D-dur-Sinfonie; Liszt: Musikmanuskripte und Briefe; Mendelssohn: Vokalquintett („Der

Herr hat des Tages“), drei Chorlieder in Stimmen; Mozart: Unvollendetes Oboe-Konzert und Briefe; Paganini: Musikmanuskripte; Schubert: Lieder „Geistertanz“, „Grablied“, „Das Fischen“, „An eine Quelle“, „Der Winterabend“, Kantate („Zwei Sänger der von Herzen“); Schumann: Vier Fugen für das Pianoforte, Ballade „Der Handschuh“ usw. Als niederster Schätzungspreis ist Mk. 10.— angesetzt, als höchster (Kantate von Bach) Mk. 12 000.—.

— Der Württembergische Goethe-Bund e. V., Stuttgart, hat beschlossen, jährlich einen Preis von 1000 Mk. auszusetzen, der abwechselnd für das beste Buch, Bild- oder Tonwerk eines Württembergers verliehen werden soll. In diesem Jahre soll ein Buch (Erzählung, Gedichte, Drama, Essay) mit diesem Preise ausgezeichnet werden.

— Wir werden um den Abdruck der nachstehenden Erklärung gebeten: Durch viele Zeitungen wurde in diesen Tagen verbreitet, daß die Unterzeichneten sich bereit erklärt hätten, den Plan eines Wettbewerbs zur Vervollständigung von Schuberts unvollendeter Sinfonie zu fördern. Wir verwahren uns gegen diesen Mißbrauch unserer Namen. Richtig ist lediglich, daß wir der Aufforderung nachgekommen sind, dem Ehrenkomitee zur Vorbereitung einer internationalen Schubert-Zentenarfeier beizutreten. Unsere Mitwirkung bei jenem unkünstlerischen Wettbewerb haben wir dagegen ausdrücklich abgelehnt.

Univ.-Prof. Dr. Guido Adler, Univ.-Prof. Dr. Max Friedländer, P. of. Dr. Siegmund von Hausegger (für sich selbst und für den Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins), Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski, Prof. Dr. Hans Pfitzner, Operndirektor Prof. Franz Schalk, P. of. Dr. Max von Schillings.

— Zwischen den Städten Bamberg und Schweinfurt wurde ein Vertrag geschlossen, demzufolge das Ensemble des Bamberger Stadttheaters wöchentlich drei Gastspiele in Schweinfurt veranstaltet. Der Spielplan, der auch Schweinfurter Sonderwünsche zu berücksichtigen hat, umfaßt Oper, Operette und Schauspiel. Die Stadt Schweinfurt hat sich bereit erklärt, dem Bamberger Stadttheater einen Zuschuß von 20 000 Mk. zu gewähren.

— Die Jury der Internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker“ in Frankfurt a. M. hat dem Verlag J. Engelhorn's Nachf., Stuttgart, die Goldene Medaille als Staatspreis des Deutschen Reiches verliehen.

* * *

Berichtigung. Die in Heft 21 der „N. M.-Z.“ besprochenen Werke Ernst Roters Op. 12 und 26 c sind nicht im Verlag von Simrock, vielmehr im Selbstverlag erschienen. Die Firma Simrock hat lediglich die Auslieferung der Werke übernommen.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Wir bringen in diesem Heft an Stelle einer Kunstbeilage ausnahmsweise eine Musikbeilage. Marg. v. Mikusch, von der das Klavierstück und Lied stammen, ist unsern Lesern keine Unbekannte mehr. Die einstige Schülerin Max Regers hat sich seither als feinsinnige Komponistin und Pianistin einen bekannten Namen geschaffen.

Bezugsbedingungen vom 1. Okt. 1927 an:

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- u. Kunstbeilagen RM. 5.20. Einzelheft RM. 1.—. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschließlich Versandgebühr RM. 5.80. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise vom 1. Okt. 1927 an:

$\frac{1}{4}$ Seite RM. 145.—, $\frac{1}{2}$ Seite RM. 75.—, $\frac{1}{4}$ Seite RM. 40.—, $\frac{1}{8}$ Seite RM. 22.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigenannahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

AN UNSERE ABONNENTEN

Schon immer — im Ablauf von fast fünf Jahrzehnten — ist der sachliche Ton, die in sich ruhende vornehme Schlichtheit der Neuen Musik-Zeitung überall anerkannt worden, und sie hat sich damit stets zahlreiche Freunde erworben. Fernab von überlauter Regsamkeit gewisser raketenhaft aufschießender Zeitschriften hat sie nie so viel von orchestralem Gebaren, von einer die Augen blendenden Reklame gehalten. Aber die Zeitläufte wandeln sich, der Mensch von heutzutage lebt viel unruhiger, die Erschließung der Welt und somit das Eindringen einer Fülle neuer Gesichte und Meinungen macht so außerordentliche Fortschritte, daß selbstverständlich auch das gewohnte Gangwerk eines Redaktionszimmers, die Pläne eines Zeitschriftenverlegers davon in Mitleidenschaft gezogen werden. Daher, eben in Erkenntnis des steten Wandels der Dinge, hat sich der Verlag zu einer Idee von besonderer Tragweite entschlossen:

