

Werk

Titel: Heft 1 : XV. Jahrgang Oktober 1922

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1923

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_015|LOG_0004

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XV. JAHRGANG * HEFT 1



OKTOBER 1922

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG * VEREINIGT MIT
SCHUSTER & LOEFFLER

DIE BILDNISSE VON GUSTAV MAHLER

Ausgewählt und eingeleitet

von

ALFRED ROLLER

1000 numerierte Exemplare

Geheftet M 210.—, in Ganzleinen M 350.—, in Halbpergament M 750.—

in Ganzpergament M 1800.—

*

RICHARD SPECHT

RICHARD STRAUSS UND SEIN WERK

Zwei Bände

I. Band: Der Künstler und sein Weg / Der Instrumentalkomponist

II. Band: Der Dramatiker / Der Vokalkomponist

780 Seiten Lexikonformat, mit zahlreichen Beilagen und 1600 Notenbeispielen

Geheftet M 700.—, in Ganzleinen M 1000.—, in Halbleder M 1500.—

*

NEUE MUSIKBÜCHER

EGON WELLESZ

ARNOLD SCHÖNBERG

Geheftet M 80.—, gebunden M 150.—

GISELLA SELDEN-GOTH

FERRUCCIO BUSONI

Geheftet M 100.—, gebunden M 130.—

RUDOLF ST. HOFFMANN

FRANZ SCHREKER

Geheftet M 100.—, gebunden M 130.—

M. D. CALVOCORESSI

MUSSORGSKY

Geheftet M 100.—, gebunden M 130.—

PAUL STEFAN

NEUE MUSIK UND WIEN

Geheftet M 60.—, gebunden M 90.—

*

STENDHAL

Briefe über den berühmten Komponisten

JOSEF HAYDN

Mit einem Nachwort von Romain Rolland

Gebunden M 150.—, Halbleder M 300.—

Ganzleder M 550.—

DIE SPIELDOSE

Musikeranekdoten

Gefammelt und erzählt

von

ERNST DECSEY

Gebunden M 120.—

LEIPZIG / E. P. TAL & CO. VERLAG / WIEN

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XV. JAHRGANG



ERSTER HALBJAHRSBAND

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART BERLIN UND LEIPZIG
VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER



NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. HALBJAHR SBAND DES XV. JAHRGANGS DER MUSIK (1922/23)

- Abendroth, Erna, 298.
Abendroth, Hermann, 29. 71. 153.
222. 228. 309. 310. 312. 390. 468.
Aber, Adolf, 135. 139.
Abert, Hermann, 64. 440.
Achsel-Clemens, Wanda, 301.
Adam, Marta, 70.
Ademollo, 86. 89.
Adler, Dieter, 309.
Adler, F. C., 312. 468.
Adler, Guido, 437.
Aerle, Ernst, 471.
Agazzari, Agostino, 87.
Agostini, Pietro Simone, 91.
Alaleona, Domenico, 306.
Alard, Delphin, 207.
d'Alay, Mauro, 425.
Albert, Eugen d', 184. 223. 231.
307. 309. 378. 388. 429. 474.
Albeniz, Isaac, 230.
Alberti, Domenico, 423.
Albu, Dorothea, 371.
Alexi (Bariton), 281.
Alfano, Franco, 306.
Almo, Magda, 461.
Altmann, Wilhelm, 206 f. 425.
Alwin, Karl, 232.
Amar-Hindemith-Quartett, 73. 224.
Ambros, Aug. Wilh., 355.
Amstadt, Marietta, 388.
Amstadt, Martha, 388.
Anday, Rosette, 232. 473.
d'André, Lucrezia, 88.
Andreae, Volkmar, 391. 392.
Anerio, Giovanni, 91.
Anheißer, Siegfried, 437.
Ansermet, Ernest, 305.
Ansoerge, Conrad, 43. 230.
Antheil, George, 470.
Apel, Theodor, 128.
Aravantinos, 143.
Arend, Max, 135. 150.
Aribert, Prinz von Anhalt, 460.
Ariost, 16.
d'Arnals, Alexander, 218.
Arndt, Ruth, 226.
Arndt-Ober, Margarete, 378.
Arnoldson, Sigrid, 277.
Aron, Paul, 225.
Aron, W., 378.
Arraú, Claudio, 43.
Artôt de Padilla, Désirée, 277.
Artôt de Padilla, Lola, 307.
Aschenbrenner, Chr. Heinrich, 135.
Ascher, Josef, 43.
Atterberg, Kurt, 312. 385. 468.
Audinot, 101.
August von Sachsen, Prinz, 83.
Bach, Christian, 140.
Bach, Friedemann, 70.
Bach, Friedrich, 139.
Bach, Johann Sebastian, 22. 25. 51.
52. 53. 58. 71. 86. 140. 152. 153.
192. 199. 206 ff. 227. 233. 308.
326 ff. 402 ff. 419. 424. 428.
Bach, Karl Philipp Emanuel, 139.
441.
Back, David, 473.
Backhaus, Wilhelm, 43.
Bader, Fritz, 225.
Bader, Willy, 379.
Bagier, Guido, 233.
Bagier, Frau M., 233.
Baklanoff, Georg, 149.
Balling, Michael, 312.
Band, Erich, 149. 306.
Bara, Karl, 467.
Barck, Cornelius, 71. 299.
Bardas, Willy, 203 ff.
Barjansky, Alexander, 73. 473.
Barkan, Manje, 151.
Bärmann, Heinrich Joseph, 117.
Barrett-Browning, E., 152.
Barth, Heinrich, 43.
Bartels, Wolfgang v., 69.
Bartling, Fritz, 383.
Bartók, Béla, 72. 224.
Bassermann, Hans, 308.
Bassi, Amadeo, 463.
Batka, Richard, 262.
Battistini, Mattia, 151.
Bauer, Magda, 371.
Baumann, Otto, 393.
Baußnern, Waldemar v., 151. 463.
Becker, Franziska, 381.
Becker, Willy, 69. 219.
Beckers, Gottfried, 149. 463.
Becking, Gustav, 140.
Beerwald, Georg, 466.
Beethoven, Karl van, 182.
Beethoven, Ludwig van, 19 ff. 46.
52. 53. 72. 100. 109. 141. 152.
172 ff. 184 ff. 190. 203 ff. 223.
233. 334. 402 ff.
Behrens (Klarinetist), 313.
Beierle, Franz, 230.
Beisbarth, Erich, 232.
Bekker, Paul, 52. 54. 56 ff. 67. 196.
356.
Belaiewa-Exemplarskaja, S.N., 414.
Belker, Paul, 152.
Benda, Fr. L., 101. 106.
Bender, Paul, 66. 231. 302. 312.
463.
Benedetti, Domenico, 87.
Benevoli, Orazio, 91.
Bergau, Margarete, 462.
Bergell, Prof., 370.
Bergmann, Bruno, 380.
Bergmann, Elsbeth, 313.
Bergmann, Rudolf, 474.
Berlioz, Hector, 145. 223. 279 ff.
Bernhoff, Hans, 57.
Berner-Streichquartett, 392.
Berton, Henri Montan, 106. 113.
Besch, Otto, 310.
Bethge, Heinrich, 220.
Bie, Oskar, 264.
Biehler, Franz, 150.
Biehr, Oskar, 207.
Bierbaum, Otto Julius, 58.
Binchois, Gilles, 154.
Bindernagel, Gertrud, 152.
Bing, Albert, 460.
Birtner, Herbert, 227.
Bischoff, Melanie, 467.
Bittner, Julius, 149. 301. 378.
Bizet, Georges, 22. 55. 66. 145.
245 ff.
Blahetka, Leopoldine, 183.
Blahetka (Vater), 183.
Blech, Leo, 143. 459.
Bleyle, Karl, 231.
Bliß, Artur, 29. 72.
Bloch, Ernest, 73.
Blomé, Olga, 393.
Blume, Hans, 470.
Blumenfeld, Felix, 43.
Blumenthal, Jakob, 43.
Blumer, Theodor, 142.
Boccherini, Luigi, 231.
Bockelmann, Rudolf, 148. 302. 462.
Boehe, Ernst, 469.
Böhlke, Erich, 393.
Böhm, Josef, 56.
Böhm, Karl, 303.
Bohnen, Michael, 143.
Bohnke, Emil, 465.
Boito, Arrigo, 13. 14.

