## Werk

**Titel:** Heft 5 : 14. Jahrgang 1914/1915

**Ort:** Berlin ; Leipzig

**Jahr:** 1915

**PURL:** https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_014_01_53|LOG_0054

## 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 5 · ERSTES DEZEMBER-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Jedes Werk trägt den Keim seines Lebens oder Todes in sich, und die Zeit ist der wahre Probierstein des Guten und Schlechten.

Carl Maria von Weber

# INHALT DES 1. DEZEMBER-HEFTES


WALTER NIEMANN: Die moderne Klaviermusik in Skandinavien. I: Schweden II: Norwegen

ALBERT MAECKLENBURG: Die Musikanschauung Kants

GEORG RICHARD KRUSE: Unbekannte Kompositionen von Peter Cornelius

EDGAR ISTEL: Rudolf Louis †

REVUE DER REVUEEN: Aus Tageszeitungen und Zeitschriften Zu Engelbert Humperdincks 60. Geburtstag

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Wilibald Nagel, Wilhelm Altmann, Albert Leitzmann, Arno Nadel, Emil Thilo

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Bremen, Dresden, Graz, Hannover, Karlsruhe, Kassel, Köln, Kopenhagen, Leipzig, Luzern, Mainz, Mannheim, München

MUSIKBEILAGE: „Im Walde", Gedicht von Paul Heyse, für eine Singstimme und Klavier. Zum erstenmal aus der Handschrift veröffentlicht

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN


## Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

# DIE MODERNE KLAVIERMUSIK IN SKANDINAVIEN

VON DR. WALTER NIEMANN IN LEIPZIG

## Schweden

### Auf den Bahnen der deutschen Romantiker

Auch Schweden, das Land Jenny Lind's, das Land des Gesangs in Vokal- und Instrumentalkomposition, hat seinen Gade. Er ist sein feinster Romantiker Ludwig Norman. Er ist schwedischer Schumann, schwedischer Gade und schwedischer Winding zugleich. Als schwedischer Schumann zeigt er, daß auch Schwedens Romantik in der Klaviermusik ihre Sonne von Deutschland — von Schumann, Mendelssohn, Kirchner, Jensen und Heller — holte. Was vor ihm in Ansätzen da war — zu den reizendsten Keimen gehören beispielsweise Otto Lindblad's südschwedisch-weiche und melodienreiche Kinderstücke, und Ivar Hallström's, des greisen Gründers der schwedischen Nationaloper, einfache Spielvariationen nach Beethovenscher Art über die schwedische Volksweise Sven im Rosenhof —, geht mit dem Besten in Norman's feiner Kultur auf. Die aber ist sörmländisch-mittelschwedisch, daher mehr dem Idyllischen, Liebenswürdigen und Weichen zugewandt, und sie ist großstädtisch, im Bannkreis Stockholms erwachsen. Es sei nur angedeutet, wie die ungezählten Transkriptionen von Söderman's Schwedischem Hochzeitsmarsch beweisen, wie übermächtig diese schwedische Romantik im Gesang — Chor- wie Sololied und Ballade — durchbrach.

Als schwedischer Gade schlägt Norman nationalen Eigenton nur diskret und vorsichtig an. Er liegt somit weniger in Melodien und Rhythmen, als in Stimmungen. Diese aber, zwischen der wolkenloseren dänischen Idylle und der norwegischen Schwermut vermittelnd, sind echt schwedisch. Als schwedischer Winding endlich spinnt auch Norman jenes silbern gewebte Filigran, das letzten Grundes auf Schumanns luftig durchbrochene Polyphonie zurückgeht. So gibt Norman der schwedischen romantischen Klavierkomposition in seinen Zyklen mit Charakter-, Phantasiestücken, Albumblättern, in seinem Konzertstück mit Orchester, seiner Kammermusik mit Klavier den Ton an: lyrisch, poetisch, gesangvoll, elegisch, gedämpft, träumerisch, kleinmalerisch.

Norman ist tot. Sein Geist aber lebt in Schweden weiter. Zu Lebzeiten in den Albumblättern des Upsalenser Domorganisten und Universitäts-Musikdirektors Jakob Axel Josephson, die ihre Widmung bald an Schumann, bald an Mendelssohn schreiben, heute noch am reinsten in dem Miniaturisten Johann Adam Hägg. Wie Norman Schwedens Gade, so ist Hägg Schwedens Kirchner. Norman hat, wie die schwedischen Romantiker der Malerei in

Düsseldorf, die schwedischen Romantiker auf Leipzig als den damaligen Brennpunkt musikalischer Romantik gewiesen. Hägg hat die klassizistische deutsche Frühromantik bei Kiel, die nordische bei Gade in sich aufgenommen. Mit dem Wort: Miniaturist ist seine Art gekennzeichnet. Nicht in Sonaten und größeren Phantasiestücken, sondern in den kleinen und kleinsten Formen der Nordischen Lieder ohne Worte, kleinen Suiten im Bachschen Stil, Impromptus, in Blumenstücken und Liedern, bei Kobolden und Nixen, in Präludien und Walzern muß man ihn aufsuchen, und dort wird man ihn lieben lernen. Ihrer aller Heimat ist das Gade'sche Aquarell, das Mendelssohnsche Lied ohne Worte, die Schumannsche und Kirchnersche Miniatur. Es sind durchweg lichte und liebenswürdige Idyllen; Idyllen von delikatester zeichnerischer Detailkunst und vollendeter Form, durch deren leise akademische und deutsche Note nur ganz selten einmal in einer überraschenden harmonischen Wendung, einem plötzlich dunkelnden Licht der nationale Ton geht; um so mehr die nationale Stimmung, die schwedische Natur. Die sehe ich am meisten in der „Tiefen Waldesstille": träumerische, einander verschlingende Echostimmen des reinen Dreiklangs, ganz Klang und Märchen, ganz Eigentum einer zarten Dichterseele, deren kleine Poesien man sich daheim in der Dämmerstunde vorspielen muß, da ihre Zartheit und Blässe ein schärferes Licht nicht verträgt.

J. A. Hägg, jahrzehntelang durch schwere Nervenkrankheit am Schaffen gehindert, hat in Deutschland verlegt und ist über Deutschland erst in Schweden bekannt geworden — denn nur das vom Ausland Gestempelte hält der Schwede so recht wert. Ganz auf Schweden beschränkt blieb die Wirkung ähnlich gearteter Romantiker der schwedischen Klaviermusik, von denen wenigstens Joh. Lindegren, Rendahl, R. Andersson, Brinck, besonders aber Manckell, ein vortrefflicher Organist, im Vorübergehen genannt seien.

### Die beiden S.

Norman war Schwedens Gade. Emil Sjögren ist Schwedens Grieg. Er ist so schwedisch, wie Grieg norwegisch. Er ist zugleich auch Schwedens einziger Komponist, dem man das Wort genialisch, wenn nicht genial beilegen darf. So ist er Schwedens bedeutendster Komponist.

Sjögren ist Norman's Erbe. Ein Großstadtkind wie jener, ein Stockholmer, der allen Einflüssen, die in Schwedens Metropole aufeinanderprallen, zugänglich blieb. Die deutsche Romantik hat mittlerweile die deutsche Neuromantik mit Wagner und Liszt abgelöst. Obwohl ursprünglich Schumannianer, hat Sjögren ihrer Beider Kunst so breit und bereitwillig Tür und Tor geöffnet, wie in der Nationaloper Andréas Hallén. Daneben haben Grieg und das moderne Frankreich tief auf ihn gewirkt.

Als Schumannianer ist Sjögren der echte Romantiker. Ein Romantiker, der nichts Kleingewachsenes kennt. Eine Feuerseele, ursprünglich, groß-

zügig und keck zupackend, naturfroh, leidenschaftlich, schwärmerisch, nervig in der Rhythmik, von glühendem satten Kolorit im Klaviersatz, von großer Kühnheit in der Harmonik. Schwedisch aber in der Melodik, in der Vorliebe für harte, düstere oder weiche, elegische Stimmungen, in der Liebe zum Volk, zur schwedischen Natur.

Der beste Sjögren ist der erste und mittlere. Es ist der Sjögren des Erotikon op. 10 — jenes herrlichen schwedischen Gegenstücks zum Jensenschen —, des Zyklus „Auf der Wanderschaft" op. 15, der Novelletten op. 14. Ich weiß nichts, was schwedischer in der Klaviermusik ist, wie diese beiden Hefte, die uns auf die Wanderschaft führen. Zuerst eine Morgenwanderung; die Bässe mit ostinater Sechzehntelfigur immer rüstig vorandrängend, die muntere Melodie, in Synkopen dieses unruhige Drängen unterstützend, alle acht oder sechzehn Takte zu jubelnder Gipfelung geführt. Dann führt uns der Dichter in den Wald, an den See zu lieblicher Kahnfahrt, in deren Mittelsatz der holde Abendstern Wagners in beziehungsreicher Wendung anklingt. Zur Stärkung geht's in den Dorfkrug, in dem sich bäuerliche Lustigkeit in einer rechten Rüpelfuge entlädt. Ein schwedisches Teniers-Bild! Nun geht's zu „ihr": eine kostbare Serenade mit verwehtem Lautengeklimper auf falschen Noten. Schließlich aber senkt sich der Frieden des Abends, die Abendstimmung über den schönen Tag.

Dazu die Stimmungen op. 20, die beiden Sonaten in e-moll op. 35 und A-dur op. 44, und wir haben den wohl unvergänglichen, weil tief im Boden seines Volks, seiner Natur wurzelnden Teil der Sjögren'schen Klaviermusik kennen gelernt. Insbesondere die Stimmungen sind für Sjögren's Art sehr lehrreich. Da zeigt sich's, wie sein Feuer, sein Schumannscher Gefühlsschwung oft aus einem Einfall, einem Motiv ein prächtiges Stück herausschlägt; mit einer Kühnheit und Leichtigkeit der Harmonik und Modulation, die oft beinahe an Chopin erinnert, dessen herrlicher Klavierklang auch im übrigen keineswegs ganz an seinen Stücken vorüberging. Hier ist es Chopin'scher Walzerton, dort Schumannsche Phantastik, überall aber die warmblütige und romantische schwedische Don Juan-Natur Sjögren's.

Dem genialen und liebenswürdigen Menschen mit allen Schwächen und Unarten einer genialischen Natur fehlte aber die Energie, die große gediegene Technik der eigenen Kunst sich zu erobern. Man sieht das schon an den Klaviersonaten, die nur ein Strauß größer ausgeführter lyrischer Stücke sind; man sieht das aber noch mehr an dem späteren und letzten Sjögren. Etwa an dem Sjögren der Variationen und Fuge op. 48, der Scherzo-Phantasie und des Scherzo aus op. 52, der Lyrischen Gedichte. Der Abstieg ist unverkennbar. Weniger im Klaviersatz — die Sjögren'sche, der Baßoktave im Schlußakkord „daraufgesetzte" Quinte mit ihrem pompösen und warmen Orgelklang ist immer noch da —, als in dem leider echt schwedischen Hang zur saloppen Ausführung. Man legt diese Hefte

enttäuscht und betrübt aus der Hand. Welcher Abstand von der ledernen Organistenfuge aus op. 48 zu der hinreißenden Dorfwirtshausfuge! Sjögren ist gewesen. Um so inniger wollen wir den echten Sjögren ins Herz schließen!

Sjögren wie Wilhelm Stenhammar sind moderne Großstädter; jener lebt, wenn nicht in Paris oder Deutschland, zumeist in Stockholm, dieser in Gotenburg. Stenhammar's sympathischer blonder Schwedenkopf trägt sich noch tadelloser gescheitelt. Doch man tut ihm durchaus unrecht, wenn man ihn, den ersten Klaviervirtuosen und Beethoven-Interpreten Schwedens, nur als glatten und eleganten Akademiker abtut. Zwei Konzerte, eine Sonate op. 12 in As, drei Phantasieen op. 11 umschließen seine überall auf das Große gehende Klaviermusik. Sie packt nirgends unmittelbar. Dazu ist sie zu innerlich. Aber man freut sich des künstlerischen Ernstes, der hinter ihr steht, der Natürlichkeit, Ehrlichkeit und des Verzichts auf jede erzwungene Originalität. Nicht nur in den wundervoll durchgehaltenen episch-balladischen Grundstimmungen, sondern auch im durchbrochenen kammermusikalischen Satz und in leisen, feinen Archaisierungen lugt Brahms durch. Träger der Leidenschaften und der seelischen Entwickelungen sind die durchweg sehr schönen zweiten Themen. Über den kräftigen und gesunden Leidenschaften aber steht das Eigene jedes Nordländers: die keiner großen seelischen Biegsamkeit fähige innerliche, bald schwermütige und grüblerische, bald träumerische Versenkung. Es geht uns in Stenhammar's Balladen — das sind z. B. seine drei Phantasien im Brahmsischen Sinn durchaus — wie in Gade's Frühwerken: plötzlich sind wir am Schluß in Ossian's Welt; das Wirkliche wird unwirklich, nebelhafte Schatten umwogen uns, die Umrisse und Konturen verziehen sich, verschwimmen, lösen sich in ein düsteres und zartes Grau. Das ist auch Brahmsisch, und Brahms, viel weniger Schumann (Zweite Phantasie) geistes- und artverwandt ist seine wenige, aber schwerwiegende Klaviermusik denn auch durchaus.

Ein sehr bedeutender Könner, einer der ersten und gediegensten nordischen Komponisten, ein Musiker, dessen mehr kosmopolitische, ja beinahe verdeutschte und nur ganz diskret nordisch und kaum jemals schwedisch-volkstümlich betonte Art der unseren von allen modernen Nordländern jedenfalls am meisten entgegenkommt — das ist Stenhammar. Das ist Steinhammer, ein Name, der schon das Herbe, Kräftige und Schmucklose seiner durch und durch gesunden und bei aller lyrischen Grundnote durchaus männlichen und markigen Kunst in sich schließt.

## Nordschweden

Alle bedeutenden schwedischen Meister sind auf dem, starken deutschen, französischen und englischen Befruchtungen zugänglichen Stockholmer Kultur-

boden erwachsen. Lindblad entdeckt Südschweden der Musik. Der Angermanländer Wilhelm Peterson-Berger Nordschweden. Die herbe Schönheit der nordschwedischen Provinzen mit ihren unermeßlichen Wäldern, den reißenden Strömen, den fernen blauen Bergen und schimmernden Schneeschilden seiner Firnen, den gleißenden Spiegeln seiner gewaltigen Landseen lebt auch in seiner Klaviermusik. Sie verrät nichts von dem um die Einführung Beethovens, Wagners und Nietzsches in Schweden hochverdienten und hochgebildeten Wagnerianer, also fanatischen kritischen Streiter und Kämpfer, sondern sie predigt Naturfrieden, Naturidylle, und sie tut das in den kleineren und kleinen Formen unserer Romantiker und mit starkem volkstümlichen und ausgesprochen melodischen Einschlag. Pianistisch und technisch primitiv, blaß in der Farbe, entzücken seine Frösöblumen — Frösö liegt mitten im Herzen Schwedens, in Dalekarliens königsstolzem, treuem und farbenfrohem Völklein — durch ihre einfache volkstümliche, ja, volksliedmäßige Melodik. Kunstlos gesetzt, sind sie ganz und gar schwedisch. Schwedisch ihr idyllischer Sommer, schwedisch ihre frommen Sonntagsstimmen, wenn die langen, geschnäbelten und mit bunter Bauerngesellschaft gefüllten Kirchenboote über den schimmernden Siljansee der Kirche von Leksand zu ziehen.

Immer wieder ist Peterson-Berger dahin zurückgekehrt. Einmal in der Sommerreise (Färdminnen), dann in dem reichlich trüben, letzten nordischen Sommer (I Somras). Der ist sein Hauptwerk. Es gibt Bilder aus Jämtlands Hirten-, Tier- und Naturleben: Lurbläser, Waldesstille, Quellenmurmeln, viel heimlich versteckte Programmusik, viel reine Naturlaute, harmonisch weit reicher und moderner wie die ersten Zyklen mit Miniaturen, auch breiter ausgeführt und, z. B. in dem weichen und gesangvollen Ges-dur-Stück, reich an melodischen Schönheiten und reich an feiner Reflexion und geistreicher Charakteristik. Wie prächtig z. B. ist in der ersten Nummer der Gegensatz zwischen der naturseligen Stimmung des Wanderers, der sich mit allen Sinnen dem Genuß des großen Naturfriedens hingibt, und den immer wieder in seinen jubelnden Aufschwung hineinbrechenden, bald nahen, bald fernen Weisen der beiden, sich antwortenden und sich verschlingenden Hirten herausgearbeitet, wie schön das fahle Kolorit der hereinbrechenden Abenddämmerung in der zweiten mit seinen unbestimmten und zerfließenden Moll-Dur!

Allein der mit weiterem Fortschreiten in seiner klanglichen Askese etwas indifferent und farblos wirkende Klaviersatz weist doch wohl auch dieses Werk aus dem Konzertsaal ins Haus. Das aber scheint mir Peterson-Berger's eigenster Platz in der Klaviermusik. Nicht nur das Damenalbum wird man dort aufschlagen, nicht nur die köstliche Travestie des Chopin-Gedudels dilettierender Herrenhausfräulein in der Sommerreise ist dort am Platz, sondern auch die ganz leise Note der Süßlichkeit, der ganz

diskrete, aber deutliche Salonton, der aller Klaviermusik dieses Nordschweden eignet und sie dadurch von der Kunst eines Sjögren, eines Stenhammar scheidet.

### In den schwedischen Schären

Auch die Jüngeren und Jungen schwedischer Klaviermusik zeigen die allgemeine Entnationalisierung skandinavischer Tonkunst unserer Zeit. Die Volkstümlichkeit schwindet auch in Schweden. Deutsche Einflüsse streiten sich in diesem Reich und seiner, die gleiche Zentralisation der Kunst in ihr, wie Paris in Frankreich proklamierenden Hauptstadt Stockholm mit französischen. Die deutschen sind geteilt. Hier die neudeutschen mit Wagner und Liszt: dort die Brahmsischen, während die der deutschen Moderne — Richard Strauß, Reger — sich naturgemäß fast ausschließlich in der Symphonik und Kammermusik zeigten. In keinem skandinavischen Kronland hat aber gerade Brahms so tiefe Spuren hinterlassen, wie in Schweden. Das liegt vielleicht im Volkscharakter begründet; das mag aber — suchen wir nur erst einmal nach einer natürlicheren Erklärung — am ungezwungensten aus dem meist in Deutschland verbrachten Werdegang fast aller schwedischen Komponisten zu erklären und, zu nicht geringem Teil, auch ein praktisches Verdienst des bedeutenden Brahms-Spielers Stenhammar sein. Eine wirkliche „Moderne" — ich denke da an Debussy, Ravel, Albéniz, Scott, Schönberg, Skriabin, Szymanowski, Bartók — kennt die Klaviermusik in Skandinavien, und so auch in Schweden, nicht.

Wie kein größerer und führender Geist unter den jüngeren und jungen Schweden, so ist auch kein echter „Moderner" unter ihnen. Wohl aber ihr modernster, ein eigenwilliger, im Klavierklang herber und bizarrer Künstler, der das Profil einer markanten und scharf reflektierenden Persönlichkeit trägt: Lennart Lundberg. Er ist Schwedens Carl Nielsen des Klaviers. Ein Melancholiker, auf den das Wort tungsint — schwermütig, schwerblütig, ernst, gedankentief — paßt. Ohne viel Freude versenkt man sich anfangs in seine Klaviermusik, Charakterstücke einzeln und in Zyklen, denn trostlos grau in grau, pessimistisch und abweisend in Klang scheint sie sich ihrer selbst zu wehren. Man erkennt den eigenwilligen Komponisten, dem kein Allgemeinplatz, ja keine einzige stehende technische Formel, keine traditionelle Beugung oder Linie der spröden Melodie unterläuft. Man liest schon aus der Widmung seines Scherzo an Louis Diémer, mehr noch aus der ganzen, trotz aller Schroffheiten durchsichtigen Art seines Klaviersatzes und seiner oft ungemein kühnen und charakteristischen Harmonik französische Sympathieen und Einflüsse heraus. Aber man empfindet wenig Licht und viel Schatten.

Bis man an die Fünf Marinen gerät. Die Erinnerung fliegt zu des amerikanischen Naturromantiker Mac Dowell's herrlichen Seebildern. Wie

anders schauen diese schwedischen uns an! Poco andante — molto moderato e tranquillo — Lento — Andante sostenuto; f-, es-, h- und wieder es-moll, und nur ein einziges Allegro brioso im glänzenden Es-dur. Man sieht: Lundberg malt schwedische Marinen. Nicht der brausende Atlantic Mac Dowell's begeistert ihn zu stürmischen Hymnen, sondern die halb idyllische, halb gespenstische und lastende Ruhe der schwedischen „Inlandsee", der draußen fern an granitene, von armen Fichten bestandene und zuweilen mit roten Blockhütten der Fischer besetzte Schärenriffe donnernden, hier drinnen aber in gedämpftem Sonnenlicht matt leuchtenden Ostsee inspiriert ihn. Pan schläft. Überall lauert in tiefer Ruhe der Dämon. Das träumerische Bild in h-moll überflutet gegen den Schluß eine gewaltig und schnell anwachsende Brandungswelle; das herrliche es-moll Bild brütender Mittagsstille mit den eintönig als Grundryhthmus festgehaltenen Triolen läßt das Meer in langen und tiefen, doch gelegentlich furchtbar anschwellenden und geheimnisvoll ins Wesenlose sich verlierenden Atemzügen ruhen, die fast unheimlicher wirken, wie aller laute Aufruhr. Vom Sommer ist wenig darin in diesem Heft, desto mehr vom eigenen Stimmungszauber des schwedischen Herbstes, von Vergänglichkeit in Natur- und Menschenleben. Es sind Klavierstücke, die in ihrer malerischen und charakteristischen Richtung von der Impression trotz ihrer gebundenen Formen nicht mehr sehr weit entfernt sind. Sie stellen Lundberg an die Seite der schwedischen symphonischen Moderne: Nathanael Berg, Ture Rangström und Kurt Atterberg.

Wir haben noch einen zweiten Klavierpoeten der schwedischen Schärenwelt: Hugo Alfvén, den Symphoniker und Chormeister der Orfei drängar, des Upsalenser Studentengesangvereins, und seine drei Schärenbilder (Skärgaardsbilleder) op. 17. Lassen wir ihn erzählen: Da draußen in den Schären habe ich meine Symphonien geschrieben. Meine besten Gedanken kamen während nächtlicher, stürmischer Segelfahrten, und besonders die wilden Herbste waren meine herrlichsten Schaffenszeiten. Nie sind die Dickichte schwärzer, nie ist ein Sturm wilder, nie ruft ein klarer, sonniger Nachmittag eine ergreifendere Stimmung hervor, als während dieser Jahreszeit.

So fügt Alfvén zu Lundbergs stillen Herbsten die wilden, zum Tag die Nacht. Nacht, das zweite, in greifbarer Deutlichkeit die stoßweisen Wind- und Regenschauer, die schreckhaften Windstillen und die aufbäumenden Brandungswellen malende Schärenbild (cis-moll) einer stürmischen nordischen Herbstnacht, ist ihr Muster. Und auch das dritte, der breit ausladende und wogende Wellengesang, ist dem Herbst erwachsen. Das übrige von Alfvén beschränkt sich auf ein paar Märsche und ein Menuett. Aber es ist groß und kraftvoll gewachsen, herb, von frischem nordischen Kolorit. Es zeigt einen bedeutenden Könner und vornehmen Eklektiker,

der neben dem tief über ihm schattenden Brahms auch die französische und deutsche programmatische Musik eines Berlioz, Liszt und Richard Strauß breit auf sich wirken ließ. Mit ihm geben uns ein paar Jüngere und Junge das Geleit aus Schweden.

Es sind Gustav Hägg, der Bruder des Miniaturisten, Josef Eriksson und Adolph Wiklund. Hägg und Eriksson gehören nicht nur als Organisten, sondern auch stilistisch zusammen. Hägg schrieb eine imponierende d-moll Sonate und Zyklen mit Charakterstücken, unter denen wir die Sommergedanken und Stimmungen nicht vergessen dürfen. Er ist wohl Schwedens feinster Harmoniker, glühendster Kolorist und gleich Eriksson nicht Brahms, sondern fast ausschließlich Wagner und Liszt ergeben. Seine größeren Sachen zerflattern etwas in die Breite; sie halten sich etwa im gleichen Rahmen einer sehr dekorativen, farbenreichen und schwungvollen Wagner-Nachfolge, wie die deutsche Klaviermusik des früheren Leipziger Thomasorganisten Karl Piutti.

Eriksson ähnelt ihm als kühner und interessanter Harmoniker. Aber in ihm ist tragischer, leidenschaftlicher und düsterer Geist, und das modernste Frankreich, die modernsten Ganztongreuel sind für eine Impression wie die Stimmung aus der Wildnis (Lyrische Phantasien) deutliches Vorbild. Seine Charakterstücke entsprechen wirklich einmal diesem reichlich in Verruf gekommenen Wort: es sind Bekenntnisse eines scharf geprägten und männlichen Charakters, der um des Lebens Not und Leid Bescheid weiß und dort das Beste gibt, wo er den symphonischen Trauermarsch um des feinen Lyriker Fröding's Tod in ein wuchtiges tragisches Gedicht von barbarischen harmonischen Schönheiten und verquälten Nachtgedanken spannt.

Wiklund setzt die Brahmsische Linie Stenhammar-Alfvén fort. Eine ernste kammermusikalische Natur wie Stenhammar, gibt er im a-moll Klavierkonzert und in den drei Stücken op. 3 einen guten Begriff seiner Art: anmutige, nordisch gefärbte und männlich empfundene, aber etwas breite und unkonzentrierte Lyrik im weit und fein auseinandergelegten Brahmsischen Klavierfiligran.