DIE NEUE MUSIK-ZEITUNG ERSCHEINT VOM OKTOBER AN IN NEUER GESTALT

Als sichtbares Zeichen ungeminderter Lebenskräfte wird diese äußere wie innere „Erneuerung“ nur begrüßt werden können und gewiß künftighin zur noch stärkeren Verbreitung der Neuen Musik-Zeitung beitragen. Wir haben, durch zahlreiche Wünsche nach größerer Handlichkeit genötigt, da zunächst ein mehr „griffiges“ Format gewählt und auch dem Satzbild ein verändertes Aussehen gegeben. Inhaltlich aber — wir müssen das schon so sagen — tragen wir uns fast mit „revolutionären“ Gedanken, jedenfalls mit fernreichenden Plänen. Es soll beileibe nicht die Tradition in Grund und Boden gedonnert werden, denn wir wissen nur zu gut, Fortschritt ist oft Rückschritt — wenn man nämlich scharf auf die unheimliche handwerkliche Technik der alten Meister sieht. Aber den Fafner-Schlaf von gegen Jungsiegfriedtum verstimmten Akademikern, den Neid der „Zunft“ auf regellose Genialität lieben wir nach wie vor nicht. Unsere tiefe Neigung zum Barock und Mittelalter soll in der Auswahl der Musikbeilagen zum Ausdruck gebracht werden. Dafür werden wir Archive sichten und die schönsten Stücke (in Bild und Noten) allmählich vorlegen. Wir haben die besten Kenner im In- und Ausland bereits mobil gemacht. Aus fremden Kulturländern lassen wir uns nicht bloß von flüchtigen Reportern berichten. Länder sollen in eigenem Idiom (künstlerisch und getreu übertragen) zur Anschauung erstehen. Von den Allerjüngsten, die wir mit Entdeckermut ins glänzende Licht bringen wollen, fordern wir Werke zum Abdruck und zum Teil Selbstanzeigen. Führende Leute des deutschen Musiklebens, auch Dichter und Philosophen im Hinblick auf Grenzgebiete, werden für uns schreiben und sind uns gute Berater. Von unsern Lesern aber erbitten wir tätige Unterstützung. Infolge der angedeuteten Neuerungen sind wir nämlich gezwungen, den Abonnementpreis auf M. 5.20 für das Vierteljahr zu erhöhen; dabei bleiben wir — gegenüber anderen Musikzeitschriften — nach wie vor bei dem monatlich **zweimaligen** Erscheinen. Es gilt, bei einem mit mühevollen Opfern verknüpften Unternehmen Gesinnungstreue und Zugehörigkeit zu beweisen. — Probehefte werden gern kostenlos an neu angegebene Freunde versandt — und wer solches beabsichtigt, der erneuere sein Abonnement und unterrichte sich über unser ganzes Streben anhand des programmatischen Aufsatzes im 1. Oktoberheft: „Vom Sinn der Neuen Musik-Zeitung“.

Der Verlag.

Die neue Schriftleitung.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Inland

Allgemeine Musikzeitung, 54. Jahrg., 29 (Berlin). — „Ewald Straeßer“ von A. Haelssig. — „Die Orgel als Kult- und Hausinstrument“ (Schluß) von W. Reimann. — „Neue Sachlichkeit in der kathol. Kirchenmusik“ (Schluß) von H. Lemacher. — „Der Hilfsbund für deutsche Musikpflege“ von Hugo Rasch.

Das Orchester, 4. Jahrg., 14 (Berlin). — „Mein Schumann-Erlebnis mit Wagner“ von W. Kienzl.

Deutsche Sängerbundeszeitung, 19. Jahrg., 19 und 20 (Berlin). — „Umstellung“ von H. Steege. — „Deutsches Lied und Volkstum“ von E. Maenner. — „Beethoven und Mozart“ von W. Ruland. — „Rob. Schumann“ von L. Hirschberg.

Deutsche Tonkünstlerzeitung, 454 (Berlin). „Der Weg der Oper“ von L. Mayer.

Die Vierte Wand, 18 (Magdeburg). — „Eine Muster-Direktion“ von H. Richter. — „Schauspielertypus“ von F. Emmel. — „Aus vergangenen Tagen“ von E. Lewinger. — „Teatro dei piccoli“ von K. Niessen.

Hellweg, 7. Jahrg. 14 (Essen). — „Literaturgeschichtsschreibung der Gegenwart“ von E. Strauch. — „Otto Dix“ von A. Kamphausen. — „Tanzkunst und Körperkultur“ von L. Neelsen.