- Bolz, Oskar, 302.
 Bonini, Severo, 87.
 Bononcini, Giov. Batt., 88, 423.
 Bordoni, Faustina, 425.
 Borius, Josef, 459.
 Born, Emmy, 308.
 Borodin, Alexander, 231.
 Borowski, Alexander, 43, 389.
 Bórresen (Komponist), 313.
 Bosch-Möckel, 224.
 Bossi, Enrico, 472.
 Botstiber, Hugo, 464.
 Bottermund, Hans, 225, 468.
 Boulton, Adrian C., 312, 391.
 Bouterweck, Friedr., 354.
 Brahms, Johannes, 21, 54, 61, 67, 68, 71, 138, 232, 233, 401, 428.
 Brailowski, Alexander, 473, 474.
 Brandt, Caroline, 117, 120.
 Brandt, Fritz, 68, 467.
 Brandt, Hans, 149.
 Branzell, Karin, 66.
 Braun, Carl, 459.
 Braun, Oskar, 71, 299.
 Braunfels, Walter, 9, 51, 145, 146, 228, 300, 378, 392.
 Brecher, Gustav, 153, 222, 309.
 Bredl, Frl., 337.
 Breisach, Paul, 220.
 Brentano, Clemens, 103, 112, 124.
 Breuer, Käthe, 380.
 Brjussowa, N. J., 414.
 Brockhaus, 130.
 Brodersen, Friedrich, 302, 307, 467.
 Bruch, Max, 152.
 de Bruck (Komponist), 308.
 Bruckner, Anton, 9, 21, 67, 137, 138, 151, 152, 225, 232, 233, 279, 385, 386, 392, 401 ff, 428.
 Bruger, H. D., 227.
 Brügelmann, Hedy Iracema, 311.
 Brüggemann, Walter, 146.
 Brun, Alphonse, 470.
 Brun, Fritz, 231, 307, 392, 469.
 Brunelli, Antonio, 87.
 Brunetti, Therese, 119 ff.
 Bruno, Georg, 219, 300.
 Buchholz, Richard, 380.
 Budapestischer Streichquartett, 71.
 Buers, Wilhelm, 300, 460.
 Bülow, Hans v., 26, 43, 153, 263.
 Bülow, Werner v., 220, 391.
 Bulytschew, 411.
 Bunk, Gerard, 387.
 Burg, Robert, 145.
 Burgstaller (Domvikar), 408.
 Burgwinkel, Joseph, 383.
 Burmester, Willy, 309.
 Busch, Adolf, 152, 207, 226, 227, 233, 310, 312, 385, 472.
 Busch, Fritz, 4, 144, 149, 225, 245, 298, 379, 387, 466, 472.
 Busch, Heinrich, 390.
 Busch-Quartett, 231.
 Busoni, Ferruccio, 9, 43, 49, 51, 56, 152, 203 ff, 224, 325, 379, 419.
 Bussard, Hans, 147.
 Butting, 66.
 Büttner, Max, 381.
 Buxbaum, Fr., 28.
 Caccini, Francesco, 87.
 Caccini, Giulio, 87.
 Caigniez, 107.
 Cairati, Alfredo, 391, 393.
 Caldara, Antonio, 96.
 Calderon, 103, 113.
 Cammarano, Salvatore, 13.
 Capet-Quartett, 472.
 Carcano, 16.
 Carducci, Giosué, 16.
 Careño, Teresa, 43.
 Carrière, Moriz, 355.
 Carissimi, Giacomo, 88.
 Carrara-Spinelli, Gräfin Clara, 15.
 Caruso, Enrico, 369.
 Casella, Alfredo, 230, 231, 312, 391, 473.
 Castelli, 107.
 Castelnuovo-Tedesco, Mario, 230.
 Catel, Charles Simon, 113.
 Cervantes, 20.
 Cesare, 139.
 Chaliapin, Feodor, 462.
 Charpentier, Gustave, 66.
 Chausson, Ernest, 385.
 Chauvin, 46.
 Cherubini, Luigi, 100, 101, 103, 106.
 Chesy, Helmina v., 342.
 Chopin, Frédéric, 22, 43, 195.
 Christiani (Pianist), 472.
 Christiansen, Broder, 48.
 Christine von Schweden, Königin, 93.
 Chrysanther, Friedrich, 64, 86, 89, 90.
 Cimarosa, Domenico, 101, 109.
 Clemens XI., 91, 93.
 Clementi, Muzio, 335.
 Clewing, Karl, 144.
 Collard (Verlag), 337.
 Concertgebouw-Orchester, 153, 221 ff, 223 ff, 226.
 Conrad, Trude, 145.
 Conus, Georg, 413 ff.
 Corelli, Arcangelo, 71, 93 ff, 98, 424.
 Corinth, Lovis, 146.
 Cornelius, Peter, 52, 184, 280.
 Corti, Mario, 141.
 Cortolezis, Fritz, 147, 381, 468.
 Cosimo II., 87.
 Cosimo III., 87.
 Cotte, Arno, 470.
 Coussemaker, 135.
 Craft, Marcella, 307, 460.
 Craney, W., 310.
 Cranz (Verleger), 425.
 Cummings, William, 96.
 Cuno, 104.
 Curjel, Dr., 154.
 Cury (Bariton), 300.
 Czarniawski, Cornelius, 308.
 Dahms, Walter, 161 ff.
 Dahn, Felix, 301, 378.
 Dahn, Felix (Regisseur), 382.
 Dalayrac, Nicolas, 106.
 Dameck, Hjalmar v., 139.
 Damrosch, Walter, 471.
 Dante, 16.
 Danzi, Franz, 101, 423.
 Daucher, Hans, 313.
 David, Ferdinand, 206.
 David, Karl H., 470.
 Dayas, Karin, 69.
 Debüser, Tini, 228, 229, 389, 471.
 Debussy, Claude, 44 ff, 51, 56, 58, 197, 221, 223, 224, 231.
 Decsey, Ernst, 137, 401.
 Dent, Edward, 93.
 Dentinger, Martin, 354.
 Dessoiff, Margarete, 388.
 Dessoiff, Otto, 279.
 Diehl, Walter, 461.
 Dieren, Bernhard van, 66.
 Dierks, Mary, 145, 380.
 Dierolf, Frieda, 231, 472.
 Dietrich, 299.
 Ditter, Gotthold, 378.
 Dittersdorf, Karl v., 101, 109, 306.
 Döbbelin, Carl, 102, 103.
 Döbereiner, Christian, 227, 310, 312.
 Döbereiner, Otto, 312.
 Dohnanyi, Ernst v., 43, 222.
 Dohrn, Georg, 307, 466.
 Donizetti, Gaetano, 144, 221.
 Dopfer, Cornelius, 386.
 Dost, Rudolf, 467.
 Dreisbach, Philipp, 231.
 Drenker, 276.
 Dresdener Streichquartett, 466.
 Dreyschock, Alexander, 43.
 Dröll-Pfaff, Else, 68, 308.
 v. Drossdick, Therese, geb. Malfatti, 336, 337.
 Drost, Ferdinand, 145, 380.
 Drucker, Grete, 474.
 Dubiska, Irene v., 232, 308.
 Ducis, Benedictus, 139.
 Dufay, Guillaume, 154.
 Duhan, Hans, 72, 313.
 Dukas, Paul, 51, 223, 378.
 Dvořak, Anton, 308.
 Dworsky, Jaro, 378.
 Eccles, Henry, 424.
 Eccles, John, 424.
 Eccles, Salomon, 424.