## Norwegen

### Die Lyriker

Norwegens Lyriker sind tot. Es sind zwei Generationen. Die erste um den mädchenhaft zarten und blassen Pastell- und Aquarellmaler am Klavier Halfdan Kjerulf, die zweite um des Nordens feinsten Romantiker, um Norwegens größten Komponisten Edvard Grieg geschart. Kjerulf's zeichnerisch so unendlich feine Art ist zum Teil in Grieg's kräftigere und

nordischere Zyklen zahlreicher lyrischer Stücke — jenes Testament norwegischer Klaviermusik —, zum Teil in der zartsinnigen Agathe Backer-Gröndahls romantische Miniaturen geströmt. Heute ist diese Art, dieser Ton tot und durch Sindings und seiner Jünger robuste Geste übertönt.

Es sind feine Talente unter jenen älteren und neueren Romantikern. Man kennt Grieg nicht, wenn man nicht sieht, wie in seines jung in Berlin verstorbenen Freundes Richard Nordraaks trüben und trotz allen Chopin's durchaus zeichnerischen Tanzidyllen (z. B. der Valse-Caprice in h-moll), wie in den nordischen Schlachtenbildern (Vor der Schlacht) und Märschen des sonst Schumann und Chopin in Liebe anhängenden bedeutendsten norwegischen Klaviervirtuosen Edmund Neupert plötzlich stahlharter norwegischer Eigenton durchbricht.

Man kann Kjerulf nicht recht würdigen, wenn man vom gleichzeitigen hausbackenen Philisterium der Udbye und Conradi nichts weiß und nicht sieht, wie diese anfänglich an das deutsche Biedermeier anknüpfende bürgerliche Romantik in der norwegischen Klaviermusik in der nächsten Generation sich mit Mendelssohn und Reinecke eint. So in den Charakterstücken Winter-Hjelm's, Catharinus Elling's, Per Winge's, Cappelen's und Johannes Haarklou's. Winter-Hjelm ist ein Freund zarter Waldszenen und hat in dem poesievollen Stück „An Hans Gude" mit seiner entzückenden Zusammenführung der beiden Themen und dem frommen Kirchenschluß am kräftigsten norwegisch gesprochen. Haarklou ist ein Meister herber, gelehrt kontrapunktierter Bauernidyllen. Nur selten, wie bei dem leidenschaftlichen Elegiker Iver Holter, nimmt diese Romantik die dunkle und nordisch vertiefte Tönung Schumannscher Novelletten und Nachtstücke an. Im ganzen ist es das lyrische Stück Kjerulf's und Grieg's, nur Mendelssohnisch eingedeutschter und bürgerlicher. An den Klaviersatz darf man höhere oder gar pianistische Ansprüche nicht machen. Einzig die Backer-Gröndahl, der weibliche Grieg, verstand es, neben der lyrischen Miniatur auch eine wirkungsvolle Konzertetüde zu schreiben.

Viele dieser tüchtigen Künstler und kleinen Romantiker leben noch heute. Aber die auch oder grade im Kleinen großen Romantiker sind bereits fast tot. Vergessen ist Kjerulf, halb vergessen Grieg. Und vor ihnen verschwinden all diese Kleinmeister, wie die Schar der norwegischen Romanziers und Novellisten vor Björnson und Ibsen.

## Die Epiker

Auch der erste norwegische Epiker des Klaviers, Sigurd Lie, ist tot. Er starb wie Nordraak in jungen Jahren, und nur ein Hauptwerk, die Jahrzeitbilder, kündet uns, daß er von der norwegischen Romantik zur Neuromantik, von Svendsen und Grieg zu Sinding, vermittelte. Grieg

schlug nur in seinen größeren Werken, am schönsten in den beiden Variationen, den Ton der Ballade, des Epos in volkstümlicher Fassung an, der, wie dem Niederdeutschen, so grade dem Nordländer so eigen zu Gebote steht. Lie mischt ihn mit altnorwegischen und Wagnerschen Elementen. Jene treten in altertümlichen Kirchenton-Harmonisierungen des tief empfundenen und zu Anfang melodisch an den langsamen Satz von Brahms' B-dur Klavierkonzert anklingenden Weihnachtschorals der unter dem Druck tiefster Schwermut lastenden Herbststimmungen mit ihrer unheimlich in Synkopen klopfenden Begleitung zutage. Diese in den jubelnden Rheingold-Wasserfiguren und dem Frühlingsrauschen der Sommererinnerungen, den wuchtigen $^{12}/_{8}$-Sturm- und Walkürenrhythmen der Herbststimmung. Die letzte Nummer aber, der Frühlingsjubel, führt in Stil und Satz gradeswegs auf den größten und modernen Epiker norwegischer Klaviermusik, Christian Sinding.

Zum Epos tritt in den zahllosen Klavierstücken dieses allzu Fruchtbaren das Pathos, der dionysische Schwung, der feierliche Hymnenton. Sinding's Kunst ist im Gegensatz zu der lyrischen eines Kjerulf oder Grieg ausgesprochen heroisch, männlich, knorrig, trotzig und herbe. Damit ist das Robuste, Derbe und Kerngesunde, das Kennzeichen des echten Norwegers, vermacht. Aber, wie wunderbar und erfrischend wirkt es in unserer Zeit intellektueller Hochkultur! Sinding vertritt in einer Zeit grauer Reflexion und ungesunder Lebensverwirrung das reflexionslose, spontane Musizieren, die jubelnde Lebensbejahung. Über diesen Standpunkt des echten großen Musikanten ist er nie hinausgekommen. Daher denn sein Mangel an Selbstkritik, daher die Gleichförmigkeit seines Klaviersatzes, das Unbehauene und Skizzenhafte vieler Klaviersachen. Daher die häufigen gewaltsamen und unorganischen Modulationen, die bei äußerer effektvoller Wirkung und glänzender, wirkungssicherer Schreibweise gleich weit von Grieg's intimer lyrischer Poesie, wie von Svendsen's stählerner Naturfrische abbiegen. An Leuchtkraft der Farben, an Aufschwung, äußerem Glanz und kräftiger Gesundheit sind sie vielfach wahre Prachtstücke, nur erwärmen sie nicht jeden, da ihnen das lyrische Element als notwendig geforderter Gegensatz der im Allegro oder Presto vorwärtsstürmenden oder im Allegretto derb und bestimmt ausschreitenden Thematik so gänzlich fehlt. Technisch ist's immer dasselbe Modell: klingende farbenprächtige Brillanz, wuchtige und massive Akkordik oder scharf herausgehobene Melodik in der Rechten, brausende Arpeggienwogen in der Linken; in diesem Sinn ist der Meister des weltbekannten Frühlingsrauschens sich gleich geblieben bis zum heutigen Tag. Nur sind die modernen Elemente mittlerweile auch in seine Klaviermusik gedrungen; zu Schumann und Brahms ist Wagner, Liszt und der italienische Verismo getreten. Es wetterte und blitzte in Frühlings- und Herbstwettern von je bei Sinding. Früher in Schumannsche

Nachthimmel hinein, jetzt mit Walkürenrossen und Wotansspeeren. Es war immer viel große Gebärde, viel Grille und Unmut bei ihm. Früher in Schumannschem Aufschwung, in Brahmsscher Eigenwilligkeit, Kapricengeist und abweisender Härte, jetzt mit der pompösen Geste Liszts. Weiter hat sich Sinding nicht modernisiert. Und das ist gut so. Denn seine großzügige, wuchtige und leidenschaftliche Art, die er selbst Walzern und Tanzformen im alten Stil aufdrückt (spiel' einmal die andere Grieg'sche Holberg-Suite von Sinding op. 3!), verträgt sich weder mit jüngstdeutscher, noch mit jüngstfranzösischer Raffinesse. Sie ist dazu — zu gesund.

In Sinding erneut sich das Bild der alten nordischen Barden. Dazu stimmt der rauschende Harfenton seiner Klavierarpeggien, dazu das kühn und oft bis zur vollen Skizzenhaftigkeit flüchtig hingeworfene Fresko seiner Themen und Perioden. In diesen Themen ist er meist keineswegs so bodenständig norwegisch wie Grieg. Aber er ist ebenso norwegisch, ja, vielleicht noch norwegischer in seinem wikinghaften Kraft- und Tatendrang, in der heroisch-pathetischen Note seiner Kunst, die der Klaviermusik wenigstens in den grandiosen es-moll Variationen für zwei Klaviere, in den Suiten und in den Zyklen mit Charakterstücken unvergängliche Schätze geschenkt hat.

Unter seinem und, leider erst in zweiter Linie, unter Grieg's Bann steht die Kunst der Jüngeren. Von ihnen zeigt Eyvind Alnaes nicht nur im Symphonischen Marsch für zwei Klaviere, sondern grade auch in der Hymne aus op. 13 und anderen Charakterstücken echteste Sinding'sche Schule. Das alles ist ganz der hinreißende Bardenschwung, der glänzende Pomp, die Großzügigkeit und eherne Wucht, das impulsive und große Empfinden Sinding'schen Stils, der hier freilich noch weniger wie bei dem Meister selbst von der Klippe der Gewöhnlichkeit und robusten Derbheit sich immer genugsam entfernt hält und in der thematisch-motivischen Durcharbeitung sich's vielfach allzu leicht macht.

Sinding mit Xaver Scharwenka, seinem Lehrer, mit Liszt, Chopin, Tschaikowsky und der starken virtuosen Ader Neupert's versetzt, das etwa wäre die Signatur der großflächigen und kraftstrotzenden Virtuosenmusik Halfdan Cleve's. Seine Konzerte haben den frühen Tod fast aller modernen Klavierkonzerte bereits geteilt. Unter den Sammlungen mit Charakterstücken wird man viel Hübsches in elegischen Stimmungen und immer Klangvolles finden. Aber diese Musik geht nirgends in die Tiefe; sie ist eklektisch in der Erfindung, skizzenhaft in der Ausführung und überall von den Bleigewichten eines dicken oder etüdenhaften virtuosen Satzes mit massigem Oktav- und Akkordgeschütz beschwert. Wie Paul Juon ist auch Cleve ein Beispiel für die traurige Tatsache, wie rasch Berlin ein dem Heimatboden erwachsenes Talent aufsaugt und nivelliert.

## Das Miniatur

Der dem Robusten, Gesundheitstrotzenden und Großzügigen zugeneigte Norweger ist nicht der Mann des Miniatur und nicht der Löwe des Salonparketts. „Richtige" Salonkomponisten wird man daher in Norwegen kaum finden. Nur einer schlägt zumeist vollbewußt einen glücklicherweise völlig unparfümierten, kraftvollen, ja, derben Salonton an: der abermals früh, bereits als Student verstorbene Per Lasson. Sein durch die skandinavische Welt gezogenes „Crescendo" mit dem unwiderstehlichen Elementarmittel einer stetigen Steigerung gibt ein gutes Beispiel für seine Art ab. Sie ist nicht fein und kompositionstechnisch unfertig, doch sie hat bei aller Gewöhnlichkeit einen unverkennbaren inneren Schwung und einen Zug ins Große und Einfach-Unbehauene, der wie nichts anderes den klaffenden Unterschied zwischen norwegischer und kontinentaler Salonmusik beleuchtet.

Nur zwei ältere haben im lyrischen, in erster Linie für den Salon geeigneten Stück ähnliche Ehren errungen. In Kjerulf's Zeit der Chopin-Schüler Thomas Tellefsen und sein kräftig nationalgefärbter Huldredans (Tanz der Wassernymphen), der, nur in viel feinerer Weise wie Lasson's Hauptstück, abermals auf die Elementarwirkung eines langen Crescendo gestellt ist. In späterer Christian Teilman. Wie auch er in kleinen nationalen Tanz- und Marschformen — dem Fjeldslåt, dem Troldslåtten, dem hochzeitlichen Brurmarsch, der a-moll Humoreske — das Beste gibt, so kann er, der solide, aber langweilige und seichte Gavotten, der ein tüchtiges fugiertes Präludium im Bachschen Stil zu schreiben weiß, als Salonkomponist eigentlich nicht angesprochen werden.

Noch langweiliger, dazu trübe, matt in der Erfindung und monoton in der Rhythmik gibt sich in unserer Zeit Johan Backer-Lunde mit Phantasiestücken von lahmer Phantasie, wiederum nur dort etwas interessanter, wo das nationale Gewissen in Volksweisen und Springtänzen leise erwacht. Dagegen darf man auf das feine Mendelssohnische Talent Ejnar Mellings, der von seinem Lehrer Reinecke auch die Liebe zur Kinderwelt erbte, und, in allerletzter Zeit, vielleicht auf das Trygve Torjussen's, den technisch noch unreifen Pastellmaler kleiner norwegischer Bergidyllen und lyrischer Tongedichte Hoffnung setzen. Auch er geht, wie seine nordische Suite zeigt, deren Widmung zugleich eine Widmung an Schumann bedeutet, von deutscher Romantik aus; und das ist recht geeignet, um einmal aus dem reißenden Sinding'schen Fahrwasser in das feinere und klarere Kjerulf's und Grieg's wieder hineinzukommen.

# DIE MUSIKANSCHAUUNG KANTS

VON DR. PHIL. ALBERT MAECKLENBURG IN FORSTHAUSEN W./PR.

In das Wesen der Tonkunst und in das Geheimnis der ihr zugrunde liegenden Gesetze einzudringen, wird immer das Bestreben derjenigen Musiker sein, welche die Musik nicht als ein mehr oder minder zufälliges Erzeugnis menschlicher Geistestätigkeiten, als eine nur für die Fachgilde existierende Erscheinung ansehen, sondern sich die Fundamentierung der Musik in psychologischer, ästhetischer Hinsicht ernstlich angelegen sein lassen, sie in ihrer Bedeutung für die Menschheit, in ihrer Stellung zu dem Ganzen der Kultur, in ihrem Verhältnis zu den übrigen Künsten usw. zu begreifen suchen. Psychologie (Tonpsychologie) und Ästhetik werden immer die Lieblingsnebenfächer der philosophisch gebildeten Köpfe unter den Musikern sein. Seitdem Richard Wagner auf dem Boden der Schopenhauerschen Musikanschauung seine revolutionären Kunstanschauungen in „Religion und Kunst", in „Beethoven" vorbrachte, suchten es ihm viele Musiker, ob Gegner oder Anhänger, wenigstens als Musikphilosophen gleich zu tun; seitdem wuchs in Musikerkreisen das Interesse für eine philosophische Erfassung der Tonwelt, stieg immer mehr erfreulicherweise das Verständnis für musik-ästhetische Fragen. Und als Eduard Hanslick als einer der erfolgreichsten Musikästhetiker seine Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" 1854 erscheinen ließ, wurde der philosophische Sinn der musikalischen Welt aufs neue belebt; ja, es wurde eine Überbrückung der zwischen der spekulativen „Musikästhetik" und der „Musikerästhetik" gähnenden Kluft insofern angebahnt, als erstere von ihrer Einspinnung in allzu entlegene, einseitige, aller spezifisch-musikalischen Beziehung bare, rein-philosophische Hirngespinste hie und da abkam und mehr Fühlung mit dem musikalischen Leben und seinen realen Kunstrichtungen und Intentionen gewann und letztere es einsehen lernte, daß seit dem Auftreten eines Hanslick als Musikkritiker sich auch die durchschnittliche Musikkritik höhere Ziele stecken müsse als banale, aller philosophischen Begründung entbehrende Phrasen vorzubringen, wenn sie ernst genommen werden wollte. Zum mindesten strebt heute der gebildete Fachmusiker und nicht nur der Musikkritiker danach, sich eine allgemeine Kenntnis der hauptsächlichsten ästhetischen Probleme, der Hauptrichtungen der Musikästhetik, ihrer geschichtlichen Entwickelung den Grundzügen nach anzueignen, um ein eingehendes Verständnis für die Prinzipien seiner Kunst und alle damit organisch zusammenhängenden Fragen zu erreichen, deren Lösung auf die praktische Betätigung der musikalischen Kunst nicht ohne Einfluß ist.

Die Musikästhetik ist ein Ausschnitt aus der allgemeinen Ästhetik.

Die leitenden Grundgedanken, die bei den eigentlichen Philosophen letztere bestimmen, sind auch für die Musikästhetik die konstituierenden Faktoren, um so mehr, je konsequenter das Gedankengefüge des Philosophen ist. Auch bei den speziellen Musikästhetikern, die ein System einer allgemeinen Ästhetik nicht ediert haben, basiert die Musikanschauung immer auf allgemeinen Anschauungen über die Natur des Schönen, mögen sie auch, was diese anbetrifft, nicht originell sein, sondern sich hierin auf einen epochemachenden Philosophen und seine Schule stützen.

Als der Begründer aller modernen Ästhetik wird mit Recht Kant angesehen, denn er hat zuerst die Ästhetik durch die Abgrenzung ihres Gegenstandes (des Schönen, Erhabenen usw.) gegen die verwandten Werte des Guten, des Nützlichen, des Vollkommenen zur Rangstufe einer Wissenschaft erhoben. Man versteht nicht den Aufbau, die vorwaltenden Probleme der allgemeinen, sowie der Musik-Ästhetik, wenn man nicht die sie durchziehenden extremen Richtungen auseinanderzuhalten weiß: die Formal-Ästhetik und die Inhalts-Ästhetik. Während erstere die Ansicht vertritt, daß nicht der Inhalt, sondern die Form das Wesentliche an dem schönen Gegenstande sei, basieren die ästhetischen Realisten (= Idealisten) z. B. Schelling, Hegel, Schopenhauer ihre Kunstanschauung darauf, daß im Inhalt, in der dargestellten Idee, in der Objektivation des realen Gefühlskomplexes das hervortrete, worauf die Schönheit der Erscheinung beruhe. Es ist nun nicht uninteressant, zu sehen, wie diese beiden Richtungen, die in der modernen Musik-Ästhetik sich oft schroff und unversöhnlich gegenüberstehen, bei Kant nur in embryonaler Weise vorgebildet liegen. Sie treten hier nebeneinander auf, ohne daß der leiseste Versuch einer Vermittelung gemacht wird. Sie sind als Gegensätze noch nicht hervorgetreten, sondern sie schlummern als keimartige Ansätze friedlich nebeneinander, so daß es den Anschein erweckt, als ob Kant noch nicht eine klare Vorstellung von der prinzipiellen Gegensätzlichkeit dieser beiden Richtlinien gehabt habe. Der erste Eindruck, den Kants in der „Kritik der Urteilskraft" von 1790 und in der (von ihm nicht edierten) Anthropologie von 1798 niedergelegte Ansichten über die Musik machen, ist der, daß wir ihnen mit Kuno Fischer die unverkennbaren Merkmale einer in ästhetischer Beziehung „noch unfertigen Entwickelungszeit" vindizieren müssen. Zudem machen sie — bei oberflächlicher Betrachtung — in ihrer mosaikartigen Zusammenstellung der einander widersprechendsten ästhetischen Momente, deren logische Aussöhnung nicht einmal angestrebt zu werden scheint, den Eindruck des Mangels der Einheitlichkeit. Wie später gezeigt werden wird, ist aber dieser Kant von den verschiedensten Seiten, z. B. von Paul Moos, gemachte Vorwurf der Vermischung der heterogensten musik-ästhetischen Standpunkte zum Teil ungerechtfertigt. Um ein klares Bild der Kantschen Musik-Äthetik zu zeichnen, will ich „von unten auf" mit kurzer Schilderung

ihrer „sensualistischen“ Seite beginnen, insofern als Kant der körperlichen Wirkung der Musik, als ob diese ihren Hauptzweck bedeute, einen verhältnismäßig breiten Raum widmet. — Im § 54 der „Kritik der Urteilskraft“ (S. 203, 204, 205, Reclamsche Ausgabe) wird die Musik als ein vergnügendes Tonspiel gefaßt. Zuerst hebt Kant den wesentlichen Unterschied hervor, der zwischen dem „was in der Beurteilung gefällt“ und dem, was „vergnügt“, d. h. „was in der Empfindung gefällt“, besteht. Während das intellektuelle und praktische Wohlgefallen resp. Mißfallen auf Billigung oder Mißbilligung hinausläuft, die ohne wesentliche Anteilnahme der Vernunft nicht zustande kommen kann, spielt das Vernunftmoment in die Sphäre des „Vergnügens“, das Epikur — nach Kants Auffassung mit Recht — für bloß körperliche Empfindung ausgab, nicht hinein. Vergnügen wird nun als wechselndes freies Spiel der Empfindungen definiert und beruht auf der Förderung, die dem Gefühl der körperlichen Gesundheit zugute kommt. Die Musik im Sinne des vergnügenden Tonspiels[1]) wird sogar in einer Weise, die von manchen Gegnern Kants, z. B. von Herder in seiner „Kalligone“ als Blasphemie empfunden wird, mit dem Glücksspiel und Gedankenspiel auf gleiche Stufe gestellt. Entspringt das Vergnügen bei ersterem aus leidenschaftlichem Interesse, bei letzterem aus dem eine Belebung des Gemüts herbeiführenden Wechsel der Vorstellungen, resultiert es in der Musik aus dem Wechsel der Empfindungen, wobei jede bestimmte Verstandesvorstellung ausgeschlossen ist, wenngleich auch für die Erregung ästhetischer (unbestimmter) Ideen durch die Tonempfindung Raum gelassen wird — im Gegensatz zu den bildenden Künsten, auf deren Gebiet umgekehrt der Übergang „von bestimmten Ideen“ zu Empfindungen (von bleibendem Eindruck) sich vollzieht. Wenn beim delektierenden Tonspiel die Erregung von Ideen des Gemüts sich herschreibt, handelt es sich doch immer um eine körperliche, physiologische Wirkung, um eine „Motion, die das ganze Lebensgeschäft im Körper“ befördert, um eine dem Spiel der Empfindungen korrespondierende Bewegung der „Eingeweide und des Zwerchfells“. Auch wenn das Tonspiel eine Erregung ästhetischer Ideen zum Gefolge hat,

[1]) Phantasieen ohne Thema sind für Kant nichtssagende Spielereien. Für die Instrumentalmusik eines Mozart, Beethoven hat er kein Verständnis. Die Musik ohne Text stellt er als „freie Schönheit“ in eine Linie mit den Zeichnungen à la grecque, dem Laubwerk auf Papiertapeten! (a. a. O. S. 76, 77). Es ist fraglich, ob die Verbindung der Musik mit der Poesie z. B. in einem Oratorium ersterer neue Schönheitsmomente hinzufüge; sie werde dann noch „künstlicher“, „da sich so mannigfaltige Arten des Wohlgefallens einander durchkreuzen“ (S. 197). Kant stand, da bei geringer spezifisch-musikalischer Begabung ihm auch jegliche musikalische Schulung mangelte, dem innersten Wesen der Musik fremd gegenüber. Er spricht nur als Philosoph, nie als Musiker. Hat an dem schroffen und einseitigen Urteil über die Musik vielleicht seine streng pietistische Erziehung schuld?

bleibt die Wirkung der Musik hierbei nicht stehen, vielmehr geht sie von jenen zurück — „mit vereinter Kraft“ — auf den Körper. In dem Zusammenhang von § 54 wird also ausdrücklich das Stadium, in dem die Herbeiführung ästhetischer Ideen durch das Spiel der Empfindungen — das Tonspiel — vor sich geht, nur als Medium hingestellt, das in rückwirkender Kraft eine noch intensivere Belebung des körperlichen Gesundheitsgefühls verbürgt.

Wenn man diesen Passus aus dem sonstigen Zusammenhang der „Kritik der Urteilskraft“ löst, wird man sich nicht genug darüber wundern können, wie Kant in eine so grob sensualistische, materialistische Auffassung von der Tonkunst hat verfallen können. Man wird geneigt sein, diese krasse, derbe, aller ätherischen Nüancen entbehrende Auffassung der seraphischen Tonkunst als ein bedauerliches Zurücksinken in den Sensualismus eines Burke anzusehen, den Kant doch sonst scharf bekämpft hat. Ja, man wird vielleicht mit gewisser Genugtuung auf die Empörung Herders hinblicken, der dieser in seiner „Kalligone“ über diese „niedrige“ Musikauffassung Ausdruck gibt. Doch, in wie überaus poetischen, von hoher Begeisterung getragenen Worten Herder auch über die Gewalt der Musik philosophieren mag, wie erhaben er sich über die seiner Meinung nach nüchterne und trockene Musikauffassung Kants dünkt, läßt es sich nicht leugnen, daß Herder, obwohl Gegner Kants, doch in der ästhetischen Würdigung der Wirkung der Musik viele pathologische Elemente aufweist, er sich also in der Sache selbst trotz Verschiedenheit der Ausdrucksweise und des Standpunkts von Kant herzlich wenig unterscheidet. Besonders da, wo Herder das Erhabene in der Musik untersucht, tritt ihre sensualistische Einordnung in das Pathologische augenfällig hervor, so daß der in diesem Punkt angebliche Dissensus von Kant völlig in sich zusammenfällt. Was Burke als Schmerz beim Anblick des Erhabenen geschildert hatte, das hatte Herder als „Anstrengung“, als „Anstreben“, als „Spannung“, als „Auflösung der Spannung“, als „Übergang zu anderen Empfindungen“ hingestellt. „Über der Schöpfung schwebend, glauben wir all' ihre Harmonieen im Zusammenklang zu empfinden. Wie verschweben uns dann Bilder und Formen!“ (d. h. über diesen Empfindungen).

Wie Herder, so dachten aber auch viele andere Zeitgenossen Kants. Man wird im Zweifel sein, ob die Frage nach der pathologischen Wirkung der Musik überhaupt ein Objekt der Musik-Ästhetik sein darf. Heute, wo man über den physischen Einfluß der Töne auf das gesamte Nervensystem hinwegsieht, mag eine ästhetisch-theoretische Begründung dieser Erscheinungen sich erübrigen; damals aber mußte sich die Ästhetik, wenn auch nur anhangsweise, damit beschäftigen, weil die sensualistisch-pathologische Auffassung und Aufnahme der Musik durchaus zeitgemäß war und zu den ständigen Begleiterscheinungen des damaligen Musikgenusses gehörte.