Melos, 6. Jahrg., 7 (Berlin). — „Gegenwärtigkeit“ von E. Doflein. — „Neue Spielmusik“ von E. Zuckmayer. — „Alte Musik in der instrumentalen Musikerziehung“ von H. Mersmann. — „Neue Musik in der instrumentalen Musikerziehung“ von M. Schmücker.

Musica divina, 15. Jahrg., 6/7 (Wien). — „Zu historischen Entwicklung der ungarischen Kirchenmusik“ von D. Jarozy. — „Das Orchester in Handels Oratorien“ von F. Erckmann. — „Mich. Haydns Kirchenwerke“ von A. Klafsky. — „Ant. Bruckners Chöre und Orgelspiel“ von M. Auer.

Signale für die musikalische Welt, 85. Jahrg., 28 und 29 (Berlin). — „H. St. Chamberlains Stellung zur Aesthetik“ von K. Kock.

Zeitschrift für evangel. Kirchenmusik, 5. Jahrg., 7 (Hildburghausen). — „Luthers deutsche Messe 1526 von W. Herold.

— „Vom Geist des Oratoriums“ von K. Storck. — „Nachrichten über die St. Georgen-Orgel in Eisenach“ (Schluß) von H. Löffler. — „Wie man vor 200 Jahren Kantor zu Eisenach wurde“ von F. Rollberg.

Zeitschrift für Musik, 94. Jahrg., 7/8 (Leipzig). — „Enträtselung des Schumannschen Abegg-Geheims“ von G. Minotti. — „Der Briefwechsel zwischen Clara Schumann“ von J. Wetzel. — „Strafschlichtungen heberrechtsverletzungen“ von H. Cunio. — „Tonalische Charakter der Tonarten“ von E. Tetzl. — „Aus der Zeit des jungen Brahms“ von E. Troffen.

Ausland

Schweizerische Musikzeitung, 67. Jahrg., 18 (Zürich). — „Friedrich Hegar“.

The Chesterian, 8. Jahrg., 64 (London). — „Jazz auf dem Sinfonie-Orchester“ von T. Javecky. — „Strawinskys Oedipus Rex“ von L. Sabanejeff.

La Revue Musicale, 8. Jahrg., 9 (Paris). — „Modernismus und Neuheit“ von Ch. Koechlin. — „Die Suite in der muselmanischen Musik“ von J. Rouanet. — „Der Neger und der Jazz“ von A. Jeannevet.

Le Menestrel, 89. Jahrg., 24 und 25 (Paris). — „Pierrot und der Tanz“ von Marcel Belvianes. — „Chopin“ von Paul Landormy. — „Chopin“ (Schluß) von P. Landormy. — „Die beiden Rip“ von H. de Curzon.

Il Pianoforte, 8. Jahrg., 7 (Turin). — „Tommaso Traetta“ von A. Damerini. — „Das zweifache Beethovensche Schema“ von G. Boncaglia. — „Vittorio Gui“ von G. Pannain.

Musica d'oggi, 9. Jahrg., 6 (Mailand). — „Romanische Muse“ (II) von E. Romagnoli. — „Ferdinando Bertoni“ von G. Bustico. — „Attilio Brugnoli: Pianistische Dynamik“ von E. Arditi. — „Die Musik in Rußland“ von M. Ivanoff.

Rivista Musicale Italiana, 34. Jahrg., 2 (Turin). — „Die Ursprünge des Mozart-Stils“ von F. Torre Franca. — „Französisch geschriebene Musikerbriefe vom 15.—20. Jahrhundert“ von J. Tiersot. — „Lehrer, Schüler und Kritiker von Beethoven“ von E. Roggeri. — „Emanuele Filiberto di Savoia, Protektor der Musiker“ von S. Cordero di Pampavato.

Deutsche Musikbücherei

Ein Musikerleben aus dem Liszt-Kreis:

Band 42

Helene Raff

JOACHIM RAFF

Eine Biographie

Mit zahlreichen Bildbeilagen.

In Pappband Mk. 4.—, in Ballonleinen Mk. 6.—

Endlich hat Raff einen Biographen gefunden und zwar in seiner Tochter, die mit bewundernswerter Distanz und Sachlichkeit, aber in feiner, anregender und unterhaltender Weise das künstlerisch interessante und kampfreiche Leben ihres Vaters, das uns mit den Ersten seiner Zeit zusammenführt, schildert.

Vorrätig in jeder guten Buch- u. Musikalienhandlung

Gustav Bosse / Regensburg

ALBERT SCHWEITZER

Deutsche und Französische

Orgelbaukunst und Orgelkunst

Mit einem Nachwort über den gegenwärtigen Stand der Frage des Orgelbaues

1927, 73 Seiten, geheftet Mark 2,5

Eine neue Auflage der berühmten Streitschrift des universalen Gelehrten, die grundlegend für die allerneueste Entwicklung der Orgelbaukunst geworden ist. — Das Nachwort bringt viele neue interessante Tatsachen und Gedanken

Verlag von Breitkopf & Härtel / Leipzig