- Eccles, Thomas, 425.
 Eck, Franz, 423.
 Eck, Friedrich, 423.
 Eiges, K. R., 415.
 Eisenberger, Severin, 43. 389.
 Eisner, Bruno, 43.
 Ehrenberg, Karl, 69.
 Ehrenfels, Christian v., 437.
 Ehrlich, Heinrich, 355.
 Ellger, Hilde, 392.
 Elmendorff, Karl, 302.
 Elmenreich, Erna, 221.
 Elschner, Walter, 462.
 Emden, Harriet van, 391.
 Engel, J. C. (Kommissionsrat), 277.
 Engel, Karl, 355.
 Engell, Birgitt, 474.
 Enghart, Anna, 71. 299.
 Englerth, Joseph, 470.
 Epstein, Julius, 43.
 Erb, Karl, 228. 230. 308.
 Erba, Dionigi, 90.
 Erdmann, Eduard, 6. 69. 226. 307. 312. 474.
 Erhardt, Otto, 464.
 Erler-Schnaudt, Anna, 233. 307.
 Ermold, Ludwig, 218.
 Erpf, Hermann, 355.
 Eugen IV., 30.
 Eybisch, Ludwig, 145. 218.
 Falk, Erna, 298.
 Falla, Manuel de, 72. 197.
 Fanger, Otto, 380.
 Fasch, Joh. Friedr., 135.
 Faßbänder, Hedwig, 232.
 Fauré, Gabriel, 223.
 Fechner, Gustav Theodor, 130. 355.
 Ferdinand II., 87.
 Ferdinand von Würzburg, Erzherzog, 105.
 Ferenczy, Ilonca, 220.
 Ferrier, Paul, 55.
 Fétis, François Joseph, 424.
 Feuermann, Emanuel, 307. 467. 472. 474.
 Fibich, Z., 190.
 Fichtmüller, Hedwig, 302.
 Fiedler, Max, 71. 152. 388.
 Fielitz, Ernst v., 467.
 Filippi, Filippo, 17.
 Fink, Mizzi, 378.
 Finke, Fidelio, 310. 471.
 Fioravanti, Valentino, 106.
 Fischer, Albert, 70. 390.
 Fischer, Alfred, 303.
 Fischer, Edwin, 43. 387. 390. 467. 472.
 Fischer, Walter, 388.
 Fleischer, Arthur, 145.
 Fleischer-Janczak, Felix, 302.
 Flohr, Hubert, 152.
 Foerstel, Gertrud, 313.
 Foerster, J. B., 220.
 Folkner, Wilhelmine, 459.
 Fortner-Halbaerth, Bella, 379.
 Foucart (Verleger), 424.
 Fox, George, 424.
 Franck, César, 223. 389.
 Frankenberg, Victor v., 309. 313.
 Frankenstein (Musikschriststeller), 437.
 Fränzel, Ferdinand, 118.
 Franz, Robert, 70.
 Frenkel, Stefan, 306.
 Freud, Siegmund, 26.
 Freund, Marya, 72. 230.
 Frey, Walter, 230. 392.
 Freytag, Gustav, 248.
 Fried, Oscar, 232. 472.
 Friedberg, Karl, 43. 73. 307.
 Friedemann, Wilhelm, 141.
 Friedheim, Arthur, 43.
 Friedland, Martin, 152. 388.
 Friedmann, Ignaz, 43. 223. 307. 313.
 Frischen, Josef, 228. 310.
 Früh, Isolde, 393.
 Fuchs, Anton v., 384.
 Fürstenberg, Fürst Egon, 66.
 Furtwängler, Wilhelm, 5. 148. 151. 222. 229. 232. 245. 313. 385. 401. 465.
 Futterer, Karl, 232.
 Gabrieli, Giovanni, 82.
 Gabrilowitsch, Ossip, 43.
 Gagliano, Giov. Batt. da, 87.
 Gagliano, Marco de, 87.
 Gagnebins, Henri, 470.
 v. Gallenberg, Wenzel Graf, 179 ff.
 Galston, Gottfried, 43. 224.
 Gambke, Fritz, 231. 389. 390.
 Gänsbacher, 116 ff.
 Gantschuk, N. J., 414.
 Garbusow, N. A., 415.
 Gareis, Josef, 219.
 Garorski, B. L., 415.
 Garraux, Walther, 470.
 Garrison, Mabel, 219. 300.
 Gartz, Dr., 466.
 Gastone, Gian, 86. 88.
 Gatti-Cassazza, 463.
 Gauveaux, Pierre, 101. 106.
 Gebert, Ewald, 135. 306.
 Gebhardt, Marie, 464.
 Gedalge, André, 52.
 Geier, Anne, 383.
 Gellert, Friedrich, 230.
 Gentner-Fischer, Else, 380.
 George, Stefan, 69.
 Georgescu, 29.
 Georgii, Walter, 228. 442.
 Gerhard, Maria, 381.
 Gerl, Dr., 390.
 Gesser, August, 220.
 Gewandhaus-Quartett, 71. 233.
 Geyer, Stef., 392.
 Ghislanzoni, Antonio, 14.
 Giebel, Karl, 380.
 Gies (Musikdirektor), 227.
 Giesekeing, Walter, 6. 48. 73. 153. 233. 310. 312. 390. 391. 467.
 Girardi, A., 138.
 Giraud, Ernest, 257 ff.
 Giusti, Guisepppe, 16.
 Gläser, Franz, 182.
 Gläser, John, 381.
 Gläser, Paul, 60.
 Glaß, Louis, 313.
 Gleichenstein, Baron Ignaz v., 336.
 Gleß, Julius, 71.
 Gluck, Christof Willibald, 100. 104. 109. 110. 135 ff. 144. 150. 184 ff. 225. 264. 273. 341.
 Godard, Benjamin, 49.
 Goddard, E., 96.
 Godowsky, Leopold, 43.
 Goethe, Wolfgang v., 21. 62. 99. 102. 130. 189. 202. 205. 221. 243. 354.
 Göhler, Georg, 70. 309.
 Goldberg-Thiele, 150.
 Goldmark, Carl, 184.
 Goldmark, Rubin, 386.
 Goldner, Wilhelm, 43.
 Goldschmidt, Paul, 43.
 Göllicher, August, 401.
 Gombert, Nicolaus, 139.
 Gondoever, Henri D. van, 386.
 Goos, Clara, 391.
 Goossens, Eugène, 385.
 Gorter, Albert, 302.
 Gotthardt, Karl, 461.
 Götz, Hermann, 184. 310.
 Grabner, Hermann, 66. 227.
 Graf, Emil, 71. 228.
 Gräflinger, Franz, 401.
 Granadis, Enrique, 72.
 Gräner, Georg, 69.
 Gräner, Paul, 306.
 Grainger, Percy, 73. 387. 391.
 Grau, A., 310.
 Grau, Karl, 390.
 Gregor, Hans, 27.
 Grétry, André, 101. 113.
 Grevilius, Nils, 29.
 Griepenkerl, Wolfgang Robert, 355.
 Griffes, Charles T., 470.
 Grosz, Wilhelm, 73. 470.
 Grove, Sir George, 424.
 Gruber, Franz, 460.
 Grüder, Paul, 380.
 Gruder-Guntram, 221. 464.
 Grümmer, Paul, 307.
 Grünfeld, Alfred, 25 ff. 43. 474.
 Grunsky, Karl, 355.
 Guerrero, Francisco, 30.
 Guicciardi, Giulietta Gräfin, 179.
 Günther, Christian, 58.
 Günther, Karl, 232. 300.

- Günther-Braun, Walther, 298.
 Günzel-Dworsky, Maria, 299.
 Gurlitt, Manfred, 144. 151. 378.
 Gurlitt, Willibald, 69. 153. 154.
 Gürtler, Hermann, 225.
 Gürzenich-Quartett, 71.
 Guttmann, Wilhelm, 65.
 Gyrowetz, Adalbert, 106. 109.
 Haardt, Ernst, 428.
 Haas, Joseph, 228. 393. 470.
 Haas, Karl, 227.
 Haasters-Zinkeisen, Anna, 308.
 Hába, Alois, 68. 72. 310. 471.
 Häckel, Ernst, 439.
 Hageman, Richard, 391.
 Hagemann, Carl, 4. 150 ff.
 Hagen, O., 64. 149. 300.
 Hagen-Leisner, Thyra, 65.
 Hagijs, 139.
 Hahl, Susi, 379.
 Hahn, Rosy, 469.
 Halbig, Hermann, 227.
 Halévy, J. F., 43.
 Halévy, Ludovic, 248 ff.
 Halm, August, 356. 403 ff. 437.
 Hambourg, Mark, 43.
 Hamm, Adolf, 392. 472.
 Hand, Ferd. Gotthelf, 355.
 Händel, Georg Friedrich, 53. 55.
 64. 70. 85 ff. 147. 192. 195. 273.
 440.
 Hanfstaengl, Erich, 219.
 Hansen, Cäcilie, 226.
 Hansen-Schultheß, Cläre, 148. 462.
 Hanslick, Eduard, 355.
 Hardörfer, Anton, 312.
 Hardt, Ernst, 304.
 Haren, Georg, 308.
 Hart, Heinrich, 465.
 Härtl, Valentin, 392.
 Hartleben, Otto Erich, 58.
 Hartmann, Eduard v., 353. 356.
 Hartmann, Georg, 459.
 Hasait, Max, 145.
 Hasse, Adolf, 425.
 Haßler, Hans Leo, 82. 86.
 Haston, Ernst, 467.
 Hauptmann, Gerhart, 27. 381.
 Hauptmann, Moritz, 426.
 Hausegger, Friedr. v., 355.
 Hausegger, Siegmund v., 5. 6. 153.
 309. 311. 312. 391. 401.
 Hauser (Budapester Streichquartett),
 391.
 Hauser, Max, 425.
 Hausmann, Robert, 207.
 Hausmann, Theodor, 306.
 Havemann, Gustav, 233.
 Havemann-Quartett, 69. 71.
 Hawkins, John, 95. 425.
 Haydn, Josef, 21. 137. 140. 152.
 185. 195. 405 ff.
 Heger, Friedrich, 393.
 Hegel, G. W. F., 353.
 Heger, Robert, 220. 312.
 Hegner, Anna, 231.
 Heimann, 20.
 Hein, Gret, 232.
 Heinichen, Joh. David, 135.
 Heinse, Joh. Jac. Wilh., 353.
 Heißler, Karl, 56.
 Heller, Hans Ewald, 473.
 Helletsgruber, Marie, 464.
 Hellmesberger, Josef, 207.
 Helmholtz, Herm. Ludw. v., 355.
 410 ff.
 Henickstein, Joseph, 336.
 Hennig, Karl, 355.
 Henrich, Hermann, 388.
 Herbart, Joh. Friedr., 355.
 Herbst, Philomela, 378.
 Herder, Joh. Gottfr., 140. 353.
 Herdmenger, Lola, 371.
 Herlinger, Ružena, 473.
 Hermann, Friedrich, 207.
 Herz, Henri, 43.
 Herz, Jaques, 43.
 Heß-Vokalquartett, 393.
 Heugel, Jacques, 55.
 Heyse, Carl, 226.
 Hall, Emma, 380.
 Hille (Tenor), 150.
 Hiller, Ferdinand, 101.
 Himmel, Friedr. Heinr., 106.
 Hindemith, Paul, 9. 52. 67. 72. 73.
 224. 233. 306. 310. 379. 381. 389.
 465. 467. 471.
 Hindemith, Rudolf, 392.
 Hinze-Reinhold, Bruno, 313.
 Hippel, v., 101. 102.
 Hirt, Luise, 466.
 Hirzel, Max, 461.
 Hitzig, 103.
 Hochkofler, Max, 462.
 Höeberg, Georg, 313.
 Hoehn, Alfred, 152. 307.
 Hoeßlin, Fr. v., 143. 148. 218. 313.
 Hoffmann, E. T. A., 49 ff., 140.
 191. 354. 378.
 Hoffmansthal, Hugo v., 52.
 Hofmann, Alois, 145.
 Hofmann, Joseph, 43. 471.
 Hofmann, Ludwig, 378.
 Hofmeister, Franz Anton, 338.
 Hofmüller, Max, 301. 462.
 Holbein, 106.
 Holländer, Alexis, 53.
 Holst, Gustav, 312. 385. 391.
 Holtfoth, Thea, 298.
 Holzbaur, 140.
 Honegger, Arthur, 72. 224.
 Honndorf, Alfred, 152.
 Hoolbroke, Josef, 29.
 Hörder, Käthe, 392.
 Horenstein, Jascha, 69.
 Hörth, Ludwig, 66. 245.
 Horvath, Seby, 313.
 Horwitz, Karl, 69. 73.
 Horwicz (Philosoph), 355.
 Hostinsky, Ottakar, 355.
 Huber, A., 392.
 Huber, Hans, 469. 470.
 Hubermann, Bronislav, 71. 231.
 387. 471.
 Hühne, Fritz, 258.
 Hülser, Willi, 392.
 Humperdinck, Engelbert, 184. 219.
 384.
 Hüni-Mihacsek, Felicie, 464.
 Hüntten, Franz, 334.
 Hutay, Jenö, 207.
 Huth, Claire, 303.
 Hutt, Robert, 143.
 Hüttenes, Hanni, 461.
 Iffland, A. W., 102.
 Immelmann, Dr., 370.
 d'Indy, Vincent, 383.
 Ipolyi (Budapester Streichquartett),
 391.
 Iracema-Brügelmann, Hedy, 147.
 381.
 Isonard, Niccolò, 106.
 Ivogün, Maria, 313. 384. 392.
 Iwanow-Borekki, 411.
 Iwanzow (Bariton), 151.
 Jacobi, Wolfgang, 306.
 Jaeger, Adolf, 219.
 Jaffé, 151.
 Jäger, Rudolf, 462.
 Jähns, Friedr. Wilh., 440.
 Janaček, Leo, 220. 300. 382. 384.
 Janowska, Maria, 378.
 Jantsch (Direktor), 281.
 Jarnach, Philipp, 52. 69. 306. 388.
 Jauner (Direktor), 258.
 Jaworski, 411.
 Jemnitz, Alexander, 69.
 Jeritza, Maria, 462.
 Jester, 101.
 Joachim Albert von Preußen, Prinz,
 232.
 Joachim, Josef, 43. 206. 207.
 Johann Georg I., 83.
 Johann Georg II., 84.
 Johannson, Ronny, 371.
 John, Elfriede, 151.
 Jokl, Fritzi, 310.
 Jolles, Heinz, 465.
 Jonson, Ben, 89.
 Joseffy, Raphael, 43.
 Jozzi, Giuseppe, 423.
 Jung, Adolf, 221.
 Juon, Paul, 229.
 Kahl-Decker, Maria, 312.
 Kahlert, 355.
 Kahn, Robert, 393.
 Kaiser, Georg, 27. 440.
 Kalenberg, Josef, 219.
 Kalischer, Alfred, 179. 184.

- Kämpf, Karl, 387.
 Kämpfert, Anna, 312. 469.
 Kandt, Elisabeth, 219. 380.
 Kant, Immanuel, 202. 353.
 Kapp, Julius, 129. 441.
 Kappel, Gertrud, 221.
 Karasek, Anna, 220. 383.
 Karasek, Helmut, 227.
 Kaspar, Hans, 313.
 Kastalski, A. D., 414.
 Kastert, Josefa, 386.
 Kauffmann, Fritz, 392.
 Kaun, Hugo, 393.
 Keiser, Reinhard, 86.
 Keldorfer, Victor, 313.
 Kemp, Barbara, 143. 378. 459.
 Kempff, Wilhelm, 385.
 Kent-Rothaug, Doris, 461.
 Kentner, Ludwig, 465. 474.
 Kestenberg, Leo, 432 ff.
 Keußler, Gerhard v., 153. 307. 309. 393. 466.
 Kienzl, Emil, 303.
 Kienzl, Wilhelm, 184.
 Kiessig, Georg, 310.
 Kind, Friedrich, 342.
 Kindermann, Lydia, 221.
 Kirchmann, Julius v., 355.
 Kirchner, Alexander, 300.
 Kirsten, Rudolf, 439.
 Kiurina, Bertha, 472.
 Kleefeld, Wilhelm, 302.
 Kleemann, Willy, 231. 393.
 Kleiber, Erich, 69. 148. 220. 229. 230. 383. 390.
 Klein, Robert, 227.
 Kleist, Heinrich v., 220.
 Klemperer, Johanna, 301.
 Klemperer, Otto, 4. 72. 229. 245. 300. 382. 463. 472. 474.
 Klenau, Paul v., 232. 313. 473.
 Klengel, Julius, 207.
 Klengel, Paul, 355.
 Klepner, Elisabeth, 378.
 Klindworth, Karl, 43.
 Klingler-Quartett, 392.
 Kloos, Max, 392.
 Klose, Friedrich, 65. 384.
 Knappertsbusch, Hans, 4. 303. 312. 384. 391.
 Knapstein, Heinrich, 390.
 Knauth, Elisabeth, 386.
 Knöchel, Wilhelm, 69.
 Knorr, E. Lothar v., 227.
 de Kock, Paul, 14.
 Köhler, Hans, 393.
 Kohmann, Anton, 388. 469.
 Kolessa, Lubka, 389. 390. 466.
 König-Buths, Else, 388.
 Könneritz, Frhr. v., 183.
 Konta, Robert, 220.
 Kopsch, Julius, 390.
 Kornauth, Egon, 306. 390. 466.
 Körner, Theodor, 124.
 Korngold, Erich Wolfgang, 9. 143. 146. 148. 221. 233. 244. 384. 471.
 Korst-Ulbrig, Lisbeth, 298.
 Köstlin, Heinrich Adolf, 355.
 Köther, Karl August, 150.
 Kotschetow, N. G., 414.
 Kotzebue, August v., 102. 105.
 Kowaljoff (Pianist), 313.
 Kraetzer, Adolf, 4.
 Krasselt, Rudolf, 310. 378.
 Krause, Carl Christ. Friedr., 354.
 Krauß, Clemens, 221. 232. 299. 303. 308. 464. 473.
 Krauß, Fritz, 312. 384. 473.
 Krauß, Otto, 303.
 Krebs, J. L., 135.
 Krecz, Geza v., 466.
 Kreisler, Fritz, 222. 392.
 Křenek, Ernst, 66. 388. 465. 471.
 Kresse, Lisa, 371.
 Kretzschmar, Hermann, 64. 355. 425.
 Kreutzer, Leonid, 43.
 Křička, Jaroslav, 471.
 Kriebel (Dirigent), 275.
 Krieger, Adam, 70.
 Krohn, Ilmari, 437.
 Kröllner, Heinrich, 303.
 Kroß, Emil, 207.
 Kroyer, Theodor, 227.
 Krüger, Eduard, 355.
 Kuales, Ella, 371.
 Kühne, Willi, 313.
 Kühnel, August, 135.
 Kulenkampf, Georg, 474.
 Kullak, Theodor, 355.
 Kummel, Werner, 227.
 Kunwald, Ernst, 310.
 Kuper, Professor, 219.
 Kuranda, Marianne, 470.
 Kurt, Melanie, 218.
 Kurth, Ernst, 10. 206 ff. 437.
 Kurz, Selma, 72. 313. 464. 473.
 Kusnetzow, K. A., 414.
 Kussewitzky, Sergei, 222.
 Kusterer, Artur, 146.
 Kutzschbach, Hermann, 298.
 Kwast-Hodapp, Frieda, 43. 310. 391. 393. 468.
 Lach, Robert, 355.
 Laky-Schuster, Mathilde, 470.
 Lalo, Charles, 356.
 Lamberts, Albert, 387.
 Lamond, Frédéric, 43. 231. 307.
 Lamping, Willy, 71.
 Lampl, Helene, 470.
 Landi, Stefano, 91.
 Landmann, Arno, 70. 227. 229. 230. 231. 391.
 Landshoff, Ludwig, 311.
 Lange (Direktor), 143.
 Lange, Samuel de, 321.
 Lange-Quartett, 233.
 Langer, Franz, 230.
 Langgaard, Rudolf, 469.
 Lanner, Joseph, 137.
 Laquai, Reinhold, 66. 226. 469.
 Lasso, Orlando di, 81. 229. 308. 408.
 László, Alexander, 470.
 Laube, Heinrich, 129.
 Laubenthal, Rudolf, 308.
 Lauber, Josef, 313.
 Lauckner, Rolf, 264. 341. 464.
 Laurencin, Ferd. Peter, 355.
 Lavater, Hans, 392.
 Lazarus, Moritz, 355.
 Lazer, Rudolf, 459.
 Leander, Margot, 384.
 Lechner, Leonhard, 308.
 Lederer, Fritz, 220.
 Leghinska, Ethel, 306.
 Legrenzi, Giovanni, 90.
 Lehmann, Fritz, 228.
 Lehner, Fanny, 470.
 Lehr, Lorenz, 470.
 Leiberg, P. B., 414.
 Leisner, Emmy, 384. 392. 464.
 Lemacher, Heinrich, 390.
 Léna, Maurice, 55.
 Lenart, Gita, 226. 391.
 Leo, Leonardo, 88. 91.
 Leonard, Lotte, 70. 71. 307. 312.
 Leonardo da Vinci, 189.
 Leonhardt, Carl, 4. 149. 231. 393. 472.
 Lert, Ernst, 4. 380.
 Lert, Richard, 300. 310.
 Leschetizky, Theodor, 43.
 Lessing, Gotthold Ephraim, 282.
 Leßmann, Otto, 276. 282.
 Lesueur, Jean François, 113.
 Leuckart (Verleger), 425.
 Levi, Hermann, 281.
 Leydhecker, Agnes, 70.
 Lhévinne, Joseph, 43.
 Liebermann, Max, 48.
 Liebhold, Eduard, 389.
 Liebich, 116 ff.
 Lifschütz, J. G., 413.
 Lind, Rosa, 302.
 Lindau-Godard, Valerie, 151.
 Linde, Anna, 70.
 Lindner, Adalbert, 321 ff.
 Lindner, Edwin, 225. 308. 467.
 Linnebach, Adolf, 245.
 Lippay, Alexander, 388.
 Lippe, Johanna, 383.
 Lißmann, Hans, 302.
 Liszewsky, Tillmann, 301.
 Liszt, Franz, 5. 56. 69. 138. 194. 276 ff. 329. 401 ff. 419. 428.
 Liacer, Maria, 463.
 Locle, du, 55.
 Loewe, Carl, 126.
 Loewensohn, Marix, 387.

- Löffler-Scheyer, Luise, 298.
 Lohse, Otto, 4. 302. 462.
 Lolli, Antonio, 95.
 Löltgen, Adolf, 144. 145. 379.
 López, Rosa y, 30.
 Lorentz, Marie, 66.
 Lorenz, Alfred, 436 ff.
 Lortzing, G. A., 184 f.
 Lossew, A. F., 414.
 Lotti, Antonio, 423.
 Lotze, Rud. Herm., 355.
 Louis, Rudolf, 194. 355. 401. 426.
 Lourié, Arthur, 306.
 Löwe, Ferdinand, 232. 233. 391. 401. 473.
 Löwe, J. J., 135.
 Löwenfeld, Hans, 300.
 Lübbecke-Job, Emma, 224.
 Lübeck, Vincentius, 153. 308.
 Ludwig, Anton, 473.
 Lully, Giovanni Battista, 141.
 Lütshg, Waldemar, 43.
 Lux, Friedrich, 207.
 Machatsch, Karl, 378.
 Maeterlinck, Maurice, 47.
 Maffei, Clara, 15.
 Maffeti, Andrea, 13.
 Mahler, Gustav, 5. 8. 9. 21. 27. 44. 54 ff. 67 ff. 143. 195. 196. 222. 223. 225. 226. 229. 232. 258. 262 ff. 274. 283. 308. 342. 392. 428. 472.
 Maikl (Tenor), 150.
 Mainwaring, John, 89. 95.
 Maixdorff, Carl v., 460.
 Malata, Fritz, 390.
 Malfatti, Anna, 336.
 Malfatti, Therese, 336. 337.
 Malpiero, Francesco, 72. 306.
 Malzowa, E. A., 414.
 Manén, Joan, 387.
 Mannheimer Streichquartett, 71.
 Mannstaedt, Franz, 233. 474.
 Manowarda (Baß), 150.
 Mantler, Ludwig, 218.
 Manzoni, Alessandro, 14. 15. 16.
 Marc, Julia, 108.
 Marcello, Benedetto, 93. 105.
 Marek, Teslaw, 226.
 Marenzio, Luca, 91.
 Mario, Manon, 389.
 Marion-Vlahovic, Paul, 232.
 Märker, Edith, 151.
 Marpurg, 95.
 Marschalk, Max, 262.
 Marschner, Heinrich, 114. 184 ff. 190.
 Marteau, Heinrich, 207. 225. 230. 391. 474.
 Martin, Jean Blaise, 106.
 Martiny, Liane, 462.
 Martin y Soleo, Vincente, 101.
 Marx, Joseph, 29. 308.
 Marx (Hofrat), 227.
 Maschmann, Margarete, 459.
 Mason, Daniel Gregory, 471.
 Massary, Fritz, 66.
 Massenet, Jules, 49. 224.
 Mattausch, Albert, 220.
 Mattheson, Johann, 88.
 Matuczewski, Sigmund, 71. 299.
 Mauersberger, Rudolf, 386.
 Mauke, Wilhelm, 221.
 Maurach, Johannes, 220. 298. 384.
 Maurice, Pierre, 469.
 Mayer, Richard, 72. 232. 313. 473.
 Mayr, Simon, 115.
 Mechlenburg, Fritz, 298.
 Medici, Ferdinando dei, 89.
 Medtner, Nikolaus, 465.
 Mehlich, Ernst, 144. 304. 379.
 Méhul, Etienne Nicolas, 106. 113. 118.
 Meilhac, Henri, 248 ff.
 Meister, Ferdinand, 469.
 Melani, Jacopo, 87.
 Melnikow, 463.
 Mendelberg, Ymelda, 371.
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 6. 43. 187. 195. 207. 274.
 Mengelberg, Rudolf, 387.
 Mengelberg, Willem, 153. 221 f. 224. 226. 386. 387.
 Mercker, 139.
 Merelli, 13.
 Mérimée, Prosper, 245 ff.
 Merlini, Annibale, 97.
 Merrem-Nikisch, Grete, 145. 298.
 Merz, Viktor, 69.
 Merz-Tunner, Amalie, 68. 69. 228. 388. 473.
 Metastasio, Pietro, 64.
 Meyer, Ernst, 70.
 Meyerbeer, Giacomo, 43. 184.
 Meyland, Jakob, 229.
 Meyrowitz, Selmar, 222. 310.
 Mezeus, Perotinus, 154.
 Michel, Hedwig, 381.
 Michelangelo, 20. 189. 204.
 Mihacsek-Hüni, Felicie, 73.
 Milhaud, Darius, 51. 72. 223. 230. 306.
 Millöcker, C., 138.
 Mirkow, Elli, 379.
 Mirzwinzky (Sänger), 277.
 Mistral, 55.
 Miodsejewski, A. B., 414.
 Möckel, Katharine, 231. 393.
 Möckel, Paul Otto, 231. 393.
 Möckel-Trio, 472.
 Moldenhauer, Walter, 467.
 Molique, Bernhard, 207.
 Moltke, Helmut v., 16.
 Moodie, Alma, 231. 233. 307.
 Moos, Paul, 352.
 Monteverdi, Claudio, 48. 185.
 Mora, Aloys, 305.
 Morales, Cristóbal de, 30.
 Morg, Willi, 298.
 Mörke, Eduard, 225.
 Moritz, Elisabeth, 469.
 Moritz von Hessen, Landgraf, 82.
 Morley, Thomas, 229.
 Moscheles, Ignaz, 43.
 Moser, Andreas, 95. 207.
 Moser, Hans Joachim, 70. 343. 466.
 Moszkowski, Moriz, 43.
 da Motta, Vianna, 43.
 de la Motte Fouqué, Friedrich, 107.
 Mottl, Felix, 4. 278 f. 312.
 Moulton, Dorothy, 73.
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 20 f. 52. 71. 72. 98. 100. 101. 104. 106. 109. 110. 112. 140. 146. 172. 184 f., 199. 203. 266. 341. 402. 423. 440.
 Muck, Karl, 153. 226. 309. 389. 468.
 Müller, Elise, 335.
 Müller, Hans, 150.
 Müller-Prem (Kapellmeister), 304.
 Müller-Reichel, Therese, 150.
 Müller, Wentzel, 101. 106. 109. 116.
 Müller, Wilh. Christian, 335.
 Münch, Hans, 231. 393.
 Mussorgsky, Modest, 46. 49. 197. 221. 222. 381. 393.
 Mysz-Gmeiner, Lula, 307. 393.
 Nadaud, Edouard, 207.
 Nanini, Giovanni, 91.
 Nardi, 463.
 Nardini, Pietro, 425.
 Naser, Hildegard, 232.
 Naumann, Otto, 311.
 Neidendorff, Emmy, 460.
 Nentwig, Wilhelm, 147.
 Neubeck, Ludwig, 303.
 Neugebauer-Ravoth, Käthe, 388.
 Neumann, Angelo, 281.
 Neumann, Karl August, 379. 459.
 Neupert, Fritz, 227.
 Ney, Elly, 43.
 Nicodé, Jean Louis, 307.
 Nicolai, Otto, 184 f.
 Nicolaus, Max, 298.
 Niedecken-Gebhard, Hanns, 65. 300.
 Nielsen, Carl, 313. 387.
 Niemann, Walter, 194. 198.
 Niemetschek, Franz, 423.
 Nietan, Hanns, 460.
 Nietzsche, Friedrich, 55. 58 ff. 256. 261. 355. 437.
 Niggli, Friedrich, 470.
 Nikisch, Arthur, 5. 28. 229. 401.
 Niklaus, Josef, 301.
 Nilius, Rudolf, 473.
 Nohl, Ludwig, 179. 337.

- Nöbler, Eduard, 306.
 Nottebohm, Martin Gustav, 340.
 Nováček, Ottokar, 388.
 Novák, Vítěslav, 220. 390.
 Novalis, Friedrich, 202.
 Ochs, Siegfried, 401.
 Ockert, Otto, 303.
 Oersted, Hans Christian, 354.
 Oestvig, Aagard, 464.
 Olszewska, Maria, 71. 309. 387. 388.
 Onegin, Sigrid, 225. 302. 393. 463.
 Opitz, Martin, 84.
 Ortenberg (Geiger), 313.
 Orthmann, Erich, 378.
 Osborn, Franz, 390.
 Ostrčil, Otokar, 149. 384.
 Otto (Baßbuffo), 460.
 Otto, Georg, 83.
 Ottobuoni, Pietro, 93.
 Overgaard, Ellen, 307. 470.
 Paderewski, Ignatz, 43. 471.
 Paer, Ferdinando, 103. 106. 109.
 Paesiello, Giovanni, 101. 106. 109. 112.
 Palafox, 36.
 Palchau (Klavierspieler), 207.
 Palestina, Giovanni Pierluigi, 18. 30. 81. 91. 406.
 Pander, Oscar v., 152. 225. 389.
 Panfili, Benedetto, 94.
 Panzner, Karl, 69. 71. 151. 308. 467.
 Paolucci, Giuseppe, 97.
 Papst, Eugen, 153. 309. 390.
 Papst, Karl, 226.
 Parquini, Vittoria, 89.
 Pasquini, Bernardo, 93. 96.
 Pattera, Tino, 298. 460.
 Pauer, Max v., 43. 231. 307. 466.
 Paul, Jean, 354.
 Paulke, Karl, 140.
 Pauly, Rose, 301. 382.
 Peisner, Georg, 378.
 Pembaur, Josef, 43. 151. 306. 388.
 Pembaur, Karl, 308.
 Pergolesi, Giovanni Batista, 53.
 Peri, Jacopo, 87.
 Permann, Adolf, 219.
 Perotti (Sänger), 277.
 Perron, Karl, 380. 460.
 Perti, Jacopo Antonio, 88.
 Peterka, Rudolf, 232.
 Peters, Emil, 69.
 Peters, Guido, 308.
 Peters, Rudolf, 71.
 Petrow, N. W., 415.
 Petschnig, Emil, 184.
 Petschnikoff, 393.
 Petyrek, Felix, 66. 151.
 Pfahl, Margret, 379. 459.
 Pfitzner, Hans, 8. 9. 56. 71. 144. 146. 184. 195. 219. 226. 231. 233. 244. 310. 356. 380. 381. 384. 388. 462. 471.
 Philippi, Maria, 231.
 Piave, Francesco Maria, 13.
 Piccaver, Alfred, 474.
 Piccini, Alessandro, 101.
 Piegert, Euphrosyne, 82.
 Piegert, Johann, 82.
 Pierné, Gabriel, 223.
 Pirchan, Emil, 245.
 Pirro, André, 81.
 Pisk, Paul A., 69.
 Pisling-Boas, Nora, 306.
 Pizetti, Ildebrando, 12. 72. 230. 382.
 Plaschke, Friedrich, 66.
 Pleß, Hans, 473.
 Poelchau, Georg, 207.
 Poensgens, Mimi, 384.
 Pogany (Budapester Streichquartett), 391.
 Pohl, L. F., 137.
 Pohle, D., 135.
 Polk, Rudolf, 222. 310. 473.
 Pollak, Egon, 4. 153. 219. 226. 300. 309.
 Poppen, Hermann, 227. 228. 323.
 Portner, Anita, 312.
 Pos-Carloforti, Maria, 309.
 Possony, Ernst, 459.
 Poulenc, François, 72. 230.
 Poulet-Quartett, 224. 231.
 Pozniaktrio, 466.
 Praetorius, Ernst, 143.
 Praetorius, Michael, 83. 153.
 Preiser-Locke, L., 220.
 Prés, Josquin de, 138.
 Pribik, Josef, 303.
 Prihoda, Vasa, 313.
 Prill, C., 28.
 Probst, H. A., 207.
 Prokofieff, 389.
 Prüwer, Julius, 144. 313. 459.
 Puccini, Giacomo, 56. 429.
 Pujman, 149.
 Purcell, Henry, 424.
 Pyper, Willem, 386.
 Quaisains, 104. 166.
 Quartetto Romano, 472.
 Queling, Riele, 388.
 Raabe, Peter, 312. 385.
 Raatz-Brockmann, Julius v., 467.
 Rabaud, Henri, 223.
 Rachmaninoff, Sergei, 152. 389.
 Radig (Musikdirektor), 227.
 Raffael Santi, 204.
 Rahlwes, Alfred, 70. 309.
 Rajdl, Maria, 464.
 Ranczak, Hildegard, 301.
 Rasi, 87.
 Raucheisen, Michael, 225.
 Ravel, Maurice, 45. 223. 310.
 Rebner, Adolf, 389.
 Recke, Elise von der, 385.
 Reger, Elsa, 227.
 Reger, Max, 9. 43. 54. 56. 66. 68. 69. 71. 195. 223. 227. 229. 231. 321 f. 416 f.
 Rehberg, Willy, 148.
 Rehfuß, Karl, 226. 469.
 Rehkämper, Heinrich, 391. 472.
 Reichardt, Johann Friedrich, 101.
 Reich-Dörig, 150.
 Reichwein, Leopold, 473.
 Reidel, Meta, 474.
 Reimann, Heinrich, 324 f. 328.
 Reimann, Wolfgang, 307.
 Reiner, Fritz, 3.
 Reinhardt, Delia, 302.
 Reinhardt, Max, 52. 221.
 Reinhart, Walter, 392.
 Reinmar, Hans, 384.
 Reisenauer, Alfred, 43. 275 f.
 Reitz, Fritz, 226. 232.
 Rémond, Fritz, 300.
 Renner, Willy, 53.
 Rentschitzki, P. N., 412 ff.
 Respighi, Ottorino, 222. 306. 312. 473.
 Ressel, Friedrich Wilhelm, 206.
 Rethberg, Elisabet, 463.
 Reuß, Heinrich, 84.
 Reuß, Wilh. Franz, 301.
 Reuter, Florizel v., 466.
 Reuter, Rudolf, 470. 474.
 Reutter, Hermann, 390.
 Reynolds, Frau, 65.
 Reznicek, E. N. v., 66. 281. 310. 384. 473.
 Rheinberger, 333.
 Richter, Karl, 219. 300.
 Richter, Otto, 225.
 Riemann, Hugo, 10. 321. 326. 335. 355. 410. 420. 423. 426 ff., 438.
 Rieti, 230.
 Righini, Vincenzo, 102.
 Rilke, R. M., 152.
 Rimski-Korssakoff, Nikolas, 222. 313.
 Ritter, Rudolf, 384. 393.
 Rochlitz, 116 ff.
 Rode, Wilhelm, 302.
 Rodenbach, Georges, 148.
 Roehmheldt, Johann Theodorich, 140.
 Roffmann, Ludwig, 150.
 Rohrmann, 103.
 Roller, Alfred, 28.
 Romanow, W. J., 414.
 Roosen, Max, 308.
 Rosé, Arnold, 207. 474.
 Rosellen, Henri, 43.
 Rosé-Quartett, 393. 472.
 Rosenmüller, Johann, 308.
 Rosenow, E. K., 411 ff.
 Rosenthal, Dr., 227.
 Rosenthal, Felix, 307.
 Rosenthal, Moriz, 26. 43. 313. 387.

- Rosetti, Stefanie, 71.
 Rösler, August, 71.
 Rossi, Luigi, 91.
 Rossini, Giacchino, 20. 100. 109. 115. 172. 176. 220.
 Rößler, Aug. Wilh., 299.
 Rostal, Max, 465.
 Roth, Max, 302. 459.
 Rother, Artur, 151. 233.
 Rothschild, 389.
 Rottenberg, Ludwig, 4. 219. 380.
 Roussel, Albert, 51. 223.
 Rubinstein, Anton, 43.
 Rubinstein, Erna, 387.
 Rubinstein, Nikolaus, 43.
 Rüdell, Hugo, 388.
 Rüdinger, Gottfried, 307.
 Rudow, Karl, 459.
 Rueger, Armin, 65.
 Rundberg, Gertrud, 232.
 Ruspoli, Marchese, 93.
 Saal, Hermann, 304.
 Sachse, Leopold, 146. 219. 299. 300.
 Saint-Saëns, Camille, 223.
 Saleschi, Sigismonde, 221.
 Salieri, Antonio, 101. 106.
 Salomon, Willy, 226.
 Salter, Norbert, 207.
 Saminski, Lazare, 386.
 Samsilow, A. F., 414.
 Saraceni, Claudio, 87.
 Sarasate, Pablo de, 207.
 Satie, Eric, 51. 197.
 Sauer, Emil v., 43. 232.
 Schachtebeck, Heinrich, 472.
 Schäffer, Ida, 383.
 Schäffer, Karl, 298.
 Schalk, Franz, 27. 72. 221. 232. 401. 473.
 Scharrer, A., 312.
 Scharwenka, Xaver, 43.
 Schasler, Philosoph, 355.
 Scheffler, Siegfried, 468.
 Scheffler-Schorr, Anna, 301.
 Scheidhauer, Karl, 459.
 Scheidl, Theodor, 464.
 Scheidt, Samuel, 70. 83.
 Schein, Johann Hermann, 84. 229.
 Scheinpflug, Paul, 67. 222. 310. 388.
 Scheitbauer, Ferdinand, 145.
 Schellenberg, E. L., 228.
 Schelling, Ernest, 386.
 Schelling, Fr. Wilh. Joseph v., 202. 354.
 Schering, Arnold, 70. 355.
 Schemelli, 135.
 Schenk, Johann, 53. 101. 106.
 Schenk v. Trapp, Lothar, 150 f. 226. 388. 472.
 Schikaneder, Emanuel, 146.
 Schiller, Friedr. v., 16. 107. 187. 202. 221. 243. 353.
 Schilling, Gustav, 355.
 Schillings, Max v., 4. 143. 231. 312. 459.
 Schindler, Anton, 178 ff.
 Schlegel, August Wilh. v., 103. 202. 354.
 Schleiermacher, Frd. Ernst Daniel, 202. 354.
 Schlussnus, Heinrich, 219. 302.
 Schmeidler, Hermann v., 306.
 Schmeidler, Fanny, 473.
 Schmelzer, Joh. Heinrich, 135.
 Schmid, Heinrich Kaspar, 388. 391.
 Schmidt-Carlen, Eugen, 313.
 Schmidt, Franz, 378.
 Schmidt, Frieda, 70.
 Schmidt, Fritz, 227. 391.
 Schmidt, J. Ph., 108.
 Schmidt, Leopold, 52.
 Schmiedel (Flötist), 227.
 Schmitt, Florent, 224.
 Schmitz, Eugen, 356.
 Schmitz, Paul, 304.
 Schmuller, Alexander, 387.
 Schnabel, Artur, 43. 69.
 Schneider, Max, 307. 466.
 Schneider, Walter, 302.
 Schnitzler, Arthur, 150.
 Schnorr v. Carolsfeld, 47.
 Schoeck, Othmar, 65. 139. 231. 306. 392.
 Schoenmaker (Violinist), 306.
 Schönberg, Arnold, 9. 56. 67. 72. 73. 151. 197. 226. 229. 232. 306. 308. 325. 385. 387. 426. 471. 472.
 Schönherr, Karl, 246.
 Schopenhauer, Arthur, 202. 353.
 Schorn, Heinrich, 150.
 Schott, Ottilie, 380.
 Schreker, Franz, 6. 9. 68. 143. 184. 221. 244. 387. 428.
 Schreyer, Johannes, 408.
 Schröder, Alwin, 207.
 Schröder, Edmund, 66.
 Schröder-Devrient, Wilhelmine, 177.
 Schubart, Chr. Friedr. Daniel, 353.
 Schubert, Franz, 25. 57. 92. 137. 187. 313. 405.
 Schubert, Kurt, 71. 221.
 Schubert-Quartett, 467.
 Schubert (Tenor), 145.
 Schuch, Ernst v., 144.
 Schuch, Liesel v., 218.
 Schulhoff, Erwin, 230.
 Schulthes (Sopran), 150.
 Schultheß, Walter, 470.
 Schulz, A., 207.
 Schulz-Dornburg, Rudolf, 302. 306. 308. 310. 465. 468.
 Schumann, Elisabeth, 72. 73. 313.
 Schumann, Klara, 43.
 Schumann, Robert, 25. 52. 57. 126. 187. 195. 207. 332. 355. 393.
 Schünemann, Georg, 6. 139.
 Schüngeler, Heinz, 151.
 Schuricht, Karl, 29. 233. 474.
 Schuster, Franz, 298.
 Schütz, Albrecht, 82.
 Schütz, Anna, 82.
 Schütz, Christoph, 82.
 Schütz, Gregorius, 82.
 Schütz, Heinrich, 81 ff. 135. 139. 224 f.
 Schütz, Johann, 82.
 Schütze, Arthur, 388.
 Schützendorf, Alfons, 307. 309.
 Schützendorf-Koerner, Julie, 69. 219.
 Schwab, Gustav, 126.
 Schwark, Rudolf, 340.
 Schwarz, Vera, 143. 232.
 Schweizer, 140.
 Schweppe, Wilhelm, 147.
 Schwickerath, Eberhard, 311.
 Scarlatti, Alessandro, 88. 91. 95. 98. 105.
 Scarlatti, Domenico, 95 ff.
 Scott, Cyril, 225. 388.
 Sechter, Simon, 425.
 Seeber van der Floes, H., 469.
 Seewald, Richard, 303.
 Seidl, Arthur, 355.
 Seiffert, Max, 139.
 Seiling, Josef, 57.
 Sekles, Bernhard, 389. 391.
 Selar, Louis v., 276.
 Sella, 11.
 Sembrich, Marcella, 277.
 Senatra, Armida, 222. 223.
 Sereiski, M. G., 415.
 Serkin, Alexander, 472.
 Serkin, Rudolf, 26. 152. 227. 473.
 Sernow, W. D., 414.
 Settimani, 90.
 Seydel, Karl, 302.
 Seyfried, Joseph v., 107.
 Sgambati, Giovanni, 306.
 Shakespeare, William, 14. 16. 18. 20. 107.
 Shiljajew, N. S., 414.
 Siebeck, Hermann, 355.
 Sieben, Wilhelm, 307. 310.
 Sieber, Hanna, 149.
 Sieder, Wilhelm, 229.
 Siegel, Rudolf, 390. 466.
 Sievert, Ludwig, 245. 380.
 Sillis, Bernado de, 135.
 Simpson, Th., 139.
 Singer, Otto, 303.
 Singer, Richard, 229.
 Sinzheimer, Max, 390.
 Sioli, Francesco, 378.
 Sirota, Leo, 473. 474.
 Sitt, Hans, 207.
 Sittard, Alfred, 153. 226. 389.
 Sjögren, Emil, 470.

- Skolnick, Jenny, 306.
 Skrjabin, A. W., 222, 393. 412 ff.
 Slezak, Leo, 149. 474.
 Smigelski, 466.
 Smijers, H., 138.
 Soden, Graf, 105.
 Solera, Temistocle, 13.
 Solger, Carl Wilh. Ferd., 354.
 Sollfrank, Rudolf, 460.
 Somma, Antonio, 14.
 Son (Budapester Streichquartett), 391.
 Sonnen, Willi, 71. 299.
 Soomer, Walter, 148. 462.
 Soot, Fritz, 459.
 Specht, Richard, 150.
 Spengel, 153.
 Spiegel, Magda, 380.
 Spindler, Max, 307.
 Spinoza, Baruch, 202.
 Spitta, Friedrich, 81. 329.
 Spohr, Louis, 100. 113. 423.
 Spontini, Gasparo, 109. 118.
 Ssabajenew, L. L., 411 ff.
 Sseljawin (Tenor), 303.
 Stade, Friedrich Wilhelm, 207. 355.
 Stadler, Abbé, 135.
 Staegemann, Waldemar, 218.
 Stavenhagen, Bernhard, 43.
 Stebel, Paula, 307.
 Steffensen, Ingeborg, 232.
 Steglich, Rudolf, 440.
 Stegmann, Johannes, 229.
 Stegmann, Karl David, 101.
 Stegmayer, 107.
 Steibelt, Daniel, 334.
 Steidler, Pepi, 24.
 Steier, Harry, 378.
 Stein, Fritz, 153.
 Stein, Richard H., 194.
 Steinbach, Fritz, 228.
 Steiner, Rudolf, 474.
 Steinhard, Erich, 230.
 Stephan, Rudi, 310. 393.
 Stephani, Hermann, 342.
 Stern, Jean, 149. 463.
 Steuermann, Eduard, 230.
 Stieber, Hans, 70. 309.
 Stiedry, Fritz, 378.
 Stiegler, Paul, 459.
 Stieglitz, 355.
 Stigler, C., 28.
 Stoljaroff (Dirigent) 313.
 Stooß, Helene, 226. 386. 469.
 Stradal, August, 141.
 Stransky, Joseph, 471.
 Sträßer, Ewald, 69.
 Straub, Eugen, 385.
 Straube, Karl, 153. 322 ff.
 Strauß, Eduard, 138.
 Strauß, Johann, 25. 66. 137.
 Strauß, Joseph, 138.
 Strauß, Richard, 5. 7. 8. 9. 26 ff., 52. 53. 54. 56. 57. 60. 69. 72. 146. 152. 153. 184. 190. 192. 195. 196. 219. 222. 223. 225. 230. 232. 233. 244. 380. 384. 391. 392. 428. 464.
 Strawinsky, Igor, 51. 55. 72. 149. 222. 231. 305. 312. 379. 473.
 Streatfield, 89.
 Streng, Emmy, 146. 302.
 Striegler, Kurt, 467.
 Strohbach, Hans, 143. 218.
 Stückgold, Grete, 467.
 Stuhlfeld, Willy, 220.
 Stuißer, Paul, 471.
 Stumpf, Carl, 410.
 Stünzner, Elisa, 145.
 Stürmer, Bruno, 467.
 Stutschewsky, 389.
 Suppé, Franz v., 138.
 Süßmayer, 106.
 Suter, Hermann, 231. 392. 472.
 Suter-Moser, Helene, 393.
 Sweelinck, Jan Pieters, 86.
 Széll, Georg, 219. 380.
 Szendrei, Alfred, 148. 302.
 Szenkar, Eugen, 380.
 Szigeti, Joseph, 73. 231. 305. 313.
 Szyak, Adam, 466. 468.
 Talich, Wenzel, 230. 313.
 Tanejew, Alexander, 308.
 Tanejew, S. J., 411 ff.
 Tappert, Wilhelm, 32.
 Tartini, Giuseppe, 141. 425.
 Taube, Michael, 228.
 Tauber, Richard, 66. 221. 473.
 Taubig, Hermann, 307.
 Taucher, Kurt, 65. 66. 463.
 Tausig, Karl, 43.
 Telemann, G. Ph., 139.
 Tels, Ellen, 464.
 Temesvary, Stefan, 225. 389.
 Teremen, L. J., 413.
 Tesi, Vittoria, 89.
 Tess, Julia, 383.
 Tessmer, Heinrich, 299.
 Teupel, Hermann, 470.
 Textorius, 139.
 Thalberg, Sigismund, 43.
 Thayer, Alexander Wheelok, 335.
 Thiersch, Paul, 65.
 Thuille, Louis, 190. 426.
 Tieck, Ludwig, 202. 353.
 Tiedge, Heinrich, 335.
 Tiegermann, Ignaz, 43.
 Tiessen, Heinz, 310.
 Tietjen, Heinrich, 144. 379. 459.
 Tilgner, