

Werk

Titel: Heft 8 : Zweites Januar-Heft 12. Jahrgang 1912/1913

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1913

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_012_02_46|LOG_0018

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 8 · ZWEITES JANUAR-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Wenn ich mein Leben noch einmal zu leben hätte, so würde ich es mir zur Regel machen, wenigstens einmal wöchentlich etwas Poetisches zu lesen und Musik zu hören; denn vielleicht wären die nun verkümmerten Teile meines Gehirns durch regelmäßige Benutzung lebenskräftig erhalten worden. Der Verlust jener Geschmackssinne ist eine Einbuße an Glückseligkeit und kann womöglich den Verstand und mit noch größerer Wahrscheinlichkeit den sittlichen Charakter beeinträchtigen, indem er den Teil unserer Natur schwächt, den wir Gemüt nennen.

Charles Darwin

INHALT DES 2. JANUAR-HEFTES

FRANZ BACHMANN: Zur Reform der musikalischen Bildung beziehentlich des Musikunterrichts (Schluß)

WILHELM ALTMANN: Mendelssohns Eintreten für Händel

JULIUS KAPP: Tonmalerei. Ein unbekannter Aufsatz Hector Berlioz'

ALFRED HEUSS: Ein neues Werk über Mozart

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Gustav Ernest, Max Burkhardt, Ernst Rychnovsky, Georg Schünemann, Georg Capellen, Wilhelm Altmann, F. A. Geißler, Richard H. Stein, Emil Thilo

KRITIK (Oper und Konzert): Antwerpen, Basel, Berlin, Breslau, Dessau, Dortmund, Dresden, Essen, Frankfurt a. M., Genf, Hamburg, Heidelberg, Kassel, Königsberg, Kopenhagen, Leipzig, London, Mainz, München, Paris, Prag, Schwerin, Stuttgart, Weimar, Wien

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Hector Berlioz, Gemälde von Honoré Daumier; Felix Mendelssohn Bartholdy, Gemälde wahrscheinlich von J. W. Schirmer; W. A. Mozart, nach dem Ölgemälde vom Jahre 1770; Händel, Stich von Georg Friedrich Schmidt; Ferdinand Ries; Friedrich Rösch

NAMEN- UND SACHREGISTER zum 45. Quartalsband der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk. Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

ZUR REFORM DER MUSIKALISCHEN BILDUNG BEZIEHENTLICH DES MUSIKUNTERRICHTS

VON DR. FRANZ BACHMANN IN DRESDEN

Schluß

Zeigt sich das Ungenügende der Musikreform, will sagen der Musikbildung, so gilt dies natürlich noch in höherem Maße von den Reformen auf den Spezialgebieten. Ob ein Lehrer im Klavierspiel die und die Methode anwendet, ob der Gesangsunterricht der Physiologie des Kehlkopfes untergeordnet ist, mag für den Ton und die Technik des Tones nicht belanglos sein, wohl aber für die eigentliche Musikbildung. An dieser Stelle darf ich nicht versäumen, darauf hinzuweisen, als ob der Gesangsunterricht, so wie er in Konservatorien und Schulen betrieben wird, etwa das *rimedium* der musikalischen Bildung wäre; jener ist nicht identisch mit dem, was ich unter Gesang und Ton verstehe und was ich im folgenden präzisieren werde. Der heutige Gesangsunterricht leidet, wie schon oben erwähnt, an denselben Fehlern wie der Instrumentalunterricht; der Schüler soll singen lernen, so wie er Klavier oder Violine spielen lernt; der eigentliche Ton und die Tonempfindung ist trotz allem sekundär.

Zur Illustrierung des schwachen Resultats einer 10—20 jährigen Musikbildung ziehe man den Unterricht in der Malerei herbei und denke sich, daß jemand sich 10—20 Jahre in seinen freien Stunden abmüht, malen zu lernen. Welches Resultat muß und kann man erwarten? Ist man zufriedengestellt, wenn ein solcher, ohne daß man natürlich von ihm Meisterliches verlangt, sehr schülerhaft ein Bild kopiert? Erwartet man nicht mindestens, daß er selbst der Natur ein Bild ablauschen, es mit dem Stimmungsgehalt seines Innern verbinden und mit dem Pinsel und Stift bis zu einem gewissen Grade charakteristisch wiedergeben kann. Woran liegt diese dem Schüler der Malerei gegenüber ganz veränderte Stellung und Forderung? Man hat in der Malerei und in dem Unterricht in der Malerei von vornherein das Ziel im Auge, daß der Schüler ein Selbstschaffender, ein Produzierender wird. Freilich ist es noch nicht zu lange her, daß in den Schulen ein derartig kalter Unterricht gegeben wurde, als sollten die Schüler eine Kopiermaschine von Linien und Malvorlagen werden. Aber man hat erkannt, daß das Wesen und Ziel des künstlerischen Unterrichts — der Zeichenunterricht ist eine Kunststunde für das Volk — nicht im Kopieren und Reproduzieren gegebener Kunstvorlagen, sondern in der Schöpfung von Eigenem besteht, worin in irgendeiner Weise der persönliche Ton zu seinem Rechte gelangt. Es kommt nicht darauf an, daß dieses Prinzip lauter Meister hervorbringt, — die Natur trifft schon selbst die Auslese —, sondern daß in den Kunsttreibenden derselbe Sinn und Trieb, dieselbe Frei-

heit lebendig ist, die den Meister beseelt, wenn auch quantitativ von ihm verschieden, so daß Meister und Schüler sich auf denselben Bahnen der Kunst bewegen und ein Verständnis der Meister und ihrer Werke, sowie eine klare sichere Liebe zur Kunst gewonnen wird. — Dieses Prinzip gilt es für den Musikunterricht zu erobern und alle Konsequenzen daraus zu ziehen!! — Das ist der Anfang eines neuen Musiklebens!

Aber, aber, höre ich widerspruchseifrige Leser sofort erwidern, Musik und Malerei sind doch total verschiedene Künste und verlangen verschiedene Betrachtung! — Warum nicht? — Ich widerstreite nicht. Doch möchte ich mich mit meinen Lesern weiter verständigen.

Der gesamte Musikunterricht ist bis heute vorwiegend auf die Reproduktion des Geschaffenen hin angelegt. Es geht dies hinauf bis in die erste Klasse des Konservatoriums. Wer hier ein Meister werden will, hat unter den Meistern, die ihn zu musikalischer Zucht und Sitte erziehen wollen, einen schweren Stand, und er muß sich den Apfel vom Baume selbst pflücken und sich sein Patent selbst geben. Bis zu einem Grade scheint der Unterricht, der die Reproduktion vor Augen hat, seine volle Berechtigung zu haben. Ist nicht die Reproduktion in der Musik ein gut Stück des musikalischen Lebens selbst? Ein Bildwerk findet im Museum oder sonstwo seinen Platz, von dem es aus auf den Zuschauer durch sich selbst wirkt; es bedarf weiter nichts als sich selbst und gute Beleuchtung. Eine Oper, eine Symphonie ist in der Partitur ein Stück Papier, und erst wenn die Menschen sich ihm zur Verfügung stellen, wird lebendig, was dort mit den schwarzen Punkten bezeichnet ist. Und welchen Apparat bedarf dann eine Oper zu ihrer Realisierung: — ein Orchester, das die verschiedenen Stimmen und Stimmungen wiedergibt, einen Dirigenten, der den Intentionen des Komponisten nachgegangen ist und diese nun von sich aus, gleichsam durch sich reproduziert,¹⁾ Sänger, die singen und sich ein- und unterordnen können, dann das große und kleine, 100köpfige, launische Theaterpersonal, —: Alles zur Reproduktion! Oder wer eine Sonate von Mozart oder Beethoven spielt, besteht nicht seine ganze Aufgabe darin, zu reproduzieren? Dennoch verstößt dieses Verhältnis keineswegs gegen unsere obige Forderung und These. Im Gegenteil; dieses Verhältnis, behaupte ich, fordert die Realisierung unserer Forderung. Wer wird dem Meister eher gerecht werden können: der Diener oder der Sohn? Das Gros der Musizierenden und Reproduzierenden steht im Knechtsverhältnis zur Kunst, nicht in dem des freien Sohnes.

Aber, höre ich verwundert fragen, was soll das heißen? Sollen denn wirklich in der Musik alle zu Komponisten erzogen werden? Wohin soll

¹⁾ Produziert, — wie ich dies in meiner Arbeit über den Dirigenten und das Kunstwerk ausgeführt habe.

das führen? — Ich frage dagegen: Sollen in der Malerei alle zu Malern erzogen werden? Aber, erwidert man von neuem, in der Malerei kann eben jenes Prinzip der Erziehung und Bildung durchgeführt werden; die große Natur gebe dem Schüler, dessen Auge auf eine ganz andere Entwicklung zurückblicke denn das Ohr, soviel Themen an die Hand, daß er zum Selbstschaffen stets angespornt werde. — Und in der Musik? — Der großen Außenwelt, die nach Innen wirkt und die der Pinsel wiedergibt, steht gegenüber die große Innenwelt, die nach außen drängt und sich kund geben will im Tone! Soviel Themen dort, soviel Themen hier! Nicht daran fehlt's, auch nicht an der Anlage, — aber daran, daß bei der bisherigen Unterrichtsmethode und dem dadurch unentwickelten Tonempfinden der Schüler gar keine Möglichkeit hat, dies innere Bild zu skizzieren oder auch nur eine melodische Linie zu zeichnen, und das alles nicht trotz Harmonie, Kontrapunkt und Formenlehre, die im Konservatorium gelehrt werden. Und diese Unmöglichkeit verleitet den Schüler zum Schluß, daß das Schaffen eben das Privilegium der Begnadeten sei, und er degradiert sich zum Reproduzierenden. Darum existiert auch nirgends soviel Götzendienst als in der musikalischen Kunst. Ein junger Mann meiner Bekanntschaft ist musikalisch sehr beanlagt und spielt nicht übel Klavier. Ihm kommen beim Spiel verschiedene Themen; es packt ihn die Lust, sie zu skizzieren, aber wohin sind sie verschwunden, wenn er schnell Papier und Stift zur Hand genommen hat? Siehe, er gelangt über den ersten Takt nicht mehr hinaus! Eine derartige Erscheinung ist typisch. Ein sehr bekannter Musikschriftsteller von heute mit fast berühmtem Namen und guter Feder gesteht einmal ganz offen, daß er wohl als Kind, aber dann nicht mehr einen musikalischen Takt geschrieben habe; — wie aus seinen Schriften hervorgeht, kann es ihm an Empfindung nicht fehlen. Ich gestehe, das ist anormal und nicht künstlerisch. Der Fehler liegt in einem ganz verkehrten musikalisch-künstlerischen Bewußtsein. Wie weit dies geht resp. wie eng dies ist, zeigt folgendes Erlebnis, das allerdings reichlich erklärt, wie weit der Gedanke des Schaffenden in der musikalischen Kunst selbst einem Professor noch fern liegt. Ich hatte einmal die Absicht, als ich noch Wege suchte, mich als Dozent der Musik an einer deutschen Universität zu habilitieren. Arbeiten von mir waren gerade damals — einer anderen Sache wegen — von der Akademie, von der Universität und noch einer anderen hohen Seite geprüft und für gut befunden worden. In dieser Zeit teilte ich dem Prof. ord. der Musik, mit dem ich auf einem ganz guten Fuße stand, jene Dozentenidee mit. Es war, als sähe Prof. N. N. ob dieser Idee in mir plötzlich einen Gegner. Ich fragte darauf den Herrn, was alles wohl erforderlich sei, um die sedia docendi besteigen zu können; — eine Antwort erhielt ich, die ich allerdings nicht erwartet hatte. Wohl hatte ich mir gesagt, daß Geschichte

der Musik, Instrumenten-, Noten-, Formenkunde usw. zum Dozenten gehören, vor allem aber meinte ich, daß das Spezifisch-Musikalische erst dem wissenschaftlichen Dozenten den rechten Wert geben müsse. Ich erinnere mich noch eines Teils der Antwort: — ich würde Sie z. B. fragen, was ist im Jahre 1749, dann weiter was im Jahre 1849 in der Musikgeschichte zu verzeichnen. Ich traute meinen musikalischen Ohren nicht, als mir der auf einem Spezialgebiete berühmte Musikprofessor diese Examenseröffnung machte. Dabei ist der betreffende Herr nicht imstande, den Universitätschor bei festlichen Gelegenheiten zu dirigieren. Musikbildung!

Es kann einem Tränen der Wehmut entlocken, wenn man noch einen Blick auf das große praktische Musik- und Lebensgetriebe bei jung und alt schaut, das aus der theoretischen Musikbildung von heute sich ergibt. Hier ist ein junges Mädchen, das täglich 5—6 Stunden seine Finger geübt und seinen jugendlichen Körper gequält hat, und nun kommt der Moment, da es vor einer erlesenen Gesellschaft, vielleicht gar vor einem Kritiker zeigen soll, was es leistet. Und es wird erreicht! „Prachtvolles Spiel, — natürlich eine ganz eigene persönliche Note kann solch junge Dame noch nicht haben — das muß erst kommen.“ Es genügt für den, der zu lesen versteht. — Oder hier ist ein guter Cellospieler; man hört ihn gern als Solisten und Quartettspieler. Aber da macht ihm die lockende Muse einen argen Streich. Er schafft selbst ein Quartett, das er selbst mit aufführt und fällt natürlich gründlich herein. Der Kritiker verläßt den Saal, ein Teil des Publikums schließt sich ihm an, um seine Bildung zu zeigen, und nur ein kleiner Bekantenteil hält aus, um die Bitterkeit zu mildern. — Ich sehe die Sache anders an. Ein Mensch, der 25 Jahre ein Instrument gespielt, womöglich Kammermusiker geworden, der die Meister vielleicht auswendig kennt, muß so voll von musikalischer Bewegung und Stimmung sein, daß es ihn zum Ausdruck treibt, — und doch wird aus dem guten Thema nichts. Er schlägt sich durch alle Teile mühsam durch, erreicht den Schluß mit Müh und Not, und — o misericordia! — die Sache ist tragisch!

Ich gebe dem einzelnen nicht die Schuld. Der einzelne in seiner praktischen Auswirkung ist ein Produkt der musikalischen Bildungsumstände, und diese Umstände müssen eine Fülle von musikalischen Aftergestalten hervorbringen, die alle die Ketten ihrer künstlerischen Freiheit aufschmerzlichste fühlen, und denen die Ausübung der musikalischen Kunst zuletzt höchste Unbefriedigung schafft. Darum heraus aus dem unfruchtbaren Ideenkreis, der sich um den Begriff Reproduktion in der Musik gebildet hat.

An die Spitze aller musikalischen Bildung bzw. des Unterrichts muß das Ziel gestellt werden: der zu Unterrichtende soll ein Schaffender werden. Wie dieses Prinzip in der Schwesterkunst verfolgt wird, wie es

sich hier schon im Zeichenunterricht der Volksschule auswirkt, — wie das Ziel eines Schaffenden fast jeder Handwerker erstrebt, — so soll es auch in der Musik gelten, ganz allgemein, denn nur mit diesem lebendigen Prinzip und einer diesem Prinzip zur Seite gehenden passenden Unterrichtsmethode lassen sich die Schäden der praktischen Musikpflege vermeiden, und der musikalische Trieb des einzelnen wie des Volkes findet seine Entfaltung. — Mit diesem Prinzip gewinnen Lehrer wie Schüler ganz neue Perspektiven und schauen auf ihre Kunst mit neuen eigenen Empfindungen; das Wesen der Kunst und die Aufgabe der Schule wird ihnen jetzt ganz anders gegenwärtig sein und immer neue Direktiven geben. Die unleidliche Manier, daß heute fast jedes Kind ein Instrument spielen lernen soll, wird wie ein Schatten schwinden, wenn eine der Kunst entsprechende Auffassung sich Bahn bricht und ein einfaches, gesundes musikalisches Leben weckt. Kunst heißt Können, Schaffen, Schauen.

Es ist schon das Schwerste gewonnen, wenn das Prinzip als richtig anerkannt wird. In ihm liegt unendlich viel Licht. Alles Instrumental-Mechanisch-Virtuosenhafte kommt zunächst in Wegfall, da ja klar ist, daß mit Fingerübungen und Tastendruck und exakter Reproduktion vorgeschriebener Musik kein produktives Gefühl geschaffen wird. Es wird auch den Schüler gar nicht gelüsten, als erstes das Ziel der Beherrschung des Instrumentes zu erstreben, da das höhere Prinzip in ihm ganz andere Vorstellungen von der Kunst weckt und Kräfte auslöst. Es kommt in Wegfall der übliche trockene Harmonieunterricht; Harmonie und mit ihm alle sogenannten theoretischen Fächer der Musik beleben sich mit diesem Prinzip, erscheinen als treue Freunde und ordnen sich den Gedanken des Lernenden organisch ein. Das ganze musikalische Bewußtsein wird sich heben. Es wird dem Orchestermittglied gar nicht mehr einfallen, sich nur als reproduzierendes Organ zu betrachten, sondern er weiß: er schafft — er schafft mit, und ist deshalb keineswegs aufgeblasen. Wahre Wirklichkeit verleiht das einzig berechnigte Bewußtsein.

Gang und Methode des neuen Unterrichts wird, wenn ich einige Direktiven hinzufügen darf, von Anfang an produktiv sein! Das Instrument ist zunächst beiseite gestellt und es heißt für den Schüler, die Töne, welche das Instrument hervorbrachte, selbst in seiner Weise hervorzubringen. Hei, was das dem musikalisch Gebildeten, der sich nur mit Beethoven noch in der Musik — will sagen auf dem Klavier — abzugeben pflegte, schwer wird, einen Ton von sich aus anzugeben, zu ihm die Oktave, die Quinte, die Quarte, die Terz, die Sekunde zu finden, ohne daß er seine Zuflucht zum Klavierautomaten nehmen darf. Hundertmal singt er daneben und sieht zu seiner höchsten Verwunderung, wie er eigentlich ohne Ton ist, wie er noch nicht das Abc der Musik kennt, und er war doch schon so kühn, sich nur noch mit Beethoven zu befassen und ihn

zu interpretieren. Und was heißt interpretieren? Ein Stück durch seine Seele und seine inneren Tonvorstellungen hindurchgehen lassen und es dann im Augenblick neu schaffen! Die musikalische Selbsterkenntnis kommt jenem jetzt von selbst, kein Kritiker braucht's ihm zu sagen. Er sieht mit Schrecken, wie er in der Musik herumgewurstelt hat; und nun, von dem neuen Gedanken des Schaffens erfüllt, packt ihn Sehnsucht nach wirklichem musikalischen Leben.

Der selbst zu schaffende Ton sei also Ausgangspunkt aller musikalischen Bildung. Um ihn selbst zu schaffen, muß er vorher selbst empfunden sein. Ohne diese Empfindung gibt es keinen Ton. Die übliche Musikbildung rechnet weder mit dem selbstgeschaffenen noch selbstempfundenen Töne. Darum ist das eitle Virtuositentum, die Vorspielerei, die Vorspiegelei falscher Tatsachen, so übermächtig geworden. Jetzt gilt es, den Ton selbst einmal empfunden zu haben, ehe er in die Welt hinaustritt, und der Schüler bejaht diese Notwendigkeit als das Allervernünftigste und sein musikalisches Gewissen ist nicht eher beruhigt, als er es hat, nämlich daß Empfindung und Ton sich decken.

Aber wie soll dies pädagogisch möglich sein? Man spricht wohl von einem tiefempfundenen Vortrage eines Liedes, aber wie soll man beim Studium des Tones merken, daß er empfunden sei, — empfunden natürlich nicht im Sinne des Sentimentalen — reine Tonempfindung! Das Gedankensingen, wie es von Jaques-Dalcroze in seiner Methode eingeführt ist, löst diese Schwierigkeiten sehr einfach. Man lasse z. B. das Lied: „In einem kühlen Grunde“ in Gedanken singen, d. h. stumm; Lehrer und Schüler beginnen gleichzeitig den Gesang — stumm, nachdem der Anfangston klar angegeben ist. An einer vom Lehrer unerwartet bezeichneten Stelle, vielleicht „verschwunden“, muß der Schüler laut singen. Hat er den Ton richtig getroffen, so ist anzunehmen, daß die ganze Tonvorstellung der Töne des Liedes, die Tonempfindung bis zu dieser Stelle richtig war. Diese Weise übt ungeheuer. Das Tonschaffen und Tonempfinden hat außerdem den Vorteil, daß dem Schüler der Charakter jedes einzelnen Tones klar bewußt wird und ihm in Fleisch und Blut übergeht. Der Schüler muß von Anfang auf jeden einzelnen Ton merken, und es wird ihm der Unterschied der Töne schon nahegelegt, der dann später genauer präzisiert wird. Der Instrumentaltone am Anfang des Unterrichts verwischt in dem Bewußtsein des Schülers den Charakter des Tones! Der musikalische Unterricht ist so einzurichten, daß er die spezifisch musikalischen Organe des Menschen zuerst übt. Es ist eine Binsenweisheit, und doch muß sie heute noch ausgesprochen werden, weil in der Musik alles auf den Kopf gestellt zu sein scheint. Finger sind zunächst keine musikalischen Organe, sondern nur Mittel zum Zweck und noch dazu zu einem engumgrenzten Zweck, wenn sich Tonvorstellungen und -empfindungen auf einem Instrumente

materialisieren wollen. Das spezifisch musikalische Organ ist jenes innere, die Tonvorstellungen schaffende, für das ein besonderer Name nicht existiert, das physiologisch etwas über den Schläfen zu suchen ist und unmittelbar neben dem mathematischen „Organ“ liegt. (Bei Musikern mit starker Begabung ist dieser Teil stets ausgebuchtet.) Das andere musikalische Organ ist das Ohr, dessen Apperzeptionsfähigkeit Hand in Hand mit den Tonvorstellungen sich gleichzeitig zu entwickeln hat.

Vergleicht man diese beiden Grundanschauungen über das musikalische Organ und das Ohr mit denen der allgemeinen musikalischen Praxis in Schule und Haus, so erkennt man sofort den Fundamentalunterschied. Dort gehen Tonbildung und Gehör so nebenher, und wenn geübt, wie das in Konservatorien der Fall ist, immerhin doch nur als ein wenn auch wichtiger Appendix des sonstigen Unterrichts; hier dagegen ist jene Bildung Ausgangspunkt und Grundlage, hat primären Charakter und alles folgende entwickelt sich aus ihr.

Der Unterricht hat sich an die natürlichen Bedingungen musikalischer Entwicklung anzulehnen. Des Kindes erste musikalische Entfaltung und Äußerung hängt am Liede, das ihm Mutter oder Großmutter oder Schwesterlein vorsingen, und durch das die ersten musikalischen Grundlagen gelegt werden. Sodann ist folgendes psychologische Faktum zu berücksichtigen: daß das Kind eigentlich nicht das Lied des Liedes wegen singt, — weshalb es auch von Eltern meist verkehrt ist vom Kind zu fordern, ein Lied zu singen. Für das Kind ist das Lied Bewegung, verbunden mit Bewegung. Es singt und springt und tanzt dazu. Die innere glückliche Stimmung und Bewegung geht in die äußere über; die äußere Bewegung ist Korrelat des Innern. Für die erste Stufe musikalischer Bildung sollen deshalb Ton und Bewegung zusammengehen. Die Abstraktion des spezifisch Musikalischen von der körperlichen Bewegung setzt schon eine hohe Stufe musikalischer Entwicklung voraus, wie sie in Wirklichkeit nur wenige erstiegen haben. Die Masse der musikalisch Gebildeten steht noch tief unterhalb dieser Abstraktion und ist für eine absolute Musik noch gar nicht reif. Die meisten sind, wie die Wirklichkeit es tausendmal sagt, nicht fähig, die kleinsten musikalischen — also gewissermaßen absoluten Gebilde — frei zu hören und zu empfinden.

Singen und sich bewegen sind für die ersten Stufen musikalischen Lebens korrele Begriffe. Auch aus diesem Grunde ist der Unterricht im Klavierspiel, selbst im Violinspiel für ein Kind etwas wider die natürliche Entwicklung, wider die Natur Gehendes, — während Blasinstrumente wie Flöte, Schalmey, Trompete sich dem Wesen des Kindes eher anpassen. Man stelle sich die Entwicklungsstufe eines Kindes vor, dessen musikalische Anlagen noch im embryonalen Zustande liegen, und das auf einmal gezwungen wird, sein Singen und Spielen zu lassen und seriös eine halbe, eine ganze

Stunde still auf dem Klaviersessel zu sitzen, — welche physisch-psychische Qualen für dasselbe! Wenn dann der Lehrer von lebendiger Musik kein Verständnis hat und pedantisch streng auf Haltung des Körpers, der Hand, der Finger sieht, so ist es kein Wunder, wenn das Kind an dieser Sorte Musik die Lust verliert und vom Klaviersessel einmal singen lernt: Schöne Wiege meiner Leiden, schönes Grabmal meiner Ruh! Besser nicht spielen, als sein bißchen Musik noch verlieren! Es werden dann meist Menschen mit feinem musikalischen Urteil, wie man musikalische Menschen am ehesten unter Nichtspielern findet.

Wie anders entfaltet sich der musikalische Keim, unterstützt von der jugendlichen Lust, wenn das Kind singen und sich dazu bewegen kann, wenn es empfindet, daß es selbst etwas dazu tut, selbst etwas schafft! Als ein genialer Pädagoge hat Jaques-Dalcroze diesen Punkt in seiner Methode erfaßt und hervorgekehrt. Er fragt seine großen und kleinen Schüler gar nicht danach, ob sie etwa musikalisch sind oder gar ein Instrument spielen, — es ist ihm zunächst gleichgültig, — er setzt voraus, daß der Schöpfer jedem Menschen eine Dosis musikalischer Begabung mitgegeben hat, und hält es für seine Pflicht, diese Dosis, folgend der natürlichen Entwicklung, zu entfalten mit Gesang, mit Bewegung. Diese Erkenntnis ist sehr fruchtbringend für Lehrer und Schüler zugleich. Ich selbst gab in der letzten Zeit nach zum Teil obigen Prinzipien einem jungen Mädchen von 16 Jahren Unterricht, und siehe, in zehn Stunden hatte das Mädchen mehr Musik in sich entfaltet als in den vergangenen Jahren, da es am Klavier sich herumgeplagt hatte. Freudig erregt rief es oft aus: Ja, jetzt merk' ich was Musik ist, und beglückt lief es zu seiner Mutter nach jeder Stunde: heute habe ich das und das gelernt.

Die natürliche Entwicklung fordert die gleichzeitige Pflege der Tonvorstellung, der Tonempfindung mit der Bewegung. Ton und Bewegung einen sich am einfachsten im Tanz, im Marsch, im Reigen. Von hier aus ist auszugehen und weiterzugehen, um die rhythmischen Einseitigkeiten, die im Tanz und Reigen liegen, zu erweitern und zu weiteren rhythmischen Beziehungen fortzuschreiten. Es stellt sich so am Anfang musikalischer Bildung sofort der Rhythmus ein und wird zu einer bewußten Größe.

Die Enge des bisherigen Unterrichts auch an den Konservatorien wird durch nichts besser oder trauriger illustriert als dadurch, daß der Rhythmus nach Form und Inhalt eine terra incognita ist. Riemanns Energie ist es zu verdanken, daß der Rhythmus endlich am Horizont des Musikers auftaucht, wenn auch leider zu sagen ist, daß Riemann in dem einleitenden Kapitel seines Werkes über den Rhythmus sich einer Sprachweise befleißigt, die jeden abschreckt, der das Buch von ungefähr in die Hand bekommt. Dalcroze setzt den Rhythmus sofort an den Anfang musikalischer Bildung und erschließt schon dem Kinde ein großes Reich

musikalischen Lebens. Es ist überraschend, wie schnell der Schüler die einfacheren Gebilde des Rhythmus auffaßt, so daß man mit ihm bald zu komplizierteren fortschreiten kann. In meiner Studie über Dalcroze im zweiten Maiheft 1912 der „Musik“ nannte ich den Rhythmus die ordnende Kraft; hier möchte ich noch hinzufügen: Rhythmus ist die das Zeitverhältnis der Töne im Takt, im Motiv, in den Motiven zueinander ordnende, gestaltende Kraft. Der große Rhythmus eines Werkes ist das harmonische Verhältnis seiner Teile zu einander. — Der Unterricht ist nun soweit gediehen, daß er zu einfachen abstrakten Tonformen übergehen kann:



ist ein einfacher Vier- resp. Fünfklang im Nacheinander der Töne, im $\frac{3}{4}$ Takt, von welchem letzterem Riemann wohl mit Recht nachweist, daß er am Anfang rhythmischen Bildens steht. Dem Kinde sind von den einfachen Tonvorstellungen her die Noten und die Werte der Noten als halbe, ganze usw. bekannt, vom Liede her kennt es den Takt, jetzt erfährt es die spezielle Anordnung der Töne im Takt. Da ergibt sich, daß in der obigen Zweitaktgruppe c' wohl zu e' und g' wohl zu c'' gehört:



Das Kind singt dies und bewegt sich in dem Zeitmaß entsprechenden Schritten dazu. Es wird dann auf c' und g' von selbst stärker auftreten und bei e' und c'' nachlassen. Damit wird ihm der Gedanke des schweren und leichten Taktteils nahe gebracht und wird ihm wirklich klar; denn leicht und schwer als Bezeichnung für Töne setzt eigentümliche Analogieen voraus, und es ist dies Verhältnis noch heute den meisten etwas total Fremdes.

Ein neues Bild steigt vor dem Kinde auf, wenn man ihm die Anordnung folgendermaßen zeigt:



und nun diese Formen mit Bewegungen und singend ausführen läßt. Es sind dieselben Töne wie vorher, und doch empfindet das Kind durch die verschiedene Anordnung der Töne auch die Bewegungen anders und es werden andere Reflexe ausgelöst. Der Ton e' und c'' , der vorher abfiel in der Verbindung:



gewinnt jetzt aufsteigende Kraft:



Das Kind macht unwillkürlich einen kräftigeren, aufstrebenden Tritt mit e' zu dem folgenden g' und wird bei g' ein wenig nachlassen, um wieder mit c'' nach e'' neu aufzustreben.

In dem Kinde werden damit die ersten dynamischen und agogischen Vorstellungen angeregt, ohne daß es etwa mit diesen Namen malträtiert würde. Der logische Grund zur Phrasierung wird gelegt; das Kind sieht und fühlt schon an dem einfachen Beispiel die Verschiedenheit des Inhaltes gleicher Töne, je nachdem phrasiert wird:



Von diesen einfachen rhythmischen Gebilden geht man weiter zu komplizierteren. Es wird dem Kinde sofort klar, welche Belebung erzielt wird, wenn ich in obigem Beispiele die $\frac{1}{4}$ Noten in $\frac{1}{8}$ Noten zerlege:



und wie diese Verwandlung auf Stimmung und äußere und innere Bewegung sofort einwirkt. Aus den Achteln werden Triolen und Sechzehntel:



Hat man diese Formen klar gemacht, so geht man dazu über, innerhalb der Achtel, der Triolen, Sechzehntel wieder besondere Beziehungen zu schaffen und ausführen zu lassen durch Bewegung und Ton, wie z. B.:



Das Kind ahnt die Möglichkeit unendlicher Form. Seine Phantasie belebt sich, und die Möglichkeit des Selbstschaffens aus den einfachsten Formen heraus rückt vor sein leuchtendes Auge. Ich kann dies hier nicht weiter ausführen und überlasse es dem Leser und Lehrer, dies selbst

weiter zu verfolgen, z. B. durch Einführung einer Durchgangsnote, obige Form melodisch zu runden:



Mit diesen Übungen verknüpfen sich dann im Unterricht bald die ersten harmonischen Werte: Tonika und Dominante, welche letztere aus der Quinte der Tonika herauswächst; ich lasse das Verhältnis der beiden Werte dann in folgender Form singen:



Mit diesem erweiterten melodischen Gebilde wird dann eine rhythmische Umformung, wie vorher, vorgenommen, vielleicht etwas verändert wie:



Dies wird nun nicht nur in C-Dur geübt, sondern von jedem beliebigen Tone aus. Dem tonalen Empfinden des Kindes macht dies gar keine Schwierigkeit; die Transposition ist jedesmal die Urtonart. — Von der Dominante geht es zur Subdominante über:



Hat der Schüler die Subdominante verstanden, so muß er Dominante und Subdominante nacheinander singen, um in der Empfindung den Unterschied beider deutlich zu erfassen. Dann lasse ich die Form singen: 1. T-D-S-T, 2. T-S-D-T. Das Kind fühlt instinktiv, daß die zweite Folge der Harmonieen — das Heraustreten aus der T zur S und zurück zur T über D — die natürlichere ist (die authentische Form gegenüber der plagalen). Die Kadenz ist gewonnen, — vielleicht in der melodischen Form:



Vorstellungen von der Periode und Metrik werden geweckt. Schritt für Schritt wird weitergebaut, ein Stück ruht immer auf dem anderen. Es ist nicht zuviel gesagt, daß durch diese Weise die musikalischen Werte in Fleisch und Blut übergehen, — wie ein Volkslied. Selbst die gefürchteten Werte Kontrapunkt und Kanon kann man bald in den Kreis der Übungen

ziehen, indem man folgende Übung von zwei Gruppen ausführen läßt; die zweite Gruppe übernimmt die zweite Stimme und zweite Bewegung:



In dieser Unterrichtsweise greift alles organisch ineinander, ohne daß es dem Schüler zuviel wird: Rhythmus, Harmonie, Metrik, Kontrapunkt. Er behält den Überblick. Sind die Grundlagen sichergelegt, kann getrost weitergebaut werden; der Bau wird immer organisch sein und aus der Natur herauswachsen. Wenn der Lehrer auf ein Spezialgebiet wie auf die Harmonie übergeht, wird er doch den Gesamtbau im Auge behalten und in dem Schüler die Empfindung des Zusammenhanges pflegen. Siehe, das Schwierigste wird einfach, weil es in Übereinstimmung mit den organischen Gesetzen des Lebens und der Kunst sich vollzieht. Und was kein Verstand der Verständigen sieht, das übet in Einfalt ein kindlich Gemüt.

Es ist nicht zuviel gesagt, daß ein Schüler, der sich der musikalischen Bildung ganz hingeben kann, in wenigen Jahren eine Basis empfängt, die ihm die volle Freiheit zum Produzieren gibt, mag er nun ein Reproduzierender im alten Sinne werden oder ein wirklich Selbstschaffender. Kunst ist Freude, Freude aber da, wo die Anlagen eines Menschen sich naturgemäß entfalten können, wozu der erhabene Beruf des Pädagogen gesetzt ist. Darum ist es aber auch verdammte Pflicht und Schuldigkeit der musikalischen Schulmeister, Bequemlichkeit und Gewohnheit dranzugeben und diejenige Weise zu suchen, daß die Anlagen der ihnen anvertrauten Kinder nicht verkümmert, Freude und Können unterdrückt werden, sondern daß sie aufblühen im Zusammenhang mit den übrigen Geisteswissenschaften — — ein Garten der Menschheit!

MENDELSSOHN'S EINTRETEN FÜR HÄNDEL

VON WILHELM ALTMANN IN BERLIN

Allgemein bekannt ist, daß die Wiedererweckung von Bachs „Matthäus-Passion“ aus ihrem hundertjährigen Schlaf das Werk des damals erst zwanzigjährigen Felix Mendelssohn Bartholdy gewesen ist. Dagegen ist es weit weniger in die Öffentlichkeit gedrungen, wie große Verdienste sich dieser Künstler auch um die Verbreitung von Händels Werken erworben hat, die freilich in Deutschland von jeher in weit größerem Maße zur Aufführung gelangt waren als die des großen Thomaskantors. Bereits als neunzehnjähriger Jüngling hatte Mendelssohn Händels Pastorale „Acis und Galathea“ sowie dessen „Dettinger Tedeum“ für die Berliner Singakademie bearbeitet. In welcher Art diese Bearbeitung oder Einrichtung bei ersterem Werke erfolgt ist, entzieht sich meiner Kenntnis; vermutlich wird Mendelssohn ähnlich wie Mozart verfahren sein, der vor allem zum Ersatz der Orgel Klarinetten verwendet hat und besonders frei dort verfahren ist, wo er die Rolle des Cembalisten übernahm (vgl. Otto Jahn, Mozart, 4. Aufl. Bd. 2 S. 474f.). Das „Dettinger Tedeum“ dagegen befindet sich in Mendelssohns Bearbeitung in der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin und läßt erkennen, daß er jedenfalls sehr ähnlich wie Mozart verfahren ist; er hat nicht einmal die Oboestimmen Händels genau beibehalten; der bezifferte Baß Händels steht unverändert in dieser von einem Kopisten geschriebenen Partitur; ein Anhang von Mendelssohns Hand enthält von einigen Nummern eine weit reicher ausgeführte Behandlung der Blasinstrumente (Flöten, Klarinetten, Hörner usw., jedoch keine Posaunen), wie mir scheint, wohl als Ersatz für den bezifferten Baß. Dieser wurde damals auf einem Klavier ausgeführt, da eine Orgel in der Berliner Singakademie erst 1880 erbaut worden ist.

Auf Mendelssohns Anregung geht es kaum zurück, daß diese Singakademie, die 1827 den „Josua“, 1828 den „Samson“, 1829 „Jephtha“ herausgebracht hatte, von 1831 ab die nächsten Jahre stets ein in Berlin bis dahin unbekanntes Händelsches Oratorium zu Gehör brachte. Im Jahre 1832 entstand sogar ein kleiner Konflikt zwischen der Singakademie und Mendelssohn; er wollte privatim den Händelschen „Salomon“ auführen, die Singakademie aber griff seinen Plan auf und kam ihm zuvor, so daß er seine Absicht fallen ließ.

Als er diesen „großen“ Händel eingehend studiert hatte, war ihm klar geworden, daß die vorhandene deutsche Übersetzung seinen Ansprüchen in keiner Weise genügte. Er bat daher seinen in London lebenden Freund Karl Klingemann um eine neue Übersetzung, ja stellenweise um einen ganz neuen Text. In der Erkenntnis, daß es kaum noch dem Zeitgeschmack

entsprechen würde, das ganze sehr umfangreiche Oratorium „Salomon“ zu Gehör zu bringen, hatte er sich zu mancherlei Auslassungen entschlossen, worüber er Klingemann am 15. August Mitteilung machte; so hatte er die Zahl der Chöre auf nur zwölf beschränkt; auch an der Instrumentation hatte er sehr viel geändert. Als er von Klingemann die neue Textbearbeitung erhielt, entsprach sie durchaus seinen Erwartungen, aber, wie gesagt, er mußte vorläufig auf eine Aufführung des „Salomon“ nach seinen Ideen verzichten. Klingemann setzte er am 5. Dezember davon in Kenntnis, daß sein schöner Plan ins Wasser gefallen und schrieb dabei:

„Die Singakademie hat Beschlag darauf gelegt, hat [den ‚Salomon‘] ohne Bearbeitung, fast ohne Weglassung, mit einer Übersetzung in abscheulicher Prosa, bei der sie noch die Noten überall ändern mußten, mit dem schlechtesten Eifer oder vielmehr gar keinem gegeben, und wie vorauszusehen war, hat es den Leuten langweilig und matt geschienen. Ich hatte seit drei Monaten gesagt, daß ich ihnen alles besser geben könnte, und sie haben es total vergessen; eine Woche vor der Aufführung kam auf einmal Rungenhagen und klagte, der Text sei zu schlecht, ob ich ihm nicht meinen für die Arien geben wollte, denn in den Chören könne man nichts mehr ändern; das wollte ich nicht, obwohl ich den ganzen Text gegeben hätte, und so klagte er so lange, bis ich ihm ein paar Arien schenkte, die zu jämmerlich schlecht waren, und die sich nun im Textbuch ausnahmen wie die Raubvögel unter den Sperlingen. Elende Kerls sind's und bleiben es.“

Daß in letzterer Bemerkung der Groll Mendelssohns darüber, daß Rungenhagen statt seiner zum Direktor der Singakademie gewählt worden war, noch etwas nachklingt, ist wohl unzweifelhaft.

Wenn Mendelssohn in diesem Briefe hervorhebt, daß die Singakademie den „Salomon“ ohne Bearbeitung aufgeführt hat, so geht daraus klar hervor, daß nach seiner Meinung jedes Händelsche Oratorium neu bearbeitet werden müsse. Seine Bearbeitung des „Salomon“ konnte er, wie wir sehen werden, einige Jahre später sehr gut verwerten.

Als er nach Düsseldorf übergesiedelt war, säumte er auch dort nicht, eine Lanze für Händel zu brechen. 1833 führte er in einer Privatsoiree, die er veranstaltete, einen Teil von „Israel in Ägypten“, und zwar mit lebenden Bildern — freilich nur mit Klavierbegleitung —, bald darauf öffentlich das „Alexanderfest“ und im Jahre darauf den ersten Teil von „Judas Maccabaeus“ und das „Dettinger Tedeum“ auf. Als er im Mai desselben Jahres 1834 dem Musikfest in Aachen beiwohnte, wurde dort Händels „Deborah“ aufgeführt, und zwar in einer Bearbeitung von Ferdinand Hiller. Über diese schrieb er seiner Mutter (vgl. Mendelssohns Briefe, Bd. 2) am 23. Mai:

„Nun will ich auch dem Hiller zum ersten Male seit zwei Jahren schreiben, weil er seine Sache so nett gemacht hat. Denn wirklich war seine Arbeit so bescheiden und wohlklingend und dem Händel untergeordnet, dem er nichts weggestrichen hat, daß ich mich freute zu sehen, wie noch andere Leute meines Sinnes sind und danach tun.“

Wie sehr sich Mendelssohn für diese Hillersche „Deborah“-Bearbeitung

interessierte, können wir auch daraus sehen, daß er den Bonner Verleger N. Simrock, mit dem er schon damals in Geschäftsverbindung stand, zu bestimmen suchte, diese Bearbeitung zu drucken, zumal dieser schon Klavierauszüge vom „Messias“, „Salomon“ und „Israel in Ägypten“ in den Handel gebracht hatte. Die betreffende Stelle in dem bisher nicht bekannten Briefe Mendelssohns lautet:

„Es wäre mir dies [nämlich die Drucklegung] darum sehr lieb, weil ich diese Bearbeitung für höchst gelungen halte, so daß sie gegen die vielen Verunstaltungen von Händel, die man jetzt Bearbeitungen nennt, ein schönes Gegengewicht bildete, namentlich gegen die bei Haslinger erscheinenden Moselsch-Händelschen Partituren, und dann weil es eins von Händels schönsten, kräftigsten Werken und in Deutschland noch unbekannt ist.“

Mit den Moselschen Bearbeitungen meint Mendelssohn die Verunstaltungen der Partituren der „Jephtha“, des „Belsazar“ und „Samson“ durch den als Übersetzer aber recht glücklichen Wiener Ignaz Franz von Mosel, die damals und sogar noch manches spätere Jahr häufig benutzt worden sind.

Die Gründe, aus denen der Verleger diese Hillersche „Deborah“-Bearbeitung, die ungedruckt geblieben ist, abgelehnt hat, entziehen sich meiner Kenntnis.

Eine gute Gelegenheit, für Händel zu wirken, bot sich Mendelssohn im Jahre 1835, indem ihm beim Kölner Musikfest die Leitung des „Salomon“ übertragen worden war; endlich konnte er dabei auch die schon erwähnte Klingemannsche Übersetzung zu Ehren bringen. Schon vor der Aufführung muß er seiner Familie seine Ideen, wie Händel aufgeführt werden sollte, entwickelt haben; leider fehlt der betreffende Brief in der bisher nur gedruckten Auswahl seiner Briefe. Wir besitzen aber die sehr interessante Antwort seines Vaters, die in diese Ausgabe der Mendelssohnschen Briefe aufgenommen worden ist. In dem auch sonst sehr lesenswerten, gedankenreichen Schreiben vom 10. März 1835, worin Haydn's „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ als geradezu ideale Oratorien hingestellt werden, heißt es:

„Dein Vorsatz, Händel in seiner ursprünglichen Gestalt zu restaurieren, hat mich zu einigen Gedanken über die spätere Instrumentierung seiner Werke veranlaßt. Es entsteht dabei gewöhnlich die Frage, ob Händel, wenn er heut schriebe, sich nicht aller jetzt vorhandenen musikalischen Mittel bedienen würde, um seine Oratorien zu komponieren, was am Ende doch nichts weiter heißt als: ob die künstlerisch-sittliche Gestaltung, welcher wir den Namen Händel geben, heute dieselbe äußere Form annehmen würde, welche sie vor 100 Jahren gehabt hat, oder in weiterem Sinne, ob die Welt heute aussieht, wie sie vor 100 Jahren ausgesehen hat, worauf dann die Antwort sich von selbst ergibt. Man muß aber die Frage anders stellen, und zwar nicht, ob Händel heute seine Oratorien komponieren würde wie vor 100 Jahren, sondern ob er überhaupt Oratorien komponieren würde. Wohl schwerlich, wenn sie jetzt nur so zu schreiben wären, wie in der neuesten Zeit geschehen ist. Daraus, daß ich Dir das sage, kannst Du entnehmen, wie erwartungsvoll und

zutruend ich dem Deinigen entgegenehe, welches hoffentlich die Aufgabe der Verbindung alten Sinns mit neuen Mitteln lösen wird; sonst würde die Wirkung ebenso gewiß ausbleiben, als die Maler des 19. Jahrhunderts sich nur lächerlich machen würden, die die Religiosität des 15. Jahrhunderts mit langen Armen und Beinen und einer auf den Kopf gestellten Perspektive wiederherstellen wollten. — Mir scheinen die neuen Mittel sowie eigentlich alles in der Welt zur rechten Zeit gekommen zu sein, um den schwächer werdenden inneren Motiven belebend zur Seite zu stehen; denn auf der Stufe religiösen Sinnes, auf welcher sich Bach, Händel und ihre Zeitgenossen befanden, brauchten sie keines großen Orchesters zu ihren Oratorien, und ich selbst erinnere mich noch sehr wohl aus meinen jüngsten Jahren, daß der ‚Messias‘, ‚Judas‘ und ‚Alexanderfest‘ ganz, wie sie Händel geschrieben, und sogar ohne Orgel, zu aller Freude und Erbauung gegeben worden sind.“

Der Vater unseres Felix Mendelssohn Bartholdy ist sich, weil er hervorhebt: „und sogar ohne Orgel“ offenbar nicht darüber klar, daß er also doch nicht in seiner frühesten Jugend Händelsche Werke in ihrer Originalfassung gehört hat, da eben zu dieser durchaus zur Füllung bei den Chören die Orgel, bei den Arien das Cembalo gehört, obwohl diese Füllung von Händel der Sitte der damaligen Zeit entsprechend nur als bezifferter Baß notiert worden ist.

Für die erwähnte Kölner „Salomon“-Aufführung schrieb daher Mendelssohn, der noch 1832 die Orgel wohl nicht für nötig gehalten und durch Klarinetten usw. ersetzt hatte, eine Orgelstimme (die sich jetzt in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet) besonders aus. Er berichtet darüber an seinen Vater schon am 3. April 1835:

„Die Orgel zum ‚Salomon‘ werde ich nicht selbst spielen können, da sie im Hintergrunde des Orchesters stehen muß und fast alle Stücke begleitet, während die hiesigen Chöre und Spieler an ein fast immerwährendes Taktschlagen gewöhnt sind. Ich werde daher die ganze Orgelstimme in der Art, wie ich sie mir gespielt denke, schreiben müssen, und der dortige Domorganist Weber wird sie spielen; er soll ein fester Musikus und tüchtiger Spieler sein — also geht das recht gut und macht mir nur die große Arbeit des Schreibens, da ich die Sache so gut wie möglich zu haben wünsche.“

Diese Orgelstimme Mendelssohns ist bisher ungedruckt geblieben wie überhaupt seine Bearbeitung des „Salomon“, die in der Königlichen Bibliothek zu Berlin liegt. Über die Aufführung berichtete Mendelssohn am 26. Juni 1835 seinem Freunde Karl Klingemann wie folgt:

„Mein Einfall mit der Orgel war der allerglücklichste, obwohl wir erst per aspera ad astra mußten; denn in der ersten Probe mit Chor, Orchester und Orgel klang und ging alles so entsetzlich schlecht, daß ich die ganze Idee und somit das ganze Fest für verrechnet ansah. Ein paar Stellen hatten gut geklungen; auf die fußte ich noch, schrieb die halbe Orgelstimme in der Nacht danach um, brachte die Effekte hinein, die ich erst hatte kennen lernen, und bei der nächsten Probe bekam ich Oberwasser. Das Ding fing an zu klingen: mit ein paar Zusätzen von 16 Fuß hier, 4 Fuß dort bekam es auf einmal solche Wirkung, daß in der dritten Probe alles entzückt war, und ich muß sagen, daß ich seitdem erst weiß, wie man Händelsche Sachen aufführen soll. Namentlich der Chor ‚draw the tear‘ klang mit Prinzipal 8 F. und Bordun 16 F. in dicken Akkordlagen wunderschön.“

Da der „Salomon“ tatsächlich der größte Erfolg auf diesem Musikfest gewesen war, schenkte das Festkomitee zum Dank Mendelssohn zu dessen größter Freude die Londoner Händelausgabe in 32 in grünes Leder prächtig gebundenen Foliobänden. In dem Briefe vom 6. Oktober, in dem er dies seiner Familie mitteilt, schreibt er:

„Wie ich aufs Gradewohl ‚Samson‘ herausziehe und gleich zu Anfang eine große Arie des ‚Samson‘ finde, die kein Mensch kennt, weil sie Herr v. Mosel gestrichen hat, und die an Schönheit keiner Händelschen weicht, und so das Vergnügen, das mir an allen 32 Bänden bevorsteht — da könnt Ihr Euch meine Freude denken.“

Die große Händelausgabe studierte er denn auch wirklich eifrigst durch; in dem Briefe vom 18. Januar 1838, in dem er dem Komitee für das Niederrheinische Musikfest dieses Jahres Programmvorschläge macht, äußert er in bezug auf Händel:

„Es gibt noch 3—4 ganz unbekannte, höchst vortreffliche Oratorien von Händel, die etwa anderthalb oder zwei sehr kleine Stunden dauern würden und allen Musikfreunden eine neue Erscheinung wären. Durch das prachtvolle Geschenk des vorigen Komitees bin ich mit diesen Werken erst bekannt geworden, und es wäre mir sehr lieb, wenn Sie für das diesjährige Fest wieder Nutzen daraus ziehen könnten.“

Die Wahl des Komitees fiel übrigens damals auf Händels „Josua“, bei dem Domorganist Weber wieder die Orgel spielte; doch scheint sie zu diesem Werk nicht von Mendelssohn ausgeschrieben worden zu sein.

Es genügte aber Mendelssohn nicht, Händel in Deutschland nur öfters aufzuführen; er wollte ihn auch in seinem Vaterland in neuen guten Ausgaben gedruckt verbreitet sehen. Um dies zu erreichen, wandte er sich an den Verleger seines „Paulus“, Herrn Simrock in Bonn, am 10. Juli 1838 mit folgenden Worten:

„Sollte es nicht für einen Verleger jetzt wohl der Mühe wert sein, von einigen Haupt-Oratorien von Händel die Original-Partituren in Deutschland zu stechen? Es müßte auf Subskription geschehen, aber ich dächte, die würde nicht unbedeutend werden, da bei uns noch keine einzige dieser Partituren existiert. — Ich hatte mir gedacht, ich würde dann zu dem Zwecke die Orgelstimme machen; die müßte aber mit kleinen Noten oder mit Noten von einer anderen Farbe in der Partitur stehen, so daß man 1. den ganzen puren Händel hätte, wenn man wollte, 2. meine Orgelstimme dabei, wenn man sie wollte und eine Orgel hätte, und 3. in einem Anhang etwa die Orgelstimme für Klarinetten, Fagotten und andere Blasinstrumente des jetzigen Orchesters arrangiert, in Ermangelung der Orgel; dann wäre eine solche Partitur bei allen Instituten für Oratorienmusik zu brauchen, und man hätte doch endlich den wahren Händel in Deutschland, nicht einen, der erst in Moselwasser getaucht ist und über und über begossen.“

Wieder begegnet uns hier eine scharfe Kritik der Händelausgaben des Herrn von Mosel; die Mozartsche Bearbeitung des „Messias“, die Mendelssohn bekannt gewesen sein muß, hat er hier zu erwähnen offenbar nur vergessen. Er fährt dann fort:

„Man hat mich in England versichert, auch dort werde eine bedeutende Anzahl Subskribenten zu einer solchen Partitur zu schaffen sein; was denken Sie darüber? Sie haben ja von mehreren dieser Oratorien die Klavierauszüge verlegt; vielleicht könnte man gerade von diesen welche wählen. Es versteht sich, daß ich

Sie um Ihre sehr unverhohlene, aufrichtige Meinung über diesen Vorschlag bitte, davon ich Ihnen nur schreibe, weil er mir oft eingefallen ist und jetzt gerade wieder einfällt.“

Die wörtliche Antwort des Herrn Simrock liegt mir nicht vor, wohl aber kenne ich einen noch ungedruckten Brief Mendelssohns an seinen Verleger vom 11. August 1838, aus dem klar hervorgeht, daß Herr Simrock, entmutigt durch den geringen Absatz der Händelschen Klavierauszüge, sich zu einer Drucklegung der Partituren nicht entschließen wollte. Noch einmal kommt Mendelssohn in demselben Briefe auf den Vorschlag einer Subskription zurück. Er meint, man solle deren Ergebnis doch erst abwarten. Aber jedenfalls wurde aus dem Plan nichts. Ich persönlich möchte sein Scheitern besonders im Hinblick auf den erwähnten, uns schon vom „Dettinger Tedeum“ bekannten Anhang bedauern, der kleinen Orten zu einer Zeit, wo ein großes Harmonium noch zu einer Seltenheit gehörte, eine Aufführung Händelscher Oratorien ohne Orgel ermöglicht hätte; auch zweifle ich keinen Moment, daß die Mendelssohnsche Neuinstrumentierung durchaus im Geiste Händels gewesen wäre, wenn sie auch jetzt, wo wir gewohnt sind, dank Chrysanders Lebenswerk Händel in seiner Urgestalt aufzuführen, kaum noch Anklang finden würde.

Wenn auch jener Plan Mendelssohns, eine Anzahl Oratorien Händels in Deutschland nach seinen Ideen herauszugeben, nicht zur Ausführung gelangt ist, so konnte er doch im Auftrag der Londoner „Handel Society“ wenigstens „Israel in Ägypten“ veröffentlichen. Die Vergleichen der Originalhandschrift beschäftigte ihn im Jahre 1844; er führte auch eine vollständige Orgelstimme dazu aus und verfertigte auch den Klavierauszug, der der 1845/7 erschienenen Partitur untergelegt wurde; allein jenen Anhang, der zum Ersatz der Orgel Klarinetten usw. enthalten sollte, suchen wir vergebens in dieser Londoner Partitur. Mendelssohn hatte wegen dieser Ausgabe manchen Ärger mit der „Handel Society“, die andere Editionsprinzipien für richtig hielt als er. Wir haben davon Kenntnis durch seinen Brief vom 7. März 1845 an Moscheles, der den Vermittler abgab. Darin heißt es:

„Die Sache mit der ‚Handel Society‘ tut mir leid, aber es ist mir unmöglich, meine Ansichten darüber zu ändern. So gern ich in den unwesentlichen Punkten nachgebe, wie z. B. was die Versetzungszeichen betrifft (obgleich ich auch darin die alte Art wegen der langen Takte vorziehe), so kann ich um keinen Preis in eine Händelsche Partitur Vortragszeichen, Tempos oder sonst etwas hineinschreiben, wenn es irgendwie im Unklaren bleibt, ob sie von mir oder von Händel sind; und da er seine Pianos und Fortes und seine Bezifferungen hingesetzt hat, wo er es für notwendig hielt, so muß ich entweder die weglassen, oder das Publikum ist in die Unmöglichkeit versetzt herauszufinden, was seine und was meine Vortrags- usw. Zeichen sind. Die Mühe, sich durch den Kopisten die Zeichen aus dem Klavierauszug in die Partitur setzen zu lassen, wenn man mit den meinigen einverstanden ist, ist für jeden sehr gering, der die Partitur bezeichnet haben will; dagegen ist der Schaden sehr groß, wenn die Ausgabe auf keine Weise die Meinung des Editor von Händels Meinung unterscheidet. Ich gestehe, daß der ganze Anteil, den ich an der Gesellschaft nehme, mit diesem Punkt zusammenhängt, denn die Ausgabe der ‚Anthems‘, die ich

damals sah, war der Art eben wegen der neuen Bezeichnung, daß ich sie niemals irgend einer Aufführung zugrunde legen würde. Ich muß vor allen Dingen genau und ohne den mindesten Zweifel wissen, was Händel ist und was nicht. Dieser Meinung pflichtete auch damals der council bei, als ich zugegen war; jetzt scheint man die entgegengesetzte angenommen zu haben; wenn es dabei bleibt, so würde ich (und ich fürchte, viele mit mir) die alte Ausgabe mit ihren falschen Noten der neuen mit ihren verschiedenen Ansichten und Vortragszeichen im Text bei weitem vorziehen. Ich habe das alles auch an Macfarren geschrieben; nicht wahr, Du bist mir nicht böse, daß ich meine Meinung so aufrichtig gesagt habe? Sie ist zu eng mit allem verbunden, was ich mein Leben lang für recht gehalten habe, als daß ich sie aufgeben könnte.“

Man wird bedauern, daß nicht auch der Brief Mendelssohns an George Alexander Macfarren, der damals zum Vorstand der „Handel Society“ gehört hat, bekannt geworden ist, trotzdem er inhaltlich sich kaum von diesem Briefe an Moscheles unterschieden haben wird. Sachlich hat Mendelssohn entschieden darin recht gehabt, daß man bei jeder Neuauflage die Zutaten und Änderungen des Herausgebers genau erkennen muß; ich wundere mich nur, daß er nicht auf den Ausweg verfallen ist, diese Zusätze und Änderungen in der Partitur typographisch durch kursiven Druck und Einschließung in eckige Klammern zu kennzeichnen. Auch in den Klavierauszügen müßte dies m. E. geschehen; auch darin dürfen wir nicht (was Mendelssohn getan hat) ohne weiteres andere Tempo- und dynamische Zeichen einsetzen, als sie der Komponist vorgeschrieben hat; es kann uns aber niemand einen Vorwurf daraus machen, wenn wir hinter dem ursprünglichen Zeitmaß das unserer Meinung nach für heute richtigere in eckige Klammern mit liegender Schrift hinzusetzen.

Zu entscheiden, ob die Mendelssohnsche Orgelstimme zum „Israel in Ägypten“ den heutigen Anforderungen entspricht, halte ich mich nicht für kompetent; doch meine ich, daß jeder, der jetzt eine solche Orgelstimme auszusetzen hat, gut tun würde, sich diese Stimme Mendelssohns genau anzusehen.

Praktisch zum letzten Male scheint er übrigens für Händel im Jahre 1844 eingetreten zu sein, in dem er in Berlin „Israel in Ägypten“, also das Oratorium, das er nach dem Originalmanuskript für die Herausgabe vorbereitete, zu einer glänzenden Aufführung brachte.

Inwieweit seine häufige und eingehende Beschäftigung mit Händel seinem eigenen Schaffen, insbesondere seinen beiden Oratorien „Paulus“ und „Elias“ zustatten gekommen ist, wird sich im einzelnen kaum feststellen lassen; ich möchte aber zum Schluß doch darauf hinweisen, daß er am 7. Februar 1834 an Moscheles folgende, gewissermaßen ein Programm bedeutende Worte geschrieben hat:

„Darin gefällt mir unter anderm Händels Art prächtig, mit seinen Pauken und Trompeten so ganz gegen das Ende recht dick drein zu fahren, als ob er darauf losprügelte. Da ist kein Mensch, den es nicht ergreifen müßte, und dergleichen nachzuahmen schiene mir immer noch weit besser als eine Überreizung und Anspannung der Zuhörer, die dann am Ende den Cayennepfeffer gewohnt werden.“

TONMALEREI

EIN UNBEKANNTER AUFSATZ HECTOR BERLIOZ'

VON DR. JULIUS KAPP IN BERLIN

Während wir Berlioz' literarische Werke bereits seit Jahren in einer deutschen Gesamtausgabe besitzen, sind unter der Unmenge der in Zeitungen und Zeitschriften zerstreuten, noch ungesammelten kritischen Feuilletons des geistreichen Franzosen manche Kostbarkeiten zu Unrecht der Vergessenheit anheimgefallen. Vieles von dem dem Augenblick Entsprungenen und für den Augenblick Geschaffenen ist heutzutage natürlich gegenstandslos geworden, zumal viele der von Berlioz behandelten Werke uns nicht einmal mehr dem Namen nach bekannt sind, andere wiederum durch ihn eine Würdigung gefunden haben, die ihm durch äußere Rücksichten aufgezwungen war; manches aber darf auch heute noch ungeschmälertes Interesse beanspruchen.

Aus der Fülle des Materials sei hier ein Aufsatz herausgegriffen, der unter dem Titel „De l'imitation musicale“ in der „Gazette musicale de Paris“ 1837 No. 1/2 erschien und ein Thema behandelt, das sowohl für den Autor selbst ungemein aktuell war, wie auch in unserer Zeit — man denke nur an Richard Strauß und noch mehr an seine Nachahmer — noch zu den umstrittenen zählt. In deutscher Übersetzung lautet er:

Tonmalerei

Es handelt sich hier keineswegs um „Tonmalerei“ in dem Sinne, den man allgemein im Fugenstil diesem Wort beilegt, sondern vielmehr um das Nachahmen gewisser Geräusche, ja sogar um ein Darstellen oder Malen auf musikalischem Gebiet von Dingen, die wir lediglich mit den Augen wahrnehmen. Kaum ein großer Komponist, welcher Richtung er auch angehört, verzichtete auf einen solchen mehr oder minder glücklichen Versuch, aber viele von ihnen — man muß dies sofort betonen — wurden dabei zu Verirrungen und beklagenswerten Torheiten getrieben. Trotzdem ist die Theorie dieses Kunstzweigs seltsamerweise nur selten entwickelt und mit echter Aufmerksamkeit erforscht worden. Und doch ist es von großer Bedeutung, daß auch auf dem verlorenen Posten des musikalischen Feuilletons ab und zu aktuelle Fragen zur Diskussion gestellt werden, selbst wenn auch niemand darauf eingehen sollte. Wir wollen daher versuchen, einige dunkle Punkte dieses Themas aufzuklären, indem wir gleichzeitig die Grenze festzulegen suchen, an der die Tonmalerei aufhört, den Namen echter Kunst und die Billigung des Geschmacks zu verdienen, und in alberne und groteske Geschmacklosigkeiten ausartet. Der bekannte italienische Kritiker Joseph Carpani, dem wir außer anderen wertvollen Werken eine Folge von Abhandlungen über Leben und Werke Haydns verdanken, soll uns bei unserer Untersuchung behilflich sein. Seine Anschauungen über unser Thema scheinen im allgemeinen die eines Mannes

zu sein, der ein echtes Gefühl für wahre Kunst, insbesondere für die Forderungen auf musikalischem Gebiete besitzt. Aber gerade mehrere Brennpunkte der Frage scheint er mir nicht genügend hervorgehoben zu haben, und wir wollen es uns angelegen sein lassen, diese Lücken zu schließen, wo wir sie bei unserer Betrachtung antreffen. Bei Erörterung des bekannten Oratoriums „Die Schöpfung“, in dem Haydn sich häufig in der Musik des beschreibenden Stils bedient, behauptet Carpani, daß schon vor Haydn die Komponisten oft Tonmalerei angewandt hätten, und er unterscheidet hierbei zwei Arten: ein tatsächliches (direktes) Nachmalen und das (indirekte) Wiedergeben einer Stimmung. „Unter tatsächlichem Nachmalen,“ sagt Carpani, „verstehe ich das Nachahmen von tierischen Lauten oder von Geräuschen, wie sie die in Schwingung versetzte Luft auf mannigfache Weise hervorbringt. Dies Element macht aus allen Gegenständen, vorausgesetzt daß sie Widerstand bieten, Musikinstrumente. Der Luftzug braust durch die Blätter, heult in halboffenen Abgründen, säuselt über rauhe Flächen, lärmt, tost und donnert, wenn er sich ungestüm von einem engen Raum in einen weiten stürzt. Das Nachmalen dieser Töne und Geräusche steht der Musik von rechts wegen zu: aber es ist nicht das schönste ihrer Vorrechte, zumal es neben dem Verdienst der Schwierigkeiten nicht entbehrt. Als man einmal einen Griechen einlud mitzukommen, um sich einen Menschen anzuhören, der täuschend den Schlag der Nachtigall nachzuahmen verstehe, antwortete er: ‚Ich rühre mich deswegen nicht von der Stelle, ich habe die Nachtigall selbst gehört.‘ — Ich verstehe nicht, daß man diese Antwort so lobenswert hat finden können. ‚Mein lieber Philosoph,‘ hätte ich zu ihm gesagt, ‚gerade weil es keine Nachtigall ist, die solchen Gesang hervorbringt, ist es der Mühe wert, zuzuhören und zu bewundern.‘ Wenn man zu jemandem sagte: ‚Komm, sieh dir ein Schlachten-gemälde von Jules Romain an,‘ und er antwortete: ‚Ich habe wirkliche Schlachten gesehen,‘ welchen Sinn würde man in solcher Antwort finden? ‚Gerade deswegen,‘ würde man ihm sagen, ‚weil du wirkliche Schlachten gesehen hast, muß es für dich von besonderem Reiz sein, zu sehen, wie die Kunst etwas Derartiges einzig und allein durch etwas bunte Leinwand widerzuspiegeln vermag.‘“

Hier scheint uns Carpani vom Thema abgeschwenkt zu sein, indem er der Malerei ein Vergleichsglied entnahm. Denn diese Kunst kann und darf in der Tat nichts anderes bezwecken, als eine mehr oder weniger getreue Wiedergabe und Nachahmung der Natur; während die Musik fast stets eine Kunst sui generis ist, sich selbst genügt und Begeisterung zu erwecken weiß, ohne an irgendeiner Art von Nachahmen Beistand zu haben. Die Malerei könnte niemals in das Bereich der Musik übergreifen, diese dagegen kann mit eigenen Mitteln unbedingt auf die Vorstellungsgabe einwirken, und zwar in der Art, daß sie Eindrücke entstehen läßt,

analog denen, die die Zeichenkunst hervorbringt. Aber das führt bereits zum zweiten Teil der Frage, den wir zu Anfang gestreift und der nur die von Carpani indirekte oder Stimmungstonmalerei genannte Art umfaßt. Was den ersten Teil, das tatsächliche oder direkte Nachmalen von Naturlauten anbelangt, so sind unsere Gedanken hierüber, im Gegensatz zu unserem Autor, folgende:

Will man die Tonmalerei noch zu den musikalischen Ausdrucksformen rechnen, ohne daß die Musik dabei an Adel und Leistungsfähigkeit verliert, so ist die erste Bedingung, daß diese dabei fast nie Zweck, sondern nur Mittel ist; daß man sie (von seltenen Ausnahmefällen abgesehen) nie als die musikalische Idee an sich ansieht, sondern nur als die Ergänzung der Idee, der sie sich logisch und selbstverständlich zugesellt.

Die zweite Bedingung für die Zulässigkeit der Tonmalerei ist, daß sie sich nur auf Themen erstreckt, die es auch wert sind, die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich zu lenken, und daß sie sich (wenigstens in allen ernsten Werken) nicht dazu hergibt, Töne, Geräusche oder Gegenstände hervorzukehren, die zu tief unter dem Niveau stehen, zu dem die Kunst niemals herabsteigen dürfte, ohne sich zu prostituieren.

Die dritte Bedingung wäre, daß die Tonmalerei, ohne indes die Natur tatsächlich an die Stelle der Kunst zu setzen, getreu und täuschend genug ist, um die Absicht des Komponisten von einem aufmerksamen, gebildeten Publikum nicht mißverstanden werden zu lassen.

Die vierte schließlich, daß dieses rein stoffliche Nachmalen niemals da auftritt, wo das Wiedergeben einer Empfindung (Stimmung) verlangt wird, und daß es nicht zur Unzeit mit seinen beschreibenden Nebensächlichkeiten prahlt, wenn die Handlung mit großen Schritten fortschreitet und einzig die Leidenschaft das Wort hat.

Um diese von uns aufgestellten Behauptungen zu bekräftigen, führen wir einige Beispiele aus Werken großer Musiker, ja selbst Dichter an (denn Poesie und Musik sind in diesem Punkte solidarisch). Das Gewitter der Pastoral-Symphonie von Beethoven scheint eine glänzende Ausnahme von der ersten Regel zu sein, die die Tonmalerei nur als Mittel, nicht als Zweck zulassen will. Denn dieser Satz ist ganz und gar der Wiedergabe der verschiedenen Geräusche gewidmet, die ein heftiges Gewitter hervorruft, das unerwartet während eines ländlichen Festes losbricht. Man hört, wie der Regen fällt, zunächst Tropfen nach Tropfen, wie der Wind sich erhebt, der Donner leise in der Ferne grollt, wie die Vögel sich zwitschernd einen Unterschlupf suchen, wie sich dann der Sturmwind nähert, die Bäume brechen, Menschen und Tiere mit Schreckensrufen auseinanderstürzen, man vernimmt die furchtbaren Gewitterschläge, den wolkenbruchartigen Regen, das Tosen der Elemente, das Chaos . . . Jedoch dieses herrliche Gemälde, das alle früheren Versuche dieser Art

weit hinter sich läßt, zählt außerdem zu der Kategorie von Kontrast- und dramatischen Wirkungen, die durch den Gegenstand des Werkes bedingt sind, in dem ihm liebliche, heitere Szenen vorhergehen und nachfolgen, so daß es gewissermaßen als Gegengewicht wirkt. Dies ist sehr bedeutungsvoll, denn wenn man das Gewitter der Pastoral-Symphonie in eine andere Komposition einfügen wollte, in der sein Platz nicht innerlich motiviert wäre, so würde es unbedingt einen großen Teil seiner Wirkung einbüßen. Diese Tonmalerei ist daher, korrekt ausgedrückt, nur eine Kontrastwirkung, geschaffen von der unerforschbaren Kraft des Genies.

Im Gegensatz hierzu treffen wir in „Fidelio“ auf eine Tonmalerei, die sich von obiger wesentlich unterscheidet. Sie findet sich in dem berühmten Duett im Kerker. Der Kerkermeister und Fidelio graben die Grube, in der Florestan verscharrt werden soll; mitten in ihrer Arbeit stoßen die beiden auf einen großen Stein und wälzen ihn mit großer Anstrengung an den Rand der Grube. In diesem Augenblick führen die Kontrabässe im Orchester einen bizzarren, sehr kurzen Lauf aus (man darf ihn nicht verwechseln mit dem hartnäckigen Thema, das die Kontrabässe während der ganzen Dauer dieses Stückes durchhalten), durch den, wie man sagt, Beethoven das dumpfe Geräusch des rollenden Steines nachahmen wollte.

Diese Tonmalerei, die in keiner Weise nötig war, weder eines dramatischen noch musikalischen Effektes wegen, ist daher hier tatsächlich Selbstzweck des Autors: Er malt um zu malen und gerät dabei auf Irrwege, denn eine solche Tonmalerei ist weder durch die Dichtung, die Musik, das Drama noch die Wirklichkeit bedingt; sie ist eine beklagenswerte Kinderei, die man nur ungern und mit Erstaunen einem großen Manne zum Vorwurf machen kann. Dasselbe gilt von Händel, wenn es wahr ist, daß er, wie man behauptet, in seinem Oratorium „Die Israeliten in Ägypten“ sogar im Rhythmus der Gesangspartien das Hüpfen der Heuschrecken wiedergeben wollte. Das ist sicherlich ein trauriger Versuch von Tonmalerei, noch trauriger aber das Sujet selbst, das überhaupt einer musikalischen Gestaltung unwürdig ist und noch hundertmal mehr im ernstesten und getragenen Oratorienstil! Haydn andererseits hat, wie uns scheint, in seinen ausgesprochen beschreibenden Werken „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ seinen Stil nicht herabgesetzt, als er, den Forderungen der Dichtung nachgebend, Tonmalerei anwandte, aber nur für so anmutige Geräusche wie das Girren der Tauben; überdies ist diese Tonmalerei von täuschender Echtheit. Von hier führt der Weg direkt zu Beethovens Pastoral-Symphonie. Man hat häufig den Gesang der drei Vögel, der zum Schluß der Szene am Ufer des Baches ertönt, getadelt. Was die Zweckmäßigkeit dieser Tonmalerei anbelangt, scheint sie uns evident. Die meisten der friedlichen Laute in der Luft, auf der Erde

und im Wasser könnten hier natürlich ihren Platz finden und ungezwungen mit der heiteren Pracht der Landschaft wetteifern; aber nicht alle lassen sich ganz echt wiedergeben. Wachtel, Kuckuck und Nachtigall sind die drei Vögel, die Beethoven in seinem Orchester hören lassen wollte; von den ersten Noten an erkennt man denn auch, ohne sich irgendwie täuschen zu können, den Ruf der beiden ersten, während, was den dritten anlangt, zweifellos ein unvorbereiteter Hörer, wenn er die Flöte hört, niemals entdecken wird, daß das eine Nachtigall sein soll. Das kommt daher, daß die feststehenden, unveränderlichen Töne des Kuckuckrufs und des Wachtelschlags sich in den Noten unserer Tonleiter sehr leicht wiederfinden, während bei der bald klagenden, bald jubelnden, aber niemals feststehenden Stimme der Nachtigall dies nicht der Fall ist. Es ist eigentümlich, daß diese Beobachtung den zahlreichen Komponisten entgangen ist, die alle mit ebensowenig Glück versucht haben, die nicht wiederzugebenden Vokalisieren dieses Vorsängers milder Nächte nachzuahmen.

Mehrere wiederum haben sich lächerlich gemacht, indem sie an die Stelle des Nachahmens gewisser Geräusche diese selbst in ihrer ganzen antimusikalischen Wirklichkeit treten ließen. So glaubte z. B. ein italienischer Komponist, dessen Name mir entfallen ist, in einer Symphonie über Werthers Tod den Pistolenschuß des Selbstmörders nicht besser wiedergeben zu können als durch einen wirklichen Pistolenschuß im Orchester; das ist natürlich der Gipfel der Geschmacklosigkeit! Méhul und Weber dagegen haben, als sie die Entladung einer Schußwaffe wiederzugeben hatten (der eine in seiner Ouvertüre „Jeune Henri“, der andere in der wilden Jagd im „Freischütz“), ohne die Grenzen der Kunst zu verlassen durch einen geschickt verwerteten einfachen Paukenschlag ihren Zweck erreicht. Wenn Meyerbeer sich in den „Hugenotten“ echter Glocken bedient, anstatt sie auf unvollkommene Weise mit dem Orchester nachzuahmen, so geschah es, weil die dramatische Situation diese gebieterisch forderte; der gewaltige Effekt, wenn diese unheilverkündenden Klänge in der Oper ertönen, beweist es. Und überdies, wenn nicht der Erfolg an sich die beste Rechtfertigung wäre, so könnte man mit Recht sagen, daß, da Glocken ja überhaupt als Musikinstrumente anzusehen sind, die Gelegenheit sie zu verwerten niemals günstiger gewesen war.

Man findet außerdem noch Tonmalereien, die der Verstand nicht ohne weiteres mißbilligt, die aber, da sie Allgemeingut geworden, trivial wirken und daher von dem Musiker, der sich ihrer bedienen will, besondere Geschicklichkeit oder glühende Begeisterung verlangen, um sie zu läutern und neuartig erscheinen zu lassen. In einem Duett in „Wilhelm Tell“ z. B. findet sich bei der Stelle Arnolds: „Ich gehe auf das Feld der Ehre“ ein lang ausgehaltenes Trompetensignal, das meiner Ansicht nach recht abgenutzt, mindestens stark anfechtbar ist und das

ein geistreicher Mann wie Rossini weniger als jeder andere hätte verwerten dürfen: während andererseits in der „Armide“ der Kriegslärm, mit dem Gluck den Aufruf des Ritters Dunois „Unser General ruft Euch zurück“ begleitet, selbst den phlegmatischen Hörer vor Enthusiasmus aufspringen macht und immerdar, welche Umwälzungen die Kunst auch durchmachen wird, als helleuchtender Blitz des Genies erglänzen wird.

Es gibt jedoch bei der Verwertung der Bildersprache als Mittel eine Klippe, der selbst die größten Dichter nicht immer entgangen sind, und die ich den Musikern weisen will. Das ist die Schwierigkeit, sie nur im geeigneten Moment anzuwenden, indem man vor allem darauf achtet, daß sie niemals an die Stelle der mächtigsten von allen Nachahmungen tritt: des die Gefühle und Leidenschaften widerspiegelnden Ausdrucks. Wenn Talma in der Rolle des Orest bei dem Ausruf:

„Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?“

das „s“ zischelte, so reizte er mich, weit davon mich zu erschrecken, stets zum Lachen, denn es schien mir selbstverständlich (auch heute noch), daß dieses aufmerksame Nachahmen des Zischelns der Schlangen von seiten des Orest in einem Augenblick, da seine Seele von Schrecken, sein Herz von Verzweiflung und sein Kopf von furchtbaren Visionen zermartert wird, in direktem Widerspruch steht mit allen Begriffen des Natürlichen und der dramatischen Wahrscheinlichkeit. Orest beschreibt doch nicht die Eumeniden, im Gegenteil, er glaubt sie zu sehen, er befragt, er beschwört sie, bietet ihnen Trotz, und man muß wahrhaftig viel guten Willen haben, um eine solche Tonmalerei im Munde dieses Unglücklichen in einem solchen Augenblicke nicht närrisch zu finden.

Andererseits erscheinen mir eine Menge ausmalender Stellen bei Virgil außerordentlich glücklich, da er Sorge trug, sie nicht in Erzählungen seiner Gestalten, sondern in Beschreibungen, denen sich der Dichter selbst hingibt, anzuwenden:

Ruit alto a culmine Troja

 Nox alta cava circumvolat umbra

 Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum

 Procumbit humi bos

sind wundervolle Bilder. Wenn aber der Dichter das vorletzte, anstatt es in epischer Erzählung zu bringen, in Form einer dramatischen Interjektion einem verwundeten Kämpfer, der, den Fuß im Steigbügel, von seinem Pferd mitten in das Schlachtengetümmel geschleppt wird, in den Mund gelegt hätte, so hätte uns die Kaltblütigkeit dieses Menschen, der imstande ist, den Galopp der Pferde zu beschreiben, die ihn zerstampfen, ungeheuer lächerlich vorkommen müssen.

Das tatsächliche Nachmalen in Tönen erreichte, wie Carpani behauptet, in Italien im 17. Jahrhundert einen solchen Grad, daß der Komponist Melani in seinem Werk „Le Bailli de Coloniola“ nachstehenden Text in Musik setzte und die Instrumente die Stimmen der bezeichneten Tiere ausführen ließ:

„Zuweilen singt der Frosch im Schlamm
Vergnügt sein quack quack,
Die Grille zirpt: tri tri tri,
Das Lämmchen schreit: be be,
Die Nachtigall lockt: kiou kiou kiou
Und der Hahn kräht: kikerikiki.“

Aber auch schon vor Melani wurde diese primitive Tonmalerei verwandt, so im Altertum auf dem griechischen Theater. Die Komödien „Die Frösche“ und „Die Vögel“ des Aristophanes sind ein Beweis dafür. Auch bei Haydn muß man, obwohl er in seinen bekannten Oratorien nur sehr zurückhaltenden und unterschiedlichen Gebrauch davon gemacht hat, häufig bedauern, daß der Stoff ihn wiederholt zu ähnlichen Kindereien verleitet hat. Zweifellos war er sich über deren Unwert im klaren und er hat sie vielleicht nur in seine Partituren aufgenommen aus Gefälligkeit gegen einige Dilettanten in seiner Umgebung, die derartige Instrumentationsmätzchen mehr interessierten als die prächtigste Inspiration. Der Baron Van-Swieten z. B. quälte den großen Meister unablässig, wenigstens in den „Vier Jahreszeiten“ die Stimme von Fröschen hören zu lassen. Haydn blieb standhaft und wollte nicht nach dem Vorbild des griechischen Dichters dem allzu klassischen Geschmack Van-Swietens zuliebe im Schlamm steckenbleiben.

Die beste Art der direkten Tonmalerei ist immer diejenige, die, ohne in die von uns oben angegebenen Übertreibungen zu verfallen, getreu genug ist, um ein Verkennen ihres Themas zu verhindern, die aber trotzdem den Ton nicht genau so wiedergibt, wie er in Natur ist, sondern sich darauf beschränkt, ihn in leichten Farben anzudeuten.

Die zweite Art der Tonmalerei bezweckt, durch Töne uns die Vorstellung mannigfacher Leidenschaften vorzutäuschen und in uns, lediglich durch Zuhilfenahme des Gehörs, Empfindungen wachzurufen, die man in der Natur nur mittels anderer Sinne gewahrt. Ihre Mittel sind: Ausdruck, Färbung und musikalische Bilder. Was die Ausdrucksmöglichkeiten anlangt, zweifle ich, ob die Zeichenkunst oder selbst die Poesie sie in gleichem Maße besitzen wie die Musik. Es gehört die ganze Voreingenommenheit der Anhänger eines großen Meisters, verbunden mit gänzlichem Mangel an Erziehung und vollständiger Unkenntnis der inneren Organisation, dazu, wenn man behauptet (einzig und allein, um seinen Götzen gegen Kritiken in Schutz zu nehmen), daß musikalische Ausdrucksformen sich im Grunde nicht voneinander unterscheiden, daß

man gegen die Musik zu „Othello“ nicht den Vorwurf des Widersinnigen erheben könne, da die Musik als solche überhaupt keinen Sinn habe und daß man deren Verfasser (Rossini) nicht beschuldigen dürfe, einige absurde Musikstücke geschrieben zu haben, da es keine wahre Musik gäbe. Er hat selbst darauf in seinem „Wilhelm Tell“ ein unvergängliches Dementi erteilt. Doch es wäre unrecht gegen unsere Leser, länger bei diesem Thema zu verweilen.

Die musikalische Färbung, die, wie wir gleich sehen werden, keineswegs dasselbe ist wie das musikalische Bild, besitzt meiner Ansicht nach keine so unbestreitbare Realität. Der bekannte Naturforscher Lacépède, der, abgesehen von seinen wissenschaftlichen Kenntnissen auch für einen bedeutenden Komponisten galt, sagt einmal: „Die Musik verfügt nur über Töne, sie kann nur durch Töne wirken. Damit sie daher Merkmale unserer Gefühlsregungen wiedergeben könnte, wäre es nötig, daß diese selbst in Tönen sich äußerten.“ — Aber wie stellt man es an, das in Musik auszudrücken, was sich weder in Tönen noch Klängen darbietet, z. B. das Dickicht des Waldes, das frische Grün einer Wiese, den Lauf des Mondes und ähnliches? — „Indem man die Empfindungen widerspiegelt, die sie auslösen“, antwortet Lacépède. Unser italienischer Kritiker, Carpani, findet diese Art der Wiedergabe vornehm, schön und entzückend, er sieht darin das Erhabene der Musik. Ich bin weit davon entfernt seiner Ansicht ohne weiteres zuzustimmen; ich, wie viele andere, neige im Gegenteil stark dazu, sie für falsch zu halten, wegen der Spielerei mit Worten oder richtiger der ungenauen Bestimmung und Vieldeutigkeit der dabei in Frage kommenden Ausdrücke, die uns schwer zu erkennen ist. Gibt es denn überhaupt eine feststehende, allgemein gültige Formel für die Empfindung beim Anblick des Waldes, einer Wiese oder des Mondes am klaren Himmel? — Sicherlich nicht! Während die Frische und Stille des Waldes einen glücklich Liebenden in Erinnerung all der Freuden, die er hier gekostet, mit zärtlicher Sehnsucht erfüllt, wird sie den verschmähten oder betrogenen Liebhaber in Wut die Zähne aufeinander beißen lassen in Gedanken an das Glück des Nebenbuhlers; der Jäger betritt ihn mit spannungsvoller herzlicher Freude, das junge Mädchen fühlt ein heimliches Grauen, der mürrische, gefährliche Strolch legt sich bewaffnet am Waldrand auf die Lauer und sucht bei Tagesanbruch das Weite, aus Furcht, daß die sichersten Schlupfwinkel ihn schlecht gegen die Verfolger, die sich an seine Fersen heften, schützen. Die Musik wird die glückliche Liebe, die Eifersucht, die sorglose Freude, die zarte Angstregung, die drohende Gewalt, Schrecken und Furcht treffend zum Ausdruck bringen können; aber ob diese verschiedenen Empfindungen nun gerade durch den Anblick eines Waldes oder durch irgendeine andere Ursache ausgelöst wurden, wird sie niemals

angeben können. Und die Forderung, die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten über die schon sehr weitgesteckten Grenzen zu steigern, scheint mir unhaltbar. Es haben ja auch kaum Komponisten von Ruf Zeit und Arbeit dabei verloren, einer solchen Schimäre nachzujagen; sie hatten viel Besseres zu tun, als sich mit diesem angeblichen Nachmalen abzugeben. Wenn schließlich einige die Musik preisgaben für etwas, was in Wirklichkeit weder Musik noch Malerei ist, indem sie, wie der Hund in der Fabel, ihre Beute preisgaben um einem Schatten nachzujagen, so glaube ich, hat die Kunst dadurch nicht viel verloren, und der Schatten mag gerade so viel wert gewesen sein als die Beute. — Händel indes versuchte in einem seiner Werke ein Naturphänomen zu malen, das weder in Tönen oder Klängen noch in einem stummen Rhythmus sich abspielt und dessen Anblick meiner Meinung nach wohl bei niemand einen fest bestimmbaren Eindruck hervorruft: das Fallen des Schnees. Es ist mir durchaus unverständlich, auf welche Weise er hoffen konnte, einen solchen Gegenstand auf dem Wege einer ernsthaften Tonmalerei zu meistern.

Man wird mir zweifellos einwenden, daß es aber auch treffende Beispiele berechtigter Tongemälde gibt, denen man wenigstens als Ausnahmen Rechnung tragen muß. Wenn wir diese prüfen, so sehen wir sofort, daß deren dichterische Schönheiten keineswegs dem engen Kreis entstammen, in den sie die Grenzen des betreffenden Kunstgebietes sonst bannen. Das kommt daher, daß diese Nachahmungen sich nicht als Gemälde sichtbarer Gegenstände darstellen, sondern nur als Vorstellungen oder Vergleiche, die dazu dienen, Empfindungen widerzuspiegeln, für die die Musik unbestreitbar Analoga besitzt. Damit das Modell dabei deutlich erkennbar sei, ist es aber unbedingt erforderlich, daß der Hörer auf irgendeinem indirekten Wege von den Intentionen des Komponisten in Kenntnis gesetzt wird und das Vergleichsmoment ersichtlich ist. So soll Rossini in „Wilhelm Tell“ die Bewegung der Ruder gemalt haben, während er in der Tat nichts getan hat, als im Orchester ein regelmäßig in gleichen Abständen hervortretendes *rinforzando* anzuwenden, als Andeutung der taktmäßigen Arbeit der Ruderer, deren Erscheinen durch die anderen Personen angekündigt ist.

Weber soll in der Begleitung der Agathenarie im zweiten Akt „Freischütz“ eine Landschaft im Mondschein gemalt haben, weil verschleierte, ruhige und melancholische Färbung seiner Harmonieen, der seltsame eintönige Klang der Instrumente ein getreues Abbild dieses blassen Scheines vortäuschen und andererseits wunderbar die Träumerei zum Ausdruck bringen, der sich Liebende so gern beim Anblick des Nachtgestirns hingeben, dessen Beistand Agathe in diesem Augenblick erfleht.

Von anderen Kompositionen kann man behaupten, daß sie ein weites Gesichtsfeld, das Unermeßliche . . . versinnbildlichen, weil der Komponist

es verstanden hat, neben Kontrastwirkungen durch die Breite der melodischen Form, den Glanz der Harmonie, die Hoheit des Rhythmus für das Ohr Eindrücke hervorzubringen, die analog sind denen, die die Augen empfangen, wenn dem Wanderer auf Bergesspitze urplötzlich ein prächtiges Panorama, unermeßliche Ferne sich erschließt. Die Echtheit des Bildes wird indes nur für den abzuschätzen sein, dem das von dem Musiker behandelte Thema vorher vertraut war.

Man sieht, daß die Fähigkeit, durch Bilder zu wirken, die einzig das gedruckte, gesprochene und gesungene Wort genau anzugeben vermag, himmelweit entfernt ist von dem ebenso nutzlosen wie gekünstelten Versuch: Gegenstände, die des Klanges oder des Rhythmus entbehren, einzig mit Hilfe klangreicher oder rhythmischer Mittel, über die die Musik verfügt, eindeutig bestimmen zu wollen.

Es gibt aber noch eine andere Art von Tonmalerei: die sich eng an den der Vokalmusik beigegebenen Text klammert, dabei aber nur den Ausdruck der allgemeinen Stimmung verhindert, indem sie die Aufmerksamkeit auf Nebensächlichkeiten ablenkt, die dabei noch oft genug jedes Zusammenhangs mit dem Sinn der Phrase oder der Idee des Ganzen ermangeln; diese ist fast immer kindisch und albern. Spontini allerdings ist in der „Vestalin“ eine köstliche Tonmalerei dieser Art gelungen bei den Versen:

„Wollen die Götter zum Zeichen ihres lodernden Zornes
Das Weltall wieder zum Chaos zertrümmern?“

Aber welche Kindereien würden wir bei dem hierfür prächtig geeigneten Tonfall von der ersten zur zweiten Silbe des Wortes „Chaos“ bei einer Menge Werke mehr oder minder bekannter Autoren antreffen; der eine könnte es sich nicht verkneifen, das Wort „Himmel“ auf eine recht hohe Note zu setzen, der andere hielte es unter seiner Würde, die „Hölle“ nicht durch tiefe Baßregionen zu markieren; einer ließ den Tag anbrechen, ein anderer die Nacht herabsinken usw. Nichts ist unerträglicher, als die Manie, fortgesetzt mit Worten sein Spiel zu treiben, eine Manie, die übrigens glücklicherweise abzuflauen beginnt, nachdem sie, wenn man nach den Kritiken, mit denen J. J. Rousseau die französischen Musiker seinerzeit überhäufte, urteilen will, niemals üblicher und weiter verbreitet war, als bei uns im vorigen Jahrhundert.

EIN NEUES WERK ÜBER MOZART

BESPROCHEN VON ALFRED HEUSS IN LEIPZIG

Wenn man jemand in Deutschland fragt, welche Bücher der musikalischen Literatur als klassisch anzusehen seien, so wird er als eines der ersten Otto Jahns Mozart-Biographie nennen. Seit mehr als 50 Jahren besitzt das Werk diesen Ruf, der um so mehr verwundern darf, als in dieser Zeit die Musikwissenschaft einen Umfang und eine Vertiefung erfahren hat, die eigentlich allen musikhistorischen Werken aus früherer Zeit mehr oder weniger gefährlich geworden sind. Jahns „Mozart“ hat nach allgemeinem Urteil die Zeit nichts anhaben können, trotzdem die verschiedenen Neuauflagen des Werks eine durchgreifende Bearbeitung nicht erfahren haben. Nach wie vor steht es im Ruf eines klassischen Werks, eine Auffassung, die in vollem Umfang nur nach Seite des Biographischen aufrechterhalten werden kann. Auf diesem Gebiet hat Jahn Bleibendes geleistet, hier gelang es auch den Neuauflagen, die verschiedenen, nicht sehr bedeutenden Ergänzungen mit dem Werke zu verschmelzen. Anders steht es mit dem historischen und auch ästhetischen Teil des Werks. Die Historiker haben hier schon längere Zeit die fundamentalen Lücken in der musikgeschichtlichen Betrachtung Mozarts von seiten Jahns erkannt, und es gibt heute keinen, der in dieser Beziehung Jahns Werk konsultieren wird. Es darf auch ruhig gesagt werden, daß der ausgezeichnete Philologe und Archäologe Jahn musikgeschichtlichen Blick nicht eigentlich besaß; weit stärker als auf die eigentlichen Quellen, d. h. die Musik selbst, verließ er sich auf literarische, und ferner betrachtete er Mozart viel zu sehr für sich selbst und auch dies sehr einseitig, indem er mit vorgefaßten Meinungen an ihn herantrat. Allerdings steckte damals das musikgeschichtliche Wissen gerade auch dieser Periode in den Kinderschuhen; vergleicht man aber, was vor allem Winterfeld in der Erforschung viel dunklerer Zeitalter einige Jahrzehnte vorher geleistet hat, so sieht man immerhin, was ein genial beanlagter Mann auch schon damals auf musikhistorischem Gebiet zu leisten vermochte. Man hat die Verpflichtung, die starke Begrenzung von Jahns musikhistorischem Forschertalent hervorzuheben, weil eben sein „Mozart“ wirklich zu Unrecht in den Ruf eines „klassischen“ Werks gekommen ist.

Jahrzehntelang haben trotz mancher Einzelbeiträge umfassende Mozart-Studien gefehlt; es schien, als liege über der Mozart-Forschung ein Bann. Diesen haben nun zwei französische Forscher, Wyzewa und St. Foix, gebrochen: sie legen ein großes zweibändiges Werk¹⁾ mit etwa 1000 Druckseiten vor und behandeln dabei nur den jungen Mozart (1756—1777), bis zur großen Reise nach Paris im Oktober 1777. Das ist derjenige Mozart, von dem man auch in Deutschland nur wenig allgemein kennt, die Haffnerserenade und das eine Violinkonzert dürften außer einigen Klaviersonaten das einzige sein. Man sieht schon hieraus, daß es den Verfassern nicht um ein Werk für die breite Öffentlichkeit zu tun war. Umsomehr ist ihnen aber die Wissenschaft, und zwar, soweit das Hauptresultat des Werkes in Betracht kommt, die ganze Kunstwissenschaft zu Dank verpflichtet. Um dies auch gleich festzustellen: erst dieses Werk untersucht die Grundlagen zur Erkenntnis der Entwicklung von Mozarts Talent, und damit geben die Verfasser einen Beitrag zur Erklärung eines der größten — des wohl reinsten nach Wyzewas Ansicht — Genies überhaupt.

¹⁾ T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix: „W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité (1756—1777).“ 2 Bände. Verlag: Perrin & Cie, Paris. (25 Fr.)

Das Resultat mag für den, der sich mit dieser Frage und sonderlich bei Mozart nie im Speziellen beschäftigt hat, eigenartig genug sein. Kaum ein Künstler hat mehr innere Umwälzungen erfahren als Mozart; diese basieren aber fast durchgängig auf „äußeren“ Umständen, sie treten ein, wenn Mozart wieder einen neuen Meister kennen lernt, Werke mit Stilelementen, die ihm noch unbekannt sind. Dies, und sozusagen nichts anderes, sind die treibenden Faktoren in seiner Entwicklung, nicht etwa menschliche Erlebnisse. Für Mozart bedeutete das Bekanntwerden mit einer neuen Musik ein weit größeres inneres, künstlerisches Ereignis, als selbst ein einschneidendes menschliches Erlebnis, sagen wir etwa der Tod seiner Mutter oder auch ein Liebesverhältnis, das ihm zu schaffen machte. So befindet sich denn auch Mozart vor allem in seiner Jugend, die ihn mit den verschiedensten Komponisten (von Physiognomie natürlich) in Berührung brachte, in einer fortwährenden Umwälzung, natürlich mit teilweiser Beibehaltung des An- und Aufgenommenen, und die Verfasser unterscheiden bis zum Jahr 1777 nicht weniger als 24 Perioden, zu denen für das übrige Leben noch zehn weitere kommen.

Das haben nun die Verfasser in ihrem Werk ausführlich dargelegt. Der Weg, den sie zu gehen hatten, ergab sich von selbst, aber er war schwer und mühsam zu gehen: sie mußten Mozart überall nachfolgen, um untersuchen zu können, welche Meister und welche Werke er in Salzburg und auf seinen Reisen kennen gelernt hatte, eine immens mühevoll und auch — kostspielige Arbeit. Die sorgfältigsten Stiluntersuchungen mußten angestellt werden, immer unter der Devise: Wie reagierte Mozart auf ihm neue Stile oder doch Eigenarten? Die Resultate sind auch außerordentlich und werden am besten dadurch klar gemacht: Kaum eines der von Köchel — teilweise mit Hilfe Jahns — auf seine mutmaßliche Entstehungszeit bestimmten Werke Mozarts ist richtig bestimmt (oft sogar denkbar verkehrt), und ferner sind eine ganze Anzahl Mozart zugeschriebener Kompositionen einzig Bearbeitungen fremder Werke. Die Verfasser haben auf Grundlage ihrer Einzelresultate auch ein neues Verzeichnis aufgestellt, mit dem man in Zukunft zu rechnen haben wird. Jedenfalls ersieht man, daß jeder, der sich mit Mozart berufsmäßig oder überhaupt intimer beschäftigt will, dieses großen Werkes nicht entraten kann. Es ist grundlegend.

Im einzelnen wäre über dieses Dokument eines scharfsinnigen und rührenden Forscherfleißes vieles zu bemerken, auch im kritischen Sinne. Nach einer Seite hin läßt es einen Wunsch offen, die Entwicklung von Mozarts kontrapunktischem Talent betreffend. Es ist den Verfassern entgangen, daß Mozart die Erlernung kontrapunktischen Könnens recht schwer gefallen ist, und daß die diesbezüglichen Proben aus der Knabenzeit einer musikalischen Kritik nicht im mindesten standhalten. So z. B. auch der kleine, für das Britische Museum geschriebene Chor: *God is our Refuge*, der nicht nur sehr unbeholfen, sondern auch fehlerhaft ist, und mit einer „véritable fugue“ fast nichts zu tun hat. Auch eine satztechnische Kritik des Skizzenbuchs von 1764, eines gerade auch wegen seiner satztechnischen Fehler sehr wichtigen Dokumentes für die Erkenntnis des jungen Mozart, haben sich die Verfasser aus gleichem Grunde entgehen lassen. Das hat indessen mit ihrem sonstigen, überaus feinen Stilgefühl nichts zu tun. Bemerkenswert darf auch noch werden, daß die Instrumentalwerke weit schärfer betrachtet wurden als die dramatischen; hier wird die Operngeschichte noch manches zu ergänzen haben.

Das musikalische Deutschland hat allen Grund, sich den beiden französischen Gelehrten zu tiefstem Danke verpflichtet zu fühlen, der diese vielleicht auch mit veranlassen kann, ihr großartiges Werk zu vollenden. Erst ihnen ist es gelungen, die Erklärung eines unserer größten musikalischen Genies in die richtigen Wege zu leiten.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 79. Jahrgang, No. 44 bis 46 (1. bis 14. November). — No. 44. „Ariadne auf Naxos.“ Von Alexander Eisenmann. „Die Ariadne ist ein Werk mit einer Fülle phantasiereicher Einfälle, melodischer Schönheiten, schwungvoll hinreißender Parteen und komischer Intermezzi. Alles ist darin zu finden: die illustrative Kunst, die üppige Lyrik, die raffiniert feine Orchestrierung, das schwungvolle Pathos Straußens so gut wie die Neigung zu Reminiszenzen an sich selbst und an andere berühmte Vorbilder dieses Vielbewunderten und Vielgeschmähten. Daß alle die schon aus der Anlage des Ganzen . . . sich ergebenden kontrastierenden Elemente zu einer Einheit höheren Stils gebracht worden wären, das wird man nicht sagen können. Der Zusammenhang zwischen Komödie und nachfolgender Oper ist hier mehr äußerer als innerer Art, ein großer Fehler, der gewiß später noch stärker empfunden werden wird als jetzt, aber die Musik allein verdient volle Bewunderung . . .“ — „Per aspera ad astra. Symphonie d-moll op. 23 von August Scharrer.“ Thematische Analyse von Hans Schorn. (Schluß in No. 45.) — „Das Konzertjahr 1911/12.“ Eine statistische Studie von Ernst Challier sen. „Den Zahlen nach an erster Stelle, diesmal nicht nur wegen der gewaltigen Menge großer Orchesterwerke, sondern absolut, steht L. van Beethoven mit 1268 Aufführungen (1120) [die eingeklammerten Zahlen bedeuten die des Vorjahres], die 41 Aufführungen der sogenannten Jenaer Symphonie habe ich hierbei mitgezählt; ihm folgen J. Brahms mit 1241 (1195), F. Schubert 847 (764), R. Schumann 770 (914), Joh. Seb. Bach 603 (521), R. Wagner 593 (480), W. A. Mozart 498 (547), R. Strauß 395 (322), F. Chopin 391 (492), Hugo Wolf 376 (301), M. Reger 294 (326), Jos. Haydn 230 (216), F. Mendelssohn 234 (223), P. Tschaikowsky 204 (223), G. Mahler 180 (40), A. Dvořák 178 (127), C. Saint-Saëns 130 (173), Edv. Grieg 160 (144), Cl. Debussy 143 (92), C. M. von Weber 146 (148), H. Berlioz 134 (117), G. F. Händel 122 (158), Carl Loewe 109 (82), P. Cornelius 81 (50).“ — No. 45. „Franz von Assisi.“ Bericht über die deutsche Uraufführung in Augsburg von Arthur Neisser. „. . . Was den Wert der Partitur ausmacht, ist die zarte Diskretion in der Verwendung der Mittel, die herbe Anmut der Harmonik und die süße Inbrunst der Empfindung, die bei aller Süße niemals süßlich wird. Die großen technischen Schwierigkeiten für die Ausführenden beruhen namentlich in den schweren Einsätzen sowohl der Soli wie des Chores, die zumeist frei und unter recht erschwerten harmonischen Umständen erfolgen . . .“ — „Johann Kuhnaus Geburtshaus in Geising.“ Von J. L. — „Anton Dvořák in Karlsbad.“ Von M. Kaufmann. — No. 46. „Dies und jenes von Tschaikowsky.“ Von Emil Bormann. „. . . Jäh war sein Tod, ebenso jäh wie die tief tragischen Abschlüsse seiner Werke. Mitten durch den orgiastischen Lusttaumel seiner Schöpfungen geht der plötzliche Riß hindurch, und in erschütterndem Schmerz verstummen die Töne, die noch vor kurzem so ausgelassen dahinrasten. Und doch ist dieser plötzliche Hereinbruch der tiefen Finsternis in seine Stimmungsbilder, in sein Leben nur scheinbar; die nächsten Freunde Tschaikowsky's, die seine seelische Zerrissenheit nur zu gut kannten, zitterten stets um sein Leben, und wer seine Werke kennt, der weiß es ja, daß er gerade in der Tragik unheimlich schön und berückend aufrichtig ist, daß eben das Tragische die Grundlage und der Endzweck seiner besten Tonwerke bildet. Als Sänger des Herzleids, der Seelenqual, der untröstlichen Verzweiflung ist er

einer der Größten, vielleicht bisher unerreicht...“ — „Der Streit um die Dissonanz.“ Von Adolf Prümers. „... die Freude an der Dissonanz existiert nahezu ebenso lange wie der Streit um die Dissonanz, der immer noch segensreicher ist als ein fauler Friede. Was ist die Dissonanz anders als das Salz der Erde, das Licht der Welt? Womit soll man salzen, womit im Finstern leuchten?...“ — „Über musikalisches Illustrieren.“ Von Ernst Ludwig Schellenberg. Von den Gefahren der Programmmusik.

DIE STIMME (Berlin), 5. Jahrgang, Heft 10 bis 12 (Juli bis September 1911). — Heft 10. Außer den in XI. 21 schon angezeigten Aufsätzen enthält Heft 10 noch die folgenden: „Zur individuellen Behandlung des Gesangschülers.“ Von Gustav Borchers. „Auf die direkte, in den meisten Fällen doch versagende Beeinflussung des Stimmorgans können wir verzichten. Wie der moderne Klavierlehrer die Aufmerksamkeit von den Fingern ab auf die großen Muskelgruppen des Arms, der Schultern und des Rückens lenkt, so lenken wir unsere Blicke von der sogenannten ‚Stimme‘ ab auf Haltung und Bewegung des ganzen Körpers, um Tonbewußtsein, Rhythmus und Tonqualität nicht durch Belehrung und Einsicht, sondern lediglich durch Übung dem Schüler zum sicheren Besitztum zu machen.“ — „Beobachtungen und Erfahrungen über Stimmerziehung.“ Von R. Scheffler. „Stimme bilden heißt dem Schüler die Anwendung der richtigen Muskulatur für die Tonbildung weisen, mit dem richtig eingestellten Gesangapparat die bestmögliche Resonanzfähigkeit der Stimme erzielen, eine hiermit Hand in Hand gehende gute Aussprache pflegen und durch passende Übungen die gut ‚gefaßte‘ Stimme dazu bringen, eine große Kunstfertigkeit für alle Anforderungen der Vokalmusik zu erreichen.“ — Heft 11. „Die Obertöne.“ Von Franz Wethlo. (Schluß in Heft 12.) „Wir Gesanglehrer mögen den Wert derartiger wissenschaftlicher Untersuchungen ja nicht unterschätzen. Ihre zukünftige Bedeutung für uns erscheint gesichert. Man wird es uns als Männern der Praxis aber nicht verübeln, wenn wir geradezu nach dem fragen, was schon gegenwärtig davon für den Kunstgesang anwendbar ist. Und da müssen wir offen eingestehen: Direkt verwertbar für Theorie und Praxis der Stimmerziehung ist bis jetzt kaum etwas davon. Es möge unser Interesse daran nicht schmälern, wenn wir bekennen müssen: Das Gebiet der Obertöne hat für uns zurzeit nur mehr theoretischen Wert — leider.“ — „Das schief gezogene Zäpfchen.“ Eine anatomisch-physiologische Studie von Josef Gerhartz. — „Konservatorien.“ Von Lydia Hollm. „Die gesanglichen Verhältnisse der großen tonangebenden Konservatorien bedürfen darum von Grund auf einer vollständigen Umarbeitung und Neugestaltung, wenn der Begriff künstlerische Ausbildung überhaupt Bedeutung haben soll. Wo von Ausbilden die Rede ist, muß eine Vorbildung eingeschlossen sein. Konservatorien, welche sich begnügen, mit sogenannten ‚Ausbildungsklassen‘, wo Dilettanten und Berufsschüler ohne die geringsten Vorkenntnisse in kunterbuntem Durcheinander in kürzester Zeit ‚ausgebildet‘ werden sollen, dürfen nicht ernst genommen werden. Die Leiter solcher Anstalten, mögen sie sonst die größten Künstler sein, ahnen nicht im entferntesten, was zu einer reellen Gesangsausbildung gehört. Indem sie den bestehenden Schlendrian sanktionieren, erscheinen sie zur Führung einer solchen verantwortungsvollen Stellung nicht befugt.“ — „Stimme und Sprache auf der Internationalen Hygieneausstellung in Dresden.“ Von A. Hoffmann. — „Robert Radecke †.“ Von W. Hastung. — Heft 12. „Über die Register der menschlichen Stimme und Bericht über experimentelle Untersuchungen der sogenannten Deckung gesungener Vokale.“ Von Walther Pielke. Schilderung der für gewöhnlich in Betracht kommenden Möglichkeiten der Stimmproduktion

im Kunstgesang, „wie sie sich darstellen, wenn man versucht, die Ergebnisse der exakten physiologischen Forschung mit den Erfahrungen der Gesangspraxis in Einklang zu bringen“. — „Die Examenfrage für den Gesangsunterricht.“ Von Lydia Hollm. „Solange in den öffentlichen Prüfungskonzerten der großen Konservatorien selbst der Beweis geliefert wird, wie niedrig dort der Maßstab für die Anforderungen an die Gesangskunst gehalten wird, oder wenn man weiß, welcher geringe künstlerische Wert einem hier ausgestellten Zeugnis für Gesangspädagogik in Wirklichkeit beizumessen ist, solange dürfte wohl ausgeschlossen sein, durch private Bestrebungen bessere Resultate für die Kunst zu erhoffen.“

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 39. Jahrgang, No. 40 bis 45 (4. Oktober bis 8. November 1912). — No. 40. „Jephta.“ Ein Beitrag zur Händel-Bearbeitungsfrage von Hermann Stephani. (Schluß in No. 41.) Über die strittige Frage faßt Verfasser, der „Jephta“ einer neuen Bearbeitung unterzogen hat, sein Urteil in folgenden Sätzen zusammen: „In der Wahl und im Gebrauche der Aufführungsmittel bleibt eine historisch gehaltene Darstellungsweise anzustreben; das Eigenartige musikalischer Frühkunst ist mit besonderer Liebe zu pflegen. Rein menschlich jedoch möge das Kunstwerk auf die lichteste Höhe unseres heutigen Bewußtseins, zur vollen Unmittelbarkeit inneren Erlebens gebracht werden. Ein genial inspiriertes Kunstwerk von allgemein menschlichem Inhalt, wie Händels ‚Jephta‘ der herrlichsten eines ist, mag sich stilistisch, in Darstellungsmitteln und -weise, noch so sehr von der jeweiligen Gegenwart entfernen, es wird des Schutzmantels einer nur historischen Betrachtungsart nicht bedürfen und in unvergänglicher Frische leuchten — gelingt es, wo es uns innerlich fremd werden will, es menschlich neu umzuschmelzen und auszuprägen. Ein solcher Versuch mag mißlingen, aber ohne ihn wird man von einer Neubelebensarbeit im vollen Sinne nicht sprechen dürfen.“ — „Das Problem der Wagner-Biographie.“ Von Kurt Singer. „Biographen und Schöngelster, Historiker, und Psychologen, Philologen und Musiker, Wissenschaftler und Künstler werden sich verbrüdernd müssen, um das Problem der Wagner-Biographie, die das Problem Wagner in sich schließt, einmal endgültig und klar zu lösen . . . das Ideal wäre es, wenn sich heute, wo die Distanz zu Wagners Werk eine objektive Würdigung gestattet, wenn sich all diese Wünsche und Anforderungen durch einen einzigen Mann der jungen Generation verwirklichen ließen, der Künstler und Forscher, Schwärmer und Kritiker zugleich, vor allem aber ein ganzer gefühlsstarker Mensch wäre, der die großen Erfahrungen anderer durch eigenes Durchleben auf ein allerhöchstes Niveau heben würde . . .“ — „Meyerbeer.“ Von Camille Saint-Saëns. Übersetzt von Heinrich Möller. (Fortsetzung in No. 41, Schluß in No. 42.) „Das Verkennen des Genies bei Meyerbeer ist nicht nur eine Ungerechtigkeit, sondern auch eine Undankbarkeit in jedem Sinne: für die Auffassung des Musikdramas in der Orchesterbehandlung, der Handhabung der Chormassen, der Inszenierung, hat er uns neue Elemente gegeben, die unsern modernen Werken im weiten Maße zugute gekommen sind.“ — „Bernhard Ziehn †.“ Nachruf von C. E. R. Mueller. „Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich behaupte, daß jedem Musiker, nach welcher Lehre er auch Harmonie studiert habe, das Studium der Ziehnschen Harmonielehre Neues und Anregendes bringen wird.“ — „Ernst von Schuchs Jubiläum.“ Von Hermann Starcke. — No. 41. „Eine neue Art biographischer Arbeit.“ Zu Walter Dahms' Schubert-Biographie. Von Georg Schünemann. — No. 42. „Zur Uraufführung des Rienzi.“ Von Johannes Reichelt. Mitteilung ergänzenden, unveröffentlichten Materials, darunter eines Briefes von Joseph Tichatschek, zur Erstaufführung des Werkes. — „Musikpsychologisches.“ Von A. E. Geigenmüller. — No. 43. Richard Strauß-

Nummer. „Ariadne auf Naxos.“ Ein Momentbild, aufgenommen vor der Uraufführung von Oscar Schröter. — „Weggelassene Vorrede zu meinem Buch ‚Richard Strauß‘.“ Von Max Steinitzer. „Wenn ich schon mit dem Buch etwas gewollt haben soll, und der Selbstzweck einer kunstpsychologischen Studie nicht anerkannt wird, dann kann ich nur sagen: unbefangene Leser sollten über Straußens, durch seine Vieltätigkeit schon äußerst schwer zu überblickendes Schaffen orientiert werden, und zugleich die von einem Teil der Presse so tausendfach verhinderte Möglichkeit bekommen, stolz auf ihn zu sein, als auf einen der großen und lautereren Charaktere im öffentlichen Leben des deutschen Volkes, an denen es heute gewiß keinen allzu großen Überfluß hat.“ — „Richard Strauß als Dirigent.“ Von Paul Bekker. „. . . Sicherlich ist Strauß als Dirigent der Reihe unserer berufsmäßigen Kapellmeister, der berühmten wie der unberühmten, gar nicht einzuordnen. Sein Walten als Orchesterführer, seine Darstellung fremder Werke ist in erster Linie, will man das Bedeutende daran richtig erkennen, als Beitrag zur Erkenntnis seiner eigenen Persönlichkeit, als Teil seines eigenen Schaffens zu bewerten. Wer sich dies vergegenwärtigt, wird dem Mangel des Systematischen, der den Straußschen Aufführungen im einzelnen wie in der Gesamtheit namentlich in bezug auf die Qualität anhaftet, nicht als Mangel, sondern als innerlich begründete Notwendigkeit erkennen. Und er wird auch erkennen, daß der Dirigent Strauß, der von den Prinzipien der Bülowischen Direktionskunst ausging, diese vermöge seines besonderen Verhältnisses zur reproduzierenden Kunst bis zu einem solchen Grade des Subjektivismus durchgebildet hat, daß man in ihm den reinsten, zugleich aber auch einseitigsten Repräsentanten dieser auf Durchdringung von Temperament und Intellekt ruhenden Interpretationskunst ansehen kann.“ — „Richard Strauß als Politiker.“ Offener Brief von Arthur Seidl. „. . . Alles in allem möchte ich somit unmaßgeblich vorschlagen: ‚es bleibt dabei, wir lieben ihn‘ und halten zu ihm — auch als ‚zoon politikon‘! Ein guter Bekannter zwar sagte zu mir, nach diesem seinem jüngsten Ausfall: ‚Hier hat seine Münchner Jugenderziehung einmal vorgeschlagen und Strauß unbewußt einen Streich gespielt, — da hat sich latenter, alttraditionell-unverwüstlicher Katholizismus bei ihm verraten.‘ Nun, an und für sich wäre das ja noch gar nicht so übermäßig schlimm. Ich für mein Teil meine aber doch, ganz einfach: Es ist gesundes bajuvarisches Blut, was sich da regt und offenbart, von allerbesten Qualität, jugendlichster Art und einer unverdorben-ungebrochenen Naturkraft in seinen Adern; etwas von der frischzügig-guten und freien süddeutschen ‚Individualitäts‘-Luft kündigt sich an, die sich durch keine norddeutsche Schnauze, noch Berliner Schnodderi aus ihrer natürlichen Richtung bringen oder irgendwie beirren, blenden und bestechen läßt. Wir danken es ihm daher, und zwar von Herzen, daß er in ‚kritischer Zeit‘ seine Stimme laut erhoben, sein Ansehen tapfer in die Wagschale geworfen, ein erlösend Wort zur rechten Stätte gesprochen und damit wohl vielen einen Krampf der Seele, ja die körperliche Zunge selbst gelöst — kurz, daß er (initiativ und produktiv, wie stets) auch diese längst überreife, aber stets scheu für unantastbar erachtete Frucht keck gebrochen und herabgeholt hat vom Baume der wachsenden Erkenntnis . . .“ — „Unsere Strauß-Rundfrage.“ Veröffentlichung der auf die Frage „Worin liegt nach Ihrer Meinung die eigentliche Bedeutung von Richard Strauß' bisherigem Schaffen für die musikalische Fortentwicklung nach Wagner und Liszt?“ eingelaufene Antworten. — „Ein neues Wagner-Buch.“ Von Otto Besch. Besprechung der neuen Publikation von Richard Fromme. — „Arnold Schönbergs ‚Lieder des Pierrot Lunaire‘.“ Von Hugo Rasch. „Es werden immer wieder Zweifel an der künstlerischen Ehrlichkeit Schönbergs laut, meines Erachtens zu unrecht. Bei seiner Begabung

und seinem in früheren Werken dokumentierten Können wäre er wohl imstande, der gefälligen ‚gangbaren‘ Musik vielleicht genug zu schreiben und ein beschauliches, finanziell und mit Titeln gesegnetes Dasein zu führen. Die Ehrlichkeit, das ‚Sei dir selbst getreu‘, ist es aber gerade, was ihn so schreiben läßt, wie er muß, und welcher künstlerisch warm empfindende und vorurteilslose Mensch wollte ihm die Achtung und Sympathie versagen? Wenn es ihm auch gar nicht gefällt, was dabei herauskommt. . .“ — „Französische Musikaufführungen in Schwerin.“ Von Adolf Göttmann. — „Wiener Musikleben.“ Von L. Andro. „Gibts das? werden Kenner der Verhältnisse fragen. Und man muß ihrer zweifelnden Frage schon antworten: Nein. Wir haben zwar zwei geräumige Opernhäuser, in denen täglich gespielt wird, wir haben eine Reihe von Konzertsälen, in denen wenigstens das Podium allabendlich besetzt ist — aber ein Musikleben — nein, das haben wir nicht. . .“ „. . . Irgendwo draußen am Zentralfriedhof haben wir Ehrengräber: Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wolf, Bruckner liegen da. Ob Ehrengräber in einer Stadt nicht auch eine Art Ehrenpflichten bedingten? Ob der heilige Geist der Musik. . . Aber wir in Wien ehren doch eine Musik! Wir feiern doch die Künstler! Es lebe Lehar!“ — No. 44. „Die Stuttgarter Uraufführung der ‚Ariadne auf Naxos‘.“ Von Paul Schwers. „Was er in diese Partitur an musikalischer Schönheit hineinbannte, das ist ihm in Stunden glücklichster Inspiration in die Feder geflossen, das trägt Ewigkeitswerte in sich. Die großen Verwandten aus dem Zeitalter der reinen musikalischen Schönheit grüßen mit freundlichem Lächeln herüber: ‚Don Giovanni‘ und ‚Zauberflöte‘. Mozart und Strauß reichen sich innigst die Hände! Ein neues Zeitalter dionysischer und apollinischer Schönheit dämmert auf! . . .“ — „Stephan Krehls ‚Musikerelend‘.“ Besprechung von Hugo Rasch. — „Karl Söhle.“ Von Eugen Segnitz. „Die Hingabe an die Musik bildet das Band, das uns Musiker mit Karl Söhle verknüpft; die Lauterkeit der Gesinnung und die Stimmungskunst, die immer auf musikalische Wirkungen hinausläuft. Als Poet und Musiker ein Künstler, soll er uns stets willkommen sein.“ — No. 45. „Beiträge zur Reform der musikalischen Erziehung.“ Von Arnold Ebel. (Schluß in No. 46.) „Fortschritt‘ heißt das Wort, das seit langem im Musikleben groß geschrieben wird; wie aber steht es mit dem Fortschritt in den erzieherischen Fragen in der Kunst? Wir linkten nach! und die meisten unserer Lehrmeister sind Autodidakten. . . so daß noch heute die Forderung Forkels. . . offen steht: ‚Soll der wahre Genuß großer musikalischer Kunstwerke allgemeiner werden, so müssen wir vor allen Dingen bessere Musiklehrer haben‘.“ Verfasser bespricht dann eine Reihe neuer musikpädagogischer Schriften. — „Das musikalische Talent und seine Vererbung.“ Von Kurt Singer. „Biologisch gedacht ist es nicht nur der äußere Antrieb, den der ausgebildete Kunstsinn durch musikalische Zucht im Hause erfährt. Sondern die ganze musikalische Erbmasse, die Väter, Großväter und Urahren durch die Pflege der Musik aufgespeichert haben, geht nach den Gesetzen der Vererbung auf die Nachkommen über. In ihnen bildet sich also, wenn auch nicht eine vollendete Betätigung in bestimmter Form, so doch eine besondere, eventuell spezifische Disposition oder Neigung aus, wie sie durch Übung und Pflege von Jahrzehnten hindurch geworden und entwickelt ist. . .“ — „Warum singt Caruso nicht deutsch?“ Von Hans Mühlhausen. „Caruso handelt durchaus klug und verständig, wenn er sich auf Werke seiner romanischen Rassegenossen beschränkt. . . In Caruso macht eine internationale Koryphäe Halt vor dem deutschen Kunstgesang. Er erkennt eben, daß die deutsche Gesangkunst nicht international, sondern national ist.“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

86. **Wolfgang A. Thomas-San-Galli:** Ludwig van Beethoven. Verlag: R. Piper & Co., München. (Mk. 5.—)

Eine neue Beethoven-Biographie . . . Ich gestehe, ich nahm Thomas-San-Galli's Buch mit freudiger Spannung in die Hand; Umfang, Ausstattung und Geleitwort schienen das zu versprechen, was uns bisher noch immer gefehlt hat: ein Beethoven-Buch fürs Volk, ein Buch, das aus dem gewaltig angewachsenen Material das für das Verständnis des Menschen und Künstlers Beethovens Wesentliche auswähle und ein engumrahmtes und dabei künstlerisch abgerundetes Gesamtbild des Meisters gebe, in dem Leben, Persönlichkeit und Schaffen als einander bedingend und erklärend zur Darstellung kämen.

Thomas-San-Galli besitzt manche von den Eigenschaften, die zur Bewältigung einer solchen Aufgabe gehören, vor allem Ernst und Fleiß. Sie sprechen aus jeder Zeile seines Buches, und käme es auf sie allein an, so wäre es das ersehnte Volksbuch geworden. Aber leider ist's mit ihnen noch nicht getan; sie vermögen wohl das Material herbeizuschaffen, aus denen der Bau aufgeführt werden soll, aber sie genügen noch nicht, um diesem Bau ein durchaus sicheres Fundament zu geben und ihn zum Kunstwerk zu gestalten.

So begeht beispielsweise der Autor den Fehler, die Resultate seiner Erwägungen, auch wo ihnen jede positive Unterlage mangelt, als Tatsachen hinzustellen und andererseits die offensichtliche Beweiskraft allbekannter Tatsachen zu übersehen, wenn sie seinen vorgefaßten Meinungen widersprechen.

Einige Beispiele: S. 136 heißt es: „Beethoven hatte Therese Brunsvik [der Name ist durchgängig falsch geschrieben; Thayer und Kalischer schreiben Brunswik, La Mara erklärt Brunsvik für das allein Richtige] ins Herz geschlossen; sie galt als eine seiner ‚Flammen‘ [bei wem?!], ja man vermutet in ihr sogar die ‚Unsterbliche Geliebte‘. Sie war es nicht.“ Punktum! Dem unbefangenen Leser muß es scheinen, als sei damit die Frage ein für allemal erledigt. Und doch ist die Forschung heute nur wenig weiter wie damals, als Thayer gerade in Therese Brunsvik die wahrscheinlichste Empfängerin jener berühmten Briefe sah. Denn weder ist das Jahr 1812, wie Thomas-San-Galli behauptet, einwandfrei als ihr Entstehungsjahr erwiesen, noch — wäre es der Fall — damit die Möglichkeit, daß sie an Therese Brunsvik gerichtet sein könnten, ausgeschlossen. Thomas-San-Galli's früher bereits veröffentlichte Hypothese ist die, daß „die einzige Person“, die hier in Frage kommen könne, Amalie Sebald sei. Und doch erwähnt er selbst, daß es zwischen Beethoven und ihr nie zu einer Erklärung gekommen sei! Man fragt sich voll Erstaunen: Ist es denkbar, daß ein Mann derartige Briefe an ein Mädchen schreibt, dem er sich überhaupt noch nicht erklärt hat? Geht denn nicht für jeden, der sie unbefangen liest, aus ihnen aufs deutlichste hervor, daß zwischen dem Schreiber und der Empfängerin bereits ein festes Band geknüpft war?

Zu ganz falschen Vorstellungen muß ein Satz

wie der folgende Anlaß geben: „Zarte Beziehungen knüpfte Beethoven damals mit einer Schülerin an: Dorothea Baronin von Ertmann, geb. Graumann.“ Die Worte „zarte Beziehungen“ lassen nur eine Deutung zu, und wie Beethoven über derartiges dachte, ist wohlbekannt. Sagt doch Thomas später selbst: „Eine verheiratete Frau konnte [bezüglich der drei Briefe] bei Beethovens Grundsätzen überhaupt nicht in Betracht kommen.“

Aufs energischste ist der Bemerkung über den Selbstmordversuch des Neffen entgegenzutreten, die die Schuld daran Beethoven aufbürdet und die wichtigen sonst stets herangezogenen Gründe, das Examen und die Schulden, ganz übergeht, und recht anfechtbar erscheint auch die folgende: „Bevor Beethoven vom Klavier Abschied nahm, mußten noch einige Brotarbeiten in dieser Richtung geliefert werden, op. 109, 110, 111“ — Brotarbeiten!

Bisweilen vergißt Thomas, daß seinen Lesern die Tatsachen nicht wie ihm selbst bereits bekannt sind; so sagt er bei Besprechung der Fünftens Symphonie: „Die einführenden Achtel usw. sind und bleiben [!] die Keimotive der ganzen [?] Symphonie: So pocht das Schicksal an die Pforte.“ Er erwähnt aber nicht, daß diese Worte Beethovens eigene Erklärung der Stelle enthalten. Und doch ist das gerade das wichtige!

Angreifbarer noch als der eigentliche biographische scheint mir der ästhetische Teil. Eine Besprechung musikalischer Kunstwerke kann dreifacher Art sein: sie kann entweder eine formale Analyse geben, die den Aufbau der einzelnen Sätze klarlegt, sie kann zweitens dem dem Werke eigentümlichen besonderen Gehalt zu erklären suchen, ob er nun ein rein empfindungsmäßiger sei oder zugleich auch äußere Anregungen widerspiegle, und damit im Zusammenhang steht schon, daß sie drittens den geheimen Fäden, die sich zwischen dem Werke und den jeweiligen Ereignissen in des Meisters Leben spinnen, nachgehen kann.

Von all dem finden sich bei Thomas-San-Galli Ansätze, aber selten nur kommt er über solche hinaus, in den meisten Fällen bleibt es bei dithyrambischen Ergüssen oder so allgemein gehaltenen Bemerkungen, daß sie für eine ganze Reihe anderer Werke genau ebensogut Verwendung finden könnten.

Auch hierfür einige Beispiele: Seite 205 heißt es: „In keiner [?] Sonate ist Gehalt und Form so restlos eins geworden und kein Werk trägt so unzweideutig den Stempel von des mittleren Beethoven gewaltiger Art. Diese sanften und dabei doch inhaltvollen, nach der Natur hinklauschenden Fragen, diese heftigen synkopierten Anstürme stärkster Kraft, dieser Starrsinn und feste Wille im Fortissimo! Ist das nicht gleichsam ein prächtiges Hinrauschen mit den Wellen eines schäumendes Baches, mit dem geheimnisvollen Flüstern des Waldes? Alle Höhen und Tiefen werden durchmessen; die Sonate führt bis ins zweigestrichene [!] e. Schließlich geht der Satz in ein *più Allegro* über mit beruhigendem Abgang, den dann das *Andante con moto* mit seinem vielsagenden *Baß* ruhig aufnimmt, das in reizvollen Variationen immer bewegter wird . . .“ Wer würde ahnen, daß es sich hier-

bei um die Sonate op. 57 (Appassionata) handelt? Oder (S. 202): „Sie [die Sonate] ist ganz in Beethovens zweitem Stil geschrieben; mit einer unvergleichlichen Vertiefung der Gedanken weiß der Meister unerreichte Bestimmtheit der Motive und äußeren Glanz zu verbinden. Die Gegensätze der Haupt- und Seitengedanken sind scharf herausgearbeitet, so daß die Farben sich leuchtend voneinander abheben [bei welchem Beethoven'schen Werk träfe das nicht zu?]. Die Durchführung entfernt sich weit von den Themen und entwickelt sich doch klar und organisch aus ihnen. Die wunderbare Episode, welche die heitere [?] Reprise ankündigt, ist von größtem Reiz und dabei doch ganz einfach. Der Schluß des Satzes mutet wie ein derber [!] Punkt an, wie ein unwidersprechliches: quod erat demonstrandum. Kurz, der Satz ist ganz Kraft und Leben“ usw. Die Rede ist hier von der Waldstein-Sonate, aber auf wie viele andere Werke Beethovens würde alles das nicht genau ebenso gut passen! Was wird mit solchen Sätzen, in denen auch nicht ein Hauch des Geistes, der in diesen Werken lebt, zu verspüren ist, bezweckt oder erreicht? Soll dadurch der Laie dem Verständnis des Meisters näher gebracht werden?

Auch hier muß ich's bei diesen Beispielen, denen ich Dutzende anderer anreihen könnte, bewenden lassen, denn noch ein anderer Punkt verlangt Erwägung. Und das ist der Stil, in dem das Buch geschrieben ist und an den man um so höhere Ansprüche zu machen berechtigt ist, als Thomas in der Vorrede erklärt, daß er in erster Linie künstlerisch wirken wolle! Man sollte glauben, das Buch sei von einem Ausländer geschrieben, der die deutsche Sprache zwar fließend schreibt und spricht, sie aber doch nicht wie jemand braucht, der sie mit der Muttermilch eingesogen hat. Fast auf jeder Seite finden sich derartig befremdende Ausdrücke und Bildungen. Ich führe nur einige besonders merkwürdige an: Seite 171: „Der Hauptsatz hat einen etwas provisorischen Charakter“ (vielleicht improvisatorischen?).

Von den Variationen der Kreutzersonate (No. 3 und 4) heißt es: „Sie suchen das neu eroberte Gebiet in sphärischer Umstimmung auf“ (sphärenhafter?).

Seite 194: „Ein Skizzenbuch . . . zeigt uns, wie in lodrender, brünstiger Esse die Farben und Formen dieses großen Werkes geschmiedet worden sind.“ Farben, die in brünstiger Esse geschmiedet sind!

Das Finale der Eroica „gewährt sonniges Selbstbewußtsein“.

Der Empfänger einer Widmung wird (Seite 201) „Der Bewidmete“ genannt.

Seite 209: wird Seb. Meyer ein guter Schauspieler, aber nur ziemlicher Sänger genannt.

Seite 220: „Ein Rondo voller Schalk [!] und Laune.“

Seite 286: „Das Vivace im $\frac{6}{8}$ [VII. Symphonie], das nur auf die Taktschläge 1, 2 denkbar ist.“ Ja, auf welche denn sonst?

Seite 360: „Die Sechzehntelgänge [op. 110] sind von melancholischer Gewalt!“

Doch genug, die Liste ließe sich leicht vervielfachen.

Hier und da haben sich auch offensichtliche Versehen eingeschlichen: so wenn es Seite 433

heißt, die Philharmonische Gesellschaft in London habe Beethoven 1000 Pfund Sterling geschickt und Seite 297 (I. Satz der VIII. Symphonie): „Die Reprise ist von dem I. Teil verschieden [sie ist es nicht mehr als jede andere — des Tonartenwechsels wegen — es auch ist], führt vor allem ein neues Thema ein . . .“ Wo ist ein solches?

Schade, daß so viel ernste Mühe, ehrlicher Enthusiasmus und vielseitiges Wissen kein besseres Resultat gezeitigt haben! Das Volksbuch „Beethoven“ harret noch immer seines Schöpfers. Thomas-San-Galli hat es uns keinesfalls gegeben.

Gustav Ernest

87. Karl Maria Klob: Die Oper von Gluck bis Wagner. Verlag: Heinrich Kerler, Ulm. (Mk. 3.—)

Anfangs enttäuschte mich das Buch. Der Stil ist vielfach spröde, in der Einleitung vermißte ich eine Darstellung der musikalischen Renaissance, die wirklich das Wesen dieser für die Oper so wichtigen Erscheinung traf; unter den Hauptquellenwerken (die übrigens im Inhaltsverzeichnis an den Schluß gestellt werden, während sie in Wirklichkeit das Werk eröffnen) vermißte ich Kretzschmar, Weltis Gluck und Riemann, die doch immerhin stark benutzt sind; das Urteil über Gluck, daß sich dessen dramatische Ausdrucksweise zu der Wagners verhalte, wie das kindliche Geplauder eines Knaben zu der reifen Redeweise eines Mannes, schien mir übertrieben scharf zu sein; die Besprechung der Mozartschen Opern „Mitridates“ und „Idomeneo“ vor den Gluckschen Werken läßt sich historisch nicht rechtfertigen usw. Aber — je mehr ich mich in das Buch hineinlas, um so mehr gefiel es mir, und ich gewann die Überzeugung, daß der Verfasser sich gleichsam erst „einschreiben“ mußte, und daß er mit seinem Stoffe und an dessen Darstellung wuchs. Das, was das Buch am meisten sympathisch macht, ist die starke Betonung des Deutschtums, besonders bei Mozart und Lortzing, und die Bemerkungen, die dabei abfallen, könnten sich — zwar nicht die modernen Komponisten (denn die sind unverbesserlich), wohl aber das deutsche Publikum der Gegenwart hinter die Ohren schreiben. Klob will keine zusammenhängende Geschichte der Oper von Gluck bis Wagner bieten, sondern er will nur die bedeutendsten Werke dieser Zeit behandeln und dabei mehr ästhetisch und biographisch als geschichtlich vorgehen. Freilich bleibt er seinem Plan nicht immer ganz treu. Er behandelt manche alten Italiener und manche alten Deutschen im Verhältnis zu Weber und Marschner zu ausführlich, und gerade über die zuletzt genannten Meister und ihre Werke hätten wir gern mehr und Eingehenderes gehört. Dagegen sind ihm wieder die kulturhistorischen Ausblicke, die er gelegentlich der Besprechung von Hillers „Jagd“ gibt, außerordentlich gut gelungen und sein Urteil über die moderne Operette, so bitter es ist, kann man nur unterschreiben. Daß er Wenzel Müller als den klassischen Repräsentanten des Naturburschentums in der dramatischen Komposition bezeichnet, ist vortrefflich. Aber auch die Erläuterungen, die er den verschiedenen Opernwerken zuteil werden läßt, sind vorzüglich und lassen erkennen, daß er sich mit Lust, Liebe und Gründlichkeit in

seinen Stoff versenkt hat; man glaubt ihm ohne weiteres, was er im Geleitwort sagt, daß er kein Werk bespricht, daß er nicht im Klavierauszug oder in der Partitur durchstudiert hat. Er hat sich wirklich in alles gründlich versenkt, und sowie er einmal im Zuge ist, liest sich alles hübsch, unterhaltsam und belehrend, so daß man das Buch auch dem Musikfreund und Laien empfehlen kann — oder vielmehr gerade diesem, denn der Musikgelehrte vom Fach wird ihm manches am Zeuge zu flicken haben und vor allen Dingen die nötige Objektivität und somit Trockenheit in der Darstellung vermissen. Einige Kleinigkeiten seien noch berührt. Das Wesen der englischen Bettleroper ist (Seite 99) nicht ganz richtig dargestellt; die Bettleroper wollte die große Oper der Italiener parodieren — ein ganz gesunder, aus dem Wesen des echten Humors entsprungener Zug. Deshalb ließ sie ernste Texte, besonders die in der italienischen Oper so beliebte Form der Rachearie mit dem üblichen blutdürstigen Text auf bekannte Gassenhauer singen, was natürlich tosenden Beifall auslöste. Klob meint aber, die beggars opera habe nur Volklieder und Gassenhauer eingestreut. Im „Fidelio“ beanstandet er die Mattigkeit des Ausdrucks im Gefangenenchor und meint, die Gefangenen müßten förmlich jublieren, nach so endloser Haft wieder einmal das Tageslicht zu erblicken. Das ist nach meiner Ansicht falsch: diese armen, halb verhungerten und durch die Gefangenschaft geschwächten Kerle haben gar nicht mehr die Kraft, um in diesem Sinne zu „jublieren“, und Beethoven hat gerade mit den matten und gebrochenen Farben, die wie durch Wehmutschleier hindurchschimmern, mit feinstem Gefühl das Richtige getroffen. Auf Seite 256 findet sich eine Bemerkung über „Bettelkadenzen, auch Schusterflecke genannt“; das ist nicht ganz richtig. Die Bettelkadenzen sind etwas Harmonisches und bezeichnen einfach die Dürftigkeit eines nackten, nur Unter-, Oberdominante und Tonika berührenden Schlusses. Mit Schusterflecken aber bezeichnet man die Wiederholung eines Motives in höheren oder tieferen Tonstufen, also Sequenzen, die durch zu reichliche Wiederholung ermüdend wirken und schließlich weiter nichts sind als Verlegenheitsmusik. Der auf Seite 165 Meister Weber gemachte Vorwurf der falschen Betonung ist nur zur Hälfte richtig; in dem Vers: „Durch die Wälder, durch die Auen“ ist nur die zweite Silbe von Wälder falsch betont, Auen dagegen ganz richtig. Daß das „Nachtlager“ Kreutzers gänzlich frei von Trivialitäten sein soll, wie auf Seite 384 behauptet wird, das wage ich allerdings stark zu bezweifeln! Seite 78 meint Klob, Pierre Alexandre Monsigny habe nur „flüchtigen“ Unterricht bei Gianotti genossen; das ist wohl nicht ganz genau. Monsigny hat schon sehr eifrig studiert, aber er war ein genialer Kerl, der wie Wagner bei Weinlig nicht soviel Zeit brauchte; freilich: um als Pädagoge tätig zu sein, dazu reichte seine Ausbildung nicht aus. Übrigens die harmonischen Eigentümlichkeiten Monsignys, die Verfasser Seite 82 anführt, sind sehr leicht zu erklären: sie sind mixolydisch. Auf Seite 86 heißt es, daß Samiel im „Freischütz“ durch das A der Pauke charakterisiert sei; tatsächlich ist aber der verminderte Septimenakkord, auf dem die

Streicher tremolieren und das schauerlich hineintropfende Pizzicato der Bässe das eigentliche Leitmotiv Samiels.

Doch das alles sind Kleinigkeiten, über denen wir die großen Vorzüge des Buches nicht vergessen wollen; vor allen Dingen nicht die gesunde musikalische Auffassung und das kernige Deutschtum, die es durchwehen.

Dr. Max Burkhardt

88. **Hugo Löbmann:** Zur Geschichte des Taktierens und Dirigierens. Verlag: L. Schwann, Düsseldorf. (M. 1.20.)

Der Verfasser der „Sprechton- und Lautbildungslehre“ trägt hier auf 104 Seiten Oktav eine Fülle Material zusammen. In der Schule Riemanns aufgewachsen und mit seinen Grundansichten auf den Anschauungen dieses Gelehrten fußend, hat Löbmann die Früchte seiner Studien in einer Reihe nicht zu umfangreicher Kapitel niedergelegt, die durchaus Nützliches enthalten und wertvolle Fingerzeige geben. Kursorisch spricht der Verfasser über die allgemeine Bedeutung des durch das Taktieren dargestellten Rhythmus, über die ursprünglichen Ausdrucksformen für die Darstellung des Rhythmus, über Choralrhythmus, Mensuralmusik usw. und weist im einzelnen nach, wie sich mit der Entwicklung der Tonkunst von der Neumenkunst über die Mensuralmusik und den polyphonen Vokalstil, und von da zur Oper und Symphonie das Taktieren, und Hand in Hand damit das Dirigieren so wesentlich geändert hat, daß wir heute bei einer ganz ausgereiften Dirigierkunst halten. Mit besonderem Temperament wendet sich der Autor in einer längeren Ausführung über das Wesen und den Wert der durch-imitierenden Vokalmusik gegen das Bestreben gewisser Kreise, die nur die Musik im Palestrinastil für kirchenecht erklären, und weist auf die Gefahr hin, „daß dadurch für die Folgezeit die wahre Kunst und damit die wahre Kirchenmusik von dem Quellgebiete aller und jeglicher Kunstkraft, dem Persönlichkeitsgehalte, abgedrängt, und daß dieser Teil des Weinberges des Herrn dem inneren Vertrocknen zugeführt werden muß.“ Und an anderer Stelle rät er dem Kirchenmusiker, jene Seiten der Gegenwartskunst von der kirchlichen Tonkunst fernzuhalten, die ihr das Gepräge einer Alltagskunst und Allerweltsmusik geben würden; „aber bei aller Umsicht und Vorsicht in dieser Auswahl achte der wahre, schaffende Künstler auf das eine, daß seine Kunst den Boden des ‚Realen‘, den Boden des ehrlichen warmherzigen Empfindens nie verlasse, ohne den eine jede Kunst aufhört, eine Lebensmacht zu sein. Und dieses Reale ist die Wahrfähigkeit des Künstlers gegen sich und seine innere Berufung. Darum hinweg mit aller bloß imitierten Kunst. Was die Gegenwart und die Zukunft nötig hat, ist Kunstwahrheit, Kunstwahrhaftigkeit.“ Mit besonderer Wärme weist Löbmann im weiteren Verlaufe seiner Auseinandersetzungen auf den viel verkannten Franz Witt hin, der dieselben Anschauungen in den katholischen Kirchen deutscher Zunge als Gründer des Cäcilienvereins zur Geltung bringen wollte. Das Büchlein wird Chorregenten ohne Zweifel viel Anregung bieten, wenn sie über die ersten ziemlich schwer geschriebenen Kapitel hinübergekommen sein werden. Ein Satz z. B. wie „Die

leichte Zeit ist die der Zeit nach erste Zeit“ klingt im ersten Augenblick wie ein Kalauer. Auf Seite 20 ist die Notenfigur des Trochäus falsch. Aber das sind schließlich nur Nebensächlichkeiten, die den inneren Wert dieser Schrift kaum wesentlich beeinträchtigen werden.

Dr. Ernst Rychnovsky

89. **Report of the fourth Congress of the International Musical Society.** Verlag: Novello & Company, London 1912.

Was der Londoner Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft in der Organisation der Vorträge und bei der wissenschaftlichen Arbeit überhaupt versäumt hat, wird jetzt im vorliegenden, über 400 Seiten starken Kongreßbericht nachgeholt. Man liest Auszüge und ausführliche Abhandlungen über die zur Sprache gekommenen Themen und kann sich so eine Vorstellung von der geleisteten wissenschaftlichen Arbeit bilden, was während des Kongresses durch das Zusammenfallen gerade der wichtigsten Vorträge leider nicht möglich war. Die vielen Anregungen, die im Kongreßbericht gegeben werden, lassen sich in einem Referat kaum andeuten, da weit über 100 allgemein interessierende Fragen von den verschiedensten Musikern und Historikern behandelt sind. Die Themen umfassen alle musikwissenschaftlichen Spezialfächer: die musikgeschichtliche Forschung, die Ethnologie, Theorie, Akustik und Ästhetik, die Kirchenmusik, Instrumentenkunde und Bibliographie. Die wichtigsten praktischen Ergebnisse des Kongresses bilden die Beschlüsse zur Förderung der Musikbibliographie und des Corpus musicum Scriptorum.

Georg Schünemann

MUSIKALIEN

90. **Paul J. Seelig:** a) und b) Lagoe-Lagoe. Lyrische Stücke aus dem Sunda-Archipel für Klavier. Heft I und II, op. 18 und 21 (Mk. 2.50 bzw. 1.50); c) Melodie für Violine und Klavier (aus Chansons javanaises) op. 19. (Fr. 2.—); d) Bimokvordho. Javanischer Marsch, vierhändig, op. 14. (Fr. 3.—). Verlag: J. H. Seelig & Sohn in Bandoeng (Hug & Cie., Leipzig).

Die zu diesen „Kompositionen“ offenbar verwendeten Volksmelodien sind nur zum Teil exotisch, nämlich a3 mit pentatonischer Melodie (japanischer Tonleitertypus: e f g · h c · e) und mit chromatisch phrygischer Harmonie (e f g gis a h c d e), ferner a7 mit pentatonischer Melodie (chinesischer Tonleitertypus: g a h · d e · g), a10 mit pentatonischer Melodie (fis gis · h cis · e fis, modulierend nach cis · e fis gis · h cis) und Harmonie in Fis-Äolisch bzw. Cis-Phrygisch, b2 in E-Mixolydisch und, ebenfalls von Pentatonik und Kirchentonarten beeinflusst, b3 bis b6, endlich das dorisch (mit der Akkordfolge: h d fis a cis — e g h) schließende Violinstück. Der wirkungsvolle javanische Marsch bringt zwar in der Einleitung die bekannte japanische Tritonusphrase e d b a, enthält auch eine äolische d-moll Episode und benutzt zu dem pompösen Schlußteil die echt exotische, langatmig-monotone Melodie b2, ist aber sonst im europäischen Stile

gehalten. Unter den übrigen Exoticis sind a3 und a10 (an japanische bzw. „Madame Butterfly“-Motive erinnernd) als besonders charakteristisch zu erwähnen. Alle Nummern verraten den gewandten Tonsetzer, der auch die Eigenart der Melodien berücksichtigt. Doch dürften in dem Violinstück die Klaviermodulationen doch zu modern europäisch sein. Die hier nicht aufgeführten, weniger interessanten Nummern mögen Gemeingut der Sundainsulaner sein, sind aber jedenfalls von Europa importiert.

91. **P. A. Grainger:** British Folk-Music Settings. No. 2: The Sussex Mummers' Christmas Carol; No. 4: Shepherd's Hey; No. 6: Irish tune from county Londonderry. Verlag: Schott & Cie., London. (jedes Heft sh. 2.)

An diesen Klavierbearbeitungen ist außer No. 6 weniger die Melodie als der geschickte und poetische Klaviersatz bemerkenswert, dessen Vollgriffigkeit und Kontrapunktik mit Melodie in den Mittelstimmen jedoch zu der Schlichtheit eines alten Volksliedes wie No. 6 nicht recht paßt.

Georg Capellen

92. **Louis Thirion:** Sonate pour Violon et Piano. op. 14. Verlag: A. Durand & fils, Paris. (10 Fr.)

Diese beiden Spielern recht schwierige Aufgaben zuweisende Sonate sei wärmster Beachtung empfohlen, vor allem wegen der feinen Stimmungsmalerei, die sich in dem hochpoetischen zweiten Thema des ersten und in dem Hauptteile des langsamen Satzes zeigt; vielleicht wirkt Thirions Musik aber nur auf sehr empfindsame, mit moderner Musik völlig vertraute Ohren. Daß er aber auch kraftvolle, energische Gedanken hat, beweist das Hauptthema des ersten Satzes und das Finale. In diesem nimmt er übrigens den scherzoartigen Mittelteil des langsamen Satzes noch einmal auf. In harmonischer und rhythmischer Hinsicht dürfte diese Sonate auch recht anregend wirken.

93. **Paul Ertel:** Hebraikon. Streichquartett über hebräische Melodien. op. 14. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Mk. 7.50.)

Auch wer die althebräischen, in der Synagoge wohl noch gebräuchlichen Melodien, die Ertel in diesem Quartett verwendet, nicht kennt, wird anerkennen müssen, daß sie reizvoll wirken; übrigens glaube ich nicht, daß der Komponist an ein spezifisch jüdisches Publikum gedacht hat. Seine Satzkunst, vor allem seine Kunst der Verarbeitung der Themen muß jedem imponieren; freilich merkt man bisweilen (besonders an den verlangten weiten Doppelgriffen), daß er selbst kein Streichinstrument spielt. Von den drei Sätzen halte ich den mittleren (Variationen) für den gelungensten, doch finde ich keine Erklärung dafür, daß Ertel die vierte Veränderung den Manen Schuberts weihet und darin das Hauptthema des Andante aus dessen großer C-dur Symphonie verwebt. Das Finale macht mir einen zu potpourriartigen Eindruck; es ist freilich äußerlich recht wirkungsvoll. Der erste Satz ist der kunstvollste, doch enthält er manche harmonische Härten, bedingt durch die Stimmführung; so will mir die Baßführung in dem Tempo giusto (das in der ersten Violine einen Takt zu spät gedruckt ist) vor dem $\frac{3}{4}$ Takt gar nicht recht einleuchten.

94. **Paul Scheinpflug: Streichquartett.** op. 16. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg. (Mk. 15.—.)

Der Komponist hat sich über dieses Streichquartett, das auf der Tonkünstlerversammlung in Danzig zur Uraufführung gelangt ist, im 43. Band dieser Zeitschrift Seite 229 selbst geäußert, vor allem die poetischen Ideen, die er darin verfolgt hat, klargelegt. Ich kenne kaum ein Streichquartett, das an Kraft, Leidenschaftlichkeit und grandiosen Steigerungen diesem Scheinpflugschen gleichkommt; es erfüllt vollkommen, was einst der Komponist in seinem merkwürdigerweise ziemlich vergessenen Klavierquartett op. 4 (1903) versprochen hat. Das einzige, was ich an diesem Streichquartett aussetzen kann, ist, daß es zuweilen, besonders im ersten und letzten Satz, zu orchestral gehalten ist; es hängt dies wohl damit zusammen, daß der geistige Inhalt zu einer Symphonie vollkommen ausgereicht hätte. In der Form in der Hauptsache klassisch gehalten, ist dieses Quartett harmonisch durchaus modern. Aus dem ersten Satz hebe ich besonders den zu Beginn der Durchführung stehenden Trauermarsch hervor. Im zweiten Satz ist Adagio und Scherzo sehr geschickt, auch thematisch, verbunden; dieser Satz (Barcarole mit dem Untertitel „Litauen“) dürfte beim großen Publikum ganz besonders ansprechen. Im Finale ist der kraftvolle Abschluß nach der großen Fuge ein Seitenstück zum Schluß der Brahms'schen c-moll Symphonie.

95. **Robert Handke: Serenade für Streichinstrumente.** op. 25. Verlag: Steingraber, Leipzig. (Part. Mk. 1.20, Stimme je Mk. 0.30.)

Drei anspruchlose, gefällige Sätze in knapper Form, eine Art Polonaise, ein stimmungsvolles Adagio in Liedform und ein flottes Finale, an dessen Schluß noch einmal, wie dies bei Serenaden üblich ist, auf den ersten Satz zurückgegriffen wird. Das Werkchen kann sowohl für Streichquartett wie für Streichorchester gespielt werden, in letzterem Falle mit Zuhilfenahme eines Kontrabasses, den der Komponist vorgeschrieben hat, ohne die Violoncellstimme entsprechend abzuändern.

96. **J. B. Loeillet: Sonate en Sol mineur pour Violon et Piano, harmonisée par Alexandre Béon.** Verlag: Henry Lemoine & Cie., Paris. (Fr. 2.—.)

Loeillet (1653—1728) hat viele Sonaten für ein Soloinstrument mit beziffertem Baß geschrieben, von denen eine ganze Anzahl durch Alexandre Béon neu herausgegeben und mit Klavierbegleitung versehen worden ist. Die uns zugegangene in g-moll, die ein ganz besonders schönes Largo aufweist, kann geradezu als Muster einer gediegenen Violinsonate aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts bezeichnet werden. Sie ist auch so leicht, daß sie schon Schülern, die mit der dritten Lage vertraut sind, in die Hand gegeben werden kann, und zwar hauptsächlich zur Bildung des Geschmacks und Vortrags. Mit der Aussetzung des Basses kann man sich durchaus befreunden.

97. **Anton Molnar: Sonatine pour Violon et Piano.** Verlag: Rozsavölgyi & Co., Budapest. (Mk. 3.—.)

Ein durchaus origineller Tonsetzer scheint in diesem jungen Ungarn zu stecken, mag auch

in dem langsamen Satz uns einiges trocken und gesucht vorkommen. Sehr viel Feines ist jedenfalls in dem ersten Satz, dessen Hauptthema in dem etwas ungarisch gefärbten Finale zum Schluß noch einmal aufgenommen wird. Auch in harmonischer Hinsicht geht Molnar mitunter seine eigenen Wege.

98. **Tor Aulin: Schwedische Tänze** frei bearbeitet für Violine und Klavier, op. 30. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Vier dankbare virtuose Vortragsstücke, nicht ohne eigenartigen melodischen Reiz; besonders dürfte die dritte langsame Nummer und die feurige vierte im Konzertsaal wirkungsvoll sein.

99. **Josef Karbulka: Konzert No. 2** für Violine. op. 35. Verlag: Steingraber, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Auch dieses Konzert ist wie das erste von mir seinerzeit sehr warm empfohlene offenbar in erster Linie für Unterrichtszwecke bestimmt, erhebt sich aber weit über die herkömmlichen Schülerkonzerte. Ist auch der Inhalt des langsamen Satzes nicht gerade reich zu nennen, so enthalten die Ecksätze doch um so mehr Anregendes; besonders möchte ich das rhythmisch durchaus eigenartige erste Thema des Finale und das Gesangsthema des ersten Satzes hervorheben; das Schlußrondo ist übrigens eine gute Vorstudie zu dem des Beethovenschen Konzerts. Aus diesem Karbulkaschen Konzert kann man übrigens weit mehr lernen als aus so manchem de Bériot'schen, vor denen es auch den Vorzug einer kernigeren Melodik hat.

Wilhelm Altmann

100. **Hugo Leichtentritt: Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten.** Ein Liederzyklus. op. 4. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig. (Ohne Preisangabe.)

Die Goethesche Gedichtfolge zu vertonen, ist ein Unternehmen, das ebensoviel Phantasie wie Ausdrucksfähigkeit, Anschmiegen an fremdländisch gewendete Gedanken und Humor erfordert. Diese Eigenschaften zeigt Leichtentritt in erfreulichster Vereinigung und bietet darum ein in der Grundfarbe einheitliches Ganzes, das bei abwechslungsreicher Gestaltung der einzelnen Teile weder ermüdet noch durch Manieriertheit zur Karikatur wird, eine Gefahr, die nahe genug lag. Kennzeichnet die Rhythmik und Harmonik meist in feiner, ergötzlicher Weise das Chinesische, so kommt in der Singstimme deutsches Empfinden klar genug zum Ausdruck. Welche von den acht Gesängen, die zum Teil durch reizvolle Zwischenspiele miteinander verbunden sind, die besten seien, muß der persönliche Geschmack entscheiden; mißraten ist kein einziges, und das ist gewiß schon aller Ehren wert. Ich für meinen Teil finde gleich das erste in seiner prächtigen Gravität und vornehmen Genießerlust vortrefflich; das liebenswürdige, sinnige „Ziehn die Schafe von der Wiese“ möchte ich sodann hervorheben und weiter das glücklich die Naturlaute nachahmende „Der Pfau schreit häßlich“, „Der Kuckuck und die Nachtigall“, das durch die reich bewegte Begleitung ebenso fesselt, wie durch die schöne Steigerung zu dem jubelnden Nachspiel, und das in tonmalerischer Naturschilderung schwelgende letzte Stück „Dämmerung senkte sich von Osten“.

Der Zyklus darf verständnisvollen und gestaltungskräftigen Sängern warm empfohlen werden, aber sie mögen für einen Meister der Begleitkunst dabei sorgen; denn die Klavierstimme, in die der Tonsetzer außerordentlich viel Schönes gelegt hat, ist schwer zu spielen und noch schwerer so charaktervoll im Vortrag zu gestalten, wie es den Absichten des Verfassers entsprechen mag und zur vollen Wirkung unbedingt nötig ist.

101. **Georg Göhler**: Zwölf Gesänge für Knaben-(Frauen)Chor. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig. (Mk. 2.75.)

Diese Kompositionen sind vom Verfasser zum kirchlichen Gebrauch in der Passionszeit sowie für den Unterricht in Schulen, Seminaren und Musikschulen bestimmt und erfüllen diesen Zweck in vortrefflicher Weise. Der Komponist zeigt überall die erfahrene Hand eines streng gebildeten Musikers und die reiche Phantasie des Künstlers, der sich auch innerhalb fest gezogener Grenzen frei und sicher zu bewegen weiß. In einigen Stücken der Sammlung schließt sich Göhler eng an einen Choral an und gibt nach dem Muster der Choralvorspiele für Orgel eine gesangliche Paraphrase der Kirchenmelodie, deren einzelne Strophen abwechselnd in einer Stimme erklingen, während die anderen sich kontrapunktisch dazu gesellen (wie bei: „O Haupt voll Blut und Wunden“); oder er benutzt nur einzelne markante Teile eines Kirchenliedes, wie bei No. 6, wo „Ein feste Burg“ den melodischen Kern bildet; oder er bedient sich, wie in No. 2 „Agnus Dei“ einer Kirchenweise als Einleitung, Zwischensatz und Schluß, sodaß die frei gestalteten Teile nach dem Vorbild der Orgelzwischenstücke die einzelnen Choralverse trennen. In anderen Nummern der Sammlung bewegt sich der Komponist auf dem Boden eigener Erfindung und bietet auch da sehr Gutes. Die Tonsprache ist edel, die Form des dreistimmigen Satzes (nur No. 12 ist vierstimmig) sehr fein behandelt, und auf Sangbarkeit ist stets Rücksicht genommen. Als besonders gelungen möchte ich das ausdrucksvolle, tiefinnige „Reminiscere“ hervorheben, ferner das von herzlicher Zuversicht erfüllte „Oculi“ und das kraftvolle, durch den scharfen Rhythmus hervorstechende „Judica“. Die Krone des ganzen Sammelheftes aber scheint mir das prächtig fugierte, jauchzende „Laetare“ zu sein, dessen homophoner Mittelsatz überaus apart wirkt. Die Knappheit der einzelnen Stücke hindert den Komponisten zwar an der vollen Entfaltung seiner Mittel, ist aber für den praktischen Gebrauch sicherlich ein nicht zu unterschätzender Vorteil.

F. A. Geißler

102. **Paul Bazelaire**: Prélude et Fugue, op. 95. (Fr. 3.35.) — Ballade, op. 100. (Fr. 3.35.) — Lied, op. 102. (Fr. 1.75.) Verlag: E. Demets, Paris.

Das Lied ist ein hübsches Stück für die reifere weibliche Jugend, und auch die Ballade ragt nicht erheblich über den Durchschnitt hinaus, wenngleich sie sehr wirkungsvoll aufgebaut ist. Dagegen verdient die Fugue ebenso ihres musikalischen Gehaltes wie der thematischen Arbeit halber Bewunderung. Das Präludium beginnt mit einem kurzen, prägnanten Thema, dessen Entwicklung zu einer prach-

vollen Steigerung führt. Hier kündigt sich rhythmisch bereits das erste Fugenthema an. Nach dessen (dreistimmiger) Durchführung folgt der zweite Fugensatz, in den das Thema des Präludiums vielfach hineinverwoben ist. Alsdann werden beide Fugenthemen gleichzeitig verarbeitet, bis sie sich aus ihren kunstvollen Verschlingungen allmählich wieder lösen und dem markanten Thema des Präludiums, das jetzt in Dur ertönt, das Schlußwort überlassen. Dem großangelegten Werke, das trotz der kunstvollen Arbeit so gar nichts Trockenes, Akademisches an sich hat, wäre Wirkung ins Weite zu gönnen.

103. **Iwan Hennessy**: Valses Caprices.

op. 41. (Fr. 4.—) — Sonatine, op. 43.

(Fr. 3.35.) Verlag: E. Demets, Paris.

Die dreisätzigte Sonatine wird, wenn sie gut klingen soll, Kindern zu schwer sein, von Erwachsenen aber in jedem Falle „zu leicht befunden“ werden. Der mittlere Satz, ein reizvolles Menuett, verdient eine Sonderausgabe. — Die sieben Walzercaprices, Godowskys „Walzermasken“ vergleichbar, haben viel Anmut. Besonders gelungen ist No. 6 (A la Reger). Merkwürdig übrigens, wie leicht sich Reger kopieren, und wie schwer er sich parodieren läßt.

104. **Jean Cras**: Poèmes Intimes. No. 1: En Islande (Fr. 1.75); No. 2: Preludio con Fughetta (Fr. 2.50); No. 3: Au Fil de l'Eau (Fr. 3.—); No. 4: Recueillement (Fr. 2.—); No. 5: La Maison du Matin (Fr. 3.35). Verlag: E. Demets, Paris.

„En Islande“ ist eine feinsinnige Studie, bei der die aufsteigende melodische Mollskala die harmonische Grundlage bildet. (Große Sexte.) Auch die Fughetta hat intime Reize. Dagegen ist die dritte viel zu lang geratene Komposition nur eine schwächliche Nachahmung Debussy's. Die Überschrift des vierten „Gedichtes“ läßt sich schwer übersetzen, weil wir Deutschen keinen weltlichen Begriff haben, den wir dem religiösen Begriff „Andacht“ koordinieren könnten. Aber was der Tondichter hier sagt, das ist gewiß allgemein eingänglich. In der letzten Komposition werden Quartensolgen mit entzückender Grazie verwandt, während in der Straußschen „Ariadne“ die (als verblüffend neu gepriesenen) Quartensfolgen zwar in der Instrumentation gut klingen, im Klavierauszug dagegen allzu absichtlich und deshalb störend wirken. Ob Jean Cras auch große Formen mit wertvollem Inhalt zu füllen vermag, läßt sich nach diesen kleinen Poesieen nicht beurteilen.

Dr. Richard H. Stein

105. **Gustav Erlemann**: Adoratio crucis, Karfreitagsmysterium für Chor, Soli, Orchester und Orgel. Bantus-Verlag, Trier. (Orchester-Partitur Mk. 10.—.)

Mit großer Kenntnis der katholischen Kirchenmusik ist dieses Stück geschrieben. Es nimmt aber nirgends einen Anlauf, sich über das Durchschnittliche, was man in katholischen Kirchen zu hören bekommt, zu erheben. Es ist eine gewisse süßliche Stimmung darin, wie darauf angelegt, daß es der Menge gefallen soll; und das dürfte wohl auch sein. Auch die Orchesterbehandlung zeigt keine hervorstechenden Züge. Den lateinischen Text hat sich der Komponist selbst arrangiert.

Emil Thilo

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Die Truppe der Französischen Oper bestätigt weiter den vorzüglichen Eindruck, den die Eröffnungsvorstellungen hinterlassen hatten. Von Neuheiten interessierte Saint-Saëns' wenig bühnenwirksame Oper „Ancêtre“ durch ihre Tonmalerei im Orchester, wohingegen Debussy's Jugendwerk „L'enfant prodigue“ die ganze Genialität des sich später manchmal auf Irrwege verirrenden Franzosen dartut. Reyers auf den dekorativen Effekt zugeschnittene „Salambo“ befriedigt musikalisch weniger als seine bedeutendere „Sigurd“, dagegen bot die Wiederaufnahme von Lalo's feinsinniger Oper „Roi d'Ys“ mit der unter Kamms Leitung wundervoll gespielten Ouvertüre eine glückliche Bereicherung des Repertoires. — Wilhelm Kienzl's „Kuhreigen“ löste bei guter Darstellung in der Vlämischen Oper viel Beifall aus, für den der anwesende Komponist danken konnte.

A. Honigsheim

BASEL: Im etwas stereotypen Repertoire der letzten Wochen bedeuteten die Gastspiele von Hermine Bosetti („Regimentstochter“ und „Traviata“) und George Baklanoff („Rigoletto“), sowie die hervorragende und erfolgreiche Wiedergabe der Musiktragödie „Oberst Chabert“ von Waltershausens mit Franz Grassegger in der Titelpartie glückliche Höhepunkte, die aber leider nur für Momente über die ersten Unstimmigkeiten zwischen Theaterleitung und Publikum hinwegzutäuschen vermochten.

Gebhard Reiner

BERLIN: Es hilft nichts: Weber's „Oberon“ ist für den Spielplan nicht zu retten. Und das Deutsche Opernhaus, das ihn nochmals zur Diskussion stellte, mußte notwendig mit dieser Tatsache rechnen. Aber man unterschätze den Ehrgeiz geringerer Geister nicht, das, was auf den ersten Wurf nicht gelang, mit ihrer besseren Einsicht zu reparieren und gebrauchsfähig zu machen. Auch Direktor Hartmann versuchte sich darin: er bearbeitete und verschob. Er mühte sich, mit Überleitungsflickwerk aus Weberschem Stoff poesievoller Zerrissenheit beizukommen. Verlorne Mühe! Rettung und Zerstörung zugleich. Ehrenvoll und pietätlos zugleich. Wir vermißten teure Stücke wie die Hüon-Arie und begegneten ihr in fremder Umgebung. Manches (die Ouvertüre, Ozean-Arie) kann auch im Konzertsaal noch seinen Zauber üben, anderes wird fallen. Es tut einem weh. Übrigens: gebrauchsfähig scheint der „Oberon“ im Deutschen Opernhaus für einen Augenblick. Am bemerkenswertesten erschien mir das szenische Gewand. Es gab viel Farbiges, Glänzendes, das über den Volksoper Rahmen weit hinausragte. Auch Kapellmeister Mörike fand sich mit diesem Weber-Hartmannschen „Oberon“ als Debüt mindestens geschickt ab. Sonst war alles tüchtig ohne Höhepunkte. Doch ließen Alexander Kirchner als Hüon, Hertha Stolzenberg als Meermädchen und Eleanor Painter als Fatime aufhorchen. So bleibt immerhin ein Plus. Auch das Problematische, statistisch Bedeutsame wird dieser hoffnungsvollen Gründung als Tat gebucht. Adolf Weißmann

BRESLAU: Die erste Operneuheit des Stadttheaters war Alfred Kaisers Verismo-Spät-

ling „Stella maris“. Sie bedeutete eine herbe Enttäuschung. Ein Text, der nicht einmal den Mut besitzt, aus den psychologisch unmöglichen Liebeswirrnissen einer ländlichen Ehebruchsgeschichte die nötigen theatralischen Folgerungen zu ziehen, sondern unvermutet ins Friedliche ablenkt. Der Seelenzustand des verzeihenden Hahnreis kann im Drama oder in der Novelle sorgfältig begründet werden, in der tragischen Oper, die nach unkomplizierten Gefühlen verlangt, wirkt milde Großmut des gehörnten Ehemanns komisch, zumal in der konventionell stammelnden Sprache dieses Librettos. Die Partitur ist die Arbeit eines tüchtigen, routinierten Musikers, der sich mit Haut und Haaren dem längst gestürzten Gotte Mascagni verschrieben hat. Frau Verhunk, die Herren Hochheim und Grifft nahmen sich unter der musikalischen Führung von Rudolf Tissor der Hauptrollen eifrig an. Der anwesende Komponist wurde vom Publikum lebhaft applaudiert. — Zur Stätte, wo sich „Ariadne auf Naxos“ ansiedeln soll, wurde das Lobetheater wegen seines „intimere Rahmens“ erwählt. Hier fand das in den heterogensten dramatischen und musikalischen Stilformen schillernde Werk von Richard Strauß, das man als gräko-romanisch-gallische Possen-Operetten-Musiktragödie bezeichnen könnte, durch Prüwers meisterliche Sorgfalt eine musikalisch unantastbare Wiedergabe, besonders durch das orchestrale Solistenensemble. Frau Verhunk als Ariadne bannte in ihren Vortrag alle Schmerzen und Freuden der Verlassenen und Erlösten. Der Tenor des Herrn Corfield-Mercer hatte für die trunkenen Kantilenen des Gottes Bacchus nicht die hier erforderte sinnliche Schönheit einzusetzen. Frl. Hirschmann sang die mit Koloraturen überreich beladene Schelmin Zerbinetta anmutig, aber ohne die souveräne Überlegenheit, durch die Frl. Siems die Hörer der Stuttgarter Uraufführung verblüffte. Die kümmerlichen Reste des Molièreschen Schwanks, mit dem der Textdichter Hofmannsthal „Ariadne auf Naxos“ leider unlösbar verknüpft hat, fanden eine tüchtige, aber ziemlich physiognomielose Darstellung. Am weitesten blieb Breslau hinter Stuttgart in den beiden zierlichen Episoden des Schneidergesellen und Küchenjungen zurück.

Dr. Erich Freund

DESSAU: Im Herzoglichen Hoftheater erlebte am ersten Weihnachtsfeiertage Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos“ unter Franz Mikoreys Leitung ihre Erstaufführung und erzielte einen vollen Erfolg. Die Darsteller samt und sonders, allen voran Margarete Siems von der Dresdener Hofoper in der Partie der Zerbinetta, dann die Hofkapelle mit ihrer ausgezeichneten Leistung, und nicht zuletzt die prächtige Inszenierung mit ihren neuen Dekorationen und Kostümen: alles wetteiferte miteinander, um das neueste Werk von Strauß in bestmöglichem Gelingen zu vollster Geltung zu bringen. Die das Haus bis auf den letzten Platz füllende Zuhörerschaft folgte dem Stück mit gespanntestem Interesse und rief die Hauptdarsteller sowie Franz Mikorey am Schluß der Vorstellung zu öfteren Malen vor die Gardine. Ernst Hamann

DORTMUND: Eine große Anziehungskraft übte John Forsell von der Hofoper in Stockholm als Don Juan, Fliegender Holländer und Figaro („Barbier von Sevilla“) aus. Schattierungsreicher Gesang und prickelnde, feurige Rhythmik vereinigte er mit natürlichem, ausdrucksvollem Spiel. Das Hauptereignis war die Aufführung von „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauß. Nichts war von Direktor Hofmann verabsäumt, um der Oper nach dem Molière'schen Lustspiel einen glänzenden Erfolg zu sichern. Vor allen war das aus 35 Künstlern unserer Philharmoniker bestehende Orchester, mit Willy Eickemeyer am Klavier und Georg Thiele am Harmonium, unter Wolframs künstlerischer Leitung zu loben. Die einzelnen geistreichen Partien in den genial getroffenen Stilarten fanden lebhaften Beifall, als Ganzes aber war die Aufnahme des Werkes in seiner bekannten Verquickung von ernster Oper und musikalischer Komödie ohne Begeisterung. Um die Aufführung machten sich die Damen Aich als Ariadne, Meyer-Olbrich als glänzende Zerbinetta und Wildbrunn als Bacchus recht verdient.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Eine Neueinstudierung der „Bezähmten Widerspenstigen“ von Hermann Goetz ist immer mit Freuden zu begrüßen, denn wir besitzen in dieser Oper, der nur ein textlich besserer erster Akt zu wünschen wäre, ein wahres Meisterwerk der musikalischen Charakterkomik. Um so beschämender ist es, daß das Publikum regelmäßig wenig Anteilnahme für das Werk zeigt, das in dieser Hinsicht das Los des Corneliusschen „Barbier von Bagdad“ teilt, von den Kennern zwar geliebt und bewundert, von der großen Menge der Theaterbesucher aber nicht nach Gebühr gewürdigt zu werden. Die diesmalige Aufführung brachte unter Kutzschbachs leichtbeweglicher, die rhythmische und die melodische Linie gleichmäßig heraushebender Leitung aller Schönheiten der Partitur zum Erklingen. Als Petruccio bot Walter Soomer die weitaus bedeutendste Leistung, die man hier von ihm gehört und gesehen hat; das wilde Käthen fand in Helena Forti eine Vertreterin, die vielleicht neben den herben Eigenschaften auch die unbewußte Anmut des schönen Mädchens stärker hätte betonen sollen. Minnie Nast, Fritz Soot und Ludwig Ermold, der trotz seiner jungen Jahre alte Väter mit vollendet feiner Komik darstellt, vervollständigten das Ensemble. — Als Lohengrin erweiterte Adolf Löltgen, der sich schon mit seinem Tristan in Respekt gesetzt hatte, aufs Neue seinen Rollenkreis. Otto Helgers gastierte als König Heinrich mit so großem Erfolg, daß zu seiner Verpflichtung nur geraten werden kann. — Möchten mit Beginn des neuen Jahres die technischen Arbeiten im Hause endlich fertig werden, damit wir nicht länger unter der Unzulänglichkeit der Bühneneinrichtung zu leiden haben. Jetzt wird durch diese fast jede Vorstellung arg beeinträchtigt und die Aufführung mancher Oper überhaupt unmöglich gemacht, ein Zustand, der vier Monate nach der offiziellen Beendigung des Opernhausumbaus besonders beklagenswert ist.

F. A. Geißler

ESSEN: Waltershausen hat auch hier mit seinem „Oberst Chabert“ den Eindruck

eines stark für die Bühne begabten Talentes gemacht. Doch kam seine Kino-Oper trotz glänzender Wiedergabe nicht über die Anstandszahl der Aufführungen hinaus. — Sehr erfreulich geriet in musikalischer Hinsicht Wagners „Siegfried“, und auch „Lohengrin“ durfte sich hören lassen, doch litten beide Werke szenisch durch die veralteten Dekorationen. Im „Rigoletto“ und in Mozarts „Entführung“ erfreute uns Hermine Bosetti durch ihre große Kunst.

Max Hehemann

HAMBURG: Unsere Oper, deren Spielplan künstlerisch Wochen hindurch brach lag, da bisher die Komplettierung eines neuen brauchbaren Ensembles dem neuen Leiter noch nicht gelungen ist und da außerdem Krankheitsfälle und private Störungen seine Dispositionen erschwerten, bescherte am ersten Weihnachtsfeiertage Webers „Oberon“ in neuer musikalischer und szenischer Bearbeitung. Die musikalische Bearbeitung rührt von Felix Weingartner her, der zunächst einmal, was dem deutlich ausgesprochenen Willen Webers widerspricht, die Rezitative eliminiert und durch den Dialog ersetzt hat. Diesen Dialog hat Weingartner allerdings mit gutem Geschmack gesäubert und auf das mögliche Minimum zurückgeführt, trotzdem wird man aber in dieser Beziehung der Wüllnerschen Bearbeitung nach wie vor den Vorzug größerer Einheitlichkeit nachrühmen müssen. Aus Eigenem hat Weingartner einige melodramatisch behandelte Szenen hinzugefügt und im ersten und letzten Akt je eine größere musikalische Nummer. Im ersten Akt hat er es für nötig gehalten, die Szene der Namuna wieder herzustellen, die ihm Gelegenheit zu einem hübschen, flüssigen und weberischen Terzett gab, und im letzten Akt begegnen wir einem von ihm eingefügten Quartettsatz und einer Soloszene der Roschana, die dem Weberischen Geiste wohl etwas weniger nahekommt. Die Ausstattung nach Entwürfen des jungen und sehr begabten Ewald Duellberg verzichtete auf großen Ausstattungsprunk und auf alles, was nach Feerie schmeckt; sie bevorzugte das Stilierte und erreichte in einigen wirklich sehr poetischen Märchenbildern einen ziemlich engen Anschluß an die etwas überzarte, undramatische und konzertante Webersche Musik. Die musikalische Wiedergabe des Werkes unter Weingartner ragte in den solistischen Leistungen über ein anständiges, provinzielles Mittelmaß nicht hinaus — zum Teil Schuld der Rollen, aus denen selbst Sänger von den Qualitäten Heinrich Hensels nicht viel herausholen können, zum größeren Teil Schuld der Sänger. Die Aufnahme des Werkes durch das Feiertagspublikum war fast durchweg sehr lau, und erst am Schluß kam es zu lebhafteren Kundgebungen für Weingartner und für Direktor Loewenfeld.

Heinrich Chevalley

KASSEL: Zwei Erstaufführungen gab es innerhalb weniger Wochen in unserer Hofoper, beide leider ohne den Erfolg, den ein solcher Aufwand von künstlerischer Kraft wünschen ließe. Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna“ wirkte mehr durch das äußere Beiwerk, durch naturalistische Schilderung italienischen Volkslebens und durch mannigfache Reize der Instrumentation als durch Originalität der Er-

findung und feinere Charakteristik. Das von Dr. Zulauf sorgfältig vorbereitete und mit Umsicht geleitete Werk erfuhr eine sehr gute Wiedergabe, bei der Frau Erhard-Sedlmaier (Maliella), Fräulein Herper (Mutter Gennaros) und die Herren Brandenberger (Gennaro), Wuzél (Rafaele), Warbeck (Biaso) und Windgassen (Totonna) ihren Aufgaben voll gerecht wurden, Orchester und Chor sich auf ihrer Höhe zeigten. — War diesem Werke zunächst wenigstens ein starker äußerer Erfolg beschieden, so fand die zweite Neuheit, Siegfried Wagners „Kobold“, trotz Anwesenheit des Komponisten nur eine freundliche Aufnahme. Und das ist begreiflich bei der vielfachen Dunkelheit des Textbuches, das nur bei genauester Kenntnis des reichen Themenmaterials einigermaßen verständlich wird. Läßt auch dieses oft Originalität der Erfindung vermessen, so verrät die Instrumentation viel Geschick und Geschmack. Am wirkungsvollsten zeigten sich die volkstümlichen Szenen. Prof. Beier hatte das Werk liebevollst einstudiert, und unter seiner hingebenden Leitung dürften Orchester wie sämtliche Darsteller, die Damen v. der Osten (Verona), Preißmann (Gräfin), Herper (Mutter Veronas), Erhard-Sedlmaier (Käte) und die Herren Windgassen (Friedrich), Wuzél (Graf), Groß, Warbeck, Taubert (Komödianten), Ulrici (Eckhart) und Bartram (Knorz) mit guten, zum Teil trefflichen Leistungen die Zufriedenheit des Komponisten gefunden haben.

Dr. Brede

KÖNIGSBERG i. Pr.: Dem „Kuhreigen“ ist als weitere Opernovität Alfred Kaisers „Stella maris“ gefolgt, die sich ebensowenig auf dem Repertoire hat behaupten können. Trotz einer recht guten Aufführung unter Paul Frommers musikalischer und Willy Stuhlfelds szenischer Leitung, mit dem zukunftsreichen Heldenbariton Otto Fanger in der männlichen Hauptrolle. Und trotz des wirkungsvollen Textbuches, das nichts an der Tatsache ändert, daß die bühnengewandt gemachte Musik mit seltener Literaturkenntnis zusammengeborgt ist. In einer Reihe weiterer Neueinstudierungen hat sich mittlerweile das Ensemble von den verschiedensten Seiten beobachten lassen und neben neuen erfreulichen Zügen auch den und jenen Mangel gezeigt, den man bald abzustellen bemüht sein wird. Mehr und mehr tritt der in seinem jetzigen Fache Vorzügliches leistende Regisseur Willy Stuhlfeld auch als ein sehr intelligenter Spielbaß in den Vordergrund, und der junge Heldenbariton Rudolf Gerhart behauptet sich wacker neben den bereits gerühmten Tenören, wogegen die wichtigsten weiblichen Posten sich mehr und mehr als unzureichend besetzt erweisen. Im Koloraturfach exzelliert Virginia Schell durch eine bemerkenswert leichte Höhe und respektable Technik; in Soubrettenrollen fällt das frische Talent der stimmbegabten Anfängerin Grete Schulz auf; die jugendlich-dramatische dagegen, Meta Bamberger, ist weder gesanglich noch auch darstellerisch für unsere Bühne reif, die Altistin Mary Melau ist stimmlich nicht auf der Höhe, und auch unsere langjährige Hochdramatische, Marie Valentin, gehört trotz mancher Vorzüge nicht eben zu den Jugendfrischen mehr. Vergeblich ist auch das Bestreben Mia Werbers, aus der Operette, wo

sie Allerliebste leistet, in die Oper zu avancieren. Erfrischend wirkten inmitten unseres, durch starke Anspannung gegenwärtig etwas strapazierten Ensembles die Gastspiele der darstellerisch prachtvollen, stimmlich während ihres Hierseins leider indisponierten Münchnerin Berta Morena und des seit mehreren Wintern ständig wiederkehrenden Fritz Vogelstrom, der sich von Jahr zu Jahr klarer als ein gottbegnadeter Sänger erweist. Auch der Wille der Direktion, mit der Gegenwart engere Fühlung herzustellen, findet wieder Ausdruck in der Weihnachtsaufführung der Humperdinckschen „Königskinder“, deren Meisterpartitur unser Publikum hoffentlich stärker fesseln wird, als das kindlich überladene Buch es verwirren mag. Dr. Lucian Kamiński

KOPENHAGEN: Als künstlerisch wertvolle Folge des Gastspiels Herold ist die Wiederaufnahme von Carl Nielsen's seit mehreren Jahren nicht gegebener biblischer Oper „Saul und David“ zu betrachten, um so anerkennenswerter, als die Partie Davids nicht besonders dankbar für Herrn Herold ist. Dagegen hörte man gern wieder dieses schöne, persönliche, zwar mehr lyrisch und episch als dramatisch wirkende Werk unseres königlichen Kapellmeisters. Während der langwierigen, ersten Krankheit des königlichen Kapellmeisters Fr. Runge dürfen Begebenheiten von Bedeutung bei der Oper kaum zu erwarten sein.

William Behrend

LEIPZIG: Sigrd Arnoldson wurde als Violetta (La Traviata) und Carmen mit jenem Enthusiasmus wieder empfangen, den ihre vollendete Gesangkunst und tief erfaßte Menschen-darstellung verdient. — Zwei Neueinstudierungen von Puccini's „Bohème“ und Rossini's „Wilhelm Tell“ geben weniger zu detaillierten kritischen, als zu prinzipiellen Bemerkungen Anlaß. Denn daß sich die gute Neueinstudierung der „Bohème“ auf die Neubesetzung einiger Rollen (die früher durch Frau Osborne-Hannah verkörperte Mimi gerade auch gesanglich sehr schön von Grete Merrem gesungen) und szenische Abweichungen von Dr. Loewenfelds Regie beschränkt, und daß bei der allzu häufigen Abwesenheit unseres ersten Baritons (Buers) der Tell Rossini's von Julius vom Scheidt (Kölner Opernhaus) mit impulsivem Temperament, mit einem sogar über Rossini's Konzert-Bühnenstil vielfach hinwegtäuschenden dramatischen Feuer, mit machtvollem Organ und, in der Apfelschußszene, auch mit den ergreifenden Herzenstönen innersten Mitlebens gastweise übernommen war, wird als „lokale Verhältnisse“ nach auswärts kaum stärker interessieren. Bedenklicher für die nächste Zukunft der Leipziger Oper ist aber das, was die trotz vieler vortrefflicher solistischer Leistungen im Orchester, Inszenierung, Regie und Ensemble vielfach auf ein anständiges Provinzniveau herabgedrückte Neueinstudierung des „Tell“ lehrte. Es geht nicht an, daß die Tätigkeit des Operndirektors einer Musikstadt von fast dreiviertel Million Einwohnern von der ruhmreichen Theater-geschichte Leipzigs zwischen Leipzig und Brüssel geteilt wird. Es geht nicht an, daß große Opern, wie „Schmuck der Madonna“, „Tannhäuser“, „Tell“, „Rose vom Liebesgarten“, „Rosenkavalier“ usw. dem tüchtigen Routinier-

stabe des zweiten Kapellmeisters überantwortet werden. Leipzig verlangt einen ersten Dirigenten, der seine ganze Kraft ausschließlich der Leipziger Oper widmet und auch in der Disposition des Opernspielplans, in der Auswahl der Neuheiten — was soll uns z. B. die Erwerbung von Manéns „Acté“! — und Neueinstudierungen Pläne, Ideen und Ziele zeigt. In den sechs Jahren des Volkner-Loewenfeld-Regime ist Leipzig zur „Opernstadt“ geworden. Mozart- und Strauß-Zyklen, Mai-Festschauspiele und mancherlei bedeutsame Ur- und Erstaufführungen, glanzvolle Neueinstudierungen erhoben die Leipziger Oper zu einer weit über die Mauern der Stadt angesehenen. Opernchefs wie Richard Hagel und Egon Pollak haben uns nicht allein mit ihrer zähen Arbeitskraft, sondern auch mit ihrem Glauben an ihre Aufgaben in der Leitung sehr verwöhnt. Erscheint uns auch Pollak als der weitaus feinere Musiker, so hat Leipzig doch vor seinem neuen Operndirektor bedeutenden Respekt. Nur verlangt es seine Kraft allein, und nur verlangt es Plan, Ziel und Idee im Opernspielplan, Einheitlichkeit und richtige Verteilung in der Direktion der einzelnen Werke und höchsten künstlerischen Ernst in allem! Leipzig bedeutet als Musikstadt auch in seinen Ansprüchen etwas ganz anderes wie Köln. Möge die Leitung des Schauspiels und der Oper, die trotz aller Dementis mit wachsender Leere der Häuser und mit wachsender Unlust selbst des sonst so großen und treuen Leipziger Opernpublikums zu kämpfen hat, stets dessen eingedenk sein. Was man im „Tell“ im Orchester an Gleichgültigkeit zu fühlen, an mangelnder Präzision zu hören, was man auf der Bühne an altem kitschigen Dekorationsplunder, an leblosen Gruppierungen und abgegriffenen Beleuchtungseffekten zu sehen bekam, grenzte an Provinz. Bei allem starken kleinbürgerlich-gemüthlichen Zug in ihrem Leben ist aber eine Stadt von der geistigen und künstlerischen Bedeutung Leipzigs viel zu wenig Provinz im geistig-künstlerischen Sinn, als daß man Lust hätte, das Kapitel von dem offenbaren und unaufhaltsamen Niedergang der Leipziger Städtischen Oper im einzelnen noch weiter ausbauen zu müssen.

Walter Niemann

MÜNCHEN: Ermanno Wolf-Ferrari's Oper „Der Schmuck der Madonna“ kam hier (man sagt: aus religiösen Bedenken) ziemlich verspätet zur Erstaufführung und errang einen schönen Erfolg, der nach dem krassen zweiten Akt am stärksten war, zum Schluß aber wieder abflaute. Wirk hatte einen sehr stilechten szenischen Rahmen geschaffen; die Hauptdarsteller, Frl. Perard-Petzel und Herr Wolf, gaben in ihrer Art vollendete Leistungen, und das Orchester unter Meyrowitz hielt sich ausgezeichnet. Ob die Oper dauernd dem Spielplan erhalten bleiben kann, wird sich erst zeigen, wenn die Nachwirkungen des Todesfalles in der Königsfamilie vorbei sind. Mir persönlich ist das Werk die unsympathischste der Opern Wolf-Ferrari's, dessen hervorragende Begabung für die komische Oper hier auf einen puccinesken Irrweg geraten zu sein scheint.

Dr. Edgar Istel

PARIS: Der absichtlich herbeigeführte Theatercoup gilt noch immer für viele Komponisten

als das beste Element für ein richtiges Opernbuch, so oft auch die Tatsachen diese Ansicht widerlegt haben. Auch Camille Erlanger, der in der Wahl seiner sechs früheren Operntexte mehr wahres Kunstgefühl entwickelt hatte, hat sich diesmal diesem Irrtume gefangen gegeben, indem er das grausige Inquisitionsdrama „La Sorcière“, das Sardou im Jahre 1903 für Sarah Bernhardt geschrieben hat, in ein Musikdrama verwandelte. Erlanger entgeht immerhin durch diese Stoffwahl dem oft gehörten Vorwurf, daß der Tonsetzer ein Meisterwerk dramatischer Kunst verballhornt habe. Sardous Drama hat durch die Verwandlung in ein Opernbuch, die André Sardou, ein Sohn des Verstorbenen, geschickt bewerkstelligt hat, nichts Wesentliches verloren und vielleicht sogar gewonnen, denn alle historische und archäologische Weisheit, womit Sardou seine wenig wahrscheinliche Handlung verbrämt hat, mußte wegfallen. Nur der erste Akt, die Begegnung des Ritters Enrique mit der wohlthätigen maurischen Kräutersammlerin Zoraida, die er verhaften sollte, in die er sich aber verliebt und mit der er ein Stelldichein verabredet, ist ruhig gehalten und erlaubt der Musik eine breitere Entfaltung der Stimmung einer hellen Mondnacht. Erlanger hat auch für seine Hauptrolle ein sehr einschmeichelndes und doch nicht banales Leitmotiv gefunden, das nicht nur im Orchester, sondern auch im Gesang vortrefflich wirkt. Schon im zweiten Akt im Hause der Zoraida spitzt sich aber die Handlung zu der plumpen Überraschung zu, daß eine vornehme junge Nachtwandlerin, die Tochter des Gouverneurs von Toledo, bei der maurischen Ärztin Heilung sucht, und daß diese plötzlich erfährt, daß das junge Mädchen mit Don Enrique verlobt ist, und die Hochzeit unmittelbar bevorsteht. Der dritte Akt umgibt diese Feier mit dem üblichen Beiwerke spanischer Tänze und Gesänge. Zoraida dringt ebenfalls in den Palast des Gouverneurs, versenkt die Braut in festen Schlaf und entführt den Bräutigam, nachdem dieser einen Spion der Inquisition ermordet hat. In der Musik ist hier nur der Versuch bemerkenswert, die Szene des Hypnotismus originell zu gestalten. Wie im Drama, so entscheidet auch in der Oper der vierte Akt, wo Kardinal Ximenez in Person die Inquisition gegen Zoraida leitet und zwei andere Weiber zu falschem Zeugnis gegen sie überredet, für den Erfolg des Ganzen. Die hysterische Bettlerin Afrida, die sich rühmt, mit dem Satan umgegangen zu sein, hat auch den Musiker zu einer originellen Leistung getrieben, und im Konflikt zwischen dem Kardinal und Zoraida hat er die dramatische Situation durch seine pathetische Musik wesentlich gehoben. Schließlich läßt sich Zoraida trotzdem absichtlich als Zauberin verurteilen, weil sie dadurch Enrique zu retten glaubt, wie wir das schon in der „Jüdin“ erlebt haben, und es nützt nichts, daß Enrique verzweifelt in den Saal dringt, um sie zu retten. Der fünfte Akt enthält nur den einen musikalischen Lichtblick, daß Zoraida die eingeschläferte Tochter des Gouverneurs wieder aus dem magischen Schlummer weckt. Der Gouverneur verzeiht zwar deswegen der angeblichen Zauberin und gibt sie frei, aber die von Mönchen geführte Menge hält sie fest, obschon sich Enrique neben sie stellt, und schließlich

vergiften sich beide, um dem fanatischen Pöbel nicht in die Hände zu fallen. Hier konnte der Tonsetzer nur mit den üblichen Lärmeffekten arbeiten und das hat er auch redlich getan. Dennoch hat er im ganzen den Bedürfnissen der Singstimmen in dieser neuen Partitur mehr Rechnung getragen, als in den früheren und sogar in der „Aphrodite“ von 1906, die bisher sein bestes Werk war. Er fand in Fräulein Chenal, in dem Tenor Beyle und dem Bariton Perier vorzügliche Interpreten, und auch die beiden kleineren Parteien der weiblichen Zeugen gaben den weniger bekannten Sängerinnen Lespinasse und Vallin Gelegenheit, sich sehr bemerklich zu machen. Felix Vogt

PRAG: Das wichtigste Ereignis in der abgelaufenen Berichtszeit ist die Erstaufführung von Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos“ im Neuen Deutschen Theater. Dieses neueste Bühnenwerk, das nach Molière's „Bürger als Edelmann“ zu spielen ist, bringt bekanntlich die immerhin merkwürdige Kombination, daß in den Rahmen einer Komödie eine ausgewachsene Oper gestellt ist. Es ist also Theater im Theater, ein alter Witz, den man mit Hilfe der Historie einigemal antreffen kann. Daß in das Drama von der verzweifelnden Ariadne die Stegreifkomödie von der ungetreuen Zerbinetta und ihren vier Liebhabern unmittelbar eingreift, kann bedenklich stimmen. Denn da die Menge gemeiniglich mehr dorthin neigt, wo sie zerstreut wird, als dorthin, wo sie sich sammeln muß, so ist das Ariadne-Drama öfter in Gefahr, von der Zerbinetta-Komödie erdrückt zu werden. Hat man sich aber erst einmal mit dieser Möglichkeit abgefunden, so darf man dann doch nur alles in allem nehmen. Der ungeheuren Eindringlichkeit des neuen Straußschen Bühnenwerkes wird man sich dann nicht mehr entziehen können. Die Meisterlichkeit, die sich in diesem aus so disparaten Elementen zusammengesetzten Drama ausspricht, zwingt nieder. Mit der Aufführung des Werkes hat unser Theater eine Ruhmestat vollbracht, auf die es mit vollstem Rechte stolz sein kann. Es war eine Aufführung, die sich auch vor dem kritischsten Forum sehen lassen konnte. Schon die prachtvolle Ausstattung, die nach den Sternschen Entwürfen für die Stuttgarter Uraufführung hergestellt worden ist, bedeutet eine Sehenswürdigkeit für sich. Einfach hinreißend war die Aufführung selbst unter Alexander Zemlinsky. Ausgezeichnet Julie Körner als Ariadne, Hedwig Debicka als Zerbinetta, Hans Winkelmann als Bacchus. Aber auch die kleineren Rollen waren durchweg erstklassig besetzt, so daß der nachhaltige Erfolg begreiflich ist, der dem Werke nicht nur bei der Erstaufführung, sondern auch bei allen folgenden Wiederholungen beschieden gewesen ist. — Noch verdient ein dreimaliges gemeinsames Gastspiel der Wiener Hofopernsängerin Selma Kurz und des Berliners Jadowker verzeichnet zu werden. Nach „Traviata“ und „Rigoletto“ bedeutete erst der „Barbier von Sevilla“ einen vollen durchschlagenden äußeren Erfolg. — Im Tschechischen Nationaltheater stand der letzte Monat auch im Zeichen von Richard Strauß. Dort wurde zum ersten Male „Die Feuersnot“ aufgeführt. Wie alle Straußschen Werke erfuhr auch dieses Werk

die sorgfältigste Einstudierung durch den Opernchef Kovařovic und die Herren Huml und Chmel sowie Fräulein Kouba.

Dr. Ernst Rychnovsky
SCHWERIN: Im Hoftheater ist „Monna Vanna“ ihrem Erfolge treu geblieben und achtmal über die Bühne gegangen. Auch in diesen Aufführungen blieb sich Gröbke immer gleich, dessen herrliche Stimme das Publikum immer wieder von neuem begeistert. Er verabschiedete sich als Walter Stolzing. Für ihn wird Carl Lang nach längerem Urlaub seine Tätigkeit wieder aufnehmen. Gustian Kubach

WEIMAR: Nach zehnjähriger Pause kam am Hoftheater Smetana's „Verkaufte Braut“ unter Raabes Leitung zur erfreulichen, wenn auch nicht ganz befriedigenden, Wiedergabe. Am besten waren Gmür als Heiratsvermittler und Stauffert als stotternder Wenzel. Fr. Th. Thomsius (Marie) gehört noch nicht an ein Hoftheater. Im Interesse einer fortlaufenden Handlung hätte man gut getan, die alten Striche beizubehalten. — An den übrigen Opernabenden opferte man, abgesehen von den üblichen Sonntags-Wagneroperen der ersten Schaffensperiode, alten Götzen. „Carmen“, „Barbier von Sevilla“ und „Mignon“ gingen unter der routinierten Leitung Grümmers in befriedigender Weise in Szene. Carl Rorich

WIEN: In der Hofoper tiefster Winterschlaf. Alles Angekündigte: die Neuzulierungen des „Don Juan“ und des Pariser „Tannhäuser“, die Erstaufführung von Schrekers „Prinzessin und das Spielwerk“ immer wieder und wieder verschoben; und keine Rede davon, daß Richard Wagners hundertster Geburtstag das Institut, das zur Mahlerzeit die höchsten Möglichkeiten der Wagner-Inszenen erfüllt hat, zu einem Zyklus, ja auch nur zu einzelnen festlichen Aufführungen der Werke des Meisters gerüstet wäre. (Nebenbei gesagt: viel mehr Sinn noch als alle Aktionen zum Schutz des Bayreuther „Parsifal“ hätte eine andere, die mit Nachdruck darauf hinarbeiten würde, die Schöpfungen des Meisters immer mehr dem Spielplan zu entrücken, sie außerhalb des Repertoires zu stellen, die Aufführungen des „Ring“, des „Tristan“, der „Meister-singer“ zu besonderen Festen zu machen; jedesmal neu studiert und probiert, viermal im Jahre etwa, an Sonntagnachmittagen, nicht an das Ende eines verdrießlichen und erschöpfenden Alltags gestellt: als das besondere, außerordentliche, nur selten wiederkehrende Erlebnis, das diese Werke bedeuten sollen. Sie als solches zu betrachten, hat man — und mit Beethovens „Neunter“ geht es ähnlich — schon seit allzulangem verlernt; statt eines Hinausgeschleudertwerdens aus allem Gleichmaß des Daseins werden sie diesem Gleichmaß eingereiht und verlieren so ihren ganzen hohen Sinn: in seltenen Beispielen das Einzigartige zu zeigen. Und nicht, noch immer eine Kassenangelegenheit zu sein.) Von alledem keine Spur. Wozu noch das eigentlich erfreuliche Symptom kommt, daß die „Zugstücke“ des Herrn Direktors Gregor sich „abgespielt“ haben; so daß die Hofoper jetzt den kritischen Moment erreicht hat, in dem sie längst kein Kunstinstitut mehr ist und jetzt auch als Geschäftstheater versagt. Erfreulich, weil ein Weitergehen auf dieser Bahn kaum mehr möglich ist und weil

wir vielleicht auf diesem wenig würdigen Wege wieder zur Kunst gelangen können. Vielleicht: denn möglicherweise wird Herr Gregor einen guten Freund finden, der ihm verrät, daß es beim Theater keine besseren Geschäfte gibt, als durch gute Aufführungen guter — neuer oder alter — Werke. Beweis: Reinhardt, der jetzt wieder mit den Königsdramen ein ausverkauftes Haus nach dem andern erlebt, und Mahler, der nicht mit „Bohème“ oder dem „Gaukler“, sondern mit „Fidelio“ und „Figaro“, mit „Euryanthe“ und der „Widerspenstigen“ wirkliche „Zugstücke“ erobert hat. Vielleicht versucht er's einmal. Es ist nötiger als je; jetzt, wo auch Bruno Walter nicht mehr da ist, um Mahlers Erbe zu hüten. — In der Volksoper ist eines der vielen Versäumnisse der Hofoper nachgeholt worden. Die in ihrer offenbaren Umbildung zum k. k. Hofkinematographen viel zu viel mit all den Filmstücken mit Musik — zuletzt mit dem „Oberst Chabert“ — zu tun hatte, um ein so inniges und reines Werk wie Humperdincks „Königskinder“ aufführen zu können. Die Volksoper hat das gutgemacht; hat in einer von Direktor Rainer Simons wunderschön szenierten Aufführung Bühnenstimmungen gebracht, die in traumhafter Unwirklichkeit diese ganze (von der Dichterin Ernst Rosmer freilich ein wenig konstruierte und innerlich nicht sehr echte) Märchenwelt wahr machten: einen Märchenwald wie den sommerlich in unheimlich prangender Fülle blühenden und wie den in tiefer, schauriger Schnee-Einsamkeit erstarrten hat man selten auf der Bühne gesehen, und auch das Stadtbild des 2. Akts war von schönem mittelalterlichen Reiz. Von den Darstellern haben freilich nur zwei Sängerinnen den rechten Ton getroffen: Frl. Sax, als Gänsemagd von rührend herber Unschuld und königlicher Kindlichkeit, und Frl. Kalter, als Hexe mehr einen gejagten und durch die Tücke anderer böse gemachten Menschen als einen übernatürlichen Unhold darstellend. Während weder der etwas gequälte Königssohn des Herrn Ziegler noch Herrn Leonhardts verzweifelt spießbürgerlicher und trockener Spielmann die echte Atmosphäre um sich hatten; viel weniger jedenfalls als die kleine Meißl, die das Besenbinderkind mit natürlichster, eckig-herzlicher Anmut gab. Herr Tittel dirigierte das Werk in seiner feurig darauflosmusizierenden, etwas summarischen Art. Über die „Königskinder“ selbst ist schon (auch in diesen Blättern) so viel gesagt worden, daß wenige subjektive Worte genügen mögen. Es ist sicherlich das Werk eines lieben, treuen und reinen Meisters; voll holder Verträumtheit und weltfremder, vom Lärm des Markts wegflüchtender Sehnsucht nach dem Kinderland. Und im rein Technischen von einer geradezu altmeisterlichen, an die Dürerzeit mahnenden Gewissenhaftigkeit und liebevollen Durchbildung. Dem, der sich seine Erhebung am liebsten bei „Figaro“, „Fidelio“ und bei Wagner sucht und dem ein neues Werk nur dann Bereicherung bringt, wenn es Pforten zur Zukunft aufreißt oder wenn ein großer musikalischer Erfinder (wie es in unserer Zeit Hans Pfitzner ist) zum Erlauschen ganz neuer, dunkel geahnter und jetzt strahlend erfüllter Melodik zwingt — dem werden die „Königskinder“ keine solche Bereicherung sein: denn

bei aller Noblesse dieser golden schimmernden Melodik und dem Wohlklang dieses Orchesters, auf dem es wie ein stiller, milder Glanz liegt, zwingt kein Takt zum Aufhorchen, überrumpelt keine überraschende, jählings aufblühende Melodie, betört keine kühne harmonische Wendung, die anderswohin führt, als es der Lauschende ohnehin gedacht hat. Es ist Wagnersche Tonsprache in verjüngten Proportionen: statt der Welt des Mythos die des Märchens, — und eine, die viel Kindlichkeit und Anspruchslosigkeit des Hörers voraussetzt — weit mehr als das, beiläufig gesagt, bei Siegfried Wagner der Fall ist, in dessen Werk viel mehr geistiger Ausblick und dessen Musik ein viel eigenartigeres, wenn auch nicht kraftvolles Aroma würzt. Aber auch jene, denen solche Kindlichkeit und Anspruchslosigkeit mangelt — ich muß mich zu diesen bekennen — müssen die „Königskinder“ als ein durchaus harmonisches und reines Werk empfinden, voll traulicher Schwermut und von jenem schönen Eigensinn des Mannes beherrscht, der sich bewahren, von keiner modischen Konzession etwas wissen und sich geben will, wie er ist. Und müssen den Meister dieses innigen und treuherzigen Werks dafür lieb haben.

Richard Specht

KONZERT

ANTWERPEN: Mehr die Qualität als die Quantität der Konzerte bewertet bislang glücklicherweise die Saison. Die Aufführung der „Missa solennis“ mit guten Solisten und tadelloser Ausführung auf seiten des Chores bot dem Dirigenten Ontrop der Gesellschaft „Musique sacrée“ Gelegenheit, seine großen Fähigkeiten aufs neue zu betätigen. Im populären Konzert erspielte sich Crickboom einen starken Erfolg mit Beethovens Violinkonzert. — Stand das erste Konzert der „Société des nouveaux concerts“, mit den Schwestern Harrison als Solisten des Brahmschen Doppelkonzerts für Violine und Cello, nicht unter einem besonders günstigen Stern, so bildete der zweite Abend, an dem Richard Strauß unter unbeschreiblichem Jubel eine Anzahl eigener Kompositionen — Vorspiel zu „Guntram“, Schlußszene aus „Salome“ mit Frances Rose (Berlin) als Solistin, „Don Quixote“, „Till Eulenspiegel“ — dirigierte, den Höhepunkt der diesjährigen konzertlichen Veranstaltungen. — An einem Kammermusik-Abend brachte sich Anna Falk-Mehlig, unsere einheimische bedeutende Pianistin, im Verein mit dem Cellisten H. Becker in angenehme Erinnerung.

A. Honigsheim

BASEL: Neben bekannten Werken vermittelten die letzten Symphoniekonzerte Sinigaglia's leichtfüßige Suite „Piemonte“, Chausson's geistvolle Symphonie B-dur und Strauß' Jugendsymphonie F-dur, die durch Hermann Suter ebenso gewissenhafte, wie rassige Wiedergabe erfreuen. Solistisch betätigten sich Edwin Fischer, May und Beatrice Harrison, sowie Karl Flesch in diesen Konzerten. — Die Kammermusik-Abende brachten ein reifes Sextett Waldemar von Baußnerns, das zweite Trio Hans Hubers, ein vielversprechendes Trio Ernst Levis und Max Regers gewaltiges Klavierwerk „Variationen und Fuge in h-moll“ über ein Thema

Bachs op. 81, das durch Ernst Levi nahezu restlos ausgeschöpft wurde. — In einem Münsterkonzert bot der Basler Gesangverein unter Hermann Suter wertvolle Chorwerke mit Max Regers 100. Psalm als vielumstittener Climax und andrucksvoller Mitwirkung Gertrude Foerstels. — Der Basler Bach-Chor (Adolf Hamm) interpretierte in glücklicher Stimmung die drei ersten Teile des „Weihnachtsoratoriums“ von Bach. — Unter den Solistenkonzerten seien ein Violinabend Willy Burmesters, sowie die Liederabende von Adrienne und Heinrich Nahm, Frida Fetscherin und Elisabeth Sommerhalder, sowie Robert Wyß speziell genannt.

Gebhard Reiner
BERLIN: Das 5. Nikisch-Konzert brachte zu Beginn des Programms zwei beliebte Werke von Beethoven, die „Coriolan“-Ouvertüre und das Klavierkonzert in G, dessen Solopartie von Conrad Ansoerge in den dynamischen Schattierungen aufs feinste abgetönt gegeben wurde; auch in den Kadenzten, die er sich selbst gesetzt hat, zeigte der Pianist, wie heimisch er sich in der Empfindungswelt Beethovens fühlt. Alsdann folgte die Novität des Abends, eine Schauspiel-Ouvertüre für großes Orchester von E. W. Korngold. Der erst 14jährige Musiker versteht bereits mit dem modernen Orchester vollständig sicher umzugehen; allerdings steht er vorderhand noch stark im Banne von Richard Strauß hinsichtlich der Erfindung, aber die Gedanken werden gut entwickelt, alles fließt lebendig, ohne Stockung, ohne Grübelei unaufhaltsam fort, fest und sicher gefügt. Den Hörern hat das Werk entschieden Eindruck gemacht. Zum Schluß wurde Bruckners Romantische Symphonie in Es gespielt, die übrigens besser, wie es ursprünglich geplant war, an den Anfang des Programms gestellt worden wäre, weil man für Bruckners Musik und seine Eigenart frischen Geistes sein muß; man ist nicht mehr empfänglich genug dafür, wenn man vorher schon schwere Kost zu sich genommen hat. Nikisch legte sich voll ein für das Werk und brachte alle Schönheiten zu ihrer Geltung. — Auch in dem Konzert zum Besten des Pensionsfonds des Philharmonischen Orchesters, dessen Programm ausschließlich Wagnersche Musik enthielt, bewährte sich Nikisch als Meister des Taktstocks, der alle ihm zu Gebote stehenden Kräfte, Sänger und Orchester, ebenso zur Gefolgschaft zwingt, wie die Hörer bannt. Alles, was er an diesem Wagner-Abend vorführte, die Ouvertüre zu „Reni“, das „Lohengrin“-Vorspiel, Vorspiel und Schlußzene (Isoldes Liebestod) aus „Tristan“, Ouvertüre mit dem Bacchanale aus dem „Tannhäuser“ und die Schlußzene aus der „Götterdämmerung“ wurde ganz herrlich gestaltet. Martha Leffler-Burckard, eine der besten lebenden Wagner-Sängerinnen, war für dies Konzert gewonnen worden; sie brachte die Isolden- und Brünnhilden-Partie zu großartiger Wirkung.¹⁾

¹⁾ Weit weniger großartig, geradezu beschämend gering war wieder der Besuch dieses Pensionsfonds-Konzerts. Diese leider alljährlich zu beobachtende Tatsache bedeutet für das Stammpublikum der Nikisch-Konzerte ein geistiges und seelisches Testimonium paupertatis, wie es trauriger nicht gedacht werden kann. Einem solchen, der „ersten Musik-

— Der 5. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß war dem Andenken Beethovens gewidmet; das Programm enthielt die „Egmont“-Ouvertüre, das Violinkonzert, dessen Solopartie vom Konzertmeister Premyslav mit tadellos sauberer Intonation, klar gestaltet, durchgeführt wurde, und die Eroica. Die „Egmont“-Ouvertüre habe ich noch nie so matt in der Wirkung gehört; die Musik lahmt von Anfang bis zu Ende im Zeitmaße; auch die große Steigerung zum Schlusse kam nicht heraus. Erst in der Symphonie ließ der Dirigent Geist und Temperament walten, namentlich den Trauermarsch und das Finale baute er zu herrlicher Steigerung auf. — In der Singakademie wurde wieder kurz vor dem Feste Bachs Weihnachtsoratorium unter Georg Schumanns Leitung aufgeführt. Mir würde wirklich etwas fehlen, wenn ich in den fröhlichen Tagen dieses innerlich froheste aller Bachschen Werke vermissen müßte. Ist es doch wie ein großes Familienfest, wenn sich die Sängerschar und das Orchester auf dem Podium einfindet, der Dirigent zwischen den riesigen Tannenbäumen Posto faßt und die Pauken mit den Trompeten anheben, den Hörern die frohe Botschaft von der Geburt des Heilands zu verkündigen. Hier fühlen sich Sänger und Hörer in inniger Geistesgemeinschaft mit dieser Musik, die alle im Kopf und im Herzen tragen. Wenn zum Wechselspiel der Engel und Hirten mit gewaltigen Klängen die Choral-Melodie „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“ hinzutritt, strahlt auf aller Antlitz selige Befriedigung, man nickt förmlich der Sängerin zu, wenn sie Marias Wiegenlied „Schlafe, mein Liebster“ anhebt, zumal, wenn es so wundervoll, wie von Maria Philippi diesmal, gesungen wurde. Auch die anderen Solisten, Frau Möhl-Knabl (Sopran), G. A. Walter (Tenor) und Hjalmar Arlberg (Baß) waren ganz bei der Sache, ebenso wie Musikdirektor Irrgang vor der Orgel und die trefflichen Solisten unter den Philharmonikern.

E. E. Taubert

Unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters führte der Bruno Kittelsche Chor die Nänie und das Deutsche Requiem von Brahms mit bestem Gelingen auf; es ist erstaunlich, welche Chordisziplin der sehr temperamentvolle Dirigent bei seinem noch nicht lange bestehenden Verein erzielt hat. Die Soli im Requiem vertraten die vielversprechende Sopranistin van Lammen und der stimmgewaltige Carl Braun vom Deutschen Opernhaus. — Im 3. Symphoniekonzert Oskar Frieds führte E. N. von Reznicek sein noch ungedrucktes symphonisches Lebensbild „Schlemihl“ erstmalig auf. Wie er selbst sagt, hat dieses mit der Chamissoschen Figur nicht das geringste zu schaffen, sondern soll in Tönen die Lebensschicksale eines vom Unglück verfolgten, modernen Menschen schildern, der im Kampfe um seine ideelle und materielle Existenz zugrunde geht. Offenbar hat der Tonsetzer, dessen feine Lustspieloper „Donna Diana“ ebenso wie seine echte Volksoper „Till Eulenspiegel“ von

stade der Welt“ nicht gerade würdigen Zustand ist leicht dadurch abzuheben, daß auch das Pensionsfonds-Konzert im Abonnement (als elftes) stattfindet und der Reinertrag dem Orchester zufällt. Red.

unseren Bühnenleitern scheinbar absichtlich übersehen werden, mit dem „Schlemihl“ sich selbst gemeint. Wir aber hoffen zuversichtlich, daß dessen trauriges Schicksal an ihm sich nicht erfüllen wird. Verdient hat er es wirklich, daß sein Schaffen allgemein beachtet wird. In seinem neuesten Werk bekennt er sich rückhaltlos zu Richard Strauß; er hat diesen sogar in bezug auf Kunst der Instrumentation besonders in dem Scherzteil noch übertroffen. Unverkennbar ist er namentlich vom „Heldenleben“ und von der „Sinfonia domestica“ stark beeinflusst. Er gibt aber auch Eigenes zur Genüge. Der Gegenstand brachte es mit sich, daß an Kakophonien nicht gespart werden konnte, aber überall ist zu erkennen, daß Reznicek ein geistvoller, gedankenreicher Tonsetzer ist. Kann man auch keine reine Freude an dem aus überstarkem Pessimismus geborenen Werke haben, so muß man doch jedenfalls die ungemeine Kunst Reznicek's aufrichtig bewundern. Das schwierige Werk, das einen sehr großen Orchesterapparat und Orgel (Bernhard Irrgang) erfordert, fand eine ausgezeichnete Wiedergabe. Unter Friedrsicherer Leitung erspielte sich Pablo Casals mit dem Violoncellkonzert Schumanns einen großen Erfolg. Am Schluß des etwas langen Konzerts stand Liszts Faust-Symphonie, die Fried sehr gut liegt. Felix Senius sang (wie am Schluß des „Schlemihl“) das Tenorsolo, den Chor stellte der Charlottenburger Lehrer-Gesangverein. — Hoherfreulich ist es, daß Busoni's Orchesterabende wieder (jetzt mit dem Blüthner-Orchester) aufgenommen worden sind. Im ersten überließ er anfänglich die Direktion Max Reger. Dieser brachte bei uns zum ersten Male seine Romantische Suite op. 125 und den Gesang „An die Hoffnung“ zur Aufführung. Für letzteren setzte Gertrud Fischer-Maretzki ihre hohe Intelligenz und ihre kraftvolle Altstimme ein, die sich mühelos dem Orchester gegenüber behauptete. Der Gesamteindruck der Komposition, die durch feine Orchestermalerei ausgezeichnet ist, läßt eher auf Enttägung als auf Hoffnung schließen; es fehlt selbst in dem verhältnismäßig freundlich gehaltenen mittleren Teil an hellen leuchtenden Farben und Schwung. Dies gilt auch zum guten Teil von der dreisätzigen Orchestersuite, deren Schlußsatz „in Anbetracht der wenigen Vorproben“ wegließ, ein testimonium paupertatis sowohl für das Orchester wie für den Dirigenten. Die beiden ersten Sätze gehören zu dem Erfreulichsten, was Reger für Orchester geschrieben hat. Das Notturmo, in dem Einfluß der Jungfranzosen zu merken ist, ist ungemein Stimmungsvoll, überaus fein im Orchesterklang. Höchst reizvoll ist das Scherzo, in dem man deutlich die Elfen hin und her huschen hört; es ist auch melodisch recht glücklich erfunden. Reger hatte auch das Brahms'sche d-moll Konzert ursprünglich dirigieren sollen, das Busoni, wenn ich nicht irre, zum ersten Male sich hier zum Vortrag gewählt hatte. Ohne an der Probe beteiligt gewesen zu sein, übernahm aber Theodor Spiering die Leitung und brachte das Orchester glücklich über alle Klippen hinweg. Busoni, der schon bei seinem Ercheinen in hier geradezu ungewöhnlicher Weise gefeiert wurde, spielte das Konzert natürlich mit glänzender

Technik, hätte aber im ersten Satz noch mehr aus sich herausgehen sollen, im Adagio noch gebundener spielen können; erst im Schlußrondo stand er in jeder Hinsicht auf der Höhe. Einen glänzenden Erfolg hatten die beiden ersten Szenen des dritten Aktes seiner Oper „Die Brautwahl“, die von Julius Lieban und Nils G. Svanfeld gesungen wurden. Der Schwerpunkt scheint mir im Orchester zu liegen, in dem feiner Humor und lustige Satire in eigenartiger Form geboten wird.

Wilhelm Altmann

Zum erstenmal hatte man kürzlich Gelegenheit, ein englisches Orchester in einem Berliner Konzertsaal zu hören. Das aus 75 Musikern bestehende Beecham-Symphonieorchester aus London kann den Vergleich mit unseren einheimischen Instrumentalkörpern sehr wohl aushalten. Es ist vortrefflich geschult und ausgezeichnet eingespielt, der Streicherchor entfaltet Fülle und Glanz, die Bläser sind — mit Ausnahme vielleicht der für kontinentale Ohren etwas grellen Trompeten — gleichfalls ersten Ranges, so daß der Gesamteindruck der orchestralen Leistungen sich sehr günstig gestaltete. Der Dirigent Thomas Beecham gefällt sich, für deutschen Geschmack wenigstens, noch zu sehr in den Allüren des Pultvirtuosen, wodurch er sich selbst um manche Wirkung bringt. Wie er z. B. Mozarts D-dur Symphonie (ohne Menuett) rhythmisch und dynamisch mit Nuancen spickte, in diese kristallklare Musik allerhand hineingeheimnißte, das er dann wieder herauszuholen suchte — das war nicht sehr erbaulich. Davon abgesehen erwies sich Beecham als ein gewandter, umsichtiger Dirigent, der besonders mit Werken englischer Komponisten, unter denen solche von Delius an Wert und Eigenart weit hervorragten, mit Recht starken Beifall davontrug.

Willy Renz

Jascha Spiwakowski ist zweifelsohne ein außergewöhnliches Klaviertalent. Wie der noch ganz junge Künstler allein das Technische meistert, ist selbst in unseren Tagen etwas Besonderes. Er ist kein Kraftpianist, als die sich unsere Jüngsten so gern gerieren. Unscheinbar wie sein Auftreten erscheint sein technisches Gebahren, und den Sachkundigen überzeugt er gerade durch die Schlichtheit, mit der er alles macht, in dieser Hinsicht als ausgereifter Meister. Auch in seinem Vortrag ist fast alles abgeklärt, aber gerade das stimmt mich bei einem so jungen Menschen bedenklich. Ich hörte leider nur Chopin und Liszt. Wenn sich der junge Künstler schon für das schwächliche Werk des Polen entschloß, so hätte er es doch hingebender spielen können. So kam zwar alles sehr fein, aber doch unnatürlich kühl zu Gehör. Ich möchte wohl gern Beethoven, Brahms oder Schumann von Spiwakowski hören, dann erst wüßte ich, ob ich ihn als eine neue künstlerische Hoffnung ankündigen kann. — Elise Waldmann hat einen ansprechenden Koloratur-Sopran von freilich nicht tadelloser Schulung. Im Vortrag ist sie noch sehr unpersönlich, wie ihr Vortrag einer Mozart-Arie mit dem Blüthnerorchester bewies. — Gabriel Zsigmondy spielte mit Emil Telmányi und Bela von Csuka Beethovens Tripelkonzert. Die Ausführung erschien mir nicht temperament-

voll genug. Allen drei Spielern fehlt es an der für Beethoven unerlässlichen eisernen Rhythmik. Immerhin war das Ganze eine dankenswerte tüchtige Leistung. Dagegen wollte mir der Pianist in Schumanns Konzert gar nicht recht behagen, weil er das Meiste zu eckig und unpoetisch gab. Hermann Wetzel

Theodore Spiering brachte an seinem dritten Symphoniekonzert mit dem Blüthner-Orchester zum ersten Male eine Suite von Alfredo Casella und eine Rhapsodie „The Culprit Fay“ von Henry Hadley zu Gehör. Beide Werkchen zeugen für schönen Formensinn und für nichtgewöhnliches orchestrales Geschick. Dennoch lag kein tieferer Grund für ihre Aufführung vor; ihre Gefühlswelt ist uns zu bekannt, als daß wir mit seelischem Interesse das Dargebotene miterleben könnten. In der Suite fällt namentlich im dritten Satz eine durchgehende, die Stimmung schädigende Verwandtschaft mit Bizet auf, während das Stück Hadley's zuviel an vorgestriger Romantik leidet. Man vermißt die veranschaulichten Vorgänge, die etwa ein Ballet nicht übel zur Geltung bringen könnte, die aber eine wirklich gute Musik ganz in sich bergen würde. — Thomas Beecham aus London, ein eleganter, energischer Dirigent, dessen Darstellungskunst namentlich moderner Musik zustatten kommt, führte sein vortrefflich diszipliniertes Orchester vor. Dieses gehört offenbar zu den besten, die existieren; der große Streicherchor und fast noch mehr die Holzbläser sind einfach vollwertig. Auch hier gab es dekorative, von Wagner und Liszt beeinflusste Musik, jedoch großzügiger als bei Spiering. Eine Phantasie von Holbrooke über das Gedicht „Ulalume“ von Poe erreicht nirgends das unheimlich herrliche Gedicht, und „Paris“, eine Großstadtparaphrase von Delius, zeugt mehr von prächtiger Routine als von Genie. Wahrhaft erquickend aber war die einzigartige Wiedergabe von drei kleinen Sätzen aus dem zweiten Divertimento von Mozart. Das wird man so bald nicht vergessen. — Im 3. Konzert der Revue Musicale S. I. M. brachten als Novität für Berlin die Herren Louis van Laar und Leo Kestenberg eine Sonate für Violine und Klavier (in D, op. 36) von Gabriel Pierné zum Vortrag. Leidenschaftlichkeit und Verträumtheit erfüllen das fein gearbeitete Werk; nur lassen der erste und der dritte Satz die abwägende Gestaltungskraft vermissen. Der Mittelsatz jedoch gehört zum Entzückendsten und Gelungensten der neueren Kammermusik; uns überkommt die Stimmung einer Waldstunde, in die die Natur selber mit einigen süß pochenden Lauten einfällt. Zudem interpretierten die genannten Herren dieses Stück mit solch geistiger und technischer Souveränität, wie sie nur wenigen ihres Faches zu Gebote steht, und nicht minder bedeutend spielten sie mit Marix Loevensohn das schöne, schwingvolle Trio in e-moll von Saint-Saëns. — Käthe Hörder holt aus ihrer nicht viel hergebenden Stimme so Wirksames heraus, daß man vom Fleiß, der sich besonders in den Koloraturen äußert, und dem berechtigten Ehrgeiz auf eine erfreuliche Zukunft schließen kann. Auch das Spiel der mitwirkenden Geigerin Gertrud Rohloff nimmt ein durch Solidität, reine Intonation, auch in Doppelgriffen, schlichtes,

gesundes Empfinden. — Guida Franken (Klavier) spielt mit beachtenswerter Reife, die oft in einer eigenen poetischen Auffassung — sowohl bei Brahms wie bei Chopin — ihren Ausdruck findet. Nur müßte sie ihrer Fingergelenkigkeit dieselbe Pflege zuteil werden lassen wie ihrem Hand- und Armenspiel. Arno Nadel

„Das moderne Lied“ lautete das Thema, das sich Leopold Schmidt zum Vortrag gewählt hatte, und das er fesselnd und sachlich zu gestalten wußte. Von einem historischen Überblick ausgehend, machte er den Unterschied zwischen dem früheren und dem modernen Lied, das ja völlig ein Konzertlied geworden sei, klar. Das moderne Lied ist aus den Prinzipien von Wagner und Liszt geboren und immer mehr zur Dienerin der Poesie rein rezitativisch und deklamatorisch geworden. In der neuesten Zeit tritt aber wieder eine Wendung zum rein Melodischen und Geschlossenen ein. Die einflußreichsten Liederkomponisten, wie Strauß, Mahler, Reger, charakterisierte er besonders eingehend. Der Vortragende wurde durch die Kunst von Therese und Artur Schnabel unterstützt, die Liedproben in den Vortrag einstreuten. Frau Schnabel hat selten so schön und empfindungsvoll gesungen. — Anna Binger hat eine kleine, im piano gut aber im forte rauh klingende Stimme. Der Vortrag ist das Beste in ihren Darbietungen. — Auch eine Anfängerin ist Maria Hildebrand. Die Stimme ist voluminöser als die vorherige, aber auch hier ist die völlige Herrschaft über das Organ noch nicht erreicht. Auch ließ das Musikalische manchmal zu wünschen übrig. Der mitwirkende Cellist Wolfgang Magg produziert eine warme Kantilene, während die Technik im Virtuosen noch Lücken aufwies. — Im 5. Loevensohn-Konzert erschien das interessante und effektvolle, auf hebräischen Melodien aufgebaute, Streichquartett „Hebraikon“ von Paul Ertel. Die gehaltvolle „Musik für sieben Streichinstrumente“ von Rudi Stephan ist schon gelegentlich ihrer Uraufführung beim diesjährigen Tonkünstlerfest in Danzig in diesen Blättern erwähnt worden. Einen sympathischen Eindruck machte auch das Konzert für Violine und Klavier und Streichquartett von E. Chausson. Alle Werke erfuhren eine ausgezeichnete Wiedergabe. An der Ausführung waren außer den ständig Mitwirkenden noch beteiligt: Leonid Kreuzer (Klavier) und Max Saal (Harfe).

Emil Thilo

Paul Held, ein junger Tonsetzer, gab einen eigenen Kompositionsabend mit dem Blüthner-Orchester. Es war ein überflüssiges Unternehmen, denn seine Erfindung ist ganz bedeutungslos, und die Technik steht noch auf einem sehr primitiven Schülerstandpunkt. Das eine der drei Orchesterwerke, eine symphonische Dichtung „Dolore“, trug den Vermerk „Preisgekrönt“; leider erfuhr man nicht, wer diese Komposition preisgekrönt hat. Eva Leßmann sang vier melodisch kitschige Lieder mit Orchesterbegleitung. Eduard Mörike dirigierte mit seltener Hingabe. — Der Violinist Siegmund Schwarzenstein bemüht sich sehr um einen großen Ton; aber er verfällt dabei leicht ins Extrem. Seine Technik ist brillant, von rein virtuosem Zuschnitt. Das Programm hatte er sehr klug seinem Können angepaßt, so

daß der Erfolg nicht ausbleiben konnte. Am Klavier half ihm dabei Alexander Neumann. — Das Fitzner-Quartett bewährte an Werken von Haydn und Beethoven seine bekannte Vortrefflichkeit, die nicht zum wenigsten im subtilen Herausarbeiten der einzelnen Stimmen zu suchen ist. Lilli Lehmann sang drei Lieder mit Streichquartett-Begleitung von Jan Brandts-Buys, die keineswegs als bedeutende lyrische Schöpfungen gelten können, trotzdem sie dem Publikum gefielen; es spricht keine künstlerische Notwendigkeit aus ihnen, sondern sie sind nur „gemacht“.

Walter Dahms

Wenig erfreulich war das künstlerische Resultat eines Liederabends von Rita Bergas. Für die schwere, einsame Pfade wandelnde Muse Gustav Mahlers, wie für die ebenso aparte Hans Pfitzners schien sie zwar Verständnis zu haben, doch der gute Wille reichte nicht hin, die vielen gesangstechnischen Mängel zu verdecken. Mit dem, was sie vorderhand *piano* nennt, und was sie leider in übertrieben häufiger Manier zur Anwendung brachte, ist kein Staat zu machen. Gründliches Umstudieren kann hier nur als einzige Rettung des nicht unsympathischen Materials bezeichnet werden. — Wesentlich besser sah es bei Johanna Schot aus. Eine schöne, bis auf Kleinigkeiten wohlgebildete Mezzosopranstimme gehorchte hier einem offenkundig sachgemäß erzeugenen Impuls und zeitigte recht erfreuliche Resultate. Zu den vorläufig zu bemängelnden „Kleinigkeiten“ gehört in erster Linie eine viel zu dunkle, nahezu gaumig gefärbte Aussprache der halbstummen Endsilben, auf deren korrekte Behandlung jeder verständige Sänger größten Wert zu legen hat. — Von seiner schönen Stimme und seinen ebenso schönen Fortschritten in ihrer Behandlung überzeugte mit Leichtigkeit Franz Steiner sein Publikum. Das nach der Höhe zu außergewöhnlich reich beanlagte Organ strömt jetzt bis auf gelegentliche kleine Rückfälle in frühere Unmanier frei und natürlich aus. Seine schönsten Wirkungen erzielt es noch immer in rein lyrischen Momenten, während den dramatischen Akzenten, z. B. des „Schwager Kronos“, die Technik seiner Aussprache noch nicht gewachsen ist. — Ein beachtenswertes, aber keineswegs einwandfrei ausgebildetes Material zeigte die Sopranistin Else Schmidt-Held. Die vielen scharfen Klänge, die sich in den höheren Lagen bemerklich machten, sind zumeist eine Folge flacher Tongebung, die wiederum aus zu heller Vokalisation des e, i und ei entspringt. Guter Wille ist auch hier vorhanden, aber für die Wiedergabe der „Brautlieder“ von Cornelius gehört mehr. Eduard Behm entschädigte durch seine meisterhaft nuancierte Behandlung des Klavierparts. — Weihnachtsstimmung atmete der populäre Liederabend von Tilly Koenen. Mit ihrem wundervollen Organ und ihrer reifen Gesangkunst vermochte sie die Zuhörer dauernd im Bann ihrer Kunst zu halten und wußte der Gefahr der Einförmigkeit geschickt aus dem Wege zu gehen. Louis Robert (Amsterdam), der sie auf der Blüthner-Orgel begleitete, zeigte sich zwar als gewandter und in der Registrierungskunst erfahrener Techniker; was er uns aber außer Bach und Reger an Orgelmusik vorführte, nahm nicht sonderlich für seinen künstlerischen Geschmack ein.

Emil Liepe

Bei Alfred Merowitsch tritt die Größe des Werkes durch Achten auf technische Finessen und Detailkunst in den Hintergrund. Obwohl der „Carnaval“ von Schumann dazu geschaffen scheint, dem Maler und Kleinkünstler zu seinem Können Gelegenheit zu bieten, so fehlt Merowitsch das objektive Gestaltungsvermögen. — Leopold Hesse bedarf noch Jahre der Stimmbildung, bis daß er die Reife erlangt hat, die ihm die Möglichkeit gibt, in der Öffentlichkeit zu bestehen. Kurt Johnen entledigte sich seiner Aufgabe als Begleiter mit gutem Anpassungsvermögen und musikalischer Sicherheit.

Hanns Reiss

Philippine Landshoff und Gertrud Fischer-Maretski interpretierten „Vokale Kammermusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert mit Begleitung von Streichern und Basso continuo“ [Alexander Schmueller, C. Tromp (Viol.), D. Hait (Viola), M. Loevensohn (Cello), Dr. Ludwig Landshoff (Basso cont.)] In geschickter Weise war ein sehr interessantes Programm aufgestellt, um dessen wirkungsvolle Ausführung sich vor allem die genannten Sängerinnen verdient machten. Frau Landshoff (leider indisponiert) verfügt über einen gutgebildeten Sopran, der den vielen gesangstechnischen Finessen und Koloraturen der italienischen Meister durchaus gerecht wurde. Vorzüglich gelangen ihr Luigi Rossi's Arietta aus „Il palazzo incantato“ und G. F. Händels Ariette aus dem „Alexanderfest“. Frau Fischer-Maretski erfreute wieder durch ihre wundervolle Altstimme, die so selten in ihrem Wohllaut und so glänzend geschult ist, und durch ihren hochintelligenten Vortrag von Meisterwerken von A. Caldara, N. Matteis, A. Stradella, J. A. Perti und Händel. Von guter Wirkung war der harmonische Zusammenklang der beiden Stimmen. Die Kammerduette „Vocando“ von d'Astorga und „Quando lostral spezzai“ von Paësiello, sowie Ph. H. Erlebach's Duett „Schönstes Band getreuer Sinnen“ wurden mit bemerkenswertem Stilgefühl und exzellenter Gesangs- und Vortragskunst ausgeführt. Die Begleitung wurde stilgerecht und technisch gewandt besorgt, nur war der Basso continuo des Dr. Landshoff vielfach zu dürftig im Klang. — Hans Kleinholz verfügt über angenehme Stimmittel. Sein Bariton ist sonor und wohlgebildet. Belcanto im eigentlichen Sinne scheint ihm weniger zu liegen. Dagegen hat er für dramatisch bewegte Lieder ein beachtenswertes Ausdrucksvermögen, das ihn, sobald er eine gewisse Unfreiheit im Vortrag überwunden haben wird, unzweifelhaft weit über den Durchschnitt erhebt. Ceci Preuß begleitete mit recht annehmbarer Technik und gesundem Empfinden. — Boga Oumiroff sang Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und Dvořák. Sein weicher, etwas sentimentaler Bariton ist zwar nicht sehr groß, dafür aber hervorragend gebildet und von seltener Tonqualität. Eine merkliche Erkältung vermochte diesen Eindruck wenig zu beeinträchtigen. Der Vortrag des Sängers verriet viel Geschmack. In drei Duos von Dvořák vereinigte sich mit ihm seine Schwester Tania Bergmann-Oumiroff (Sopran), die gleichfalls über gutgeschultes und klangvolles Stimmmaterial verfügt. Der Eindruck dieser (böhmisch gesungenen) Duette war ein sehr günstiger.

Bienvenido Socias, der dezent und korrekt begleitete, erwies sich auch als guter Solist mit Bachs „Chromatischer Phantasie und Fuge“. Die Phantasie wurde allerdings in der üblichen Weise überhastet, die Fuge war jedoch ein Kabinettstück an feiner Nüancierung, an klarer Themendurchführung. „Drei spanische Tänze“ seines Landsmanns E. Granados y Campina spielte er mit überlegener Technik und rassigem Elan. — Gunna Breuning (Viol.) konzertierte mit den Philharmonikern. Ihre Technik ist in bemerkenswerter Weise entwickelt. Das ist aber auch alles. Ihr Spiel ist zwar temperamentvoll, aber in der Cantilene und auch sonst frostig und aller echten tieferen Empfindung bar. Henri Marteau's Suite in A, op. 15, wurde zum erstenmal in Berlin gehört. In technischer Hinsicht bietet das Opus manches Beachtenswerte. Rein kompositorisch vermochte es indessen nicht sehr nachhaltig zu wirken. Arthur Nikisch gab dem Abend durch sein meisterhaftes Accompagnement, sowie durch die vollendete Wiedergabe des „Siegfried-Idyll“ Wagners ein besonders vornehmes Air. — Einen „Loewe-Abend“ veranstaltete Alexander Heinemann. Die charakteristische, hochdramatische Interpretation des Klassikers der Ballade durch diesen intelligenten, feinnervigen Künstler berechtigt, von seinem Loewe zu sprechen. Begeisterter Applaus wurde dem Sänger zuteil, und man ertrotzte sich, obwohl eine hartnäckige Erkältung die Stimme empfindlich behinderte, die obligaten Zugaben. John Mandelbrod begleitete diesmal ganz ausgezeichnet, und er darf einen Teil des abendlichen Erfolges auf sein Konto setzen. — Ernst v. Dohnányi und Henri Marteau vereinigten sich zu einem „Beethoven-Abend“, an dem die Sonaten op. 23, 12 No. 1, 30 No. 1 und 2 zu geradewegs klassischer Wiedergabe gelangten. (Allerdings hätte das „più allegretto“ im Mittelsatz der a-moll Sonate mehr zur Geltung kommen dürfen.) Bewundernswert bleibt bei Dohnányi die souveräne Art, die feine Filigranarbeit der Beethovenschen Ornamentik zu kristallklarer Darstellung zu bringen. Der vortreffliche „Ibach“ (übrigens mit Clutsam-Klavatur), von solch' meisterhafter Hand gespielt, schien Seele zu haben. Marteau überließ sich anscheinend ganz der Führung durch das Klavier, und dies entspricht durchaus dem Charakter dieser Sonaten, die Beethoven mit Recht „für Pianoforte und Violine“ genannt hat. Sein Spiel erfreute durch jene seltene Abgeklärtheit, die, frei von allem Selbstzweck, ausschließlich und allein dem Kunstwerke dient. — Eine Schiller-Gedächtnisfeier veranstaltete der „Berliner Zweigverein des Schwäbischen Schillervereins“ in der Sing-Akademie. Zwei größere Werke für Chor und Orchester von Georg Schumann, „Totenklage aus ‚Die Braut von Messina‘“ op. 33 und „Sehnsucht“ op. 40 flankierten die Feier. Der Chor der Sing-Akademie und das Philharmonische Orchester machten sich (unter Leitung des Komponisten) um die Ausführung der schwierigen Werke verdient. Schumanns Musik ist im besten Sinne modern. In der Orchestration, und auch teilweise in der Thematik, von Wagner inspiriert, sind die genannten Werke ihrer Faktur nach aber durchaus eigenartig und, dank

ihrer exzellenten Textbehandlung und vornehmen Diktion, sehr wirkungsvoll. Max Friedländer hielt einen interessanten Vortrag über das Thema: „Schiller in der Musik“. Emmi Leisner sang mit schöner, aber leider zu dunkel timbrierter Stimme und mit geschmackvollem Vortrag Lieder von Zumsteeg und Schubert auf Schillersche Texte. Emil Milan rezitierte mit geistreicher Auffassung, aber unzureichender Stimme, den „Taucher“ und „Das Glück“. — Das Klingler-Quartett spielte an einem Kammermusik-Abend (außer Abonnement) unter Mitwirkung von F. Rückward (II. Viola), M. Baldner (II. Cello), A. Brun und R. Heber (Viol.) Brahms' Sextett in B, op. 18, das witzige C-dur Quintett, op. 88, von J. Haydn und das Oktett in Es, op. 20, von Mendelssohn in klangschöner und technisch bravuröser Art. Es ist stets ein erlesener Genuß, dieses vortreffliche Ensemble anzuhören, das über seltene Tonqualität und gewählte Nuancierungskunst verfügt.

Carl Robert Blum

DRESDEN: Das 3. Symphoniekonzert der Serie B im Opernhause vermittelte zunächst die Bekanntschaft mit dem Tripelkonzert für Klavier, Violine, Cello und Orchester von Paul Juon. Der russische Tonsetzer beweist durch dieses Werk aufs neue, daß er nicht umsonst zu Rang und Ansehen gelangt ist. Die drei symphonisch angelegten Sätze sind reich an melodischen Schönheiten und verraten in Aufbau, Harmonik, Rhythmik und Instrumentation eine eigene Persönlichkeit. Der bei verhältnismäßig sprödem thematischen Material überlang ausgespinnene erste Satz scheint mir der schwächste zu sein; um so schöner und innerlicher ist das Lento, während im Finale, einem glänzenden Rondo, das nationalrussische Element sehr glücklich verwertet ist. Das „Russische Trio“ (Michael und Josef Preß, Vera Maurina-Preß) führte den schwierigen, aber nicht eben dankbaren Soloteil vorzüglich aus; dem Ganzen war Hermann Kutzschbach ein mustergültiger Interpret. Die zweite Neuheit des Abends war das „Konzert im alten Stil“ von Max Reger. Der vielgewandte Tonsetzer, der mit seinem kontrapunktischen Können und seiner phantasievollen Art der Figuration in der alten Tonkunst wurzelt, hat ein Recht, sich der alten Formen zu bedienen, zumal da er sie nicht rein äußerlich nachahmt und etwa eine künstlerische Maskerade aufführt, sondern sie mit modernem Inhalt zu erfüllen bemüht ist, was besonders in der Harmonik zutage tritt. Leider mangelt dem Regerschen Werke nur gerade das, was den Hauptreiz der alten Musik ausmacht: blühende, leicht faßliche Melodik und eine Anmut mit Würde vereinende Ausdrucksweise. Bei Reger fließen die Brunnlein der Erfindung zu spärlich, auch bleibt die durchsichtige Klarheit der technischen Arbeit meist zu vermessen. Hermann Kutzschbach verhalf mit der Königlichen Kapelle dem Werke zu freundlichem Erfolg. — Ein Liederabend von Charlotte Huhn gab Gelegenheit, ihre hier unvergessene Kunst des seelisch belebten Vortrags aufs neue ebenso zu bewundern wie die ausgiebige Tiefe und Höhe ihrer Stimme, die nur in der Mittellage der Zeit ihren Tribut gezahlt hat. — Ein eigener Klavier-

abend von Johanna Thamm verstärkte die günstige Meinung über diese hochbegabte Pianistin, die sich neuerdings vor allem nach dem Vorbilde einer Carreño entwickeln zu wollen scheint. — Im Musiksalon Bertrand Roth hörte man eine Reihe von französischen Tonwerken, von denen eine eigenartige Rhapsodie für Klarinette und Klavier von Debussy den nachhaltigsten Eindruck hinterließ. Die Schwestern Hildegard, Nora und Eva Klengel, Töchter des bekannten Leipziger Cellomeisters, traten in dieser Matinee als Triovereinigung auf und fanden für ihr mehr intim-hausmusikmäßiges als virtuosos Spiel freundlichen Beifall.

F. A. Geißler

ESSEN: Allerlei schöne Musik kam uns in letzter Zeit zu Herz und Sinn, so in den Symphoniekonzerten unter Abendroth die Fünfte Symphonie von Tschaiowsky und die entzückende barocke Serenade von Braunfels, vom Dirigenten und Orchester mit erlesener Delikatesse in Rhythmus und Klang zu fröhlichem Leben erweckt. Gunna Breuning interessierte in Beethovens Violinkonzert und Marteau's allzu langer Suite. Als nachträgliche Weihnachtsmusik erklangen Konzerte von Händel, Bach und Mozart, gefolgt von Haydn's 13. Symphonie, die zündete wie ein Raketenfeuer von Humor und Laune. Schuberts Unvollendete sprach dazu ernste, aus den Tiefen der Seele heraufklingende Worte. Das eigentliche Weihnachtskonzert bestritt der Musikverein mit Bachs Weihnachtsoratorium, dessen Chöre von Abendroth mit dem großen Stimmaterial ganz auf festlich-frohen Pomp gestellt waren. Neben diesen von straffem Rhythmus belebten Stücken hatten die zum Teil vortrefflichen Solisten Mientje Lauprecht-van Lammen, Martha Stapelfeldt, Richard Fischer und Alfred Stephani mit ihren langgezogenen und von der Zeit stark berührten Arien einen schweren Stand. — Im Evangelischen Kirchenchor unter Gustav Beckmann erfuhr Händels „Jephta“ eine recht lebendige und eindrucksvolle Wiedergabe. — Der Frauenchor unter Obsner wartete mit einer Reihe hübscher kleiner Werke auf, und in einer Kammermusik des Musikvereins entzückte Dohnányi mit dem Essener Streichquartett in Werken von Mozart, Beethoven und Brahms.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Den Höhepunkt der Konzertveranstaltungen in den letzten Wochen vor Weihnachten bot der Dessoffsche Frauenchor, der unter Leitung von Gretchen Dessoff einen ganz außergewöhnlichen Grad von Gesangskultur erreicht hat. Das Programm enthielt kleinere Werke von Caldara, Sweelinck, Benevoli, Mozarts fünfstimmiges Kyrie und Pergoleses Stabat mater. Solistisch wirkten Anna Stronck-Kappel (Sopran) und Maria Philippi (Alt) mit ihrer oft gerühmten Kunst mit. Als Violinsolist zeigte Hans Lange sein hervorragendes Können. — In der Kammermusik brachte das Hock-Quartett drei Novitäten: Ottokar Nováček's Streichquartett in C-dur op. 13, ein besonders im Adagio sehr wertvolles Werk, Roderich von Mojsisovics' Serenade in A-dur op. 21, die trotz allen harmonischen Aufputzes wenig fesseln konnte, und ein Salonstück von Carl Frühling, Klavierquartett in fis-

moll, sehr dankbar und wohlklingend, aber entsetzlich leer. Am Flügel spielte Chr. G. Eckel mit vieler Bravour. — Das Trio von Hans Lange, Ary Schuyer und Florence Bassermann brachte Volkmar Andreaes Trio, das vor zwei Jahren auf dem Darmstädter Kammermusikfest mit starkem Erfolg erstmalig aufgeführt wurde, in prachtvoller Ausführung zu Gehör. Das nachfolgende C-dur Trio von Brahms gelang den Ausführenden hervorragend schön. — Im 3. Volks-Symphoniekonzert brachte Max Kaempfert die Melusinen-Ouvertüre und die Schottische Symphonie nachdrücklich zur Geltung. Adolf Rebner spielte das Violinkonzert mit süßem Ton und zart poetischer Auffassung, so daß ein wundervoller Mendelssohn-Abend zustande kam. — Von den Gesangsvereinskonzerten ist das Konzert der Liedertafel noch zu erwähnen, die unter Ferdinand Bischof einen starken Aufschwung genommen hat.

Karl Werner

GENF: Im 2. Symphoniekonzert bot Lamond eine prachtvolle Leistung mit Brahms' B-dur Konzert. Das 3. vermittelte unsere Bekanntschaft mit Beethovens Jenaer Symphonie, der am Schluß des Abends die „Fünfte“ folgte, mit der Stavenhagen eine Meisterleistung bot. Dazwischen spielte Hugo Heermann, der an Stelle Berbers an unser Konservatorium berufen ist, sehr schön Beethovens Violinkonzert. Am 4. Abend errang der hier lange nicht gehörte Jean Gérardy einen vollen Erfolg mit Lalo's Cellokonzert. Stavenhagen benutzte des Künstlers Anwesenheit zu einer Aufführung von Strauß' „Don Quixote“, dessen Bedeutung unter seiner Leitung voll zum Ausdruck kommt. Als Novität gab es noch zwei Präludien zu „St. Sébastien“ von Debussy, eindrucksvolle Stimmungsbilder von eigentümlichem Reiz, die sehr gefielen. — Édouard Risler führte seine acht Klavierabende, in denen er u. a. das ganze „Wohltemperierte Klavier“ zu Gehör brachte, mit vollem Erfolge zu Ende. Der hohe Ernst, mit dem der Künstler seine Aufgabe erfaßt, die Meisterschaft seiner Ausführung und sein bedeutendes Können stellen ihn in die vorderste Reihe der modernen Pianisten. — Hugo Heermann hat uns zwei gut gelungene Kammermusik-Abende geboten, in denen Haydn, Mozart, Beethoven (op. 59 e-moll) und Schumann (a-moll) zu Worte kamen. Mit Stavenhagen am Flügel standen noch Brahms' g-moll Quartett und das Quintett von Dvořák auf dem Programm. Auch unsere zweite Quartettvereinigung unter Robert Pollaks Führung gab ein sehr beifällig aufgenommenes Konzert. — Die „Société des Grands Concerts“ und die „Schola Cantorum“ aus Lyon unter der Leitung ihres Dirigenten Wittkowsky verschafften uns einen hohen Genuß mit einer wohl gelungenen Aufführung von Beethovens „Missa solemnis“. — Wladimir Cernicoff gab einen interessanten Klavierabend. Marie Panthès zeigte sich in dem ihrigen als eine Meisterin ihres Instrumentes und erspielte sich einen glänzenden Erfolg. Auch Marie-Louise Debogis hatte in einem Liederabend über einen starken Beifall zu quittieren.

O. Schulz

HAMBURG: Im 2. Konzert mit den Berliner Philharmonikern erinnerte sich Nikisch der in Hamburg fast vergessenen Mendelssohn-

schen Ouvvertüre „Meeresstille und Glückliche Fahrt“; als symphonisches Hauptwerk brachte er, der größte Romantiker unter den heutigen Dirigenten, Schumanns Zweite Symphonie so zur Geltung, wie nur er diesem Werke Geltung verschaffen kann. Die Novität des Abends, Braunfels' Ouvvertüre „Prinzessin Brambilla“, sprach weniger an, dagegen erspielte der erste Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, Julius Thornberg, sich und der von ihm gespielten Novität, einem Konzert von Hakon Børresen, einen stürmischen Erfolg. — Das 2. Singakademie-Konzert brachte eine von Prof. Barth mit peinlicher Sorgfalt vorbereitete und mit vollem Verständnis für den Stil des Werkes geleitete Aufführung des „Judas Makkabäus“, der nach all der Experimentalmusik unserer Tage wie ein Labsal und zugleich wie eine erste Mahnung: „Das Ganze halt“ wirkte. — Mit einem eigenen Konzert enttäuschte Jan Kubelik sehr erheblich diejenigen, die von ihm über das Virtuose hinaus große künstlerische Eindrücke erwartet hatten; diese waren um so größer bei dem Beethoven-Abend, den Eugen d'Albert gab. — Als Veranstaltungen von mehr lokaler Bedeutung sind noch zu erwähnen: ein Orchesterkonzert Emil Renners, der Novitäten eigener Komposition unter sehr großem Beifall zur Aufführung brachte, und ein Konzert Otto Waldbachs, der sich als Schöpfer eines Weihnachtsoratoriums als getreuer und pietätvoller Anhänger Bachs bekannte. — Germaine Schnitzer holte ihren versäumten Klavierabend nach und fand alle die Anerkennung, die ihr als einer der Besten unter den jüngeren Pianistinnen der französischen Schule von Rechts wegen gebührt.

Heinrich Chevalley

HEIDELBERG: Das 3. Bachvereins-Konzert wurde mit der von Fritz Stein (Jena) dirigierten Jugendsymphonie Beethovens eröffnet. Das Orchester stellten die „Meininger“. Dann folgte das Konzert für drei Klaviere (C-dur) von Bach, dessen Ausführung die Herren Reger, Stein und Wolfrum und ein ebenbürtiges Streichorchester übernommen hatten. Kolossalen Erfolg erzielte Reger mit seiner Romantischen Suite (op. 125), einem poesievollen Tongedicht, das einen Höhepunkt der instrumentalen Ausdruckskunst unserer unaufhaltsam vorwärtseilenden Zeit bedeutet. Den zweiten Teil des Programms bildeten Schuberts Zwischenakt- und Balletmusik aus „Rosamunde“ und die Zweite Symphonie von Brahms, die Reger mit seinen „Meininger“ wundervoll nachdichtete. Dem Konzert ging eine Matinee mit Bachs „Goldbergvariationen“ und Regers op. 96, gespielt von Wolfrum und Reger, voraus. Im 4. Bachvereins-Konzert stand Busoni im Vordergrund. Er spielte Beethovens Es-dur Konzert und die von ihm für Orchester und Klavier bearbeitete „Spanische Rhapsodie“ von Liszt. Über Busoni's Kunst am Flügel ist die Welt längst im klaren, nicht ist dies der Fall in bezug auf seine erstrebte Bedeutung als schöpferischer Künstler. Auch seine virtuos dargebotene Orchestersuite (op. 41) versagte als zwingender Beweis hierfür. Mit Cherubini's Ouvvertüre zu „Ali Baba“ begann Wolfrum den Abend. Eine richtige Weihnachtsfeier war das

5. Konzert unter Wolfrums Leitung. Zuerst hatte Humperdinck das Wort mit drei Chorälen aus dem „Wunder“, dann folgte das von idyllisch-duftigem Hauch erfüllte Oratorium „Des Heilands Kindheit“ von Berlioz und zum Beschluß der kraftvolle Kantaten-Doppelchor „Nun ist das Heil“ von Bach. Ganz ausgezeichnet waren die Solisten Emma Bellwidt, Felix v. Kraus und George A. Walter. Der Chor des Bachvereins und des Akademischen Gesangvereins imponierte insbesondere durch künstlerische Dynamik. Orchester und Orgel (Poppen) standen auf der Höhe ihrer Aufgabe. — Den zweiten Abend der Kammermusik-Konzerte (Otto Seelig) bestritten die „Böhmen“ mit Haydns op. 76 No. 2, Dvořak's op. 87 und Max Regers op. 109, welch letzteres einen geradezu jubelnden Beifall auslöste. — In ihrem ebenfalls zweiten Kammermusikabend brachten Otto Voß (Klavier) und Fritz Hirt (Violine) unter Maur. Franks Mitwirkung (Violoncell) von Fr. Schubert die Phantasie in C-dur op. 159, die Sonatine in a-moll op. 137 No. 2 und das Trio in B-dur op. 99 zu eindrucksvollster Wirkung. — Ein Kirchenkonzert (Otto Autenrieth: Leitung und Orgel) vermittelte unter Assistenz von H. Schumacher und G. Schlatter Chöre, Gesangssoli und Orgelwerke von Wolfrum, Bach, Händel, Liszt, Stradella, Klughardt und Rheinberger. — Der Wagner-Abend des Ehepaars Gura-Hummel im Verein mit dem Städtischen Orchester (Leitung: Bing) brachte die üblichen Ausschnitte aus „Meistersingern“, „Tristan“, „Holländer“, „Walküre“ usw. und erntete großenteils Zustimmung. — Aus dem Liederkranz-Konzert (Leitung: C. Weidt) sei Woyrschs „Heerbann“ besonders genannt. — Lilly Hoffmann-Onegin bewährte sich mit Liedern von Schubert, Schumann, Brahms, Wolf und Onegin — Wolfrum begleitete vorzüglich — wieder als tüchtige Sängerin. — Eine Brahms-Matinee von Fr. Hillitzer (Sopran), K. Hermann Oehler (Klavier) und C. Müller (Violoncell) mit op. 5 und 38 und sechs Liedern erwarb sich die volle Gunst des Publikums. — Der Klavierabend von Bruno Hinze-Reinhold hatte ein schlechtes finanzielles Fazit, um so höher aber stand sein künstlerisches mit Werken von Brahms, Schumann und Liszt. Ähnlich erging es dem vortrefflichen Violoncellisten M. Frank (am Klavier O. Voß). Als guter Balladensänger stellte sich Dr. Rolf Ligniez vor. Karl Aug. Krauß

KÖNIGSBERG i. P.: Über und über voll musikalischer Strapazen liegt die erste Winterhälfte hinter uns, und auch die weihnachtliche Ruhepause dürfte sich kaum lang ausdehnen. Nimmt man all das viele zusammen, so war die Qualität der Aufführungen nicht schlecht, auch das Repertoire schließlich abwechslungsreich, und kann doch gerade unseren führenden Konzertveranstaltungen der Vorwurf nicht erspart werden, wieder einmal herzlich einseitig-konservativ gewesen zu sein. In den drei bisherigen Brodeschen Symphoniekonzerten gab es wenig Neues, und auch der Programm-entwurf für die übrigen ist in dieser Hinsicht wenig tröstlich, obschon wir wissen, daß Beethoven, Mendelssohn und Brahms Brode am besten liegen und daher diese Namen hin-

sichtlich der Aufführung gute Gewähr bieten. Solist des 1. Konzerts war Karl Straube, der mit seinem phantasievollen Spiele die neue meisterhaft geratene Stadthallen-Orgel aus der Werkstatt des hiesigen Orgelbauers Bruno Goebel einweihte. Das 2. etwas moderner schmeckende mit der „Faust“-Ouvertüre und „Till Eulenspiegel“ leitete vertretungsweise der ruhig-feine, etwas „akademische“ Franz Mannstädt (Solistin: Jeannette Grumbacher-de Jong). Das 3. gewann Interesse durch die Kunst Bronislaw Huberman's. Auch der streitbare Musikverein unter Paul Scheinpflug hielt es vorläufig mit dem Bewährten und gab seinem Dirigenten Gelegenheit, sich zum ersten Male an der „Neuten“ zu versuchen. Der Versuch glückte gar respektabel! Auch der Bachschen h-moll Messe anspruchsvollen zweiten Teil suchte dieser strebsame Dirigent mit seiner „Musikalischen Akademie“ zu bewältigen, und wenn ihm dies nicht durchweg gelang, so liegt die Schuld hauptsächlich an gewissen akustischen Fehlern des Stadthallen-Podiums, auf deren Abstellung bisher vergeblich gedungen worden ist. Weitere Chorkonzerte veranstaltete die von Max Brode geleitete Singakademie mit dem Mozartschen Requiem und der prächtigen Motette eines nicht sicher zu bestimmenden Bach „Unser Leben ist ein Schatten“, sodann der Artur Altmann'sche Philharmonische Chor, der u. a. mit einer freundlichen Novität für Chor mit Orchester von Arnim Kroder, einem noch nicht ausgereiften Strauß-Epigon, aufwartete, der fein geschulte a cappella-Chor Conrad Hausburgs und die Männergesangsvereine „Sängerverein“ (Karl Ninke) und „Liederfreunde“ (Paul Scheinpflug). — Mehr Neigung für neuere Kunst macht sich durchschnittlich bei den Solisten bemerkbar, die uns in stattlicher Phalanx besuchten (ihr Name und Art sind meist bekannt); ja, das Petersburger Streichquartett wagte es sogar, einen höchst interessanten Abend mit lauter hier neuen Werken moderner Russen zu geben — doch das Publikum versagte; es war ja weder Beethoven noch Brahms dabei. Wenn's doch auch in den großen Konzertsälen so wäre wie in den kleinen intimen, snobismusfreien Kirchenkonzerten einiger zielbewußter Kantoren, wie des Schloßorganisten Ernst Maschke, des Tragheimer Kantors Ernst Beyer, des Domorganisten Walter Eschenbach, die in aller Stille und Bescheidenheit, gar oft irgendeine altertümliche Perle ausgrabend oder für Modernes eintretend, ihre Kulturarbeit mit Fleiß und treuem Geiste vorwärtsbringen!

Dr. Lucian Kamieński

KOPENHAGEN: Was es aus dem Konzertleben des Dezember zu berichten gibt, ist — wie gewöhnlich — nicht viel. Noch früher als sonst haben die Konzerte dieses Jahr aufgehört. Von Interesse war der Duo-Abend von Ellen Beck und Saima Neovi, an dem u. a. ein Bruchstück aus dem „Rosenkavalier“ auf dem Programm stand, dann — obschon weniger — ein Konzert des Studentengesangsvereins und — weit mehr — ein von der Königlichen Kapelle gegebenes, in dem unter Leitung des Komponisten eine Reihe Werke von Jean Sibelius aufgeführt wurden. Der äußere Erfolg war sehr befriedigend, und wirklich haben die Lieder (von Frau Langaard gesungen) sowie ein paar

ältere Sachen gefallen; die neueren dagegen, und speziell eine sogenannte „Symphonie“ (No. 4), konnte man nur mit stillem Kopfschütteln anhören.

William Behrend

LEIPZIG: Im Gewandhause merkte man den musikalischen Advent weniger an Schumanns, mit glühender Inspiration interpretierter Frühlings-symphonie (B-dur) oder an echten orchestralen Weihnachtsstücken, als am Wald von mächtigen Tannenbäumen in Bruckners „Romantischer Symphonie“ (No. 4), die Arthur Nikisch, der seit einigen Jahren der sehr starken Brahms- und Tschairowsky-Pflege im Gewandhause eine erfreulicherweise ebenso planvoll gedachte, wenn auch viel bescheidenere Bruckner-Pflege als Ergänzung und Gegengewicht gegenüber setzt, vom vorigen Winter her zur Wiederholung brachte. In einer Vollendung, die ihn, den einst noch von Bruckner selbst Unterwiesenen, mit Löwe als den größten Bruckner-Interpreten unserer Zeit preist. An echten Weihnachtsstücken gab's im Gewandhause vor dem Fest nur einige, vom Thomanerchor (Gustav Schreck) herrlich gesungene a cappella-Gaben aus dem Weihnachtsrepertoire seiner Sonnabend-Motetten in der Thomaskirche: „Ave maris stella“ (16. Jahrhundert), das im Ausdruck der Freude Bachisch elementar und herrlich bewegte „Hodie Christus natus est“ von Sweelinck (17. Jahrhundert) und als Zugabe Praetorius' unbekanntes liebes „Es ist ein Reis' entsprungen“. Eine kleine orchestrale Weihnachtsfeier boten allein die Philharmoniker, die in ihrem, in Vertretung ihres ständigen Leiters Hans Winderstein schlicht-natürlich und grundmusikalisch von Paul Klengel geleiteten „Bach-Beethoven Brahms-Abend“ (einige Sätze aus Bachs bekanntester D-dur Suite, Beethovens Tripelkonzert, Brahms' Doppelkonzert und Akademische Festouvertüre) Bachs Hirtenmusik (Weihnachts-oratorium) gewählt hatten. Wo blieben Torelli, Corelli, Manfredini, wo die kleineren neuen Weihnachtsoratorien und -mysterien (Wolfrum!), wo Liszt, Berlioz, Gade? Neben Draesekes prächtigen „Heinzelmännchen“ (Kopisch), einem Seitenstück lebenswürdigen chorischen Elfenspuks und echt deutschen heimeligen Balladentons zu Schrecks reizendem „Hochzeitslied“ (Goethe), sangen die Thomaner im Gewandhause noch als Neuheit „Mei Mutter mag mi net“ (Ernst Lenbach) des ausgezeichneten Theorieprofessors am Königl. Konservatorium, Stephan Krehl. Krehl gibt das Flüssigste und Natürlichste noch im Klavierstück kleiner Form und kontrapunktischer, am liebsten kanonischer Satzart. Sein Chorlied krankt, wie alle seine größeren Werke, an Inspirationslosigkeit und Mosaikarbeit. Eine geistreiche Modulationsstudie von Regerisch unechter, gewollter Volkstümlichkeit im dialektischen Refrain und stockender, mit verminderten Akkorden und Trugschlüssen belasteter Phantasie im Hauptteil, entschied den endlichen Sieg allein die Silberstimme des kleinen tapferen Vorsängers. Eine größere Weihnachtsfeier bot außer den Kirchenmotetten in St. Thomas und St. Johannis einzig der kleine aufstrebende und von einem rühlig für seine gute Sache wirkenden Schulmanne (Prof. Kantor Hans Hofmann) geleitete Universitäts-Kirchenchor. Über ein sehr bildsames Stimmaterial verfügend, hat er sich

für größere Aufgaben neuerdings, wie zu Bachs Zeit, das kleine, in den Konzerten von einigen Stadtmusikern (Gewandhauskünstlern) geführte Studentenorchester zugelegt. Wird er sich mit seiner Unterstützung namentlich die Pflege der kleineren kirchlichen Chorwerke mit Orchester von mittlerer Schwierigkeit angedeihen lassen, die die großen Chorvereine über ihren hohen und höchsten Aufgaben liegen lassen müssen, so füllt er neben seinen scharf disponierten Programmen auch damit eine wirkliche Lücke im Leipziger Musikleben aus. Diesmal brachte er das lange Jahrzehnte in Leipzig nicht mehr gehörte Weihnachtsoratorium von Herzogenberg, dem Begründer und langjährigen Leiter des Leipziger Bachvereins, das in dem naiv-volkstümlichen und treuerzigen Ton seiner innerlichen und sinnigen Idyllen, dem zart archaisierenden und Bachisierenden Kolorit und der unaufdringlichen, aber vollendeten Kontrapunktik noch immer herzlich erfreut, zur sehr tüchtigen und belebten Aufführung, an deren Gelingen die Damen Marta Wermann, Olga Pannowitz, die zudem noch mit schönen weichen Stimmen begabten und sehr hoffnungsvollen jungen Kräfte Karl Roth, Friedbert Sammler, endlich Max Fest (Klavier) und Oberlehrer Ernst Müller (Orgel), zugleich ein feinsinniger, lyrisch weichgearteter Improvisator, verschiedene vortreffliche Gewandhauskünstler und der Kinderchor der Universitätskirche gleichen Anteil hatten. — Die Kammermusik führte Brahms' Doppelkonzert in Kürze zweimal nach Leipzig. Im Gewandhause durch die Schwestern May und Beatrice Harrison, in der Philharmonie samt dem Tripelkonzert Beethovens durch das temperamentvolle Berliner Russische Trio (Vera Maurina-Press, Michael und Josef Press) in interessanter, der Rassenempfindung nach unterschiedlicher Auffassung und gleich vollkommenem, hochmusikalischem Vortrag, wobei in beiden Fällen die rassigste und bedeutendste Künstlerindividualität am Cello saß. Die Böhmen führten Vincent d'Indy's, des gelehrtesten modernen Franzosen zweites Streichquartett (E-dur) in Leipzig ein. Ein echter d'Indy! Thematisch in allen Sätzen aus jenem Motiv von vier Noten, das Mozart zum Finalthema seiner Jupitersymphonie erhebt, durch rhythmische Umbildungen und mit einer, bis in die Figuration hinein gewährten strengen Einheitlichkeit entwickelt, ist's von der ersten bis zur letzten Note experimentelle und konstruktive Kopfarbeit von bewundernswerter kontrapunktischer Finesse und zarter Geistigkeit. Seelisch gibt es sich, abermals als echter d'Indy, grämlich-grüblerisch im langsamen Satz, naiv-munter in dem bukolischen, pikant und unregelmäßig, in zwei-, drei- und fünfteilig gemischten Taktarten metrisierten Scherzo und von jener frostigen aristokratischen Wärme in den Seitenthemen, die d'Indy ganz eigen ist, doch über das Blasse, Reflektierte und Blutlose in der Musik dieses geistvollsten César Franck-Schülers niemals hinwegtäuschen kann. Man nahm das nicht sonderlich französisch-espritvoll gespielte, geistvolle Werk günstig, doch ohne rechte Gegenliebe auf. Den Beethovenschen und Brahms'schen Doppelkonzerten tat Julius Klengel im Gewandhause sein neues für zwei Celli mit Orchester hinzu

(Mskr., e-moll), das er mit seiner Tochter Eva am zweiten Cello selbst aus der Taufe hob. Formell durch Einschluß des Scherzo ins Andante und Rückkehr zum ersten Satz im Finale in interessanter Weise ringförmig geschlossen, gab's als Probe Leipziger akademisch-nachromantischer Gesellschaftskunst ein angenehmes und unterhaltsames Ruheplätzchen ab, das die Äste und Zweige des romantischen, in Wagners „Tristan“ gipfelnden Baumes gar sänftiglich und artig, und im ersten Satz auch gar düster-pathetisch und bewegt beschatteten. — Den Gesang vertraten zwei tüchtige und vielversprechende heimische junge Künstlerinnen: Marie Schlesinger und Erna Bugge (Lieder- und Duettenabend) mit Gesängen von Eykens und die Weimaranerin Alma Ehrhardt, ein in der Höhe frei leuchtender, voller dramatischer Sopran von warm und breit schwingender Empfindung. Hier war auch das zeitgenössische lyrische Schaffen stärker berücksichtigt: zwei herrlich weite und echt gesangliche Bogen spannende Arnold Mendelssohn (u. a. das „Nachtlied Zarathustras“), zwei feingearbete Eugen Lindner („See der Träume“, „Über den Bergen“) und drei blasse Reger. Die Violine stellte den bereits bei seinem Auftreten im Gewandhause gewürdigten Bronislaw Huberman. Das Klavier führte die von uns bereits ausführlicher besprochenen Ignaz Friedman (zweiter Chopin-Abend), Mark Günzburg (u. a. Emil Sjögren's, des wohl einzig genialischen schwedischen Komponisten moderner Zeit e-moll-Sonate, Alfred Grünfelds Ungarische Phantasie) und Germaine Schnitzer (Dvořák's Klavierquintett mit den schlecht disponierten Böhmen) zum zweiten Male nach Leipzig. Conrad Ansoerge mußte seinen Beethoven-Abend, hauptsächlich wegen mangelnder Teilnahme, ausfallen lassen — auch ein nachdenkliches Zeichen von der Zeiten Wandel aus der so vielgerühmten alten „Musikstadt“! Als vorzügliche Techniker und geschmackvolle Pianisten stellten sich der junge Wiener Dr. Paul Weingarten, ein ausgezeichnete Rhythmiker, der in seiner allzu stark entwickelten Vorliebe für Konzertbearbeitungen auch auf Godowsky wies, und, wie bereits im vorigen Winter, der durch bedeutende musikalische Intelligenz interessierende Edmund Schmid vor, der für den talentvollen neudeutschen Komponisten in Hamburg Karl Gleitz mit der etwas berliozianisch wildernden „Irrlichter“-Phantasie und dem sehr feinen und klangschönen Orchesterstimmungsbild „Pietà“ mit Recht einmal wieder Interesse erweckte. Das Winterkonzert des seit Noë's plötzlichem Tod von Josef Pembaur jun. mit aufopfernder Begeisterung geleiteten, aufstrebenden Orchestervereins streichender und blasender Liebhaber erwähnt (u. a. Phil. Eman. Bachs Dritte Symphonie in F); und der musikalische Chronist darf frei nach Schumann für eine ganze Woche Schonzeit seine vielstrapazierte Feder ausspritzen.

Walter Niemann

LONDON: Die Konzertprogramme der letzten Wochen wiesen den Namen Edward Elgar's vielfach auf; in der Albert Hall brachte die Royal Choral Society „The Music Makers“ zur Aufführung (für London neu), ein wenig ansprechendes Werk, das den Komponisten nicht

auf seiner gewohnten Höhe zeigt; die Aufführung ließ überdies zu wünschen übrig. Daß Elgar zweifellos, der beste Dirigent seiner eigenen Werke ist, konnte man unschwer in zwei Konzerten des London Symphony Orchestra erkennen. Das faszinierend Persönliche in César Franck's d-moll Symphonie brachte er jedenfalls nicht so überzeugend zur Geltung, wie die zahlreichen Schönheiten in der Mehrzahl seiner eigenen Werke; die Geigerin Marie Hall spielte Elgar's Violinkonzert recht flüssig, und der Cellist Dr. S. Barjansky war der andere Solist (Dvořák's Konzert); er spielte technisch und tonlich famos, doch ein allzu lockeres Band schien sich um Solisten und Dirigenten zu schlingen. — Die kürzlich hoffähig erklärte „Royal Philharmonic Society“ absolvierte zwei weitere Konzerte mit interessanten Programmen; es dirigierte u. a. Cowen und Percy Pitt. Eine neue Symphonie von Sir H. Parry wurde beifällig aufgenommen. Die vier Sätze gehen ohne Pausen einer in den anderen über; ein dichterisches Programm liegt zumindest ihrem Stimmungsgehalt zugrunde: Kraft — Liebe — Spiel — Jetzt. Das Ganze ist eine ehrliche, ernste Arbeit, doch nicht mehr. Eine neue Suite von Dr. Walford Davies (nach Wordsworth) rangiert vielleicht in dieselbe Kategorie; nicht gewöhnliches technisches Geschick überwiegt. Ein neuer symphonischer Liederzyklus von Th. Dunhill (nach Worten W. B. Yeats'), von G. Elwes meisterhaft gesungen, reihte sich erfolgreich an und bestach durch farbenreiche Orchestrierung. Solisten waren Sapellnikoff (der auch kürzlich zwei Rezitals mit schönem Gelingen absolvierte; er spielte Chopin's e-moll Konzert), ferner Harold Bauer (G-dur von Beethoven; eine Glanzleistung) und Luisa Tetrassini, die sich die goldene Beethoven-Medaille der ehrwürdigen Society ersang. Coventgarden sollte jedoch das Revier dieser und anderer Primadonnen bleiben; immerhin freuten wir uns, Percy Pitt's feinsinnige „Sérénade du Passant“ von ihr gehört zu haben, ein äußerst liebenswürdiges Opus. — In den Queen's Hall Orchestra-Konzerten brachte Sir Henry J. Wood Glière's „Sirenen“ zur Aufführung, eine sehr gewandte Komposition, die freilich Erinnerungen verschiedener Art (an andere Russen, Wagner usw.) wachruft. „Eine Lustspiel-Ouvertüre“ von Max Reger gelangte zur Erstaufführung in England. Sicherlich war er in selten guter Laune, als er dieses gewinnende Orchesterstück schuf; es sprudelt nur so davon. Teresa Carreño spielte Mac Dowell's ziemlich äußerliches d-moll Konzert sehr brillant, während im anderen Wood-Konzert d'Albert nach achtjähriger Pause wieder als Klavierspieler auftrat. Seine Wahl war auf Beethoven, Es-dur, gefallen; wie er sich hierin und kurz darauf in einem eigenen Beethoven-Rezital im ausverkauften Bechstein-Saale seiner Aufgabe entledigte, konnte freilich keinen Zweifel darüber aufkommen lassen, daß er nach wie vor auch im „Hochland“ der edlen Tonkunst einer der Erwählten ist. — Gleichfalls ein Beethoven-Programm absolvierte Landon Ronald mit seinem New Symphony Orchestra. Irene Scharrer erwies sich hierbei mit dem Vortrage des G-dur Konzerts als Pianistin von Rang. —

Ein Gedächtniskonzert für den jung verstorbenen Komponisten Coleridge-Taylor vermochte sogar die enorme Albert-Hall zu füllen und so den Hinterbliebenen dieses sehr begabten Musikers eine stattliche Summe zuzuführen. — Kammermusik: Ungemein rege war die Tätigkeit auch auf diesem Gebiete; leider läßt sich dies nicht auch von der Teilnahme des Publikums sagen. Das klanglich hervorragende Flonzaley-Quartett machte uns mit Streichtrios von Friedemann Bach und Sammartini bekannt, erlesenen Leckerbissen, die wie Ravel's Quartett eine vortreffliche Wiedergabe erfuhren. Das St. Petersburger Quartett schien nicht so ganz einwandfrei (namentlich in Debussy); doch ein verdienstliches, nur ungleiches Quartett von Roudolph (g-moll) gelang gut, ebenso wie ein merkwürdiges Variationenwerk über ein russisches Volkslied von zehn verschiedenen russischen Komponisten, dem man jedenfalls Effekt und Amusement nicht absprechen kann. Das angesehene heimische Wessely-Quartett brachte eine Novität, ein Quartett Dr. Charles Wood's; hübsche Erfindung und ein guter letzter Satz zeichnen es aus. Das Sevcik (Lhotsky)-Quartett gehört nun auch zu den ständigen und erfolgreichen Gästen; Schubert (d-moll) und C. Franck (Klavierquintett mit Max Darewski) waren sehr gute Leistungen. Das erfreulich gereifte Klingler-Quartett vereinigte sich mit Ch. Draper zu einer trefflichen Aufführung des Brahms'schen Klarinettenquintetts und Primarius und Cellist mit Fanny Davies (Schumanns g-moll Trio). Auch das Londoner Streichquartett und das Englische Streichquartett stritten um die Palme, die aber wohl müheloser einer „Star“-Triovereinigung: Bauer, Thibaud, Casals zufiel, die Brahms (Horn-Trio), Mendelssohn (c-moll), Beethoven (Es-dur op. 70) und Schubert (B-dur) überraschend hervorragend wiedergaben. Ich sage: überraschend, weil ich nur zu gut das umgekehrte Verhältnis kenne, in dem die Qualität einer Ensembleleistung zur Berühmtheit der Partner in der Regel steht. Ernst von Dohnányi im Konzertsaal zu begnügen, ist stets Genuß, zumal hier, wo er jahrelang ferngeblieben war; die symphonischen Etüden und Beethoven (op. 110) waren wohl das Bedeutendste, was die Classical Concerts seit langer Zeit aufzuweisen hatten; geradezu überwältigend führte er auch den Klavierpart in Brahms' c-moll Quartett aus. — Busoni hat sich diesmal mit Kreisler zu zwei Konzerten in Queen's Hall vereinigt; Beethoven op. 96 und César Franck spielten sie zusammen, sonst brillierte jeder mit Sololeistungen; eine unübertreffliche Leistung bot der Pianist mit Franck's Prélude, Choral und Fuge; außerdem vollbrachte er eine Großtat mit der Begleitung des von Kreisler genial gespielten „Teufelstrillers“. — Die Freude, Paderewski zu hören, wird leider allzusehr durch die absolute Unzulänglichkeit des von ihm gewählten Instruments (französischer Herkunft) beeinträchtigt. Er spielte diesmal op. 109, doch erst bei Chopin (Trauermarsch-Sonate usw.) schwang er sich auf die gewohnten Höhen. — Meisterschaft ersten Ranges bekundete wieder Harold Bauer; das erste seiner Konzerte brachte Bach und Beethoven (darunter op. 111), im zweiten spielte er Franck's Prélude, Aria und Finale

mit idealer technischer und geistiger Beherrschung. — Die blutjunge brasilianische Pianistin Guiomar Novaes ist ein Riesentalent; wenn nicht alle Anzeichen trügen, so wird sie eine „Allererste“. — Teresa Carreño und Wilhelm Backhaus gaben beide erfolgreiche Rezitals und außerdem eines zusammen auf zwei Klavieren. Mozart (D-dur Sonate), Liszt (Concert pathétique) und Sinding spielten beide Künstler ungemein klar und präzise. Backhaus' Wiedergabe von Schuberts „Wandererphantasie“ war meisterlich; auch seine Partnerin spielte einige Chopin-Soli mit ihrer gewohnten souveränen Beherrschung. — Max Pauer erwarb sich neue Bewunderer zu den alten durch seinen imponierenden Vortrag der Regerschen Bach-Variationen, und Frederic Lamond zeigte sich auf voller Höhe in seinem Beethoven-Rezital. — Mehr Wärme in der Tongebung wäre John Powell zu wünschen; die Lisztsche h-moll Sonate gelang ihm übrigens sonst sehr gut. — L. Borwick hat sich diesmal mit Georg Henschel in Queen's Hall vereinigt, und das Resultat war ein höchst genußreiches Konzert. — In Aeolian Hall begleitete Nina Grieg Lieder ihres verstorbenen Gatten sehr feinfühlig; Ellen Beck war die Sängerin, und Johanna Stockmarr spielte Grieg'sche Klavierstücke äußerst routiniert. — Geigenkonzerte gab es auffallend wenige in der Herbstsaison; nur den tongewaltigen und temperamentsprühenden Mischa Elman registrierte ich sowie Huberman, der mit Bach, Beethoven, Tschaikowsky den Standard seines enormen Könnens erfolgreich aufrecht erhielt. — Dasselbe läßt sich von der hier außerordentlich beliebten Sängerin Elena Gerhardt sagen, die in zwei Konzerten (von Paula Hegner und Erich Wolff vollendet begleitet) sich enthusiastischen Beifall ersang. — Eine feinsinnige Sängerin ist Edith Clegg, geschmackvoll und im Ausdruck sympathisch; auch die in Paris lebende Amerikanerin Julia Hostater wußte mit einem deutschen Liederprogramm Eindruck zu machen. — Außergewöhnlich gut war Muriel Foster in ihrem Liederabend, den sie wiederholen mußte; ein herrliches Organ vereinigt sich bei ihr mit großer musikalischer Intelligenz und temperamentvoller Ausdrucksfähigkeit; eine Gruppe Wolf-Lieder gelang besonders prächtig.

-ps-

MAINZ: Mainzer Liedertafel und Damen-Gesangsverein. Zu der vor gerade einem Jahr aufgeführten „Totenmesse“ von Berlioz bildete das „Requiem“ von Verdi eine willkommene Parallele. Die Wiedergabe war ganz ausgezeichnet. Otto Naumann dirigierte mit sichtlicher Hingebung und erzielte durch den wohldisziplinierten Chor, dessen feines piano besonders auffiel, großen Beifall. Von den Solisten waren Ilona K. Durigo (Alt) und Anna Kämpfert (Sopran) hervorragend. Richard Breitenfeld (Baß) bot trotz leichter Indisposition sehr Gutes, während Antoni Kohmann (Tenor) nicht besonders zu interessieren vermochte.

Hermann Hauth

PARIS: Trotz der Abneigung der französischen Kritik gegen Brahms kommt er nun auch in den großen Orchesterkonzerten immer mehr zur Geltung. Im Konzert Colonne wagte es der Dirigent Pierné, ein ganzes Programm nur aus

drei Werken von Brahms und der Neunten Symphonie Beethovens zusammenzustellen. Am meisten sprach das Doppelkonzert für Geige und Cello an, aber auch die Akademische Ouvertüre und die Rhapsodie für eine Frauenstimme und Männerchor wurden gut aufgenommen. Im Konzert Lamoureux blieb Chevillard auch nicht zurück, denn er brachte eine gute Aufführung der D-dur Symphonie, die in Paris den drei andern Symphonieen weit vorgezogen wird. Neuheiten wurden dagegen im Dezember nur von Chevillard geboten. Trémisot ließ drei magyrische Gedichte für eine Frauenstimme mit Orchester hören, die nicht übel waren, von denen man aber nicht begriff, was in der Musik besonders magyrisch sein sollte. Ein ziemlich charakteristisches Stück Programmmusik war dagegen „Die Jagd des Prinzen Arthur“ von Guy Ropartz. André Gailhard, einer der jüngsten Rompreise, hat in der Ewigen Stadt vier „pittoreske römische Stücke“ geschrieben, die mit allen Finessen des modernen Orchesters ausgestattet sind, aber wenig musikalischen Gehalt haben. — Es wird immer schwieriger in Paris, gute Konzerttöne zu finden. Im Konzert Colonne wurde für ein Wagnerkonzert eigens der Heldentenor von Hamburg, Hensel, ein echter Wagnersänger, zugezogen, und im folgenden Konzert ließ der Dirigent Pierné zwei Hauptstücke aus seinem Oratorium „François d'Assise“ durch den Münchener Tenor Lauenstein vortragen, weil er mit dem französischen Tenor, der die Partie des Franziskus im Frühjahr gesungen hatte, wenig zufrieden war. Lauenstein verfügt namentlich über ein bestrickendes piano und versteht die Kopfstimme ausgezeichnet zu verwenden. Das kam ihm auch in dem schwierigen, aber dankbaren Tenorsolo der „Königheit Christi“ von Berlioz sehr zustatten. — Die Société Philharmonique gab ein besonders gelungenes Konzert, in dem sich Elena Gerhardt mehr denn je als Sängerin deutscher Lieder von Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf und Richard Strauß auszeichnete. Die Sapphische Ode von Brahms mußte sie wiederholen. Dazu kamen zwei selten gehörte Kammermusikwerke mit Blasinstrumenten: die Serenade von Beethoven für Flöte, Geige und Bratsche und das Quartett Mozarts für Oboe und drei Streichinstrumente. Auch das Quartett Capet, dessen Spezialität die Streichquartette Beethovens sind, errang in der Philharmonie verdienten Beifall. Als Klavierspieler in eigenen Konzerten sind in letzter Zeit zu erwähnen Paul Schramm, Max Behrens, Jean Batalla, Klara Haskil und Marie Magdalene Harbulot. Gelungene Liederkonzerte veranstalteten Georges Petit, der Baryton der Brüsseler Oper, der amerikanische Bassist Oscar Seagle und Fräulein de Febrer. — In dem russischen Cellisten Juro Tkaltschitsch lernten wir nicht nur einen tüchtigen Virtuosen, sondern auch einen angehenden Komponisten, der einiges verspricht, in einem eigenen Streichquartett kennen, das die Opuszahl 1 führt.

Felix Vogt

PRAG: Für symphonische Musik hat im letzten Monat nur Dr. Wilhelm Zemanek in seinen Sonntag-Nachmittags-Konzerten gesorgt. Im Deutschen Kammermusikverein spielte das Quartett Fitzner ein Klavierquartett von

Dohnanyi mit jener sympathischen Hingabe, die diese Künstler immer aufbringen, wenn es sich um die Propagierung des Werkes eines Lebenden handelt. Hier sang auch der geschmackvolle Hermann Gürtler. Im Tschechischen Kammermusikverein trug Julia Culp alte Lieder vor, und das Böhmisches Quartett spielte aus dem eisernen Bestande der Kammermusikliteratur Beethoven, Schumann, Smetana und Dvořák. Auch das neue Prager Trio der Herren Weinmann, Reiser und Jeremias erspielte sich mit einem Trio von Dvořák in Prag die ersten Ehren. Großen Erfolg hatte der Pianist Telemaque Lambrino, der namentlich als Schumann-Interpret sehr gefeiert wurde.

Dr. Ernst Rychnovsky

SCHWERIN: An erster Stelle ist ein Weingartner-Abend zu nennen, an dem Kaehler seinen Taktstock dem Komponisten abgetreten hatte, der als Neuheiten seine farbenprächtige Symphonie E-dur op. 49 und die bizarre „Lustige Ouvertüre“ vorführte. Lucille Marcel sang in wirkungsvoller Weise neue Lieder mit Orchesterbegleitung. — Im Perzina-Saal kam die Kammermusik zu ihrem Recht. Am 3. Abend der Kammermusikvereinigung der Großherzoglichen Hofkapelle brachte Franz Mikorey ein Klaviertrio zur Uraufführung, ein in melodischer und harmonischer Hinsicht interessantes Werk, das ebenso wie sein Klavierquintett zündende Wirkung übte.

Gustian Kubach

STUTTGART: Max Schillings bot im 2. Abonnementskonzert der Hofkapelle seine stimmungsfeinen „Glockenlieder“, von Anna Schabbel-Zoder mit abgeklärter Tonschönheit wiedergegeben, und die hymnische Rhapsodie „Dem Verklärten“, von Helge Lindberg mit vornehm künstlerischem Ausdruck gesungen, als eindrucksvolle und freudig aufgenommene Gaben. Die Uraufführung der Ballade „Gorm Grymme“ von Pierre Maurice für Baßsolo, Chor und Orchester erfüllte die Hoffnungen und Erwartungen, die sich an den Namen des hier bestens eingeführten Komponisten knüpfen, nicht ganz. Das Werk erschien trotz stimmlich klangreicher Wiedergabe der Solostimme durch Reinhold Fritz und feiner Ausgestaltung des chorischen und orchestralen Teils durch den Königlichen Hoftheatersingchor und die Hofkapelle matt und spröde in der musikalischen Stimmung. Die klar und schwungvoll ausgeführten Haydn-Variationen von Brahms und die Ouvertüre „Der Korsar“ von Berlioz bereicherten den interessanten und genußreichen Abend. Nicht so glücklich und eindrucksvoll verlief das 3. Abonnementskonzert. Bachs Orchester-Suite in D-dur No. 4 und die Zweite Symphonie von Schumann litten etwas unter Erschlaffung in Führung und Ausföhrung. Die gebotenen Novitäten, ein Scherzo für Orchester op. 7 von Erwin Lendvai, eine klanglich interessante, aber musikalisch gar zu wenig sagende Instrumentationsstudie, und ein ernst und tief angelegtes, nur eklektisch abhängig gebliebenes Violinkonzert von Desiré Tommassin konnten starke Wirkungen nicht erzielen. Felix Berber spielte dieses Konzert und das in D-dur von Mozart mit durchgeistigter Auffassung und

warmer Belebung im Ton. — Die Kammermusik war durch die „Böhmen“, das Wendling-Quartett und die neue Trio-Vereinigung Angelo Kessissoglu (Klavier), Gregor von Akimoff (Violine) und Peter Donndorf (Cello) glanzvoll und stark neu anregend vertreten. — Der Lehrergesangverein unternahm unter Erich Bands Leitung mit der ersten Aufföhrung von Arnold Mendelssohns „Pandora“, Gesänge und lyrische Szenen für Männerchor, Soli und Orchester, eine höchst verdienstliche und mit aller künstlerischen Sorgfalt ausgeführte Tat. Die Wirkung entsprach infolge der allzu gradlinigen formalen Struktur des Werkes nicht ganz der eingesetzten großen künstlerischen Arbeit, die hier vom Schöpfer des Werkes und von den Ausführenden, besonders auch von den Solisten Meta Diestel (Alt), Otto Freytag-Besser (Bariton), Karl Erb (Tenor), Josef Groenen (Baß), Hermann Ackermann (Tenor) und dem Leiter geleistet wurde. — Im 1. Abonnementskonzert des „Neuen Singverein“ lernten wir eine neue melodisch ausdrucksstarke und klanglich stimmungsvolle Konzertszene „Friede“ (aus Heinrich Heines Nordsee-Zyklus) für Bariton und Orchester von dem Leiter des Vereins, Ernst H. Seyffardt, kennen, der Franz Steiner mit warmem und großem stimmlichen Ausdruck zu schönem Erfolg verhalf. Schön und reich klingende Musik wurde auch in dem Chorwerk „Lernt lachen“ nach „Also sprach Zarathustra“ von Nietzsche von Karl Bleyle geboten, die aber an der Oberfläche der stimmungstiefen Worte hängen bleibt. Drei Orchestergesänge von Mahler, Gesang der Parzen und die Tragische Ouvertüre von Brahms vervollständigten das wertvolle Programm. — Nicht so gleichmäßig gehaltvoll war das Programm des 1. Populären Konzertes des „Liederkranz“ (Direktion i. V. Karl Möskes). Neben Bach, Beethoven und Schubert, für die Henri Marteau mit seinem meisterlichen Violinspiel eintrat, standen äußerlich glanzvolle und innerlich schwache Männerchorwerke, wie Fr. Gernsheims „Salamis“. Einige stimmungskräftig wiedergegebene volkstümliche Weisen trugen den Sieg über die breiter aufgemachten Chorwerke mit Orchester davon. — Große künstlerische Eindrücke und Genüsse vermittelten Jan Kubelik und Joan Manén in ihren Violinabenden, Frederic Lamond, wie immer mit Beethoven, Max Pauer und Germaine Schnitzer in ihren mit stärkstem Beifall aufgenommenen Klavierabenden.

Oscar Schröter

WEIMAR: Die Bläservereinigung der Hofkapelle bot zum ersten Male Reineckes liebenswürdiges Sextett und Beethovens Klavierquintett. Fr. H. Jung sang weniger bekannte Lieder von Schubert und Pfitzner und Fr. Klose spielte auf einem allerdings wenig konzertmäßig klingenden Steinway César Franck's Präludium, Choral und Fuge mit hartem Anschlag und geringem Stilgefühl. — Der 2. historische Kammermusik-Abend der Großherzoglichen Musikschule machte uns mit teilweise sehr interessanten Werken von Purcell, Porpora, d'all Abaco, Bononcini, Locatelli, Stradella, Mazzochi und Pergolesi in dankenswerter Weise bekannt. Der 3. Abend war lediglich Bach gewidmet. — Die Brüsseler und Norah Drewett

(Klavier) spielten am 2. Abend der Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst Werke der jüngeren französischen Schule: César Franck's D-dur Quartett und Debussy's g-moll Quartett op. 10. In beiden Werken sind die flotten Sätze am besten gelungen. Die Klavierstücke von Debussy und Ravel interessierten und Saint-Saëns verführte. — Walther Lampe (Klavier) gab im Verein mit Gerda Haller (Gesang) einen Beethoven-Brahms-Abend, der aufs neue den tiefen Ernst der beiden Konzertgeber dokumentierte. — Bei uns ist jetzt alles historisch. Auch Anatol von Roessels Klavierabende. Der erste sollte, soweit dies überhaupt an einem Abend möglich ist, einen kurzen Überblick über die Klavierliteratur von Rameau bis Liszt geben, konnte aber nicht befriedigen. Überhüllte Tempi, fortwährender Pedalgebrauch und mehr als erlaubte Gedächtnisfehler störten den Gesamteindruck des an diesem Abend wohl wenig disponierten Pianisten. — Das 3. Abonnementskonzert der Hofkapelle wurde unter Raabes eindringlicher Leitung durch Bruckners d-moll Symphonie in stimmungsvoller Weise eröffnet. Die Inkohärenz der Stilarten des zweiten Teils des Konzerts ließ ein ruhiges Genießen nicht aufkommen. Beethovens dramatische Leonoren-ouvertüre auf Liszts wildgenialen orgiastischen zweiten Mephistowalzer, vorher Liszts A-dur Konzert (von Elsa von Grave in angemessener Weise gespielt) und die kleine Ausgrabung „La Notte“ desselben Meisters ist vom ästhetischen Standpunkt entschieden anfechtbar.

Carl Rorich

WIEN: Der Philharmonische Chor, unermüdlich wie immer in der Vorkämpferschaft für das Neue, hat unter Franz Schreker neuerdings eine ganze Reihe von Novitäten mit jener begeisterten, jugendlichen Hingabe zu Gehör gebracht, die an diesem frischen und beherzten Verband so wohltuend wirkt: jeder Ton wie eine geschwungene Fahne, jeder stürmische Akzent wie ein Schwertstreich im Dienst des Lebendigen. Diesmal waren es zunächst zwei Werke von Frederick Delius, für die der Sieg erkämpft werden sollte: das Chorwerk „Seadrift“ und die symphonische Dichtung „Paris“. Mit Delius ergeht es einem seltsam. Jede einzelne Episode seiner Musik, jedes Motiv, ja fast jeder einzelne Takt wirkt mit vornehmster Schönheit, mit einer ungemeinen Intensität der Stimmung, mit einer sonderlichen, gar nicht schwächlichen und sehr beherrschten Melancholie, die etwas unbedingt Überredendes hat — und trotzdem bleibt dem Ganzen der rechte Eindruck versagt; Ermüdung meldet sich, und was im Einzelnen mit starkem Ausdruck gesprochen hat, verschwimmt in der Erinnerung ins Wesenlose. Mag sein, daß das an der geflissentlichen Eintönigkeit der Gesamtstimmung liegt und auch an dem Rhapsodischen dieser Musik, die so gar nicht aufgebaut, gegliedert, profiliert und kontrastiert erscheint, sondern die gleichsam improvisatorisch hinfließt, in Selbstverlorenheit hingespinnen wird, unterwegs besondere Schönheiten aufzulesen weiß und auch diese wie im Nebel zu verlieren scheint. Dieser Eindruck (der freilich ein unrevidierter, einer nach dem ersten Hören ist) stellt sich nach dem Chorwerk noch stärker ein als nach dem sym-

phonischen Stimmungsbild „Paris“, in dem man doch oft durch ganz merkwürdige Rhythmen aufgestachelt, durch ganz seltsame Klangmischungen betört wird — wenn auch nicht im Sinne reiner Musik: man glaubt die brünstigen Rufe der Tanzenden des Moulin rouge zu hören, meint plötzlich die fallenden Schmiedehämmer einer Symphonie der Arbeit zu vernehmen, glaubt jählings das gespenstische Bild des furchtbaren Sämannes, den Rops gezeichnet hat, auf den Türmen von Notre Dame auftauchen und seine entsetzlichen Todeslarven über die Stadt streuen zu sehen. Nur daß Charpentier all das in seinen „Cris de Paris“ schon gemacht hat, und eigentlich geistreicher und musikalisch voller gemacht hat. Neben Delius wurde noch das effektvolle, witzig gemachte, wenn auch nicht eben innerlich reiche „Hochzeitslied“ von Schillings und eine Reihe (zum Teil recht verbläbter, zum Teil in innigster Romantik blühender) Frauenchöre von Schumann mit außerordentlich feiner und stilsicherer Orchestrierung von Hans Pfitzner zum erstenmal aufgeführt; beides mit starkem Erfolg. — Über Schönbergs „Pierrot lunaire“ sind in diesen Blättern schon mancherlei Stimmen laut geworden: um so leichter kann ich es aufschreiben, ihnen die meine zuzugesellen, was ich schon deshalb möchte, um bei einer demnächst stattfindenden Wiederholung Gelegenheit zu haben, meinen ersten, höchst deprimierenden Eindruck zu korrigieren. Deprimierend schon der Wahl der Gedichte halber, die meinem Gefühl nach abseits von aller Kunst stehen, nur mehr willkürliche Spielereien eines überreizten Artistenhirnes bedeuten und in ihrem Wesen dem Variété viel zu nahe stehen; und der Interpretation halber — oder besser: der Rezitation halber, die das ohnedies Verzerrte noch mehr verzerrt und die Sinnlosigkeit überbetont, ohne dadurch zum Ausdruck des traumhaft Wahren, des nicht Verstandesmäßigen, aber Erlebten zu gelangen — nur zu dem der absichtlichen Absonderlichkeit. Über all das und über die Musik Schönbergs vor allem nach der Wiederholung; ja, vielleicht erst nach der Wiener Aufführung der „Gurre-Lieder“, in denen eine solch andere und stolze Tonwelt lebendig ist. — Neue Klavierstücke von Goldmark haben die anmutige Pianistin Julia Goldner und Moriz Rosenthal gespielt, letzterer — wenn auch unter stürmischen Ovationen für den anwesenden Meister — leider so, daß man nur meinen konnte: „Ich sag' euch, Herren, die Stücke sind schön, — doch ist's auf den ersten Blick zu sehen, daß Meister Rosenthal sie entstellt“ — so gewollt in einem falschen Rubato und so sehr auf bloß äußerlichen Glanz hat er diese zarten, versonnenen Tagebuchblätter gespielt. Er hat freilich an dem gleichen Abend Unbegreiflicheres getan: hat neben den mit unvergleichlichem Glanz und hinreißender Bravour vorgetragenen Konzerten von Chopin und Liszt und neben Nichtigkeiten von Poldini und Leschetitzky einer Phantasie von Camille Saint-Saëns seine unerhörte Technik und seinen blitzenden Geist geliehen, die vielleicht das Gemeinste, Schamloseste, Exhibitionistischste ist, was ich in Tönen kenne, und deren Wahl bei einem völlig unverständlich ist, der es bean-

spricht, als Musiker ernst genommen zu werden. — Unter den Konzertsängern steht jetzt Franz Steiner in der ersten Reihe: seine sehr verinnerlichte, durchaus warmem Erleben entsprossene, herzliche und reine Art hat nichts mit der Effekthascherei bloßer Stimmbesitzer, noch etwas mit den Klügeleien der Allzugescheiten zu tun. Extreme Akzente, höchste Leidenschaft, wütende Erbitterung, tiefste Zerknirschung sind ihm versagt; um so schöner und inniger gestaltet er alle stillen Träume der Seele, wehmütig versonnene Stimmungen, männlich-ruhige Kraft und verhaltene, gute Heiterkeit. Lauter Qualitäten, die er jüngst in Schumanns „Dichterliebe“ und in Brahmschen und Schubertschen Gesängen in lauterer Vollkommenheit gezeigt hat: in einer Vollkommenheit, wie sie in dieser Art — die ja etwas Zurückhaltendes und Leises hat — vielleicht nur noch Messchaert zu eigen ist. — In einem Sonatenabend, den er mit Arnold Rosé veranstaltet hat (und nicht durch ein „Abschiedsdirigieren“ in der Hofoper) hat sich Bruno Walter von Wien verabschiedet.

Sein Scheiden ist vielleicht der schwerste Verlust, der unser Musikleben treffen konnte. Die Art seines Musizierens, aus glühender Fülle heraus, leidenschaftlich bewegt, im überschwenglichen Gefühl der Schenkensfreude und in dem frohen, das Richtige zu schenken — das Beispiel seines künstlerischen Wesens, das nichts Totes oder Leeres duldet und sich immer nur dem Großen hingab — all das hat unserer Stadt sehr not getan, und es täte ihr weiter not. Wie stark man es vermissen wird, haben die begeisterten Ausrufe des Abschiedsabends gezeigt (an dem u. a. eine unheimlich schön, in Erkönig-Stimmungen beginnende, in Variationen über „Sei mir gegrüßt“ fortgeführte und in herrlich auftrumpfender Heiterkeit schließende Phantasie — op. 159 — von Schubert zum ersten Male aufgeführt wurde) — ein Abschied, der einem das Herz besonders schwer machte, weil jetzt alles fern oder vergangen ist, was in der herrlichen Zeit, in der Gustav Mahler lebte, nah und lebendig war. Richard Specht

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Im Aufsatzteil dieses Heftes ist von verschiedenen Großmeistern und Meistern der Tonkunst die Rede, was uns Gelegenheit bietet, ihre von uns im Laufe der Jahre bereits veröffentlichten bildlichen Darstellungen um ein paar interessante Stücke zu bereichern. An den Anfang stellen wir Hector Berlioz nach dem wundervollen, im Museum in Versailles befindlichen Gemälde von Honoré Daumier. — Die Autorschaft des Porträts von Felix Mendelssohn Bartholdy wird dem bekannten Landschaftler J. W. Schirmer zugeschrieben, der während Mendelssohns Düsseldorfer Zeit sein Lehrer im Malen war. Da das Bild nicht signiert ist, kann es sich möglicherweise aber auch um eine Kopie handeln. Auf dem charakteristischen, höchstwahrscheinlich völlig unbekanntem Brustbild hat der Tondichter das Gesicht dem Beschauer zugewandt; er trägt einen zurückgeschlagenen Umhang, dessen Quasten nach vorn herunterhängen. Eventuellen sachdienlichen Mitteilungen über das Porträt aus unserem Leserkreise sehen wir gern entgegen. — Das Porträt des vierzehnjährigen Mozart wurde in Verona auf Veranlassung des venezianischen Generaleinnehmers Pietro Lugiatto, eines musikliebenden Dilettanten, von einem unbekanntem Meister gemalt. Es gehört zu den anmutigsten und lebensvollsten, die wir von Mozart besitzen. Der junge Meister trägt ein rotes, mit Gold verziertes Galakleid; den kleinen Finger der linken Hand schmückt der bekannte Brillantring, der von Abergläubischen für einen Talisman gehalten wurde. — Für das originelle Porträt von Händel diente uns ein Stich von Georg Friedrich Schmidt zur Vorlage.

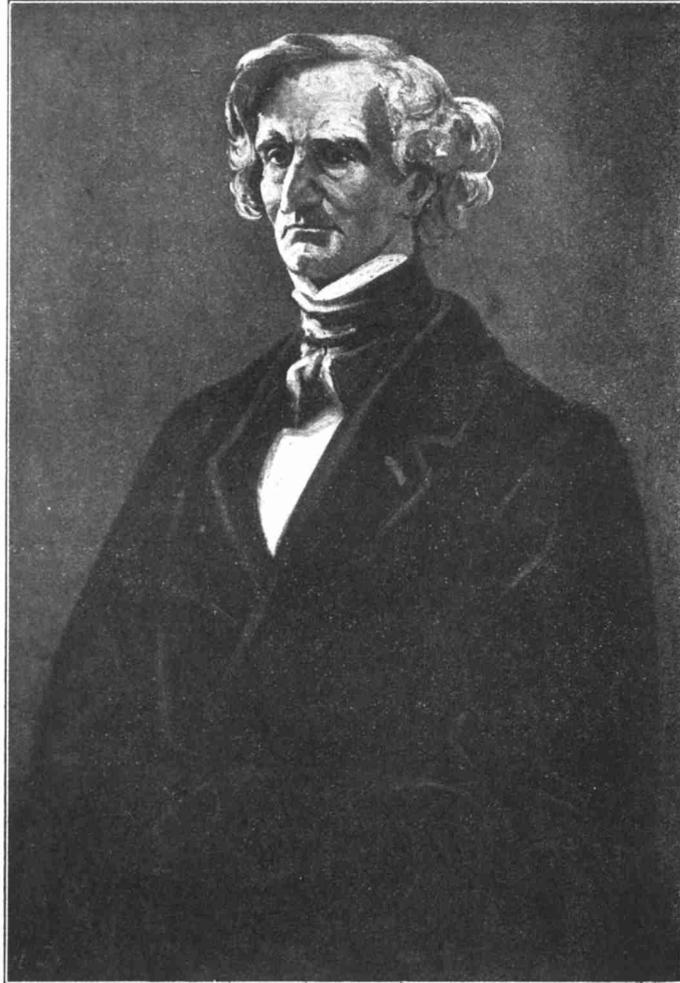
Der Erinnerung an den 75. Todestag (13. Januar) von Ferdinand Ries ist das nächste Blatt gewidmet. In Bonn geboren, Sohn von Franz Ries, dem Lehrer Beethovens, dessen Unterricht Ferdinand seinerseits von 1801—5 in Wien genoß, machte er sich zunächst als Pianist in Deutschland und im Ausland einen angesehenen Namen und wirkte später als Dirigent in Aachen und in Frankfurt. Seine zahlreichen Kompositionen sind vergessen; der musikalischen Welt ist Ferdinand Ries heute nur noch durch die in Gemeinschaft mit Wegeler herausgegebenen wertvollen „Biographischen Notizen über L. van Beethoven“ bekannt.

Am 12. Dezember feierte Hofrat Friedrich Rösch in Berlin seinen 50. Geburtstag, neben Richard Strauß und Hans Sommer der eigentliche Begründer, Organisator und Leiter der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und ihrer Tantieme-Anstalt. Die Hebung der sozialen und wirtschaftlichen Lage der deutschen Komponisten ist vor allem das Werk dieses verdienten Mannes.

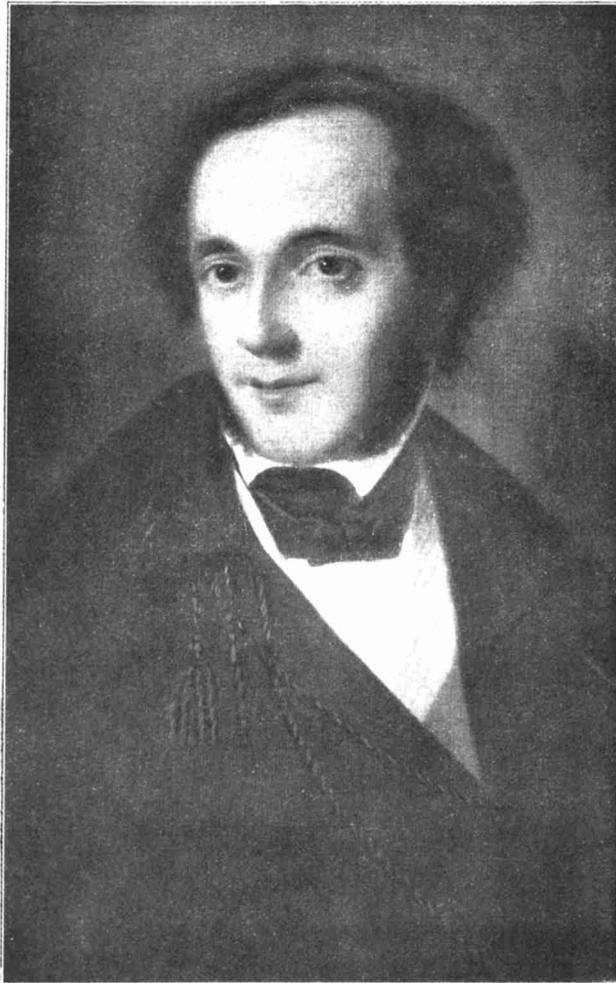
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

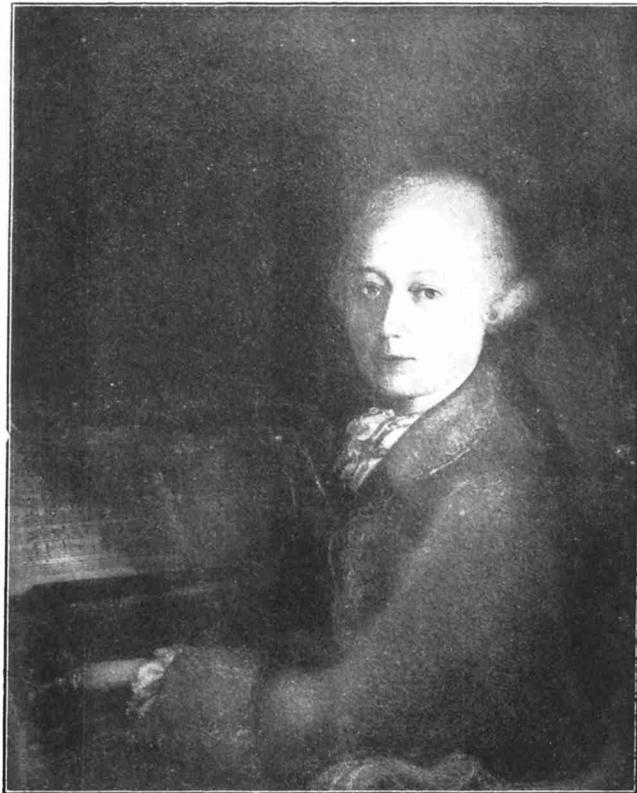
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



HECTOR BERLIOZ
Gemälde von Honoré Daumier



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
Gemälde (wahrscheinlich) von J. W. Schirmer



W. A. MOZART
Nach dem Ölgemälde vom Jahre 1770



HÄNDEL

Stich von Georg Friedrich Schmidt





FERDINAND RIES
† 13. Januar 1838



C. Brasch, Berlin, phot.

FRIEDRICH RÖSCH

✱ 12. Dezember 1862