Goethe persifliert den hervorstechenden Zug der ultrasensitiven Reizbarkeit der Zeit um 1780 im „Triumph der Empfindsamkeit"; die Rührseligkeit der in Tränen einer krankhaften Sentimentalität schwimmenden Wertherperiode ist sprichwörtlich geworden; aber selbst noch der alternde Goethe läßt am Schluß der Wanderjahre in der „Novelle" in einer lieblichen Szene, über der der Duft zartester Poesie schwebt, durch ein flötenspielendes Kind das robuste Nervensystem, das wilde Temperament eines Löwen beruhigt werden, so daß er sich „ganz knapp an das Kind hinlegte", „verklärt" und bezaubert durch die „beschwichtigende" Melodie des Kindes:

„Aus den Gruben, hier im Graben hör' ich des Propheten Sang, Engel schweben, ihn zu laben, wäre da dem Guten bang? Löw' und Löwin hin und wieder, schmiegen sich an ihn heran, ja, die sanften, frommen Lieder haben's ihnen angetan."

Ohne der urgewaltigen Originalität des Erkenntnistheoretikers Kant zu nahe treten zu wollen, können wir es uns nicht verhehlen, daß er als Musik-Ästhetiker fast wider Willen zum Sprachrohr jener zahlreichen Stimmen seiner Zeit[1]) geworden ist, die in weitverzweigter Literatur besonders der pathologischen Wertung der Musik das Wort redeten und sie sogar als körperliches und seelisches Radikalheilmittel hinstellten.

Für die Abfassung des § 54 ist — so kann man mit höchster Wahrscheinlichkeit annehmen (vgl. den Aufsatz von Schering in der „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft", Heft 6, 1910) — die psychologische Abhandlung von F. F. Kausch über den Einfluß der Töne auf Körper und Seele (1782) von mitbestimmendem Einfluß gewesen, und hier lesen wir S. 46 und S. 47: Die Tonkunst setze auf zwei Wegen

„die fröhlichen (!) Fibern unseres Herzens in Bewegung 1. durch ihren sinnlichen Reiz aufs Ohr, 2. durch ihre ästhetische Kraft auf unsere Seele." „Ästhetik (im Sinne von körperlicher Empfindung) ist es, worauf die Zauberkraft der melodischen Grazie, deren harmonische Kehle Herzen schmilzt und Menschen versteinert, deren Szepter die Menschheit wie das Tiergeschlecht huldigt, den größten Teil jener Macht gründet, womit sie uns bestrickt."

Auf der Palette seiner ästhetischen Betrachtung hat Kant nun aber noch andere Farben, die, von ihm auf den pathologischen Hintergrund aufgetragen, dem Bilde seiner Musikästhetik die Nuancen verleiht, die es als die keimhaltige, ansatzreiche Grundlage für spätere formalistische Ausgestaltungen in den Systemen von Hanslick, Hostinsky, Zimmermann, Fechner, Siebeck, Lazarus usw. erscheinen lassen.

Wir wollen kurz dem formalistischen Element bei Kant nähertreten. Kant ist im Zweifel darüber, ob den Tönen und Farben — die Parallele

[1]) Vgl. Sulzer: Theorie der schönen Künste, S. 433: „Man weiß, daß die Lebhaftigkeit der Empfindungen von dem Spiel der Nerven und dem schnellen Lauf des Geblüts herkommt; daß die Musik wirklich auf beide wirke, kann nicht geleugnet werden." Sulzer beruft sich, um die pathologische Wirkung der Musik festzustellen, auf Bartolini: Von den Flöten der Alten, auf Orpheus S. 433.

zwischen Tonkunst und Malerei ist in diesem Gedankenkonnex durchgehend — an und für sich „Schönheit" zukomme, ob man sie an und für sich als ein „schönes Spiel von Empfindungen" ansehen könne, wobei wie von selbst die ästhetische Beurteilung sich einstelle, um über ihr Wohlgefallen an der Form zu reflektieren, — oder ob Farbe und Ton an und für sich nur „angenehme Empfindungen" seien, die für eine ästhetische Wertung nicht in Betracht kommen (a. a. O. S. 195). Es bleibe unentschieden, ob die mit den verschiedenen Graden der Töne (Luftschwingungen) verbundene Empfindung in der Organisation des äußeren Sinnes oder in der „Reflexion" begründet sei. Dem Schönen als Objekt korrespondiert immer das im Gefühlsvermögen wurzelnde Geschmacksurteil a priori, d. h. ohne empirische Zutaten, das allgemein gültig ist, d. h. das jedermann „von vornherein angesonnen" werden darf, das von Reiz und Rührung und besonderen Begriffen (S. 63) unabhängig ist (§ 14). Wo letzteres nicht auftritt, kann das Objekt, worauf sich das Geschmacksurteil bezieht, als Schönes nicht gewertet werden, höchstens als Angenehmes, das als nur subjektiv Empfundenes eine allgemeine, objektive Gültigkeit nicht beanspruchen darf.[1]) Für die Wertung des Spiels der Töne als einer Annehmlichkeitserscheinung,[2]) nicht als eines Phänomens „der Schönheit", spreche der Umstand, daß die Wirkung der Luftschwingungen auf unsere Sinnesorgane (die „elastischen Teile" des Ohrs) nur Empfindungen herbeiführe, die irgendeines noch so minimalen Reflexionsmomentes entbehren, daß die diese Schwingungen regulierende Proportion der Zeiteinteilung keineswegs bemerkt oder beurteilt werden kann, da die Schnelligkeit der „Luftbebungen" unser Reflexionsvermögen in seinem Bestreben, dieselben im Augenblick der Wahrnehmung instinktiv auf der Beurteilung dienende arithmetische Formeln zu bringen, bei weitem übersteigt.

Was andererseits aber uns veranlassen möchte, die Tonempfindungen nicht als bloßen vorüberziehenden Sinneneindruck, sondern als die Wirkung einer „Beurteilung der Form im Spiel vieler Empfindungen" anzusehen und

---

[1]) Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt, und das Geschmacksurteil hat nichts als die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes (oder der Vorstellungsart desselben) zum Grunde. S. 65.

[2]) Kant steht unter seinen Zeitgenossen mit der Unterscheidung zwischen Musik als bloßem Sinnenspiel und zwischen Musik als einer zu ästhetischen Ideen hinleitenden „schönen" Kunst nicht allein. Vgl. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, 214: „Das Tiefere" ist darein zu setzen, daß der Komponist dem Ausdruck eines freilich unbestimmteren Inhalts und der musikalischen Struktur die gleiche Aufmerksamkeit widmet. Auch Batteux will in seiner Musik-Ästhetik die Musik nicht auf dem Standpunkt eines bloßen Sinnenspiels stehen lassen. Er zeigt sogar schon eine entschiedene Neigung zur „Inhalts-Ästhetik", wenn er sagt: „Die Töne müssen eine künstliche Abschilderung menschlicher Leidenschaften sein". Vgl. Marpurgs krit. Beiträge V, 27.

für die Wertung des Tonspiels als eines „schönen", der ästhetischen Beurteilung unterliegenden Objekts eine Lanze zu brechen, ist das Mathematische, das in objektiv-prinzipieller Weise über die „Proportion der Schwingungen in der Musik" Rechenschaft ablegt. Kant stützt ferner diese Schönheitstheorie durch den aus der Empirie genommenen Hinweis, daß es Individuen gibt, die bei dem schärfsten Gehör (Empfindungsvermögen im physischen Sinn) Töne nicht unterscheiden können (d. h. unmusikalisch sind), und daß diejenigen, die sich dieses Unterscheidungsvermögens erfreuen, „bei den verschiedenen Anspannungen auf der Tonleiter eine Veränderung der Qualität, also nicht bloß des Grades der Empfindung, wahrnehmen, wie denn auch die Zahl derselben für die begriffliche Unterscheidung bestimmt ist." Natürlich geschieht im Sinne Kants diese Wahrnehmung nicht auf Grund eines rechnerischen Kalküls, sondern instinktiv. Das allgemeine, von jedem Utilitarismus freie, „uninteressierte" Wohlgefallen, das sich vor dem Forum der „bloßen Reflexion" als conditio sine qua non des Schönheitsanerkenntnisses einer musikalischen Komposition darstellt, beruht also auf der „mathematischen Form", in die Melodie und Harmonie eines Tonstücks eingehen (S. 201), wobei der Begriff der „mathematischen Form" im weitesten Umfang gefaßt wird: Unter ihr wird das durch arithmetische Bestimmungen darstellbare Schwingungsverhältnis der Töne in ihrer simultanen oder sukzessiven Kombination verstanden, ferner nicht nur die Anlage, der Aufbau, die innere Konstruktion eines Tonstücks, sondern auch die technische Art, in der die Dissonanzen, — die Kontraste in melodischer, harmonischer, rhythmischer, thematischer Hinsicht zur einheitlichen Harmonie eines Ganzen aufgelöst werden, kurz, die „mathematische Form" umfaßt die Grammatik, Syntax, Logik eines Tonsatzes, die auf analogen Regeln und Gesetzen basiert, wie die formbestimmenden Elemente auf dem Gebiet der Sprache. — Das große, schon von Plato und Aristoteles, von den Künstlern und Theoretikern der Renaissance z. B. von Leonardo da Vinci aufgestellte Schönheitsgesetz: Das Eine in dem Vielen, die Einheit in der Mannigfaltigkeit, war Kant kein unbekanntes Gesetz. Das Einzelne, aber auch das Sinnliche der Töne geht für Kant, sobald es anfängt, sich in die ästhetische Sphäre zu erheben, als aufgehobenes Moment im großen Organismus des Kunstwerks unter (S. 71). Nicht in der Materie, in dem Empfindungsstoff, nicht in dem Reiz angenehmer Töne sieht Kant die Hauptsache, sondern die Zeichnung, der Aufbau der Komposition, der die Einheit in der Mannigfaltigkeit erkennen läßt, ist das Wesentliche, sobald das, „was durch seine Form gefällt", nicht, was in der Empfindung vergnügt, „den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht". So tritt der unmittelbare sinnliche Reiz der Töne in eine untergeordnete, dienende Stellung zur musikalischen Form, so daß er nicht einen „gleichartigen Zusatz zu dem Wohlgefallen an der Form" bildet

(S. 72), vielmehr wird er das Vehikel, die Form selber „genauer, bestimmter und vollständiger anschaulich" hervorzuheben und „die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand selbst zu lenken." (S. 72.)

Bei dieser Fundamentierung der Tonkunst auf dem Prinzip der „mathematischen Schönheit", die in Analogie der Reduktion der Schönheit auf mathematisch-proportionale Gesetze in der Architektur, Skulptur geschieht, will unser Philosoph aber nicht stehen bleiben; jedenfalls behauptet er an keiner Stelle, den inneren Schönheitswert der Tonkunst hiermit erschöpft zu haben. Wenn die Formalisten Kant als ihren Vorläufer in dem Sinne reklamieren, daß bei ihm allein eine Basierung seiner musikalisch-künstlerischen Anschauung auf der mathematisch-bestimmten, von aller Gefühlswirkung losgelösten Form vorliege, so sind sie im Irrtum befangen, insofern sie in ihrer Wertschätzung diejenigen Momente übersehen haben, die bei Kant auf eine noch geistigere, höhere Auffassung der Musik schließen lassen. Indem wir diese Momente jetzt aneinanderreihen, wird uns klar, daß die Inhaltsästhetiker ihn mit demselben Recht als ihren Vorgänger in Anspruch nehmen können wie die Formalisten.

In Hinsicht auf die „Bewegung des Gemüts" weist Kant in § 53 der Musik die nächste Stelle nach der Poesie an, weil „sie sich mit ihr sehr natürlich vereinigen lasse." Obwohl die Musik nur durch lauter Empfindungen ohne Begriffe[1]) zu uns rede, so gehe doch von ihr eine Wirkung aus, die in mannigfaltigerer Weise das Gemüt ergreife und, obgleich vorübergehend, doch inniger die Seele bewege als die Poesie. Doch trage die in ihrer Unmittelbarkeit und elementaren Macht erfaßte Wirkung der Musik mehr den Stempel des „Genusses", als daß in ihr ein hervorragendes kulturelles[2]) Moment liegen könne, wobei sich Kant nicht von dem Gedanken frei machen kann, daß das Wesen der „Kultur" allein in dem Fortschritt der durch sie herbeigeführten (begrifflichen) Erkenntnis liege. Hier ist der Begriff der Kultur zu eng gefaßt, und es liegt eine grobe Verkennung der Tatsache vor, daß sich gerade die Musik als Kulturmacht ersten Ranges im Leben der Völker und der einzelnen immer bewährt hat und bewähren wird. Freilich teilen wir nicht den beschränkten Standpunkt des Philosophen, der sich im Gebiet des Schönen als unzureichend erweist, daß Kultur nur da erblühe, wo die „Erkenntnis" gedeiht. Kultur findet sich ebenso da, wo die übrigen Kräfte des menschlichen

---

[1]) Sulzer, auf dem Kant vielfach fußt, behauptet ebenfalls: „Zum Ausdruck der Gedanken und Vorstellungen ist die Sprache erfunden; diese, nicht die Musik, sucht zu unterrichten." Sulzer spricht hier den Tönen die Fähigkeit zur direkten Erregung bestimmter Vorstellungen und Begriffe ab. Theorie der schönen Künste III, S. 425.

[2]) Kant geht so weit, gegen die Musik den Vorwurf der „Aufdringlichkeit" und eines Mangels an „Urbanität" zu erheben. Weil sie des wahren Kulturwerts entbehre, spricht er ihr nur „transitorischen" Eindruck zu (202).

Geistes, Wille (Technik!) und Gefühl (Künste!) ihre Triumphe feiern. Allerdings will Kant der Musik nicht jeden Kulturwert absprechen. Wenn er auch die Definition von „Kultur" strikte aufrechterhält, so läßt er doch ein durch die Musik „nebenbei erregtes Gedankenspiel" zu, das sich aber sofort — weil Kant gegen die in der Ästhetik aufrecht erhaltenen Prinzipien seines Systems nicht verstoßen will — die Restriktion gefallen lassen muß, daß es bloß als Wirkung einer „gleichsam mechanischen Assoziation" hingestellt wird. Vom Standpunkt der Beurteilung der Vernunft komme der Musik geringerer Wert zu als z. B. der Poesie, weil eben die Musik einen Zuwachs an begrifflicher Erkenntnis nicht verschaffen könne. Wertet Kant die „Musik" als Genuß (wenn auch von idealer Natur), so kommt er zu dem Schluß, daß ihre mehrmalige Wiederholung (wie bei jedem Genuß) notwendig Überdruß erzeuge, — womit er sich in Widerspruch mit der seit alters her geübten kompositorischen Praxis verwickelt, die z. B. in der Repetition des Themasatzes in der Ober- oder Unterdominante eines der wirksamsten und spannendsten Mittel des kompositorischen Aufbaues sieht, — was alles nicht gerade für die Richtigkeit der Kantschen Prämisse spricht. Indem Kant dazu übergeht, die Frage zu ventilieren, worauf „dieser Reiz", „diese Bewegung des Gemüts" beruhe, die sich „allgemein mitteilen lasse", entschließt er sich, die Musik als „Sprache der Affekte" zu definieren, womit er, einer weitverbreiteten Ansicht seiner Zeit folgend,[1]) auf die „Affektenlehre" zurückgreift. Insofern bringe die Musik die Grundstimmung des Gefühls und seine besonderen Nuancen zum Ausdruck, als sie den Modulationen der Stimme folge, die den jeweiligen Affekten der Seele korrespondieren. „Jeder Ausdruck der Sprache (S. 200) hat im Zusammenhang einen Ton, der dem

[1]) Die Affektenlehre vertrat schon Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie". In der älteren französischen Musik-Ästhetik, wie sie durch den Sensualisten Condillac, Batteux, Rousseau, Diderot usw. vertreten war, wurde besonders die Parallele zwischen der Musik und der Sprache (Poesie) ausgebildet. Sprache und Musik sah Rousseau ihrem Ursprung nach als identisch an. Gesang ist ihm pathetisch gesteigerte Rede. Während bei Nägeli in „Vorlesungen über Musik" 1826 die Musik den Charakter einer Sprache von Affekten verliert und „der Spieltrieb" in den Vordergrund gestellt wird, weist Schumann als Ästhetiker der Affektenlehre eine souveräne Stellung an und beansprucht für die musikalische Tätigkeit das gesamte seelische Vermögen (vgl. Kahlert: „Das musikalische Element in der Sprache", Neue Zeitschrift für Musik, 1837). — Melodische und harmonische Gebilde aus den den Affekten entsprechenden, natürlichen Stimmodulationen allein ableiten zu wollen, ist unmöglich. Man verfällt dabei in Künstelei und outriertes Wesen, und der Phantastik wird Tor und Tür geöffnet! Wenn Kant behauptet, daß der Ausdruck eines Affektes immer den gleichen Affekt im Hörer zur Folge habe (S. 200), so ist dem die durch tausendfältige Erfahrung bestätigte Tatsache entgegenzuhalten, daß eine bestimmte Tonverbindung seelische Schwingungen hervorruft, die verschieden, je nach der Gefühlsrichtung, Temperamentsanlage der Hörer abgetönt sind.

Sinne desselben angemessen ist. Dieser Ton bezeichnet mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden und bringt ihn auch im Hörenden hervor; in diesem wird umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Ton ausgedrückt wird." Wenn Kant nun die Musik als „Sprache der Affekte" zur Trägerin „ästhetischer Ideen" [1]) macht, so geschieht dies unter der Voraussetzung, daß wie vorhin, so auch in diesem Zusammenhang „das Gesetz der Assoziation" die Rolle der Vermittlung übernimmt und die durch die Musik mitgeteilten ästhetischen Ideen an und für sich nicht die Natur von Begriffen und bestimmten Gedanken haben.

In diese setzen sich die Affekte, die hinsichtlich der Reflexion noch farblos, unmodifiziert sind, erst durch das Medium der Assoziation um. Die Art, wie „die Empfindungen" in Harmonie und Melodie konkrete Gestalt gewinnen und die die Form einer Sprache vertritt, ist das spezielle Mittel für den Ausdruck der „ästhetischen Idee", einer „unnennbaren Gedankenfülle", die in der Herausgestaltung eines bestimmten Themas ihren sichtbaren Leib erhält, das für den im Stücke herrschenden Affekt charakteristisch ist. Wie kräftig auch Kant in diesen Argumentationen, die auf den Beifall der Inhaltsästhetiker rechnen dürften, einen vielverheißenden Anlauf nimmt, der Musik eine Position zu erringen, die sie als organisch wachsendes Gebilde der Gemütsbewegungen, als Domäne der zu produktivster Tätigkeit sich steigernden Einbildungskraft erscheinen läßt, so scheitert doch diese Exkursion an der Klippe der auch hier auftauchenden formalistischen Wertung der Musik, die ihr Heil in der Definition sucht, daß jene nichts weiter als durch die Mathematik bestimmte Form sei. Von hier aus ist nur ein Schritt zu der Definition Hanslicks, des Hauptvertreters des musikalischen Formalismus: Die Musik biete nur „tönend bewegte Formen", die sich gemäß ihnen immanenten Gesetzen analog den Formen der Architektur entwickeln und zu den kompliziertesten Gebilden fortschreiten. Augenfällig tritt der Regressus in die formalistische Niederung uns S. 201 entgegen: „An der Gemütsbewegung der Musik hat die Mathematik nicht den mindesten Anteil; sie ist nur die conditio sine qua non derjenigen Proportion der Eindrücke, wodurch es möglich wird, sie zusammenzufassen und zu verhindern, daß diese einander nicht zerstören, sondern zu einer kontinuierlichen Belebung des Gemüts durch damit konsonierende Affekte und so zu einem behaglichen Selbstgenuß zusammenstimmen." Hienach erscheint also die Mathematik, die erst die „proportionierte Stimmung" der Empfindungen und Gefühle unter gewisse Regeln bringt, als der eigentliche Geist, der ordnend über dem Chaos der Gefühle schwebt, ohne den das

[1]) Genie wird als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen definiert. Diese in schulgerechter Form zu verarbeiten, dazu gehöre Talent. Von Genie könne man nur auf dem Gebiet der Kunst reden, für wissenschaftliches Arbeiten komme nur Talent in Betracht. Vgl. a. a. O. § 43.

ästhetische Wohlgefallen nicht zustande kommen kann, „das die bloße Reflexion über die Menge einander begleitender oder folgender Empfindungen mit dem Spiele derselben als allgemein gültige Bedingung seiner Schönheit verknüpft."

Daß hier ein tief klaffender Widerspruch vorliegt, ist klar. Einmal legt sich der Gefühlsreichtum der Musik, den Kant keineswegs leugnet (an dem das allgemein gültige, ästhetische Wohlgefallen und Urteil doch in Wahrheit nicht vorübergehen kann!) hinein in „die Form der Zusammensetzung" der Tonempfindungen, die allein durch Melodie und Harmonie konstituiert wird (S. 200); und gleich darauf spricht er dieser Form, weil sie allein mathematisch bedingt und bestimmt sei, jeden Anteil ab „an dem Reiz und der Gemütsbewegung", die die Musik hervorbringt! Sollte der scharfe Dialektiker, dem die geheimsten Widersprüche in den Systemen der Denker nicht entgingen, der ängstlich auch vor der kleinsten Entgleisung in den unbedeutendsten Details auf der Hut war, — davon zeugen seine zahlreichen Verklausulierungen — diesen offenkundigen Widerspruch übersehen haben? Kant hat sich nicht die Mühe gegeben, diesen von ihm gewiß dunkel gefühlten Dissensus unter die Lupe seines kritischen Vermögens zu nehmen, um irgendeine Auflösung zu versuchen, weil er in den Grenzen bleiben wollte, die ihm sein eigenes System zog, und seinen Prinzipien unter allen Umständen treu bleiben mußte. Es lag nicht im Bereich seiner Aufgabe, den verschlungenen Kombinationen subjektiver Schönheitsempfindungen nachzuspüren, die ihr Korrelat in den mannigfachen Wandlungen von Melodie und Harmonie (der gleichsam kristallisierten Affekte der Seele) haben; denn alle diese Schönheitsgefühle, die keinen objektiven Charakter tragen, vielmehr aus rein persönlichen, daher wandelbaren, „indiskutabeln" Stimmungen fließen, mögen sie nun auf mechanischer Assoziation, auf irgend welcher traditioneller Übereinkunft, Gewöhnung, Satzung oder auf Voraussetzungen basieren, die den Stempel der Zufälligkeit und der psychischen Unbestimmbarkeit tragen, fallen nach Kant unter die Kategorie des „angewandten" Geschmacksurteils, das im speziellen zu begründen Kant als außerhalb seiner Aufgabe liegend erachtete. Ging doch allein die Tendenz seiner ästhetischen Untersuchung auf die Hervorhebung und Abgrenzung desjenigen (objektiv-mathematischen) Gebietes, auf das sich das „reine musikalische Geschmacksurteil" bezieht.

Die Sucht moderner Ästhetiker, in Kant einen Widerspruch nach dem anderen zu eigner Genugtuung zu entdecken, fließt also hauptsächlich aus der Verkennung von jener Isolierung und Beschränkung des ästhetischen Problems auf die Korrelate des „reinen Geschmacksurteils", wie sie sich für Kant aus der ganzen Anlage und Tendenz seiner Kritik ergab. Wenn wir uns an einer Lösung jenes Widerspruchs versuchen wollen, so kann sie nur in der Richtung liegen, die schon Paul Moos in „Moderne Musik-Ästhetik in Deutsch-

land“ [1]) angedeutet hat, daß die „ein allgemein-gültiges, ästhetisches Urteil ermöglichende musikalische Form d. h. Melodie und Harmonie eben nicht mathematisch bedingt ist und gerade deshalb zur Ursache wird für den seelischen Reiz der Musik und deren Wirkung aufs Gemüt“, daß also das seelische Moment der Tonkunst es ist, das die rein formale, mathematisch bedingte Schönheit durchbricht, — wobei festzuhalten ist, daß für den Standpunkt Kants dies keine Lösung bedeutet, da wir mit ihr in das Gebiet der subjektiven Schönheitsgefühle geraten würden, die Kant als nicht dem „reinen“ Geschmacksurteil unterliegend von seiner ästhetischen Untersuchung ausgeschlossen hat.

[1]) Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.

# UNBEKANNTE KOMPOSITIONEN VON PETER CORNELIUS

VON GEORG RICHARD KRUSE IN BERLIN

„In meinem Tagebuche steht am 3. August folgende Stelle: Stabat mater fertig. Ich hatte die letzte Woche und besonders die letzten Tage, je näher es ans Ende kam, haarig daran gearbeitet, und freute mich über alle Maßen, es fertig vor mir zu sehen. Dehns Lob ... befriedigte mich vollkommen, und ich hatte die glückliche Idee, etwas auf meinen Lorbeeren zu ruhn und mich der süßen Bummelei mit rückhaltloser Seele hinzugeben.

Ich ging nach Tegel. Aus den nachfolgenden kleinen Gedichten magst du erkennen, wie der Aufenthalt poetisch wirkte. Das letzte Lied von mir und noch zwei von Heyse komponierte ich und betitelte das Ganze: Ein Tag in Tegel." —

So schreibt Peter Cornelius unterm 13. September 1848 an Fritz Arndts, wie in den bei Breitkopf & Härtel erschienenen „Ausgewählten Briefen" zu lesen. In einer Anmerkung ist auch das von Cornelius selbst gedichtete und komponierte Lied richtig bezeichnet. Es führt den Titel „Am See" und beginnt „An dem Seegestade düster". Bezüglich der Heyseschen ist die Vermutung ausgesprochen, daß sie sich unter den fünf in der Gesamtausgabe erschienenen befinden. Das trifft auch zu auf eines, das „In der Mondnacht" betitelt ist und beginnt:

„In der Mondnacht, in der Frühlingsmondnacht
gehen Engel um auf leisen Sohlen".

Das letzte Glied der Kette fehlte bisher, und ich danke es der Aufmerksamkeit der Sängerin Frl. Clara le Prêtre, daß ich heut in der Lage bin, über den Zyklus in seiner Vollständigkeit zum ersten Male zu berichten.

Das dritte Lied ist betitelt „Im Walde"[1]) und beginnt: „Wundervolle Waldeskühle, die ich tausendmale grüß'", oder wie die beigegebene französische Übersetzung lautet: „Ma forêt si verte et fraîche". Es steht in As-dur, $^3/_4$, Andante con moto, beginnt ohne Vorspiel und zählt nur 27 Takte. Die Melodie beginnt mit einem Tonleiter-Aufstieg vom eingestrichenen c bis as und erfordert einen Umfang von klein g bis zum zweigestrichenen c. Die Begleitung ist nach dem Rhythmus der Gesangsmelodie zumeist in Achteln und Vierteln gehalten und beschränkt sich darauf, die harmonische Unterlage zu bilden, nur in zwei Takten, wo der Text von „weichen Flötenliedern" spricht, treten Sextenläufe in Sechzehntelbewegung auf. Die Stimmung des Ganzen, die in den Worten „mir ist als würd' ich wieder all der irren Qualen los" liegt, ist mit feinem musikalischen Empfinden zum Ausdruck gebracht; einmal ganz direkt an Wagners (später entstandene) „Schmerzen" erinnernd.

Der Titel des Heftes lautet:

[1]) Siehe die Musikbeilage dieses Heftes.

## Ein Tag in Tegel.

3 Lieder von P. Heyse und P. Cornelius für Fräulein Therese Egells, comp. v. Peter Cornelius. Die Reihenfolge ist: „In der Mondnacht", „Im Walde", „Am See". Über dem letzten Liede steht: „gedichtet in Tegel, 8. August 1848 v. P. Cornelius."

Über seine Beziehungen zu dem nunmehr auch heimgegangenen Heyse äußert sich Cornelius in einem Brief vom 24. Dezember 1848 an seinen Bruder Carl:

„Seit etwas länger als einem Jahre lebe ich in intimerem Umgang mit Paul Heyse, einem jungen Dichter, der sich aber nicht etwa dünkelhaft selbst so nennt, sondern wirklich mit aller Kraft strebt, es zu werden und zu sein. Er hat schon früh angefangen produktiv tätig zu sein und hat sich bald eine große Leichtigkeit im Formenwesen erworben. Er hat viel Lyrisches geschrieben, mehrere Märchen, die allerliebst sein sollen, hat sich in zwei Novellen versucht, die ich beide kenne, von denen die erste ein sehr verschrobenes Ding ist, die zweite aber schon bei weitem besser geriet. Während der Zeit unserer näheren Bekanntschaft arbeitete er längere Zeit sehr eifrig an einer Tragödie, worüber wir viel zusammen sprachen. Dann ließ er sie liegen und arbeitete ausschließlich an einem Epos im Nibelungenversmaß. Er hat jetzt einen Operntext für Taubert gedichtet, den dieser auch schon in Arbeit hat; vielleicht wird dies das erste sein, was ihn bekannt macht, da er bis jetzt noch nichts herausgegeben hat. Einiges, was ich aus der Oper gehört, zeigt viel lyrische Gewandtheit, und ich hoffe, daß auch der Gang der Handlung unterhaltend und befriedigend sein wird. — Ich habe bis jetzt in der wenigen Zeit, die mir zu solchen Sachen übrig bleibt, sieben Lieder von ihm komponiert, von denen einige allgemeinen Beifall erhielten; ich habe darin Besseres geleistet, als je vorher in diesem Genre ... Mich freuen sie hauptsächlich, weil sie mit dazu dienen, Dichter und Komponist im regen Wechselverkehr zu erhalten. Ich nehme viel Anteil an seinen Arbeiten, und so oft wir zusammenkommen, unterhalten wir uns über seine und andere Dichtungen. Er ist ganz erfüllt von seinem Beruf, studiert fleißig Philosophie und Kunstgeschichte, liefert Rezensionen in hiesige Kunstblätter — kurz er lebt und webt nur in seiner Kunst und der davon unzertrennlichen Wissenschaft. Dies alles und sein gefälliges jugendliches Wesen (er ist 19 Jahre alt) macht mir ihn lieb, und ich hoffe, unsre Freundschaft wird für alle Zukunft für unser Leben und unsre Kunst fruchttragend sein. Er geht im Frühjahr, sein drittes Studienjahr in Bonn zuzubringen. — Er hat mich für den Winter in einen ästhetischen Klub gebracht, wo wir uns mehrmals sehr gut unterhielten, und wo ich mich auch zweimal mit lyrischen Gedichten hören ließ, die zu meiner großen Freude allgemeinen Anklang fanden und mir schon wiederholt zur Abschrift abgefordert wurden."

Ein interessanter Beitrag zur Jugendgeschichte Heyses, mit dem Cornelius bei seinem späteren Münchener Aufenthalt wiederum in nähere Beziehungen trat. Von den erwähnten sieben Liedern wäre nunmehr nur noch eins zu ermitteln.

Therese Egells, für die Cornelius die Gesänge komponierte, war eine der fünf Töchter von Franz Anton Egells, der aus seiner westfälischen Heimat als Schlosser nach Berlin gekommen war und eine kleine Gießerei angefangen hatte, die sich unter ihm zu einer großartigen Maschinenbau-

anstalt entwickelte, in der auch August Borsig, ehe er sich selbständig machte, eine Zeitlang als Ingenieur tätig war. Egells' Büste ist im Berliner Rathause aufgestellt, auch ist er auf dem Thaer-Denkmal vor der Bauakademie, zusammen mit Borsig am Amboß stehend, verewigt. Eine Straße in Tegel, wo er eine Villa mit Park am See besaß, führt seinen Namen. Dort wie in dem Wohnhause bei der Fabrik vor dem Oranienburger Tor gingen Künstler und Schriftsteller, unter diesen auch Heyse, aus und ein und fanden gastfreie Aufnahme. Therese verheiratete sich mit einem Seidenwarenhändler Delaini und ist längst gestorben.

Einer der fünf Söhne F. A. Egells' war der Kommerzienrat Hermann Egells, ein Freund Karl Felderhoffs, an den Cornelius 1849 von Mülheim a. R. aus u. a. schreibt:

„Nun muß ich noch an Carl schreiben, auf daß er mir 25 bis 30 Taler zu meiner Equipierung schickt, für einen Notpfennig werde ich Madame Egells oder den alten Esser (die es beide ganz gut können) aufs Korn nehmen, und dann am 20. — frisch nach Paris!"

Als er seinem Bruder im Jahre 1851 einmal beschreibt, wie seine Tageseinteilung ist, erwähnt er:

„Um 7 Uhr (Freitags) gehe ich dann zu Egells, wo ich zum Nachtessen bis nach 9 Uhr bleibe. Ich erfülle eine notwendige Pflicht der Dankbarkeit dadurch, daß ich mich wöchentlich regelmäßig einmal auf ein paar Stunden da sehen lasse."

Hier taucht auch Tegel nochmals auf, als er schreibt:

„Außerdem ziehen mich meine Partiturabschriften nach Hause, die ich in Tegel fleißig betrieben, und mit denen ich bereits drei Bände wertvolle Partituren als Grundstein zu meiner Bibliothek vollendet habe."

So steht der „Tag in Tegel" mit einer ganzen Anzahl Lebensbeziehungen des Dichter-Komponisten in Verbindung.

Ein anderes Werk von Cornelius, dessen Auffindung bisher noch nicht gelingen wollte, stammt aus derselben Zeit und wurde am 28. Juni 1850 im Berliner Opernhause zur Aufführung gebracht. Der Zettel verzeichnet:

„Fest-Hymnus",

gedichtet von Ludwig Rellstab, komponiert von Peter Cornelius, ausgeführt unter Mitwirkung von Mitgliedern der Singakademie, mehrerer hiesigen Gesangvereine und des Königlichen Opernchors nebst einem Tableau nach Raphael vom Professor Kaselowsky.

Voraus ging ein von Hermann Hendrichs gesprochener Prolog; danach folgten Szenen aus „Norma", „Jüdin", „Lucia" und der zweite Akt aus Spontini's „Ferdinand Cortez", ferner gab es „La manolla" und Solotänze von Madame Brue. Dies seltsame Programm wird erläutert durch einen Bericht, der lautet:

„Die am Freitag (den 28.) im Opernhause von den Herren Cerf und Meroni veranstaltete festliche Vorstellung zur Feier der Genesung S. M. des Königs gewährte einen sehr erfreulichen Eindruck. Musikalisch war sie zwar ein Quodlibet, doch sonst von lauter guten, interessanten Sachen. — Eine Fest-Ouvertüre von Kapellmeister Dorn auf die Themata: ‚Ich bin ein Preuße' und ‚Heil dir im Siegerkranz' machte den Anfang. Einen mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Prolog von [Rittmeister] J. v. Krosigk, an den sich ein Toast auf das Wohl des Königs knüpfte, folgte ein transparentes Tableau nach Raphael [das im Louvre befindliche Bild: Michael, der mit Hilfe des Cherubs den Drachen schlägt], zu welchem H. Peter Cornelius ein Gedicht von L. Rellstab wirkungsvoll für Orchester und Männerstimmen komponiert hatte."

Der Anlaß zu dieser Aufführung war des Königs Errettung aus Lebensgefahr beim Attentat Sefeloges auf Friedrich Wilhelm IV. (22. Mai 1850). Sechs Jahre vorher (26. Juli 1844), als der König zum Universitätsjubiläum nach Königsberg reiste, hatte bekanntlich schon einmal Bürgermeister Tschech auf ihn geschossen. Damals schrieb Mendelssohn auf die Errettung das in den „Elias" übergegangene Doppelquartett „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir", und unter Otto Nicolais Leitung fand im Königsberger Dom die Uraufführung aus dem Manuskript statt. Diesmal war Cornelius dazu ausersehen, den Festgesang zu schreiben.

Der Bericht der „Vossischen Zeitung" beschäftigt sich etwas eingehender mit der Komposition und lautet:

„Das transparente Gemälde des Prof. Kaselowsky war in seinen kolossalen Formen in der Tat von gewaltiger Wirkung. Aber auch die Komposition der hinter der Szene von einem Männerchor und dem Orchester ausgeführten Hymne (wohl eine uneigentliche Bezeichnung für das Gedicht) von Herrn Cornelius muß als eine sehr verständige erkannt werden, die auch einen entschiedenen musikalischen Eindruck machen müßte, wenn nicht, wie bei allen ähnlichen Veranstaltungen, die Musik auch hier eine zu bedeckte, gewissermaßen verschleierte Stellung einnähme und keine andere einnehmen kann. Sie erklingt, des Ganzen halber, wie aus der Ferne und gewährt daher keinen Einzel-Eindruck, kaum daß es möglich ist, mit dem Text in der Hand, derselben allgemein zu folgen."

Auf die Darstellung folgte ein Toast auf den Prinzen von Preußen, nachmaligen Kaiser Wilhelm I., als Bekämpfer der feindseligen Elemente der Zeit. Rellstab teilt zum besseren Verständnis dann den Wortlaut der letzten Strophe des Gedichtes mit:

„So hat St. Michael im Streit
Des Drachen Haupt geschlagen.
Doch gleichen Kampf gilt es noch heut
Getrosten Muts zu wagen!
Denn stetig trachtet Drachenbrut
Zum Streit sich neu zu raffen,
Dann schmettert nieder ihre Wut
Mit Cherubs heil'gen Waffen!"

# RUDOLF LOUIS

GESTORBEN 15. NOVEMBER 1914

VON EDGAR ISTELIN BERLIN-WILMERSDORF

Aus München kommt die Trauerkunde, daß der bekannte und allgemein hochgeschätzte Musikschriftsteller Dr. Rudolf Louis im Alter von nur 44 Jahren einer Blinddarmentzündung zum Opfer gefallen ist. Wer an dem Münchner Musikleben der letzten beiden Jahrzehnte tätigen Anteil genommen, wird den Verlust ermessen können, den für die Isarresidenz das jähe Hinscheiden dieses Mannes bedeutet; war doch sein Urteil in allen Fragen des Konzertwesens fast allein maßgebend, da nicht nur die von ihm vertretenen „Münchner Neuesten Nachrichten" auf das geistige Leben der bayrischen Hauptstadt einen überaus großen, fast monopolisierten Einfluß ausüben, sondern auch Louis unbestritten die bedeutendste kritische Kraft des an Individualitäten nicht mehr allzureichen Münchner Musiklebens darstellte.

Der äußere Lebensgang das Verblichenen ist ohne besondere Wechselfälle verlaufen. Einer Hugenottenfamilie entstammend, wurde Johann Rudolf Louis am 30. Januar 1870 zu Schwetzingen in Baden als Sohn des praktischen Arztes Dr. med. Rudolf Louis und dessen Frau Amalie geb. Breyer geboren. Sein Großvater väterlicherseits war der hochverdiente Schulmann Daniel Louis, und so wies denn schon die Abstammung den jungen Rudolf auf Wissenschaft und Pädagogik in erster Linie hin. Nach Absolvierung der Schwetzinger und Heidelberger Mittelschulen diente Louis zunächst sein Militärjahr in Heidelberg ab und ergab sich dann von 1889 an in Genf und Wien hauptsächlich dem Studium der Philosophie, von der aus er erst allmählich zur Musik überschwenkte. Seine Dissertation „Der Widerspruch in der Musik" (1893) ist eine recht schwierige, noch mehr den Philosophen als den Musiker verratende Schrift, die vorwiegend den Spuren des von Louis hochverehrten Julius Bahnsen (1830—1881) folgt und sich schon im Titel an das Hauptwerk dieses Weltweisen („Der Widerspruch im Wissen und Wesen der Welt") anlehnt; später gab Louis auch noch kleinere Schriften Bahnsens heraus. Als Musiker war er hauptsächlich Schüler seines gegenwärtig an der Münchner Akademie wirkenden Vetters Friedrich Klose. Versuche, die Kapellmeisterlaufbahn einzuschlagen, begann Louis in Karlsruhe 1894/95 unter Mottl als Volontär; nach zwei weiteren Kapellmeisterjahren zu Landshut und Lübeck siedelte Louis, dessen beschaulicher Natur das aufreibende Theaterleben und die Erregungen des Dirigentenberufes wenig gemäß waren, nach München über, wo er seit 1897 ununterbrochen lebte. Im Jahre 1895 verheiratet, und dann Vater zweier Knaben, erschien ihm die feste Stellung eines Musikkritikers erstrebenswert, die er im Jahre 1900 nach dem Tode von Porges erhielt. 14 Jahre hat der pflichttreue Mann so in der überaus anstrengenden Tätigkeit verharrt, wo ihm Gelegenheit wurde, das Konzertleben Münchens entscheidend zu beeinflussen: der etwas einseitige Bruckner- und Liszt-Kultus, dem München sich lange Jahre ergab, ist ebenso wie wiederum die ungenügende Berücksichtigung Brahms' und die jahrelange Verkennung Regers unter lebhafter Unterstützung Louis' zustandegekommen. Damit soll lediglich eine historische Tatsache erklärt, nicht aber ein endgültiges Werturteil ausgesprochen werden. Was von moderner Musik Louis für gut und schön hielt, insbesondere die Werke eines Hans Pfitzner, Friedrich Klose, Ernst Boehe und Walter Braunfels, dafür focht er mit dem überzeugten Eifer, der die sympathischste Seite seiner kritischen Wirksamkeit ausmachte, und so übte er denn selbst auf solche, die sonst durchaus anderer Meinung waren, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß aus. Rückblickend mag auch der

Verfasser dieser Zeilen gern und willig bekennen, wieviel er in jungen Jahren dem regen freundschaftlichen Verkehr mit dem Entschlafenen verdankte. Daß Louis in seiner oft geradezu fanatischen, aber stets ehrlichen und unanfechtbaren Begeisterung gelegentlich stark übers Ziel hinausschoß, daß seine Kritik oft nur die eine Seite einer Sache sah und die andere kaum in Erwägung zog, ist in den Eigentümlichkeiten seiner Natur wie seiner Stellung und in der Eigenart des zur Überschätzung lokaler Größen neigenden Münchener Kunstlebens begründet. In den letzten Jahren hat auch Louis eine nicht zu verkennende Wandlung durchgemacht, insbesondere seitdem er sich immer tiefer dem Studium Johann Sebastian Bachs ergeben hatte, dessen Werke zuletzt seine Hausbibel waren. Konnte er nunmehr erst recht nicht (trotz seiner französischen Abstammung) die Eigenart romanischer Kunst erfassen lernen, blieb ihm so auch das Verständnis dramatisch-musikalischer Kunst ziemlich ferne, so erschloß er sich doch hiermit immer mehr den Zugang zu Brahms und ließ auch den von ihm früher heftig befehdeten Max Reger allmählich gelten; dagegen verblaßten seine früheren Liszt-Wagnerischen Ideale immer mehr, was er mit offenem Freimut gelegentlich öffentlich darlegte.

Die ersten Bücher Louis' sind Monographieen über seine Lieblinge Liszt (1900), Berlioz (1904) und Bruckner (1905), denen eine frühere Schrift philosophischen Charakters „Die Weltanschauung Richard Wagners" (1898) vorangegangen war; bleibenden Wert haben hiervon wohl hauptsächlich die Schriften über Berlioz und Bruckner, die eine Fülle von geistreichen Bemerkungen enthalten, während das Liszt-Buch von Louis selbst später teilweise als eine Art von Jugendsünde betrachtet wurde. Diesen Büchern schließt neben Broschüren über Klose und Pfitzner sich als Kompendium der Louisschen modernen Musikanschauung an: „Die deutsche Musik der Gegenwart" (1909, 3. Aufl. 1912), ein überaus anregendes Werk, das Vorzüge und Nachteile der Louisschen Denkungsart am deutlichsten aufweist. Leider infolge des Druckes äußerer Verhältnisse etwas allzurasch entstanden, hat dies Buch nicht mehr seine endgültige Umgestaltung erfahren können und wurde bei späteren Auflagen vom Verfasser nur in Äußerlichkeiten überarbeitet. Neben glänzenden Darstellungen, die in ihrer Art zum Besten der modernen Musikschriftstellerei zählen müssen, stehen hier Stellen, über deren einseitigen Subjektivismus so mancher Nicht-Münchner den Kopf schüttelt. Schließlich sei noch der überaus verbreiteten Harmonielehre gedacht, die Louis gemeinsam mit seinem Freunde Ludwig Thuille schrieb (1907); der theoretische Teil rührt fast ausschließlich von Louis her, während Thuille die praktische Seite übernahm. Ein Aufgabenbuch und den Schlüssel hierzu gab Louis allein nach Thuilles Tode heraus. Zuletzt plante er ein Kontrapunktlehrbuch. Auch als Komponist hat sich Louis gelegentlich betätigt; in weiteren Kreisen bekannt wurde indeß nur seine symphonische Dichtung „Proteus" (Tonkünstlerfest in Basel 1903), die eine Zeitlang vielfach aufgeführt wurde, aber stark unter Bruckners und Liszts Einfluß steht. Louis zeigte sich hier als einen mit den Mitteln des modernen Orchesters durchaus vertrauten Musiker.

Persönlich war der Verstorbene eine etwas schüchterne Natur, die nur im Kreise vertrauter Freunde auftaute. Dann sprudelte der sonst so wortkarge Mann über von entzückenden kleinen Bosheiten und treffenden Aphorismen, die den Esprit seiner romanischen Abkunft deutlich verrieten. Ein lieber, stets hilfsbereiter Kollege, ein ausgezeichneter Musiker, ein vielseitig gebildeter Gelehrter, ein trefflicher Familienvater und nicht zuletzt ein guter Mensch, das war Rudolf Louis.[1])

[1]) Ein Portrait des Verstorbenen werden wir im nächsten Heft veröffentlichen. Red.

# REVUE DER REVUEEN

## Aus Tageszeitungen und Zeitschriften

### Zu Humperdincks 60. Geburtstag

DER TÜRMER (Stuttgart) 1914, Heft 1. — „Ein Sieg des Deutschtums in der Musik. Zu Engelbert Humperdincks 60. Geburtstag.“ Von Karl Storck. „Diese Zeit, die mit jedem Tage neue Namen in den Vordergrund schiebt von Männern der Tat und Künstlern einer in ihrer Großzügigkeit überwältigenden Kriegführung, ist nicht günstig zur Feier eines Künstlers, zumal wenn dieser in seinem Schaffen so still und allem Tagesleben so fern ist, wie Engelbert Humperdinck. Und dennoch ist das dankbare Gedenken an seinen 60. Geburtstag durchaus zeitgemäß. Denn Engelbert Humperdincks Musik bedeutete einen Sieg des deutschen Wesens in einer Zeit, als dieses trotz Richard Wagner von der Opernbühne wieder verdrängt schien.“ Das Märchenspiel „Hänsel und Gretel“, das Weihnachtsgeschenk für das deutsche Volk im Jahre 1893, „war der größte Sieg, den das Deutschtum auf dem Gebiete der Kunst seit dem Ableben Richard Wagners errungen hatte. Und es war ein Sieg gegen Feinde ringsum . . . In all der Trostlosigkeit der deutschen Operngeschichte des letzten Menschenalters ist ein lichter Punkt: der Erfolg von Engelbert Humperdincks ‚Hänsel und Gretel‘. Die deutsche Volksseele hat in all dieser Zeit seit dem siebziger Kriege im deutschen Theater niemals sich so eigenartig und überzeugend für ihr Kunstbedürfen ausgesprochen, wie darin, daß sie diesem Märchenspiel einen so starken und ausdauernden Erfolg bereitet hat . . . Die urechte Deutschheit war die Ursache des Erfolges, der sich in unverminderter Kraft bis heute erhalten hat. Freilich mußte dieser Edelstein deutschen Wesens so meisterhaft geschliffen und so wunderbar kunstvoll gefaßt sein. Aber daß es verkehrt ist, in dieser Fassung die Hauptursache des Erfolges zu sehen, zeigt sich darin, daß sie nicht vermocht hat, die anderen Werke Humperdincks in gleicher Weise dem Herzen des deutschen Volkes nahe zu bringen . . . Je öfter man diese Partituren studiert, um so bereicherter geht man von dannen. Immer wieder entdeckt man neue Züge eines bis ins letzte gehenden Kunstverstandes, einer immer noch Neues gebenden Kunstliebe. Das merkt der Laie natürlich beim Hören nicht. Aber er fühlt es, weil er den Geist fühlt, der hier waltet, weil er die Liebe spürt, die hier am Werke war. Und das ist deutsch, deutsche Kunst, die immer und immer eine Herzensangelegenheit war. So grüßen wir gerade in dieser deutschen ernsten Zeit den deutschen Meister, der diese Wesenheiten der Kunst seines Volkes zu einer Zeit bestätigte und ihnen auch zum Siege verhalf, als sie in der allgemeinen Berechnung recht niedrig gesetzt wurden.“

DIE SCHAUBÜHNE (Charlottenburg), 10. September 1914. — „Engelbert Humperdinck.“ Von Victor Lehmann. „Engelbert Humperdinck .. bedeutet, wenn wir die 43jährige Friedenszeit zurückschauend überblicken, ihren musikalischen Ausdruck. Während sich bei Strauß schon die zukünftigen Geschehnisse drohend ankündigen, steht Humperdinck als ein Friedevoller, in sich Abgeschlossener vor uns. Seine Gesinnung ist deutsch. In dem Bestreben, die Musik von fremdländischen Einflüssen zu befreien, geht er sogar noch über Wagner hinaus, indem er das Volkslied zu einem wesentlichen Bestandteil seiner Musik macht. Er kann es, weil das, was er aus Eigenem zu geben hat, alle Herbigkeit und Süße der deutschen Volksweisen in sich schließt und aus der Tiefe eines reinen Herzens kommt.“

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin), 31. August 1914. „Zu Humperdincks 60. Geburtstag.“ Von Willy Pastor. „Als einen der deutschesten Künstler, die uns heute leben, pflegt man Humperdinck zu feiern. Und das mit Recht. Seine Kunst hat nur ein kleines Format, aber wir wissen ja von den Richter und Schwind und Eichendorff her, welche herrliche Blüten die deutsche Kunst auch in der kleinen Form zeitigen kann ... Das wird man Humperdinck niemals vergessen, daß er es vor 20 Jahren vermocht hat, der stillen Schönheit schlichtdeutscher Kunst einen vollen Sieg zu bereiten gegen den scheinbar übermächtigen Veristenspektakel, der damals die Bühnen beherrschte. Der Erfolg der ‚Hänsel und Gretel‘-Oper in den 90er Jahren ist eine jener tröstlichen Erscheinungen, die beweisen, wie das Stille und Wahre auch unter den schlimmsten Bedingungen sich durchzusetzen vermag. Für eine richtige Kinderstube in des Wortes wirklichstem Sinn hatte Humperdincks Schwester das alte Märchen hergerichtet, eine Weihnachtsüberraschung sollte es sein, und Humperdinck schrieb die Musik dazu. Und dann geschah das Unbegreifliche. Das Operchen kam auf die wirkliche Bühne — und die Leute liefen von den Mordgeschichten weg, um bei Humperdinck gute deutsche Volksmusik zu hören und sich zu erholen von den italienischen Strapazen.“

BERLINER TAGEBLATT, 31. August 1914. — „Zu Engelbert Humperdincks 60. Geburtstag.“ Von Leopold Schmidt. „.... Mit der Märchendichtung hatte Humperdinck den eigenen Ton gefunden. Jeder Komponist trägt ‚seine‘ Melodie im Innern, einen Typ des Gestaltens, der nicht immer sofort als solcher erkannt wird, den wir dann aber später bei ausgeprägten Individualitäten gewöhnlich als von vornherein vorhanden feststellen können. Humperdincks natürliche Ausdrucksweise ist die der heiter-sinnigen Volkslieder mit einer starken Neigung zum Kindlich-Naiven hin; auch weiß er, künstlerisch ein Abkömmling der Romantiker, die Stimme der Natur — man denke an die Schauer des nächtlichen Waldes in ‚Hänsel und Gretel‘ — getreulich in seinen Tönen aufzufangen. Das wäre an sich nichts Neues, Persönliches. Aber mit diesem, wenn man so will, musikalischem Gemüte verbindet sich in Humperdinck der scharfe Kunstverstand eines der gewiegtesten Kontrapunktiker unserer Zeit. In der Mischung volkstümlicher Melodik und geistvoller polyphoner Ausgestaltung liegt das Eigenartige des Humperdinck-Stiles, das Geheimnis seiner Wirkung. Einer solchen Begabung boten sich die Märchenstoffe naturgemäß als die glücklichsten. In ‚Hänsel und Gretel‘ hat uns Humperdinck das Märchen musikalisch wiedergewonnen, hat es aus der Sphäre der Possen- und Ausstattungsstücke befreit und für uns Moderne zu einer ernsthaft dramatischen Angelegenheit gemacht. In lieblichstem Bilde spiegelte er den Sinn des Lebens, und sind wir mit der Schlußmoral: ‚Wenn die Not aufs höchste steigt, Gott der Herr die Hand uns reicht‘ entlassen, so fühlen wir, daß nicht Kinder zu Kindern, sondern ein echter Künstler zu Erwachsenen gesprochen hat ... Der Festtag unseres Jubilars fällt in eine düstere, sorgenschwere Zeit. Ein Volk in Waffen, das an den Grenzen seines Landes um Ehre und Freiheit kämpft, hat anderes zu tun, als die Ereignisse der Kunstgeschichte zu erforschen. Und doch darf Humperdinck, der erst unlängst in seiner ‚Marketenderin‘ die Preußen von 1814 mit klingendem Spiel über den Rhein geleitete, sich sagen, daß auch die draußen im Felde nicht ohne inneren Kontakt mit ihm leben. Denn sie können als Deutsche nicht an die geliebte Heimat zurückdenken, ohne daß in ihnen etwas lebendig wird von dem, was gerade in Humperdincks Tönen so überzeugend Ausdruck und Gestalt gewonnen hat.“

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), 1. September 1914. — „Engelbert Humperdinck.“ Von Max Marschalk. „... Er gehört nicht in die Reihe der problematischen

Komponisten, und er ist auch keiner von den ganz Großen; aber das Glück war ihm hold, und er wurde berühmt. Und er besitzt die Liebe seines Volkes, die Liebe der ganzen kultivierten Welt. Er besitzt sie, weil es ihm gelungen war, mit einem glücklichen Opernwerke zu einer glücklichen Zeit herauszukommen. Nachdem das Wagner-Epigonentum durch Pietro Mascagni, Ruggiero Leoncavallo und andere Vertreter des jungitalienischen Verismo abgelöst worden war, wurden diese Vertoner sensationeller Leidenschaftsaktionen durch das innige, sinnige deutsche Märchenspiel ‚Hänsel und Gretel' zwar nicht abgelöst, aber doch ein wenig beiseite geschoben." „... die Opernwerke, die seit Richard Wagner bestehen konnten, die nicht auftauchten, um nach wenigen Aufführungen wieder unterzutauchen, sind schnell hergezählt. Unter ihnen befindet sich ‚Hänsel und Gretel', und wenn nicht alle Zeichen trügen, so wird das Märchenspiel noch lange seine Schuldigkeit tun." „Humperdinck ist ein echter, ein ehrlicher, ein kluger Künstler; er macht sich die moderne Kompositionstechnik zunutze, aber er versteht es, sie zu simplifizieren, dem Charakter seines Stoffes anzupassen; wir bemerken die Tendenz, Linien und Farben dem Laiengefühle faßbar zu machen. Wir bewundern immer die Feinheit der Faktur; und wir fühlen immer die Schläge eines echten Musikantenherzens."

FRANKFURTER NACHRICHTEN (Frankfurt a. M.), 1. September 1914. — „Engelbert Humperdinck." Von P. „... Humperdinck, der der deutschen Opernbühne im Zeitalter der italienischen Veristik ein neues Stoffgebiet, das der Poesie des Kinderlebens, in ‚Hänsel und Gretel', schenkte, hat als Sechzehnjähriger zur Heimkehr der siegreichen deutschen Truppen aus Frankreich einen Hymnus geschrieben, der einst dem guten Paderborner Musikdirektor viel zu kühn erschien. Die glänzenden Siegesnachrichten unserer Tage werden den sechzigjährigen Berliner Meister, dessen Melodik den populären Stil so geschickt zu treffen weiß, gewiß bald zu einem groß angelegten patriotischen Sang begeistern."

KREUZ-ZEITUNG (Berlin), 29. August 1914. — „Zum 60. Geburtstag von Engelbert Humperdinck." „Der Meister, in dem vorzüglich von den Lebenden sich alles verkörpert, was deutsch ist in unserer Musik, Kinderweise und Waldessang im Abendsegen, alle Innigkeit und Traurigkeit der deutschen Seele, Engelbert Humperdinck wird in diesen Tagen 60 Jahre... Hiller, Lachner, Rheinberger waren seine Lehrer, sein Meister aber wurde Wagner. Ihm half er die Bayreuther Festspiele einstudieren, besonders beim ‚Parsifal', er wurde der Lehrer des jungen Siegfried und ist einer der treuesten Bayreuther geblieben. Die ‚Meistersinger' haben in seinen ‚Hänsel und Gretel' die schönsten Kinder. Ein paar Chorballaden hatten kaum seinen Namen bekannt gemacht, als er mit seiner Schwester Adelheid Wette als Textdichterin 1893 zuerst in einer Weimarer Aufführung mit jenem Werke hervortrat, das seitdem von so unzähligen Brüderchen und Schwesterchen genossen worden ist. In den mythologischen Textwust, die musikalische Überladung der Wagneriden klangen diese Töne aus dem alten deutschen Märchenlande, von der Suse mit dem raschelnden Stroh, dem Brüderchen, das mittanzen soll, den Hagebutten-, Sand- und Taumännchen, dem herrlichen Abendsegen wie aus dem Lande der reinen Musik. Dieser Schöpfer der volkstümlichsten Lieder erwies sich aber auch als ein Techniker von kunstvollster Kontrapunktik, nur daß er von seinem reichen Wissen sich niemals die reine melodische Linie stören ließ."

KÖLNISCHE ZEITUNG (Stadtanzeiger), 1. September 1914. — „Engelbert Humperdinck." „Unter den Nachstrebenden, die, den Spuren des Bayreuther Meisters folgend, den musikdramatischen Gedanken Wagners weiterzuführen bemüht waren, ist es Humperdinck allein vergönnt gewesen, das Wort von der Unfruchtbarkeit

der nachwagnerischen Opernproduktion Lügen zu strafen und dem von dem Meister entdeckten Neuland eine eigenartige neue Frucht abzugewinnen. Diese Frucht war das Märchenspiel ‚Hänsel und Gretel', das am 23. Dezember 1893 in Weimar unter Richard Straußens Leitung seine Uraufführung erlebte, um von hier aus seinen Siegeszug über die Opernbühnen der Welt anzutreten, auf dessen Spielplan es bisher festes Heimatrecht behauptet hat. Der glückliche Gedanke, das deutsche Märchen musikdramatisch zu verwerten, den Humperdinck in seiner von berückendem Wohllaut und duftiger Märchenstimmung erfüllten und in taufrischer Ursprünglichkeit prangenden Märchenoper so siegreich verwirklicht hat, entsprang der folgerichtigen Erkenntnis, daß, was der Sage recht, dem Märchen billig sei. Hier wie dort ist ja das Übernatürliche Angelpunkt und Triebkraft der Handlung, das Übernatürliche, das im Gegensatz zur Sage sich hier freilich in einer Beleuchtung zeigt, die über das Ganze die spielenden Reflexlichter der Komik breitet. Und deshalb konnte eine restlose Erfüllung der hier der Lösung harrenden Aufgabe auch nur einem Musiker gelingen, der wie Humperdinck mit dem Sinn die versonnene Märchenromantik den aus einem tiefen Innenleben quellenden Humor verbindet. Diese sonnige Heiterkeit ist das Hauptkennzeichen der Eigenart des Komponisten und bildet zusammen mit der echten Naivetät, die das deutsche Kinderlied so glücklich in das symphonische Gewebe der Märchenoper einspinnt, die Erklärung für die unverwüstliche Zugkraft, die ‚Hänsel und Gretel' auf der Opernbühne bis heutigentags ausüben. Der große Wurf, der Humperdinck mit seinem Bühnenerstling gelungen, ist ihm mit den folgenden Bühnenwerken, von denen allein den ‚Königskindern' ein nachhaltigerer Erfolg beschieden war, nicht geglückt. So Schönes und Feines sie auch im einzelnen enthalten, so fehlt ihnen doch die geschlossene Einheit und mit ihr die frische Ursprünglichkeit, der erquickende Erdgeruch und die frische Farbe kraftstrotzender Gesundheit, die der Physiognomie von ‚Hänsel und Gretel' so anziehendes Gepräge geben."

OSTDEUTSCHE RUNDSCHAU (Wien), 1. September 1914. — „Engelbert Humperdinck. Zu seinem 60. Geburtstag." „. . . Gerade heute, in der ernsten und schweren Zeit, die wir durchleben, sollte uns dieser Gedenktag nicht unbeachtet entschwinden; denn er gilt als eine Mahnung an all das Schöne und Erhebende, das aus den Künsten uns entgegenströmt. Engelbert Humperdinck ist einer von jenen Meistern, deren Kunst im Grunde ihres Wesens deutsch ist, deutsch in Gedankeninhalt und Ausdrucksform. Erst mit seinem Märchenspiel ‚Hänsel und Gretel', das im Jahre 1893 entstanden ist, hat der damals Neununddreißigjährige Ruhm und Ansehen erlangt."

MÜNCHEN-AUGSBURGER ABENDZEITUNG, 1. September 1914. — „Engelbert Humperdinck." Von J. C. Lusztig. „. . . Engelbert Humperdincks musikalische Wesensart ist in erster Linie absolutes Können, restlose Beherrschung der Technik und eine erstaunliche Kunst der Polyphonie. Fortreißende Originalität ist ihm nicht gegeben. Seine Stärke liegt demnach nicht so sehr in der Frische der Erfindung, als in seiner Fähigkeit, durch die Mittel der musikalischen Kunst im technischen Sinne starke Wirkungen zu erzielen. Die einfachen Kinderlieder, die die Motive zu ‚Hänsel und Gretel' bieten, hat er mit seiner überragenden Meisterschaft ebenso in die Sphäre hoher Kunst hinaufgeführt, wie er in allen seinen späteren Werken durch seine glänzende Kontrapunktik, durch die glitzernde Instrumentierungskunst tiefere Wirkung hervorbringt, als etwa durch eigene Einfälle. Alles aber, was Humperdinck schafft, gründet sich auf einen echt künstlerischen Geschmack und steht im Dienste einer ernsten, hohen Kunstübung . . ."

Willy Renz

# BESPRECHUNGEN

## BÜCHER

26. **Gluck-Jahrbuch**, I. Jahrgang 1913. Im Auftrage der Gluck-Gesellschaft herausgegeben von Hermann Abert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es berührt eigentümlich, im Jahre, da der große europäische Krieg entbrannt ist, da Engländer und Franzosen mit ihren Helfershelfern allem, was deutsch heißt, den Kampf bis zum letzten ansagten, Angehörige dieser Länder mit deutschen Gelehrten sich zusammenfinden zu sehen zur Verherrlichung und zur Erforschung der Werke eines Meisters, der trotz der fremden Sprachen, die ihm zum Untergrunde seines Schaffens dienten, ein kerndeutscher Mann war. Eigentümlich und doch nicht befremdend: die Engländer dulden ja auch heute noch z. B. Wagners Musik in London, gegen die Saint-Saëns in blindem Eifer wie ein Wilder zu Felde zieht. Den Franzosen andererseits ist Gluck in einigen seiner Werke seit langer Zeit ein verehrter Meister ...

Das Jahrbuch ist seiner Idee nach eine Vorfeier zu Glucks 200. Geburtstage (2. Juli 1714). Ob die Hoffnungen auf eine Gluck-Renaissance sich nach Beendigung des schrecklichen Krieges verwirklichen werden? Ich glaube es nicht. Das Jahrbuch wird eröffnet durch ein gehaltvolles Geleitwort des Herausgebers, das u. a. prophetisch das geistige Defizit der Gluck-Feiern kündet und einige nötige Seiten der Gluck-Forschung klarlegt. Es folgen Aufsätze über des Meisters erste Opern von dem um Gluck verdienten Julien Tiersot, über seine Mailänder Zeit von G. de Saint-Foix, über den „Ippolito" von H. Abert, über Glucks „Cinesi" und „Orfano della China" von R. Engländer, Werke, die Marx nur ganz nebenbei behandelt hat, und kleinere Aufsätze von H. Goldschmidt und J. Fuller-Maitland. Den Beschluß machen kleine Notizen, unter denen eine kräftige Abfuhr, die Jaques-Dalcroze, der maßlos Überschätzte, erfährt, besonders angenehm berührt. Der Ruhm seines Züricher Landsmanns Nägeli, der einige Takte in eine Beethoven-Sonate hineinkomponierte, hat Dalcroze vielleicht nicht schlafen lassen: er hat an Gluck ähnlich herumgedoktert. Wird das Jahrbuch fortgeführt werden?

27. **Arrey von Dommer**: Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Als dessen dritte Auflage bearbeitet von Arnold Schering. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914.

Dommers, des ausgezeichneten Danziger Theoretikers, Handbuch ist seit 1878, in welchem Jahre die zweite Auflage erschien, durch gar manche wichtige Forschungsergebnisse überholt worden, so daß eine Neuauflage für viele Stellen die bessernde, teilweise die völlig umgestaltende Hand verlangte. Diese durchaus nötige Arbeit hat Arnold Schering in vortrefflicher, gewissenhafter und erschöpfender Weise geleistet, so daß das Werk nachdrücklich empfohlen werden kann. Freilich ist es der alte Dommersche Text kaum noch, den der Leser in die Hand bekommt, da der Änderungen und selbständigen Bearbeitungen der einzelnen Kapitel zu viele sind, und so hätte Schering getrost dem Werke eine andere, seine Arbeit in helleres Licht setzende Überschrift geben dürfen. Das Buch liest sich auch in seiner neuen Fassung gut. Es bietet die Entwickelungsgeschichte unserer Kunst bis zum Auftreten Beethovens in einer im ganzen knappen, aber das Wesentliche völlig erschöpfenden Form. Der Schluß des Originals ist — mit Recht — weggelassen, weil er gar zu skizzenhaft gehalten war. Wollte Schering, wie er im Vorwort anzudeuten scheint, eine Fortsetzung des Werkes schreiben, so wäre diese Absicht mit Freuden zu begrüßen.

28. **Karl Grunsky**: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Zweite Auflage. — Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Erster Teil. Zweite Auflage. Sammlung Göschen 1914.

Grunsky hat die Neuauflage der beiden Bändchen gründlich überarbeitet und wertvolle Ergänzungen und Berichtigungen vorgenommen, so daß die Bücher jetzt dem empfohlen werden können, der sich rasch über musikgeschichtliche Dinge der angeführten Zeiträume unterrichten will. Ins einzelne sich zu verlieren — dieser Gefahr ist Grunsky glücklich entgangen, ebenso muß man anerkennen, daß er nichts Wesentliches übersehen und namentlich auch die eigentlichen entwicklungsgeschichtlichen Momente genügend stark hervorgehoben hat. An einigen Stellen möchte man allerdings ein noch schärferes Betonen und Erklären des Wesentlichen wünschen. Auch wäre eine grundsätzliche Änderung der Anlage der Literaturangaben zu wünschen: wer die Literatur genau kennt, greift schwerlich zu den kleinen Bändchen; bei wem das nicht der Fall ist, der hat von den summarischen Angaben kaum etwas.

Wilibald Nagel

29. **Richard Wagners „Gesammelte Briefe"**. Herausgegeben von Julius Kapp und Emerich Kastner. 2. Bd. Verlag: Hesse & Becker, Leipzig. (Mk. 3.50.)

Verhältnismäßig sehr rasch hat Dr. Kapp, der in der Hauptsache für diese Briefausgabe verantwortlich und ihr treibendes Element ist, dem ersten, in dieser Halbmonatsschrift (1. Juliheft 1914) bereits nach Gebühr gewürdigten Bande den zweiten, etwas stärkeren folgen lassen. Er umfaßt die Jahre 1843 bis 1850, im wesentlichen also Wagners Dresdener Zeit. Besonders als Ergänzung zu der großen Autobiographie Wagners wird man diesen Band sehr mit Nutzen zu Rate ziehen. Er enthält außer einer ganzen Anzahl nur in schwer zugänglichen Büchern gedruckter Briefe, wozu ich auch die von der offiziösen Ausgabe öfters recht abweichende Fassung der Briefe an Uhlig in der Zeitschrift „Das Orchester" rechne, mehr als ein Dutzend Erstdrucke, von Briefen u. a. an Robert Schumann (bisher nur aus meinen ausführlichen Regesten bekannt), Friedrich Schmitt, das Oberhofmarschallamt in Koburg, Ferdinand Hiller, Eduard Devrient, Leopold Ganz. Wenn auch diese Briefe nichts wesentlich Neues bieten, so ergänzen sie immerhin doch unsere Kenntnis. Besonders verdienstlich finde ich, daß Prof. Hans Devrient die besonders für die Folge sehr wichtigen Briefe Eduard Devrients zur Verfügung gestellt hat. Hoffentlich folgen noch andere Besitzer unver-

öffentlichter Wagner-Briefe seinem Beispiel. Die Zahl solcher Briefe ist noch ziemlich groß; irrtümlich könnte aber mancher glauben, daß die nur im Auszug mitgeteilten Briefe an Breitkopf & Härtel von mir im ersten Bande der „Verlegerbriefe" absichtlich unveröffentlicht gelassen worden sind, während sie tatsächlich verloren gegangen sind. Meinem Vorschlag gemäß sind jetzt die Personennamen gesperrt gedruckt (mit ganz wenigen übersehenen Ausnahmen) und die Namen der Wagnerschen Werke in Anführungsstriche gesetzt, was sehr die Übersichtlichkeit des Drucks erhöht. Empfehlen würde es sich auch, um Wiederholungen (vgl. S. 137 und 171 Alwine Frommann) zu vermeiden, die Notizen über einzelne Persönlichkeiten nicht in die Anmerkungen, sondern in das Personenregister zu verweisen; dieses müßte noch genauer gearbeitet sein und auch die vorkommenden Ortsnamen enthalten. So fehlt der Seite 126 erwähnte Luntez, der aber nur ein Druckfehler für „Cortez" (die Oper „Ferdinand Cortez" von Spontini) ist. Seite 150 wird Karl Reinecke als Dichter der Hillerschen Oper „Konradin von Hohenstaufen" angeführt, statt Robert Reinick. Zu bedauern ist, daß manche Briefe, wie z. B. der an Karl Gaillard, Seite 242, aus unvollständiger Vorlage wiederabgedruckt werden mußten, weil dem Herausgeber das Original vorenthalten geblieben war. Daß er sein möglichstes getan hat, um mit dieser Ausgabe der Wagner-Forschung wirklich zu dienen, ist unzweifelhaft. Wir sind ihm wieder aufrichtigsten Dank schuldig.

Wilhelm Altmann

## MUSIKALIEN

30. **Désiré Pâque:** Sonate II et III pour piano. op. 69, 70. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

31. **Josef Suk:** Schlummerlieder. Sechs Klavierstücke. op. 33. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig. (Mk. 2.50.)

Für beide Komponisten kann ich leider nur ein früher in diesen Blättern ausgesprochenes Urteil ohne Einschränkung wiederholen. Pâque hat Ideen, wie das interessante Arienthema im Eingang der zweiten Sonate zeigt, weiß sie aber nicht formgerecht und wirkungsvoll zu behandeln; in der dritten Sonate überwuchern hineingeheimnißte außermusikalische Gedanken mit unklarer Symbolik die stark fadenscheinige Erfindung und den geringen tonlichen Gehalt. Suk hat auch hier wieder alle Verbindung der musikalischen Arbeit mit der Schönheit und der Form geflissentlich aufgegeben, was seine aufs höchste sonderbaren Tonphantasieen ganz ungenießbar macht; etwas tonlich Häßlicheres wie das Liedchen (No. 2) ist mir selten vorgekommen.

32. **Berthe Marx-Goldschmidt:** Les chansons de Béatrix. Six pièces pour piano. op. 4. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig. (Mk. 2.50.)

33. **Clemens Schmalstich:** Suite de carnaval. 5 morceaux pour piano.[1]) op. 27. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

[1]) Es ist zu hoffen, daß in Zukunft deutsche Verleger den Werken deutscher Tonkünstler auch deutsche Bezeichnungen geben! Red.

34. **Édouard Schütt:** Souvenirs de jeunesse pour piano. Zwei Hefte. op. 97. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Alle vier Hefte enthalten höchst erfreuliche, wohlklingende und pädagogisch wertvolle Musik leichteren, romantischen Charakters. Von den Stücken der Frau Marx-Goldschmidt möchte ich als in Erfindung und Durchführung besonders gelungen No. 4 (Au matin) hervorheben. In Schmalstich begrüße ich einen mir bisher unbekannten Komponisten, von dem wir wohl noch mancherlei Gutes zu erwarten haben: alle fünf Stücke sind in ihrer Art gelungen, und das Walzerthema aus No. 3 (Air de ballet) gehört zweifellos zu den entzückendsten Walzermelodieen der letzten Jahre, während sich in der Gavotte Rococo (No. 1) und der Tarantella (No. 4) ein blühendes musikalisches Leben entwickelt. Schütts Stücke sind von sehr verschiedenem Werte: neben einem melodisch-rhythmischen kleinen Meisterstück wie der No. 14 (Promenade joyeuse) sind die übrigen 13 Nummern gar nicht in einem Atem zu nennen, wenn sie auch mancherlei gute musikalische Ideen enthalten; mehr Selbstkritik wäre zu wünschen. Albert Leitzmann

35. **Jos. B. Foerster:** Streichquartett No. 3. op. 61. Verlag: Universal-Edition Wien.

Dieses Streichquartett besteht nur aus einem Satze, in den als Scherzo eine echtböhmische Polka und eine Art langsamer Satz eingefügt sind, während ein richtiges Finale fehlt, da das kurze Schlußstück nur vorher schon gebrachte Gedanken wiederholt. Neben ganz herrlichen, übrigens durchaus einfach gehaltenen melodischen Gedanken, vor allem im Eingang und in dem Trio der Polka, auf deren Wiederholung verzichtet wird, finden sich Stellen von harmonischer Geschraubtheit und Gesuchtheit, die leider manche Quartettvereinigung veranlassen werden, das Werk beiseite zu schieben, zumal es große Ansprüche an den Vortrag stellt. M. E. lohnt es aber doch, sich länger mit diesem Streichquartett zu beschäftigen. Ob es für den Komponisten gut ist, das geistige Erbe seiner Landsleute Smetana und Dvořak mit Harmonieen der Neufranzosen zu verquicken, möchte ich freilich bezweifeln.

36. **Josef Vockner:** Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncell. op. 70. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien. (10 Mk.)

Dieses Klavierquintett darf aufs wärmste empfohlen werden; es ist übrigens nicht so schwer, als daß nicht auch Kammermusik treibende Dilettanten es erfolgreich vornehmen dürften. Der Komponist besitzt eine durchaus natürlich sich gebende, reiche Erfindung und verarbeitet seine Themen sehr geschickt und klangvoll. Gleich das Hauptthema des ersten Satzes wirkt gewinnend; einzelne Stellen darin, vor allem aber die Verwendung des Hauptthemas auch als eine Art Choral und das Scherzo lassen mich darauf schließen, daß der Tonsetzer bei Bruckner in die Lehre gegangen sein muß. Das sehr knappe Scherzo, ein ungemein liebenswürdiges Stück, nimmt einen vollends mit dem sehr melodischen sogen. Trio ganz gefangen. Das vorangehende Adagio ist schön aufgebaut,

wirklich warm empfunden und in dem etwas lebhafteren Zwischensatz recht effektvoll. Der Schlußsatz beginnt mit einem sehr energischen Hauptthema, zu dem das weiche Gesangsthema einen trefflichen Gegensatz bietet. Die knappe Form dieses Finales möchte ich als besonders wirkungsvoll noch hervorheben.

Wilhelm Altmann

37. **Heinrich Grünfeld:** Drei alte Stücke für Violoncell und Klavier. 1. Wilhelm Friedemann Bach: Largo aus einem Orgelkonzert. 2. Ludwig van Beethoven: Menuett (No. 2 der sechs „Menuetten für Klavier"). 3. W. A. Mozart: Adagio aus dem Klarinettenkonzert. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin. (je Mk. 1.—.)

Ausgezeichnet in einer anspruchslosen und doch bedächtigen Manier gesetzte Stücke für den Cello-Unterricht und für das Haus, die man jedem und für jeden Zweck anempfehlen kann.

38. **Bruno Seidler-Winkler:** Zwei Vortragsstücke für Violine und Klavier. op. 92. — Romanze. op. 93. — Scherzo. Ebenda. (je Mk. 1.—.)

Unterrichts- und Salonstücke feinerer Kultur. Für die Mittelstufe brauchbar. Die Romanze ist etwas schwerer, dafür für den Vortrag um so dankbarer.

39. **Victor von Woikowsky-Biedau:** „Rahab, die Jerichonitin." Ballade für Bariton mit großem Orchester oder Klavier. op. 35. (Ausgabe mit Klavier Mk. 3.—.) — „Des Sultans Gesetz." Ballade für eine tiefere Stimme mit Klavier. op. 34. (Mk. 2.—.) Ebenda.

Dieser ungemein fleißige und ebenso ehrgeizige Komponist macht sich hier an zwei Balladen, von denen die eine, die Münchhausensche, eine Art Paraphrase über ein biblisches Motiv darstellt und die andere von Dahn mehr einen Witz poetisch verarbeitet. Wir haben von diesem Komponisten weniger gelungene Sachen gehört, und vielleicht ließ er sich vom Vorwurf der Unmodernität etwas zu sehr schrecken und zeigte nun so recht von Herzen, wie gut und kräftig er zu malen und wie straff er zu arbeiten versteht. Die Stücke, besonders „Rahab", sind nicht leicht wiederzugeben, und um sie zu vollem Erfolg zu bringen, müßte schon ein erster Sänger sich für sie einsetzen. Dann werden sie auf ein breites Publikum ihre Wirkung nicht verfehlen, und auch der Musiker wird sich einem gewissen Respekt vor dem Können des Komponisten nicht widersetzen. Daß aber keine anhaltendere Suggestion von diesen Gesängen ausgehen kann, das liegt sowohl an den Gedichten wie an der tatsächlich etwas veralteten Kultur der Darstellung, die allzu scharf nur den deutlichen Effekt im Sinne hat. Ich hebe nur die Schmachtstelle „welch ein Mann" aus dem Dahnschen Gedicht heraus. Die Geschichten von Selims Töchtern, denen die heldenmütigen Templer die „Schleier lüften" und die sinnlichen, „berauschenden" Tumulte der „gebräunten, heißen Leiber" versetzen uns nicht mehr in Ekstase, wie vor vierzig, fünfzig Jahren. Und diese Stimmungen sind auch das Element der Vertonung. Das aber ist der Hauptgrund, weshalb diese an sich ernsten Arbeiten nicht ernst genug genommen werden können.

40. **Josef Stransky:** Zwei symphonische Gesänge für eine mittlere Stimme und großes Orchester. 1. Mondaufgang. 2. Requiem. (Klavierauszug Mk. 2.—.) Ebenda.

Der Komponist bemerkt zu diesen Klavierauszügen, daß sie skizzenhaft seien, und daß eine Aufführung nur für Gesang und Orchester gedacht und gewollt sei. Doch kann man schon aus dieser Gesangsausgabe ersehen, daß man es mit breit angelegten, ernsten, dämmerhaft hinwallenden Gesängen zu tun hat, die viel auf Farbe und Stimmung zielen. Symphonische Gesänge nennt sie der Autor offenbar deshalb, weil er sie einheitlich motivisch angelegt hat. Die letzte Wirkung und Prüfung kann natürlich nur von einer Aufführung mit Orchester ausgehen, wenngleich die Begleitung nicht so „skizzenhaft" ist, daß man die Lieder nicht auch im intimeren Kreise mit Klavier singen könnte.

41. **Carl Bohm:** „Er ist's", „Der Pförtner", „Im Traum", „Unter Rosen". (je Mk. 1.—.) Ebenda.

Das Publikum, für das diese Lieder geschrieben sind, wird sich auch an diesen neuesten Produkten des Komponisten erfreuen. Sie sind schlicht und sentimental, wie aus einem verborgenen, anspruchslosen Winkel irgendwo in einem Pfarrhaus. Die Gedichte sind von Trenkler-Sieber oder Königbrun-Schamp, — Namen, die so großmütterlich anmuten, wie die Menschen, die nach dieser oft allerdings berechnet naiven Kunst Verlangen tragen. Auch diese Art Kunst ist besser geworden. Das hübscheste Lied ist „Im Traum".

Arno Nadel

42. **Hugo Kaun:** Vier Männerchöre a cappella. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Part. je Mk. 0.80.)

Hugo Kaun, der sich in Männerchorkreisen durch verschiedene gelungene Werke einen geachteten Namen gemacht hat, bietet hier vier Chöre über zeitgemäße Texte. Leistungsfähige Vereinigungen sehen sich hier vor interessante und dankbare Aufgaben gestellt. Die innig empfundenen Worte von Knodt und Schellenberg haben eine kongeniale Vertonung erhalten. Besonders möchte ich den wuchtigen „Aufruf" und das ziemlich schwer auszuführende achtstimmige „Weine leise" als prächtige, unsere große Zeit packend darstellende Bilder hervorheben.

43. **Georg Eggeling:** Acht kleine heitere Klavierstücke. op. 140. (Mk. 1.—.)

44. **Ernst Baeker:** Zwölf kleine Klavierstücke mittlerer Schwierigkeit. Heft I, II, III. (je Mk. 1.25.)

45. **Gustav Lazarus:** Fünf Klavierstücke mittlerer Schwierigkeit. op. 172 (Mk. 1.25); Zwei Klavierstücke. op. 173. (Mk. 1.—.) Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W.

Die vorliegenden Werke seien allen Lehrern, die nicht immer das Allbekannte spielen lassen wollen und neues wertvolles Material für die Mittelstufe suchen, warm empfohlen. Was der rührige Verlag hier bietet, ist gesunde Hausmannskost, die nicht gerade Neues enthält, aber allem Banalen und Süßlichen aus dem Wege geht. Die Stücke sind für die Lernenden mit genauem Fingersatz versehen, mit dem man sich in allen Einzelheiten einverstanden erklären kann.

Emil Thilo

# KRITIK

## OPER

BERLIN: Die Verlegenheitsopern haben abgewirtschaftet, und wir sind wieder bei Wagner. Das Deutsche Opernhaus hatte nach dem „Rheingold", also nach dem Vorabend, eine längere Pause eintreten lassen, als es künstlerisch gerechtfertigt war. Wir erinnern uns aber noch, in welchem Stil der „Ring" begann: im allzumenschlichen, nüchternen. Die „Walküre" drohte diesen Stil fortzusetzen. Der herrliche Fluß des ersten Aktes, sein leidenschaftlicher Atem gerieten immerwährend ins Stocken. Allerlei Menschlichkeiten wirkten zusammen: das Orchester, von Eduard Mörike geführt, litt unter der Schwäche der Geigen, der Siegmund des von Dresden herbeigerufenen Herrn Loeltgen gab zwar künstlerisch den Ton an, aber nicht ohne nach schlechter Wagnersängerart die Phrase in ihre Bestandteile aufzulösen, die Sieglinde Emmy Zimmermanns suchte vergeblich ihre Soubrettenhaftigkeit durch „Höhepunkte" zu verschleiern, und der Hunding des Herrn Robert Blaß deutete bei vornehmem Gesang nicht einen Augenblick an, daß er in seiner Mannesehre tödlich getroffen war. Überdies hatte sich die Weltesche verzwergt, ein Grau in Grau hatte die Bühne beherrscht, und auch dem Schwert Nothung war durch die wegwerfende Bewegung Siegmunds schwere Kränkung widerfahren. Wäre es so weiter gegangen, dann hätte man für Wagner ernstliche Besorgnis hegen müssen. Nun änderte sich aber viel. Den stärksten Trumpf spielte das Opernhaus mit dem anderen Dresdener Gast, Friedrich Plaschke aus, einem Wotan, der auch über heikle Stellen durch die Pracht seiner Stimme und die Vertiefung des Ausdrucks hinwegführte. (Die Fricka Luise Marcks ist kaum zu nennen.) An diesem Wotan hing alles. Wie er im Schluß Kraft und Weichheit verteilte, das war so außerordentlich. daß die Schwäche des Gottes menschlich berührte. Daneben bestand die technisch hervorragende Brünnhilde Melanie Kurts mit Ehren. Im Laufe des Abends hatte auch das Orchester an Ausdrucksfähigkeit ein wenig gewonnen. Unveränderlich nüchtern aber war die Szene geblieben, die schließlich den Charakter einer thüringischen Landschaft hartnäckig betonte. Doch wird der Leitung bezeugt, daß sie sich durch Vermeidung alles Kindlichen und Kinohaften im Walkürenritt ein wahres Verdienst erworben hat. Womit nicht gesagt sei, daß das Walkürenensemble eine Ohrenweide war. Im Gegenteil. Im ganzen also eine Aufführung, die zwar ihre beste Kraft von auswärts bezog, aber mit Rücksicht auf die Zeitverhältnisse keinen schärferen Widerspruch erfahren soll.

Adolf Weißmann

BREMEN: Unser Stadttheater eröffnete die neue Spielzeit inmitten der Kriegswirren anfangs September mit „Lohengrin". Kaum konnte es zeitgemäßere Worte geben als die des Königs im dritten Akt: „Nun soll des Reiches Feind sich nah'n, wir wollen tapfer ihn empfah'n: aus seinem öden Ost daher soll er sich wagen nimmermehr! Für deutsches Land das deutsche Schwert! So sei des Reiches Kraft bewährt!" Der Abend verlief unter Leitung des neuen Kapellmeisters Manfred Gurlitt bei der bisherigen Besetzung der meisten Hauptrollen ausgezeichnet. Statt Alois Hadwiger, der in den ersten Kriegswochen aus dem Verband unserer Oper schied, sang Hilmut Neugebauer den Lohengrin. Hervorragende Darbietungen boten ferner „Fidelio" mit Hertha Pfeilschneider in der Titelpartie, dirigiert von Walter Wohllebe, und „Die Meistersinger" unter M. Gurlitt. Ganz besonderen Anklang fand schließlich „Der Ring des Nibelungen".

Prof. Dr. Vopel

DRESDEN: Eine Vorstellung von Wagners „Lohengrin" gab Helena Forti erstmalig Gelegenheit, sich als Ortrud zu versuchen. Die völlig einwandfreien, Gesang und Darstellung aufs innigste miteinander verbindenden Vertreterinnen dieser schwierigen Partie sind so selten, daß es für Helena Forti keinen Vorwurf bedeutet, wenn man feststellt, daß sie nicht zu ihnen zählt und wohl auch nie zählen wird. Die Erinnerung an Charlotte Huhns unerreichte Leistung steht überdies jeder anderen Ortrud hemmend im Wege. In Mozarts „Entführung" war das Blondchen mit Grete Merrem ganz vortrefflich neu besetzt, auch der Belmonte Richard Taubers bereitete keine Enttäuschung. Da künftig im Opernhaus viermal wöchentlich gespielt werden soll, so wird wohl demnächst von neuen Taten zu berichten sein.

F. A. Geißler

GRAZ: Seit dem letzten Berichte ist an Ereignissen in der vorigen Spielzeit ein kurzes, aber äußerst erfolgreiches Gastspiel Sigrid Arnoldsons in ihren bekannten Glanzpartieen und die Erstaufführung von „Pique-Dame" zu erwähnen, die indessen trotz guter Aufführung gänzlich abfiel. — Die neue Spielzeit ist nicht am 1. September, sondern am 16. September mit „Lohengrin" vor ausverkauftem Hause eröffnet worden. Die Oper war gänzlich neu studiert und auch dekorativ neu ausgestattet worden, wobei man sich mit Recht an das Bayreuther Bild hielt. Stephanie Zimmer, eine liebliche Elsa, Eugenie Stahl, eine dämonische Ortrud, und Adolf Fuchs, ein mitreißender Telramund, sind besonders hervorzuheben. Die Stellen, die auf Deutschlands Macht und Größe Bezug haben, wurden mit brausenden, lang anhaltenden Zustimmungsrufen begleitet. — Zum ersten Male in Graz ging „Feuersnot" von Richard Strauß, zusammen mit dem Schäferspiel „Die Maienkönigin" von (oder besser: nach) Gluck in Szene. „Feuersnot" gelangte zu einer in jeder Beziehung hervorragenden Wiedergabe; die beiden Hauptpartien Kunrad (Adolf Fuchs) und Diemut (Rosine Fortelni) waren ausgezeichnet besetzt, die Kinderchöre mit den ausgesucht großen Intonationsschwierigkeiten klappten genau, das Orchester stand völlig auf der Höhe. In dem Gluckschen Schäferspiel zeichnete sich Valentine Müller als Philint besonders aus. — „Fra Diavolo" fand nach zwölfjähriger Pause wieder Aufnahme in dem Spielplan und erreichte den freundlichsten Erfolg, den das Werk neben der reizenden Zerline Olga Barco-Franks und dem guten Fra Diavolo Harry Schürmanns in erster Linie dem urkomischen Beppo zu danken hatte, den Karl Koß auf die Bühne stellte. Alle genannten Werke hatte Oskar C. Posa mit großem Stil-

gefühl und hervorragender musikalischer Intelligenz dirigiert und sich besonders mit „Feuersnot“ als ein weit über den Durchschnitt ragender Kapellmeister erwiesen. Für die hübschen Neuinszenierungen ist Julius Grevenberg verantwortlich. — An gut studierten Repertoireopern, die vor vollen Häusern in Szene gingen, sind namhaft zu machen: „Fidelio“, „Der fliegende Holländer“, „Carmen“, „Der Freischütz“ und „Hoffmanns Erzählungen“, die Ludwig Seitz sehr gewandt und umsichtig dirigierte, und „Margarethe“, „Martha“, „Der Troubadour“, die Konrad Schenkl geschickt herausbrachte, während Karl Koß sich als guter Regisseur erwies. Eugenie Stahl (Leonore, Senta) fiel durch darstellerische Intelligenz und prächtige Stimme auf, Paula Stein (Carmen, Martha) und Rosine Fortelni (Agathe, Antonia) sind schönstimmige, treffliche Sängerinnen, Friedrich Schorr (Holländer) und Adolf Fuchs (in den dämonischen Hoffmann-Partieen) verdienen ebenfalls besondere Erwähnung. — Die Vorstellungen weisen durchschnittlich einen besseren Besuch auf als zu Friedenszeiten.

Dr. Otto Hödel

HANNOVER: Bei der Nachlese aus voriger Saison, soweit die Ereignisse meiner letzten Berichterstattung nachfolgten, habe ich aus dem Betriebe unserer Königlichen Bühne zu erwähnen, daß dicht vor Toresschluß gelegentlich der letzten vollständigen „Ring“-Aufführung der Saison die „Götterdämmerung“ eine neue Ausstattung erhalten hat. Die in der zu Ende gehenden und vorigen Spielzeit geförderte Neuinszenierung von Wagners Nibelungentrilogie ist damit zu einem glänzenden Abschluß gebracht. Prof. Hans Kautsky ist auch bei den Dekorationen zu der „Götterdämmerung“ seinem künstlerischen Rufe nichts schuldig geblieben. Die Bühnenbilder zeichnen sich durch äußere Pracht und innere Zweckmäßigkeit aus. — Ferner ist noch aus jenen Frühlingstagen in unserer Erinnerung ein weiterer Zyklus von vier „Parsifal“-Aufführungen lebendig, deren starke Wirkung durch das Hinzuziehen bedeutender auswärtiger Kräfte einen eigenen Reiz erhielt. J. Bischoff von der Berliner Hofoper sang bei dieser Gelegenheit den Gurnemanz, Kirchner vom Charlottenburger Deutschen Opernhause den Parsifal, Eva Plaschke-von der Osten und Frau Rüsche-Endorf aus Leipzig die Kundry und John Forsell den Amfortas. Unser Königliches Theater hat dannn die neue Spielzeit ziemlich übereinstimmend mit früheren Jahren am 1. September begonnen, konnte aber zuerst nur wenige Tage die Pforten offen halten, da die wegen der Mobilmachung zurückgebliebene Fertigstellung der neuen Beleuchtungsanlage für den Bühnenraum ein Weiterspielen nicht gestattete. So fing man denn am 15. September zum zweiten Male an, um dann in gewohnter Weise, wenn auch bei nur schwachem Besuche, den Spielplan aufrecht zu erhalten. Da unser Heldentenor Merter ter Meer als Marineoffizier dem Rufe des Vaterlandes gefolgt ist, mußte für das von ihm vertretene wichtige Fach Ersatz geschafft werden. Die Aushilfen, die uns bislang von auswärts wurden, waren Taucher-Chemnitz, Bültemann-Braunschweig, Unkel-Köln, Otto-Danzig und Papsdorf-Berlin. Trotz der theaterfeindlichen Zeit ließ sich doch einiges Interesse für die neueingetretenen Mitglieder unserer Königlichen Bühne verspüren. Es wurde ihnen nicht immer leicht gemacht, die Stellung der abgegangenen Kräfte, an deren Vorzüge und Schwächen sich das Publikum im Laufe langer Jahre gewöhnt hatte, zu behaupten. Doch läßt sich schon jetzt beobachten, daß bereits neue Bande des Interesses und Sichverstehens geknüpft sind. Vor allem gilt dies von unserem neuen lyrischen Bariton Liszewski, dem Baß Wissiak und unserer Soubrette Frl. Schuh. Auch Frl. Mertens hat einen schönen dunklen Alt einzusetzen. Am wenigsten genügte bisher unser erster lyrischer Tenor Strack wegen der geringen Festigkeit seines Gesangstones. Der 24. Oktober brachte die erste Opern-Neuheit dieser Saison: Heinrich Zoellners „Überfall“, die unter der musikalischen Oberleitung K. Gilles und unter der hingebungsvollen Vertretung der Hauptpartieen durch Frl. Kappel und die Herren Kronen und Strack eine überaus entgegenkommende Aufnahme fand. Die Wirkung der Oper beruht in dem aktuellen Kern der Handlung, während die Musik bei all den temperamentvollen Anläufen den Eklektiker nicht verleugnet.

Albert Hartmann

KARLSRUHE: Die Hofbühne hat für die am 1. Oktober eröffnete Spielzeit eine Anzahl neuer Kräfte verpflichtet. In Frau Palm-Cordes verzeichnen wir den Gewinn einer hochdramatischen Sängerin, die früher schon als Elektra, Isolde und Brünnhilde außerordentliche Zustimmung gefunden hat, und die neuerdings als Ortrud eine durch Stimmpracht, Gewalt des Ausdrucks und packende Darstellung gleich hervorragende Kunstleistung bot, während sie als Fidelio rein gesanglich nicht restlos befriedigte. Neben ihr wirkt Beatrice Lauer-Kottlar, in deren Partieen (Venus, Martha-„Tiefland“, Amelia-„Maskenball“) sich edelster Gesang mit erschöpfendem Ausdruck und fesselndster Darstellung paart. Eine ganz treffliche Kraft besitzen wir weiterhin in Therese Müller-Reichel, der Vertreterin der Soubrettenpartieen. Grete Finger, die neue jugendlich-dramatische Sängerin, führte sich gesanglich als Elsa, Elisabeth und Agathe vorteilhaft ein; die schauspielerische Verkörperung ihrer Partieen bedarf aber weiterer Vertiefung. Mary Rudy beherrscht das Koloraturfach sicher und elegant. Der neu verpflichtete Heldentenor Schöffel besitzt klangvolles, hübsches Material, das aber nicht einwandfrei gebildet ist; bei weiterer Vervollkommnung, auch in darstellerischer Hinsicht, wird er eine brauchbare Kraft geben. Der in Kriegsdiensten abwesende Baßbuffo F. Roha hat in F. Hancke, der Bassist W. v. Schwind in unserem früheren Mitglied Hans Keller einen tüchtigen Vertreter gefunden. Mit den Genannten bilden Hans Siewert (lyrischer Tenor), Hans Bussard (Tenorbuffo), Max Büttner und J. van Gorkom (Baritone) das leistungsfähige Herrenensemble. Erwähnt sei noch eine unter Alfred Lorentz' Leitung nach der ursprünglichen Fassung erfolgte „Tannhäuser“-Aufführung, deren eindrucksvolle Wiedergabe aber die Vorzüge der späteren Bearbeitung nicht vergessen machen konnte.

Franz Zureich

KASSEL: Trotz der schweren Zeit gingen bis jetzt 16 Opern über unsere Bühne. Zöllners „Überfall" eröffnete den Reigen am 2. September. Seine gleichfalls zeitgemäße Oper „Bei Sedan" folgte 4 Wochen später. Wie diese trug auch Alfred Kaisers „Theodor Körner" den patriotischen Gefühlen Rechnung. Außerdem erschienen „Fidelio", „Freischütz", „Zauberflöte", „Lohengrin", „Tannhäuser", „Siegfried", „Stradella", „Rigoletto", „Nachtlager", „Heiling", „Tiefland", „Evangelimann", „Der Widerspenstigen Zähmung". Den Taktstock führte in allen außer in dem von Dr. Pauli geleiteten „Nachtlager" Dr. Zulauf, dessen Dirigenten-Fähigkeiten seit der Erkrankung des (im Juli) allzufrüh verschiedenen langjährigen 1. Kapellmeisters Dr. Beier sich glänzend bewährt haben. Stets fein durchgearbeitete Orchesterleistungen und wohl abgerundete Aufführungen. In das bisherige tüchtige Solisten-Ensemble der Damen Kronacher, v. d. Osten, Merkel, Hofacker, Herper, Bake und der Herren Wuzél, Bartram, Ulrici, Groß, Taubert, Eberle fügten sich mit wechselndem, aber im allgemeinen mit gutem Erfolge ein die Herren Schmieter (Tannhäuser u. a.), Schorn (Mime u. a.) und Krauß (Tamino u. a.), letztere für die im Felde stehenden Herren Warbeck und Windgassen. Dr. Brede

KOPENHAGEN: Auch in den neutralen Staaten wird wohl überall das Leben von dem jetzigen Kriegszustand beeinflußt. So jedenfalls auch hier. Die Interessen wenden sich zum großen Teil anderswohin als zu den künstlerischen Veranstaltungen, und gleichzeitig macht sich der ökonomische Druck fühlbar. Kein Wunder, daß die Initiative der Königlichen Oper etwas gehemmt ist, und daß der Besuch meistens merkbar geringer ist als sonst. Am besten gelang wohl die Wiederaufnahme von „Tristan und Isolde"; dagegen war die Aufführung des alten Singspiels „Der Schlaftrunk" mit Musik von Weyse kein glücklicher Griff; die sehr veraltete Musik (komp. 1808) konnte nicht mehr unterhalten, und nur die eingestreuten reizenden „Romanzen", die ersten feinen Sprossen einer dänischen Musik, wirkten noch erfreuend und belebend. Die Theaterleitung hat unter den obwaltenden Umständen einigemal dazu gegriffen, das Theater an die Arbeiterorganisationen auszuleihen und Vorstellungen zu geben für die Mitglieder dieser Genossenschaften, die also wieder die Karten zu billigen Preisen verteilten. Für dieses zum Teil sonst nicht „theaterfähige" Publikum, das natürlich das ganze Haus füllte, wurden auch Opern gegeben, z. B. Puccini's „Bohême", und mit Begeisterung aufgenommen. William Behrend

MAINZ: Nachdem mannigfache Bedenken, die für eine Eröffnung der diesjährigen Theatersaison in Frage kamen, glücklich überwunden waren, brachten wider Erwarten eine Reihe ausverkaufter Häuser überzeugende Beweise regen Interesses des Mainzer Publikums an unserem Kunstinstitut, so daß die Theaterfrage endgültig geregelt erscheint, und daß wir trotz der schweren Kriegszeiten nun doch auch in diesem Winter wieder Erholung und künstlerische Genüsse in Thalias Tempel erwarten dürfen. Als neuer Direktor ist der Mainzer Bühne in Jean Islaub ein ebenso gewissenhafter wie langjährig erprobter Fachmann erstanden, dessen reiche Erfahrungen als Opernsänger und Regisseur an großen Bühnen Gewähr für eine ersprießliche und künstlerisch-erfolgreiche Theaterleitung geben. Seine erfahrene Hand, die überall mit Verständnis und Geschick waltet, war bei allen Opernaufführungen, die bisher nur deutsche Meister zu Wort kommen ließen, nicht unschwer zu vermerken. Auch in der Wahl der neuen Opernkräfte war er vom Glück begünstigt. Vortrefflich ist die Heldentenorfrage durch Christian Streib, einen mit jugendfrischen, glänzenden Stimmitteln begabten Sänger, gelöst. Auch Frieda Cornelius, die seither in Frankfurt a. M. wirkte, verspricht dank ihres wohldisziplinierten, klangfähigen Organs eine bedeutende Vertreterin des Altfachs zu werden. Unter den sonstigen neuverpflichteten Mitgliedern fiel noch Willy Roos als stimmkräftiger, vornehmer Bassist angenehm auf. Nach allem zu urteilen, darf man der weiteren Spielzeit mit Vertrauen entgegensehen. Leopold Reichert

MANNHEIM: Nur einige Wochen später als sonst nahm das Hoftheater seinen Betrieb wieder auf, und die vielen Räder und Rädchen griffen zur Kriegszeit prompter ineinander, als man gedacht hatte. Das Solopersonal ist vollständig geblieben, im Orchester und Chor fehlen wohl Leute, wie auch beim technischen Personal, aber es ging bis jetzt ganz gut, nur eine Bühnenmusik ist nicht zu haben. — Nach einigen vaterländischen Abenden — „Wallensteins Lager", „Joseph Heyderich" und „Das eiserne Kreuz" mit passenden musikalischen Einlagen — eröffnete eine gute „Lohengrin"-Vorstellung die Reihe der regelmäßigen Abonnementsvorstellungen. Neueinstudiert gingen bis jetzt in Szene: „Das Nachtlager in Granada", „Cosi fan tutte" und „Lucia von Lammermoor". „Der fliegende Holländer", „Tristan und Isolde", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Troubadour", „Norma", „Fidelio" und „Mignon" folgten, und der Besuch ließ wenig zu wünschen übrig, es gab sogar wiederholt ein ausverkauftes Haus. Eine wertvolle Bereicherung des Solopersonals bedeutet das Engagement von Minni Leopold und Dorothea Manski. Erstere ist als zweite Sängerin im hochdramatischen Fache tätig, letztere hatte als Gabriele und Leonore („Troubadour") sowohl mit ihrer sehr schönen Stimme als auch mit ihrer Gesangs- und Gestaltungskunst großen Erfolg. Hohe Anerkennung verdient die Aufführung von Mozarts „Cosi fan tutte", die Arthur Bodanzky hervorragend leitete. Das Werk in der Bearbeitung Levis fand in der Besetzung mit Gertrud Runge, Lisbeth Ulbrig-Korst, Ernst Fischer, Friedrich Bartling und Karl Mang eine sehr liebevolle Aufnahme. K. Eschmann

MÜNCHEN: Der Spielplan der letzten Wochen hat eine wichtige Neuerung gebracht: unsere Opernleitung hat begonnen, „Don Giovanni", „Figaro" und „Entführung" im großen Hause zu geben. Man hatte sich daran gewöhnt, seit den Levi-Possartschen Musteraufführungen das kleine Residenztheater mit seinen teueren Plätzen für die einzige stilistisch mögliche Mozart-Bühne zu halten und dieser unerschütterliche Glaube konnte es bewirken, daß nicht nur alle Minder-

bemittelten, sondern auch diejenigen Wohlhabenden, die sich nicht sofort nach dem Erscheinen des Wochenspielplanes persönlich oder durch einen Dienstmann an dem hitzigen Wettrennen nach Mozart-Karten beteiligten, ihre tatsächliche jahrelange Aussperrung von den Werken des größten aller Musikdramatiker nicht als einen unerhörten Zustand empfanden, sondern als die Folge einer richtigen künstlerischen Erwägung geduldig hinnahmen. Aber diese künstlerischen Erwägungen waren von Äußerlichkeiten ausgegangen, wenn auch von verlockenden Äußerlichkeiten. Wer das entzückende Rokokotheater kennt und das Menzelsche Kolorit dieses Raumes, in dem einem Mozartsche Bläserakkorde im Ohr klingen, ehe das Orchester einen Ton spielt, einmal empfunden hat, kann verstehen, daß man über diesen Reizen sich das Wesentliche eines Musikraumes, die akustischen Vorzüge, jahrelang eingeredet hat. Sie sind aber nicht da. Im Residenztheater klingt alles deutlich, deutlich bis zur Bosheit, auch der kleinste Kratzer des letzten Mannes an der zweiten Violine wird gehört. Aber es klingt nicht schön. Es fehlt die schwingende, verbindende Resonanz, die erst den üppigen Gesamtklang erzeugt und es unmöglich macht, daß man klang-analytisch hört, daß man bei der ersten Geigenkantilene gleich deutlich merkt, wie viele Herren hier zusammenwirken, und wer von ihnen den Bogen etwas stärker auf die Saiten drückt als die übrigen. Es ist anzunehmen, daß neben der Rücksicht auf die Allgemeinheit auch diese Erkenntnis dazu beigetragen hat, Mozart wieder im großen Hause aufzuführen. Die Aufführungen boten das gewohnte, längst bekannte Bild unserer hiesigen Besetzung und wurden von Walter und Heß sehr rhythmisch und klangschön herausgebracht. Alexander Berrsche

## KONZERT

BERLIN: Der 2. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß brachte Mozarts Symphonie in Es, die Zweite Beethovensche und des Dirigenten „Heldenleben", mit dem sich die Hörer immer enger befreunden, je öfter ihnen das Werk vorgeführt wird. In der Ausgestaltung der einzelnen Perioden, der Schönheit des Klanges, der Verteilung der dynamischen Schattierungen war die Ausführung ein wirkliches Meisterstück. — Das 2. Nikisch-Konzert begann mit der Tragischen Ouvertüre von Brahms und schloß mit der Siebenten Symphonie von Beethoven; dazwischen waren Bruchstücke aus Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" gelegt („Blütenwunder und Trauermarsch"), klanglich höchst reizvolle Musik, bei der man aber das rhythmische Element ganz vermißt. Elena Gerhardt trug erst eine Gruppe Brahmsscher Lieder vor, die Max Reger für Orchester bearbeitet hat. Diese lagen ihr weit besser als die später gesungenen von Beethoven, in denen die sonst so sammtweiche Stimme die Höhe nur mühsam erreichte; der Eigenart der Künstlerin, die sich in dem Brahmsschen Empfindungsleben durchaus zu Hause fühlt, liegt Beethoven nicht. So sehr sie sich auch reckte, die Größe des Ausdrucks für „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" erreichte sie doch nicht. — Artur Schnabel und Carl Flesch spielten an ihrem 2. Beethoven-Abend die Sonaten in A op. 12 No. 2, in c und G op. 30 No. 2 und 3; mit ihrem fein abgetönten Vortrage erfreuten die beiden Künstler die aufmerksam dieser Musik lauschenden Hörer.

E. E. Taubert

Max Fiedler will sich auch wieder als Klavierspieler betätigen und hat sich mit dem Konzertmeister der Königlichen Kapelle Leopold Premyslav und der als Kammermusikspielerin besonders geschätzten Violoncellistin Eugenie Stoltz-Premyslav zu einem Trio vereinigt, das gleich bei seinem ersten Auftreten (Mozart G-dur; Brahms op. 8, neue Fassung; Beethoven op. 70 No. 1) sich die Gunst eines sehr kunstverständigen Publikums im reichsten Maße eroberte. Insbesondere ließ der durchgeistigte Vortrag keinen Wunsch unerfüllt. — Eine schöne Abwechslung bot das 1. Abonnementskonzert des Violoncellisten Heinrich Grünfeld, da er mit Ernst von Dohnányi am Klavier und mit dem Klarinettisten Prof. Oskar Schubert die in der Originalfassung selten zu hörenden Trios von Brahms op. 114 und Beethoven op. 11 zum Vortrag brachte; auch spielte er die schönen Variationen op. 17 von Mendelssohn. Zur Mitwirkung hatte er noch Lola Artôt-de Padilla herangezogen, die, von Otto Bake begleitet, mit Schubertschen Liedern einen sehr starken Erfolg hatte. — Der noch junge Geiger Emil Telmanyi, ein hervorragender Techniker und warm empfindender Musiker, genoß den Vorzug, daß bei seinem Konzert Ferruccio Busoni die Leitung des Blüthner-Orchesters übernahm; mit dessen geistvollem, von edler, warmer Melodik erfülltem, prachtvoll instrumentiertem, freilich recht schwierigem Konzert, das allmählich anfängt, die längst verdiente Beachtung zu finden, erzielte der Konzertgeber einen sehr starken Beifall, der freilich zum guten Teile auch dem Komponisten galt. Das Mendelssohnsche und Brahmssche Konzert (Kadenz von Busoni!) brachte dem Konzertgeber gleichfalls einen starken Erfolg.

Wilhelm Altmann

Einen auserlesenen künstlerischen Genuß bereiteten die Herren Georg Schumann, Willy Heß und Hugo Dechert an ihrem ersten Trioabend. Dvořák's f-moll op. 65, Mozarts E-dur No. 6 (K. V. No. 542) und F-dur op. 80 von Robert Schumann gelangten in jener sorgsam ausgearbeiteten, stilistisch feinfühligen Art zur Wiedergabe, die das Musizieren dieser Vereinigung von jeher auszeichnet. — Hoch gingen die Wogen der Begeisterung in einem zum Besten des Landes-Kriegsfürsorgeamts in Böhmen und des Deutschen Roten Kreuzes von den „Böhmen" veranstalteten Kammermusik-Abend. Neben einem alten Glanzstück der „Böhmen", Smetana's e-moll Streichquartett „Aus meinem Leben", bot die Spielfolge noch die Variationen über die österreichische Kaiserhymne aus dem Haydnschen Kaiserquartett, Schuberts op. 161 und, mit Teresa Carreño als bewunderungswürdig anschmiegsamer Meisterin des Klavierparts, Schumanns unverwelkliches Quintett op. 44.

Willy Renz

Zum Besten der „Akademischen Kriegshilfskasse" konzertierte der Berliner Lehrer-Ge-

sangverein (Leitung: Prof. Felix Schmidt). Das Programm brachte der Zeit angemessene Stücke, die eine Wiedergabe fanden, wie sie nur ein allererster Chor zustande bringt. Das Fehlen von siebzig im Felde stehenden Mitgliedern macht sich im Tenor wohl hier und da bemerkbar, aber die unübertroffene Disziplin dieses Chores kommt trotzdem genügend zur Geltung; vor allem im reinen Singen. Etwas weniger gelingen die Einsätze, in denen manchmal Nervosität und Übereifer zu verspüren ist. Aber ein Stück wie das Körner-Webersche „Schwertlied" wird diesem Chore gewiß von keiner anderen Vereinigung nachgemacht werden. Für Lola Artôt de Padilla, die singen sollte, trat Hertha Dehmlow mit einigen gelungenen Vorträgen ein. Auch Edith von Voigtlaender spielte eindringlich und reif die Bruchsche Romanze op. 42. Die von Rosario Scalero bearbeiteten Paganini-Variationen aber paßten sehr wenig ins Programm. Das fühlte wohl auch die Künstlerin, der es in diesen rein artistischen Darbietungen an der nötigen Ruhe mangelte. — Hjalmar von Dameck (Violine) veranstaltete einen Kammermusik-Abend mit folgendem auserlesenem Programm: Kammerkonzert für 2 Violinen mit Streichquintett von Tartini, Klarinetten-Quintett h-moll op. 115 von Brahms, Klavierquintett Es-dur op. 44 von Schumann. Seine Mitwirkenden waren: Georg Schumann (Klavier), Oscar Schubert (Klarinette), A. Nagel, Hans Butze-Hasse (Violine), Benno Schuch, Curt Protze (Viola), Eugen Sandow (Violoncello) und G. Krüger (Kontrabaß). Vielleicht freuten wir uns so sehr auf die Kunstwerke, daß wir der Ausführung von vornherein das Allerbeste zumuteten. Leider wurden unsere Erwartungen nicht sonderlich befriedigt. Der erste Geiger war ein zu pedantischer, zu schwerfälliger Leiter. Er packte viel zu wenig zu, obgleich man seine Liebe zum Ganzen und zum Einzelnen nicht übersehen konnte. Tartini wurde zu „gravitätisch", zu langweilig vorgetragen und ohne genügende Schattierung. Auch bei Brahms war das Allegro nichts weniger als ein solches. Oscar Schubert entschädigte für vieles. Erst durch die Anführung Prof. Schumanns kam rechtes Leben ins Musizieren, und man hörte das wundervolle, vielleicht das wundervollste Kammermusikwerk Robert Schumanns mit ungestörtem Interesse. — Albert Stoessel ist ein guter Geiger und ein tüchtiger Musiker. Das bewies sein Konzert mit dem Blüthner-Orchester unter der gewissenhaften Leitung von Willy Hess. (Nur bei Vieuxtemps klappte manches im Zusammenspiel nicht.) Stoessel wählte Werke zweiten Ranges, die aber dem Geiger die schönste Gelegenheit zu technischen Leistungen boten. Das Konzert D-dur op. 42 von Gernsheim ist eines aus der Reihe der nachklassischen Komponisten, die in Bruch ihren Meister finden. Formelle Rundung und große Lebendigkeit gibt diesen Werken einen beachtenswerten Platz. So steht z. B. das Konzert von Gernsheim weit über denjenigen, die wir vor einigen Wochen von Xaver Scharwenka vernommen haben. Es hat, namentlich im langsamen Satz, viel mehr Seelenkultur. Der Schlußsatz macht leider wieder das meiste zunichte. Sein persönlicheres Geigentalent wird Stoessel noch beweisen müssen. Vorläufig bringt er alles, auch Schwerstes, zwar gut heraus, aber immer fürchten wir noch — es könnte schlimmer ausfallen. Namentlich der „Anschlag" läßt noch viel zu wünschen übrig, der Finger sitzt nicht genügend und verursacht im raschen Tempo die bekannten Nebengeräusche, die das Spiel eines weniger echten von einem wirklich hervorragenden Geiger unterscheiden. Die vom Konzertgeber besorgte Instrumentierung des Werkes von Vieuxtemps ist in der Einleitung und sonst in den selbständigen Stellen besser als in der eigentlichen Begleitung, die oft in den Bläsern zu dickflüssig ist.

Arno Nadel

Ein tüchtiger Pianist und guter Musiker ist Edwin Fischer. Er beherrscht die Technik bis ins Feinste, nur das Forte ist zuweilen stechend und verliert dann seine Klangfülle. Mit der poetischen Ausschöpfung seines Beethoven konnte ich mich allerdings nicht immer einverstanden erklären. — Ein anderer großer Kollege von ihm, Emil Sauer, trat wieder als der alte Zauberer auf und befand sich in bester Geberlaune. Er brachte zwar ein Programm, das man schon mehrfach von ihm gehört hat, aber sein Spiel bietet ja stets ganz besonderen Genuß. — Mit einer trotz der Kriegszeit noch ziemlich starken Schar von Stimmen trat der Berliner Sängerverein (Caecilia-Melodia) an und legte unter der Führung seines tüchtigen Chormeisters Max Eschke wieder gute Proben seines Könnens ab. Ein neues Stück für vierstimmigen Männerchor von Hugo Kaun, „Morgenweihe", wurde erfolgreich aus der Taufe gehoben. Elisabeth Ohlhoff (Sopran) steuerte Lieder bei. — Der vortreffliche Baritonist Alexander Heinemann gab, unterstützt von seinem ausgezeichneten Begleiter John Mandelbrod, einen Lieder- und Balladenabend. Er befand sich in sehr guter Verfassung, die Stimme klang frisch. Der Komponist Hans Hermann begleitete selbst verschiedene seiner viel gesungenen Lieder. — Im zweiten Kammermusik-Abend des Klingler-Quartettes wurde ein Klavierquintett von Ernst von Dohnányi, der auch pianistisch mitwirkte, aus dem Manuskript gespielt. Dieses bedeutende Werk (in es-moll), das an die Instrumente sehr hohe Anforderungen stellt, ist ganz und gar modern konzipiert. Es enthält prägnante Themen und sehr aparte Stimmungen. Besonders das Finale machte in seinem fortreißenden Schwung einen tiefen Eindruck. Daß die anderen Gaben des Abends (Klaviertrio C-dur von Brahms und Streichquartett d-moll von Schubert) eine mustergültige Ausführung erfuhren, ist wohl selbstverständlich.

Emil Thilo

Um Robert Kothes Lautenliederabend zu hören, hatte sich eine ganz ungewöhnlich große Zuhörerschaft eingefunden, die dem beliebten Künstler reichen Beifall spendete. Kothe darf das Verdienst für sich geltend machen, eine Reihe interessanter Texte aus dem unerschöpflichen Schatz der deutschen Volkslieder ans Licht gezogen zu haben. Daß auch eine Anzahl der Lieder die gegenwärtige politische Lage streifen würde, war vorauszusehen, ebenso, daß gerade sie ungeheuren Jubel erregen würden. — Recht annehmbare Resultate lieferte ein Wohl-

tätigkeitskonzert in der Singakademie, für das Künstler von Ruf aufgeboten waren. Zwar war Elisabeth Boehm-van Endert dienstlich verhindert, ihre Zusage zu halten, indeß gelang es der für sie eintretenden Elisabeth Ohlhoff mit einer Anzahl gelungener Liedervorträge, die Lücke vorteilhaft auszufüllen. Abgesehen von einer in letzter Zeit öfter bei ihr auftretenden gaumig klingenden Tongebung klang die Stimme besonders in Mittellage und Tiefe weich und voll. Paul Goldschmidt hatte starken Erfolg mit Schuberts Es-dur Impromptu und Liszts „Heiligem Franziskus". Etwas weichere Schattierungen wären dagegen in Schuberts B-dur Impromptu (Thema mit Variationen) recht wohl am Platze gewesen. Eddy Braun zeigte in der mit Goldschmidt gemeinsam vorgetragenen d-moll Sonate von Brahms verständige Auffassung und angenehmen, wenn auch nicht großen Ton. Hermann Boettchers Rezitationen waren etwas Grau in Grau gefärbt, arbeiteten viel mit scharfen Gegenüberstellungen der Stärkegrade und ließen manches an unbedingter Deutlichkeit zu wünschen übrig. Es war 10 Uhr vorüber, als der zweite Teil des Programms begann. — Die Altistin Edith Lukaschik und die Pianistin Charlotte Kaufmann hatten den Mut, in dieser schweren Zeit mit einem jener Konzerte in die Öffentlichkeit zu treten, die eine Frage zu sein pflegen, eine Frage an Publikum und Kritik zugleich. Beiden muß künstlerischer Ernst und ein gewisses Maß von Können zugebilligt werden, das sie berechtigt, eine solche öffentliche Frage zu stellen. Die Pianistin befriedigte technisch viel mehr, als musikalisch; am besten gelang ihr die C-dur Fuge von Bach, die klar und sauber herauskam. Für Brahms dagegen reichte es noch nicht. Die Stimme der Sängerin ist weich und bis auf Gelegenheitsfehler wohlgebildet; Atem und Aussprache bedürfen der Verbesserung. Im Vortrag zeigte sie Talent für breite, leidenschaftliche Akzente, während ihr der Ton neckischer Schelmerei noch nicht so gelingt, ihr auch die hierzu unerläßliche restlose Beherrschung des piano noch nicht zur Verfügung steht. Immerhin ist sie zur Zeit die reifere von beiden Künstlerinnen. Ein leiser Schleier der Eintönigkeit, der sich mehr und mehr über den ganzen Abend ausbreitete, lag nur zum Teil an der Wahl des Programms. Emil Liepe

Bertha Busse und Anna von Gabain kamen beide nicht über eine pianistische Mittelmäßigkeit hinaus. Bei erstgenannter vermißte ich sehr jegliche geistige Vertiefung, bei letzterer die Beherrschung des Technischen. Eins ist so schwerwiegend wie das andere; ein künstlerisches Klavierspiel ohne Vereinigung beider ist nun mal nicht möglich. Anna v. Gabain müßte in Zukunft doch größeren Wert darauf legen, Wollen und Vollbringen mehr in Einklang zu bringen. Technisch war bei ihr diesmal alles so überaus flüchtig, daß man sich gar nicht verwundern konnte über die geringe geistige Ausbeute, die ihr Spiel bot. Bertha Busse hingegen beherrscht die klavieristische Technik spielend. Leider verbindet sie damit eine so grenzenlose Ausdruckslosigkeit, daß ich füglich Zweifel hege an ihrer künstlerischen Reife. Das Presto in Bachs Italienischem Konzert war an und für sich nicht übel. Doch da die verständnisvolle Wiedergabe der kontrapunktischen Feinheiten fehlte, so ließ die technisch gewandte Darstellung Bachscher Kunst überaus kalt. Drei Präludien und Fugen des großen Sebastian (Cis, cis und D) aus dem „Wohltemperierten Klavier" spielte sie dagegen überraschend verständnisvoll, besonders das D-dur Präludium. Beethovens Sonate op. 81 a faßte sie in allem viel zu elegant auf. Nein, das war kein Beethoven, da fehlte die Innigkeit der Empfindung, die stürmische, leidenschaftliche Freude. Das „Vivacissimente" klang eher wie eine stilvolle Etüde; alles Sonatenhaften, Seriösen bar. Das G-dur Rondo (op. 51 [2]) vertrug diese spielerische Leichtigkeit und klang deshalb sehr graziös. Frl. Busse muß in Zukunft größten Wert darauf legen, ihre Technik einer gründlichen Verinnerlichung zu unterstellen, dann wird gewiß, daran ist kein Zweifel, eine vorzügliche Pianistin aus ihr werden. Carl Robert Blum

BREMEN: Musik ist die Kunst, die den Menschen in großer, schwerer Zeit am ersten aufzurichten und zu erheben vermag. So hat denn auch die Philharmonische Gesellschaft, die das meiste beiträgt, in unserer Stadt edle Musik zu pflegen, sich entschlossen, in diesem Winter wie sonst zwölf große Orchesterkonzerte zu veranstalten. Von besondern Kammermusik-Abenden will man Abstand nehmen, aber ganz wird die intimste Musikgattung doch nicht schweigen, da der Goethebund, dessen Aufgabe es seit langem ist, echte Kunst ins Volk zu tragen, einige Kammermusik-Abende auf sein Programm gesetzt hat. Das erste Symphoniekonzert des Goethebundes trug der Zeitstimmung mit Nicolais Festouvertüre über den Chor: „Ein feste Burg", mit Haydns Militärsymphonie und Beethovens Siegessymphonie (aus op. 91) Rechnung, in etwas wenigstens. — Ein Konzert des Lehrergesangvereins, worin sich sein neuer Dirigent Thienel aufs beste einführte, stellte sich in den Dienst patriotischer Liebestätigkeit. — Im 1. Philharmonischen Konzert brachte Ernst Wendel drei Chöre aus Bachs Kantate op. 80: „Ein feste Burg ist unser Gott", Beethovens „Egmont"-Ouvertüre, Brahms' „Schicksalslied" und Beethovens c-moll Symphonie, letztere in mustergültiger Wiedergabe.
Prof. Dr. Vopel

DRESDEN: Im 2. Hoftheaterkonzert der Reihe B erzielte Fritz Reiner als Dirigent einen sehr starken Publikumserfolg, dem auch die Kritik sich insoweit anschließen kann, als sie die echte Kapellmeisterbegabung und das offenkundige Streben des neuen Mannes mit aufrichtiger Genugtuung anerkennt. Aber es ist Pflicht, gegen diejenigen Lobredner ein Wort zu sagen, die in Reiner bereits „den neuen Schuch" gefunden zu haben glauben. Ein solches Gerede beweist nur, wie wenig genau sie Schuchs künstlerisches Wesen erkannt und wie schnell sie ihn vergessen haben; auch kann es für den neuen Dirigenten dadurch sehr gefährlich werden, daß es ihn zur Selbstüberschätzung verleitet. Dem ersten Satze der c-moll Symphonie mangelte in Reiners Auffassung die schicksalsgewaltige Wucht, die Einheitlichkeit, was sich daraus erklärt, daß er sich gern in Extremen bewegt und durch ein kaum hörbares, von den Blasinstrumenten nur unter Verzicht auf ihren Naturklang auszuführendes

Pianissimo zwar alle Kraftentfaltungen um so deutlicher hervortreten läßt, aber dadurch auch den Satz in eine Reihe einzelner Klangbilder zerlegt, anstatt ihn als Ganzes herauszuarbeiten. Daß Reiner in zahlreichen Einzelheiten von der in der Königlichen Kapelle lebendig gebliebenen Schuchschen Überlieferung abwich, bewies für mich mehr seine Willensstärke als seinen Geschmack. Es scheint, daß Reiner die Neigung hat, in der symphonischen Musik opernmäßige Wirkungen zu erstreben, und davor muß er um so eindringlicher gewarnt werden, je bereitwilliger man seiner Begabung Gerechtigkeit widerfahren lassen möchte. Solist des Abends war Edgar Wollgandt (Leipzig), der sich durch eine in jeder Hinsicht bedeutende Wiedergabe des Brahmsschen Geigenkonzerts als Nachfolger des verewigten Petri so gut empfahl, daß man nur hoffen darf, ihn für diese Stellung gewonnen zu sehen. Das 2. Konzert der Reihe A brachte unter Kutzschbachs Leitung die seit 13 Jahren nicht mehr gehörte Zweite Symphonie c-moll von Gustav Mahler, deren erster Satz zwar den Hörern noch fremd vorm Ohr klang, deren Mittelsätze jedoch lebhaften Beifall auslösten. Und der wunderreiche Schlußsatz mit dem Chor hinterließ einen sehr tiefen Eindruck. Die Solostimmen wurden von Magdalene Seebe und Anneliese v. Normann mit bestem Gelingen gesungen. Hermann Kutzschbach, der völlig in dem Werke aufging, und die Königliche Kapelle haben sich mit der Aufführung ein großes Verdienst erworben; ja, ich glaube feststellen zu können, daß dieser Abend für die Würdigung und das Verständnis Mahlerscher Musik bei uns entscheidend sein wird. — Im 1. Konzert der „Vereinigung der Musikfreunde" trat neben Teresa Carreño eine noch sehr junge Dresdener Sängerin, Alice Ritter-Schmidt, vorteilhaft hervor. Ihr heller, frischer, ausgiebiger Sopran, der in der Höhenlage von besonderem Klangreiz und sehr gut geschult ist, sicherte ihr in Verbindung mit einem natürlichen Vortragsgeschick einen vollen Erfolg. Eine Aufführung von „Parsifal"-Bruchstücken in der Frauenkirche verdient ehrenvolle Erwähnung; in einem Konzert des Gesangvereins der Staatseisenbahn-Beamten führte sich der neue Chormeister Alfred Elsmann als vielverheißende, frische Kraft in das hiesige Musikleben ein und verhalf wertvollen neuen Chören von Hugo Jüngst und Heinrich Platzbecker zu unbestrittenem Erfolge. Einen höchst genußreichen Abend bereitete Richard Buchmayer in seiner Doppeleigenschaft als Forscher und ausübender Künstler seinen Hörern, indem er zunächst ungedruckte Klavierwerke der vorbachischen Zeit spielte, wobei die Arbeiten des von ihm „entdeckten" Matthias Weckmann (1621—1674) als besonders bedeutsam hervorragten, und durch eine meisterhafte Wiedergabe von Bachs „Goldberg-Variationen" aufrichtigste Bewunderung auslöste. Liederabende von Lotte Kreisler und Helene Schütz seien mit wohlverdientem Lobe genannt.

F. A. Geißler

HANNOVER: Die vorige Saison, deren Niedergang ich schon in dem ersten Maihefte ankündigte, sollte mit einer kräftigen Schlußkadenz von uns scheiden. Es war nämlich zur Einweihung unserer prächtigen Stadthalle ein dreitägiges Musikfest veranstaltet, das noch einmal unsere ganze Kunstgemeinde auf ihren Posten rief. Daß der Plan zu dem Musikfeste erst verhältnismäßig spät gefaßt wurde, brachte es mit sich, daß die Programme eine wenig eigenartige Zusammensetzung erfahren hatten und durchweg nur altbewährte und -erprobte Schlager enthielten. Am ersten Tage hatte unsere Königliche Kapelle unter Karl Gille Beethovens „Zur Weihe des Hauses" und die „Eroica", unter Siegfried Wagner eine einförmig lange Folge lyrischer Bruchstücke aus den Volksopern des Dirigenten darzubieten. Ottilie Metzger-Lattermann sang die Szene der Andromache aus Bruchs „Achilleus". Am zweiten Tage stand Max Reger am Pulte und durfte mit seiner „Romantischen Suite" einen durchschlagenden Erfolg erleben. Haydns „Jahreszeiten", von der Hannoverschen Musikakademie, Singakademie, dem Hannoverschen Männergesangverein, Hannoverschen Lehrergesangverein und der Liedertafel Augustus unter der Leitung Joseph Frischens dargeboten, bildete den Rest des Abends. Solisten waren Hedwig Francillo-Kaufmann, Alexander Kirchner und Fr. Plaschke. Am 3. Abend sangen Eva v. d. Osten und Fr. Plaschke Bruchstücke aus R. Wagners Opern. Daneben dirigierten Reger, Gille und Frischen Orchestersachen. — Was sonst noch von voriger Saison nachzutragen ist, bezieht sich auf das 8. Abonnementskonzert unserer Königlichen Kapelle, wobei K. Gille u. a. Volbachs dankbar geschriebenes Chorwerk „König Laurins Rosengarten" mit dem Lehrergesangverein zu einem ehrlichen Erfolg verhalf. — Wie überall, ist auch bei uns unter den kriegerischen Ereignissen im Osten und Westen das Konzertleben in der angebrochenen neuen Saison noch nicht weit über den Nullpunkt emporgestiegen. Zum Besten der Kriegshilfe haben wohl einige Konzerte stattgefunden. Auch das Königliche Theater hat unter Mitwirkung des Lehrergesangvereins ein solches veranstaltet, auch sonst zur Auffrischung des Repertoires einige sogenannte „Bunte Abende" gebracht, in denen die musikalischen Gaben das Übergewicht hatten. Einzig das 1. Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle unter Karl Gille erinnerte an die alten musikfreudigen Zeiten. Das vornehm angelegte Programm, dem sich Elena Gerhardt würdig einordnete, enthielt in der Hauptsache Mozarts „Kleine Nachtmusik" und Brahms' F-dur Symphonie.

Albert Hartmann

KARLSRUHE: Von den Konzerten des Hoforchesters, deren Ertrag dem Roten Kreuz und der Hinterbliebenenfürsorge zugewendet wird, nahm das erste bei ganz außerordentlicher Beteiligung einen anregenden Verlauf. Unter Hofkapellmeister A. Lorentz' (sein Kollege F. Cortolezis steht im Felde) zuverlässiger, des Schwungs und Temperaments nicht entbehrender Führung hörten wir Beethovens c-moll Symphonie in großzügiger Wiedergabe, ferner Smetana's farbenprächtige und in der musikalischen Zeichnung charakteristische symphonische Dichtung „Wallensteins Lager" und Wagners „Tannhäuser"-Ouvertüre, deren Ausführung die Leistungsfähigkeit des durch Hilfskräfte ergänzten

Orchesterkörpers — eine größere Anzahl Orchestermitglieder ist eingerückt — erneut dartat. Frau Palm-Cordes sang die Ozean-Arie aus Webers „Oberon“ stimmgewaltig, mit packendem Ausdruck und müheloser Beherrschung der gesanglichen Anforderungen. Im Zeichen der Wohltätigkeit stand weiterhin ein „Nordischer Abend“ des Hoforchesters unter Leitung des Kapellmeisters H. Seeber-van der Floe. Von den vorgeführten Orchesterwerken machte Svendsen's Legende „Zorohayda“ stärkeren Eindruck als Tor Aulin's Suite „Meister Olaf“. Grieg's Melodram „Bergliot“ und „Landerkennung“ vervollständigten den Vortragsplan. Elena Gerhardt, die in einem „Vaterländischen Liederabend“ vollwertige Kunst bot, und Willy Burmester, der elegant und vornehm Mendelssohns Violinkonzert, Beethovens Kreutzer-Sonate sowie reizende, neue Nippsachen bot, stellten den Ertrag ihrer ausverkauften Konzerte gleichfalls der Kriegshilfe zur Verfügung.

Franz Zureich

KÖLN: Das 1. Gürzenichkonzert brachte dem zum ersten Male an der Stätte der altberühmten klassischen Konzerte wirkenden Chefkapellmeister der Kölner Oper, Gustav Brecher, einen außerordentlich starken, sachlich vollberechtigten Erfolg. Den Anfang ergaben zwei kleine Chorstücke: der hier zuvor noch nicht gehörte erste Satz aus Bachs Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ und Mozarts „Ave verum corpus“. Dann feierte Brechers Dirigentenkunst einen Sieg auf der ganzen Linie mit Beethovens „Eroica“, die uns einzig klar und anschaulich, mit innerstem warmen Erleben und mit stets fesselnder Beredsamkeit der Auslegung vermittelt wurde. Auch in der ganzen Art der mit aller souveränen Dirigentengewandtheit erfolgenden Vorführung von Schuberts nachgelassenem Symphoniefragment in h-moll lag soviel tief gründende Wahrhaftigkeit und so reiche Überzeugungskraft, daß ein anderes Endergebnis als jubelnder Beifall und mehrfache stürmische Hervorrufe kaum denkbar war. Der Kriegszeiten gedachte der letzte Teil des Programms, indem er Schuberts ersten Militärmarsch, dem als ungenannter Bearbeiter Brecher eine sehr geistvolle und ungemein farbenglänzende Instrumentierung gewidmet hat, den von Berlioz eingerichteten Rakoczymarsch und schließlich den Wagnerschen Kaisermarsch in packender Ausführung brachte. — In der Musikalischen Gesellschaft fand am ersten Abend der nach Köln übergesiedelte Pianist Walter Georgii mit dem d-moll Konzert Mozarts und weiteren Stücken recht günstige Aufnahme, während der nunmehrige alleinige Dirigent der Gesellschaft das Orchester in Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre sowie Notturno und Scherzo aus dem „Sommernachtstraum“ zu schönem Tun anfeuerte. Am zweiten Abend hörte man als Gäste Clara Waege, die in Bruchs Konzert d-moll und Solosachen hauptsächlich technisch befriedigte, sowie Magdalena Wolter-Pieper, die mit alten und neuzeitlichen Gesängen zumal in rein vokaler Hinsicht lebhaft ansprach. — Das Gürzenich-Quartett der Herren Bram Eldering, Karl Körner, Josef Schwartz und Friedrich Grützmacher begann sehr erfolgreich, indem es mit Schuberts a-moll- und Haydns Es-dur Quartett, dann mit dem Klavierquartett e-moll von Brahms, bei welch letzterem Walter Georgii am Flügel wirkte, wohlverdienten ausgiebigen Erfolg erzielte.

Paul Hiller

LEIPZIG: Den in den Gewandhaus-Programmen bisher beobachteten Gleichfluß von Musik wohlbewährter und überwiegend klassischer bundesbrüderlicher Herkunft unterbrach im 5. Konzert Gustav Mahlers hier schon von anderer Stelle her bekanntes „Lied von der Erde“, die vom technischen Standpunkt erstaunlich virtuos erfundene, vom Komponisten selbst so genannte „Symphonie für eine Alt- und eine Tenorstimme und Orchester“. Die gesanglichen Mittler des Werkes, Ilona Durigo und (der Amerikaner) George Meader, ergänzten sich nicht restlos: die Hauptstärke der Altistin liegt in dem wohligen Klang ihres Organs, wogegen der Tenor statt eines metallischen Gesangstrahls eine hohe Geistigkeit einzusetzen hat. Nikisch entwirrte die Fäden der Partitur, obgleich er sich dynamisch oft wenig an ihre Vorschriften kehrte, außerordentlich klangschön. Im Mittelpunkt des 4. Konzertes, im Grunde eines Klavierabends mit Orchesterbegleitung, dem auch die glanzvoll herausgebrachte „Programm-Symphonische“ Ouvertüre zu „Richard III.“ von Volkmann nicht den Charakter des Symphonieabends aufprägen konnte, stand Artur Schnabel, der die wundervolle Geklärtheit des Brahmsschen B-dur Konzertes ganz erschöpfte und dabei doch auch dem Glanz und Rhythmus des Weberschen f-moll Konzertstückes kaum etwas schuldig blieb. Carl Flesch, als Schnabels bedeutender Teilhaber an seinen Sonatenabenden rühmlichst bekannt, trug im 6. Beethovens Violinkonzert edel und großzügig vor. Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und Beethovens Siebente umrahmten das Werk in Nikischs klarer und dabei doch phantasiereicher Ausdeutung. — Mit einem volkstümlichen Richard-Wagner-Abend leitete das Winderstein-Orchester, das unter den gegenwärtigen Verhältnissen auf Teilung zu spielen gedenkt, seinen neuen Konzertwinter ein. Trotz bedeutendem Wechsel, besonders in den Holzbläsern, was natürlich nicht ganz unbemerkt bleiben konnte, hielt das Orchester dank der Umsicht Hans Windersteins den langen Abend tapfer und ungeschwächt durch. Cäcilie Rüsche-Endorf bot einige der Wesendonk-Gesänge und besonders Isoldes Liebestod stimmlich wundervoll und zu tiefst überzeugend. — In einem Konzert in der Matthäikirche durchmaß der Philharmonische Chor, der sich zwar infolge von Dirigentenkrisen an Kopfzahl leider recht verringert hat, aber trotzdem stimmlich noch vorteilhaft besetzt ist, mit etwa einem Dutzend Komponisten die Zeitspanne von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zur Schwelle der Gegenwart und zeichnete sich dabei unter Richard Hagels Leitung durch Wohlklang und Sauberkeit des Vortrags aus. Die mitwirkende Margarethe Fritt erwies sich im Besitz eines schönen, bis auf die keineswegs tadellose Aussprache auch gut sitzenden Altes, und Alfred Gleisbergs Oboespiel bewährte von neuem seinen hiesigen guten Ruf. — Aus der mäßigen Reihe Veranstalter von Einzelkonzerten, die der Chronist noch seit Beginn dieses Konzertwinters schuldig ist, nur die folgenden wesentlichen: Elena Gerhardt,

gegenwärtig der hellste einheimische weibliche Gesangsstern, die stimmlich vorteilhaft bedachte Sopranistin Gertrud Vubel, und die mit schön dahinflutendem Mezzosopran ausgestattete Martha Oppermann, die unter anderem Lieder von ihrem begabten Begleiter und Einzelspieler Paul Schramm und von S. Karg-Elert vorlegte, Gertrud Schultze, gleichfalls eine beachtenswerte, in der Ausbildung jedoch noch nicht zum Parnaß geförderte Mezzosopranistin, die auch sehr geschickte Lieder ihres begabten Begleiters, Einzelspielers und Tonsetzers Carl Schönherr sang, ferner der noch zu wenig selbstgewisse, aber liebenswürdige Lautensänger Heinrich Gasparin („Deutsche und österreichische Soldaten- und Volkslieder"); von Instrumentalisten: Sigfrid Karg-Elert, der mit neuen Kompositionen und hausmusikalischen Bearbeitungen für Klavier, Kunstharmonium, Violine (Lotte Sitt) und Gesang (die sehr befähigte Meta Steinbrück) Einblick in die eigene Werkstatt gewährte, der Pianist Richard Fuchs, dessen Beethovenspiel viel musikalischer Sinn, aber technisch auch vieles Irdische anhaftete, endlich Willy Burmester als alter bekannter Geigertyp. Es darf als bemerkenswert hervorgehoben werden, daß die Einzelkonzerte wegen erniedrigter Eintrittspreise und allgemein geringeren musikalischen Wettbewerbs fast durchweg besser besucht waren als andere Jahre, was an und für sich wohl zu begrüßen wäre, wenn man dahinter nicht doch zwei dunkle Schatten beobachtete: den moralischen Nachteil des Anscheins, als ob die Kunst nicht mehr so hoch wie früher im Preis stünde, und den nie erlebten wirtschaftlichen Tiefstand der Kunst, wie er aus dem geringen Angebot der Konzertveranstalter zu schließen ist. Wenn man dazu noch rechnet, daß fast alle Einnahmen irgendwelchen Kriegszwecken — nur zu selten einer Musikernotspende — zugewandt werden, fragt man sich vergeblich, wo denn überhaupt die Kunst selbst bleibe. Die einzige Veranstalterin eines eigenen Konzertes, die ihre etwaige Einnahme nicht der Kriegswohlfahrt oder sonst einer wohltätigen Einrichtung übermittelte, war die Sopranistin Eirene Palli, eine junge Dame, die trotz ihrer halb englischen, halb griechischen Abkunft ihren Saal merkwürdigerweise fast ausverkauft oder ausverschenkt sehen konnte. Difficile est satyram non scribere.

Dr. Max Unger

LUZERN: Die Sommerkonzerte der städtischen Gesangvereine „Liedertafel" und „Männerchor" (Dirigent Robert Denzler) fanden wie üblich in der Hofkirche statt, deren berühmtes Orgelwerk auch während der abgelaufenen Reisezeit durch die Orgelvirtuosen F. J. Breitenbach sen. und J. Breitenbach jun. in 250 Recitals dem internationalen Publikum vorgeführt wurde. Die Kursaal-Saison, deren musikalische Höhepunkte das Auftreten des Geigers Carl Flesch und des Pianisten Ossip Gabrilowitsch bedeuteten, wurde trotz schwieriger Zeitlage mit täglichen Konzerten des italienischen Kursaalorchesters bis zum 20. September durchgeführt. — Die musikalische Wintersaison 1914/15 begann am 19. Oktober mit einem Symphoniekonzert zum Besten der städtischen Gemeindefürsorge, dem der als Kurgast in Luzern weilende Königlich Bayerische Kammersänger Anton van Rooy unentgeltlich seine solistische Mitwirkung lieh. — Der Direktor-Unternehmer des subventionierten Stadttheaters (Saisonbetrieb ohne Jahreskontrakte) gibt diesen Winter keine Vorstellungen. Den Mitgliedern des deutschen Stadtorchesters hat die Stadt für die nächste Zeit Sustentationsgagen zugesichert.

A. Schmid

MAINZ: Abgesehen von mehreren Wohltätigkeitsveranstaltungen, die in uneigennütziger Weise von einheimischen Künstlern zum Besten des Roten Kreuzes ins Leben gerufen wurden, bestritt die bisherige Konzertsaison einzig und allein die Mainzer Liedertafel. Hervorragenden künstlerischen Erfolg hatte der Liederabend des Kammersängers Paul Bender aus München zu verzeichnen, bei dem der stimmbegabte Gesangsmeister, von der Kölner Pianistin Lonny Epstein ebenso feinsinnig wie verständnisvoll begleitet, mit einer erlesenen Auswahl der besten Lieder von Schubert, Liszt, Brahms, Wolf u. A. die Zuhörerschaft in ungewöhnlichem Maße entzückte. Großen Eindruck erzielte auch das Kammermusik-Konzert des Rosé-Quartetts aus Wien, dessen wunderbarer Klangzauber und dessen ideales Zusammenspiel in Streichquartetten von Haydn, Beethoven und Mozart überzeugend zum Ausdruck kam. Ein weiterer Kammermusik-Abend, der acht Herren des Kölner Gürzenich-Orchesters mit Bram Eldering an der Spitze zugewiesen war, brachte selten gehörte Kunstgenüsse: Schuberts F-dur Oktett und das unvergleichliche Septett von Beethoven. Auch diese Herren entledigten sich ihrer Aufgabe mit großem Kunstverständnis. Hans Vaterhaus bewährte mit mehreren patriotisch gehaltenen Liedern seine anerkannte, charakteristische Vortragskunst in fesselnder Weise. Leopold Reichert

MANNHEIM: Die musikalischen Akademieen des Hoftheaterorchesters werden auch in diesem Winter stattfinden, nur sind die acht Konzerte auf sechs beschränkt worden und die gesamte Reineinnahme kommt der Kriegsfürsorge zugute. Das Orchester und Arthur Bodanzky verzichten auf jede Entschädigung, sie bringen also ein großes Opfer in dieser teuren und schweren Zeit. Das Publikum kam in höchst erfreulicher Weise diesem edelsinnigen Unternehmen entgegen, und so fand die erste Akademie vor gut besetztem Hause und mit großem künstlerischen Erfolge statt. Bodanzky bot sowohl Haydns 13. Symphonie (G-dur) als auch Beethovens „Eroica" in nahezu vollendeter Art: fließend und schwungvoll, feinsinnig ausgearbeitet und ungemein differenziert im Ausdrucke. Julius Klengel spielte als Solist das Cellokonzert in D-dur von Haydn und zwei Stücke von Boccherini. Der stilsichere und stilreine Vortrag des Künstlers ist jetzt dessen hervorstechendster Vorzug. K. Eschmann

Alle Rechte vorbehalten. Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107

# Im Walde

Gedicht von PAUL HEYSE

Für eine Singstimme und Klavier

von

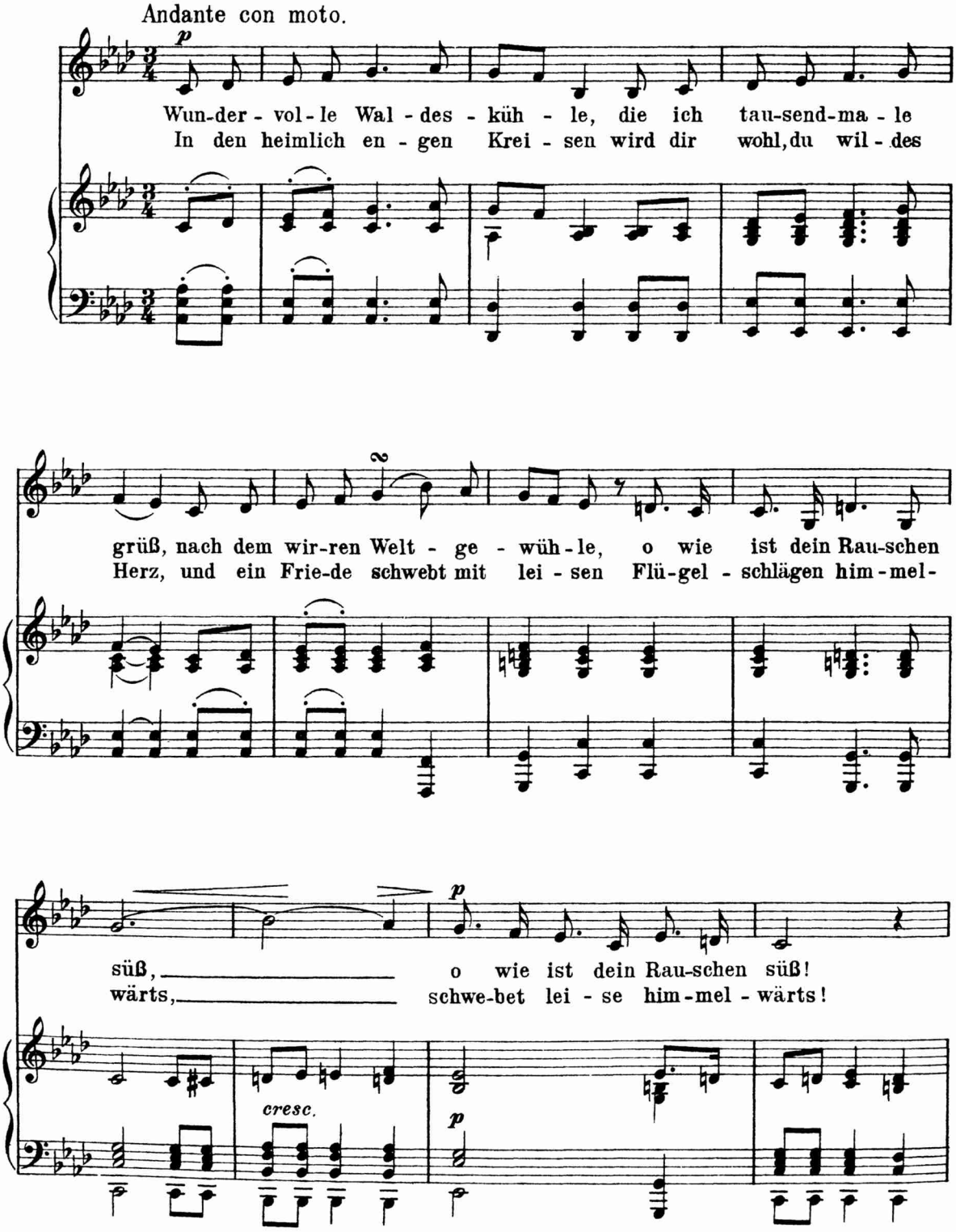
# Peter Cornelius

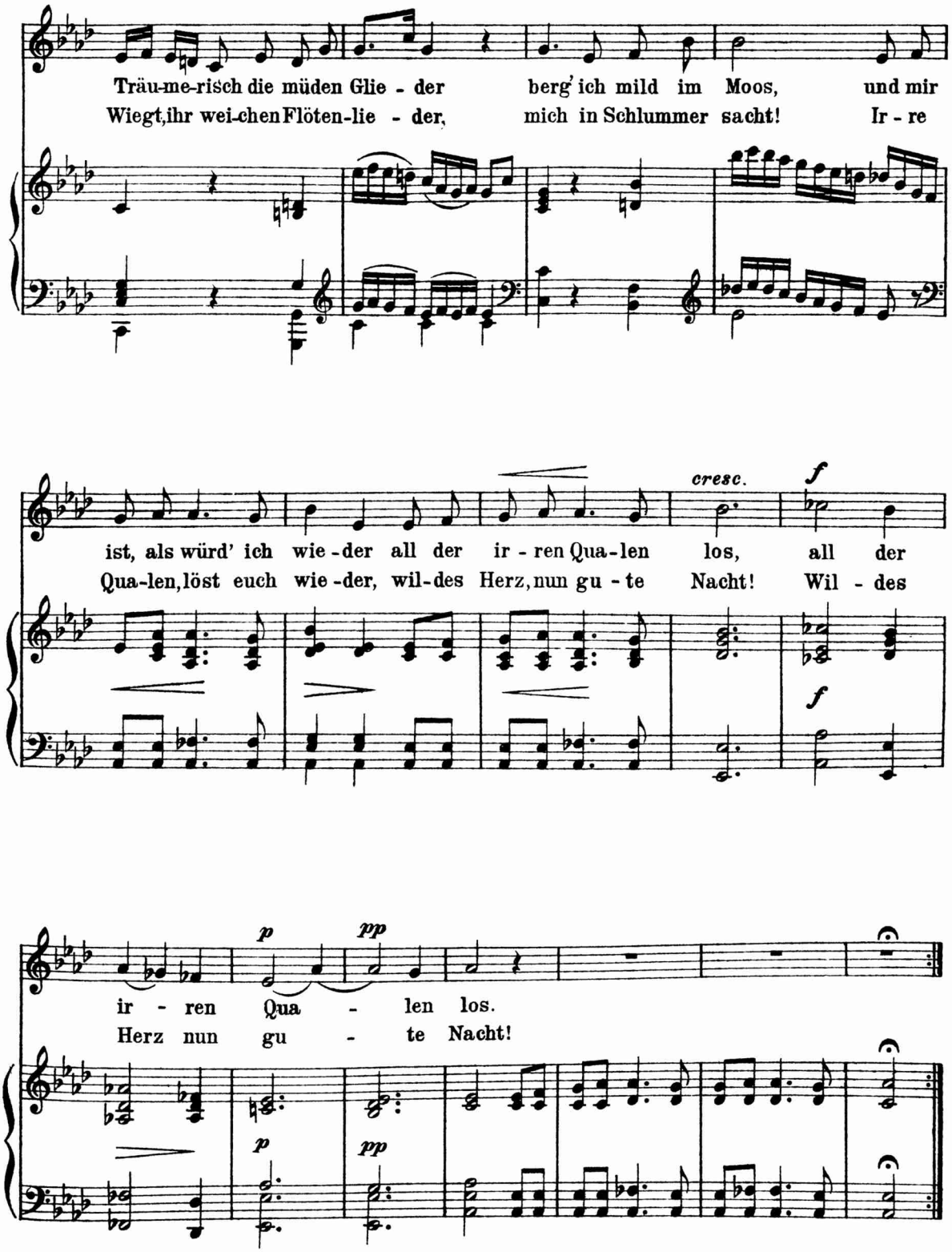
Nach der Handschrift zum ersten Mal veröffentlicht

von

## Georg Richard Kruse

Alle Rechte vorbehalten Nachdruck untersagt


Andante con moto.
p
Wun-der - vol - le Wal - des - küh - le, die ich tau-send-ma - le
In den heimlich en - gen Krei - sen wird dir wohl, du wil - des
grüß, nach dem wir-ren Welt - ge - wüh - le, o wie ist dein Rau-schen
Herz, und ein Frie-de schwebt mit lei - sen Flü-gel - schlägen him-mel-
süß,
o wie ist dein Rau-schen süß!
wärts,
schwe-bet lei - se him-mel - wärts!
cresc.
p


Träu-me-risch die müden Glie - der berg' ich mild im Moos, und mir
Wiegt, ihr wei-chen Flöten-lie - der, mich in Schlummer sacht! Ir - re
cresc.
f
ist, als würd' ich wie-der all der ir - ren Qua-len los, all der
Qua-len, löst euch wie-der, wil-des Herz, nun gu - te Nacht! Wil - des
p
pp
ir - ren Qua - len los.
Herz nun gu - te Nacht!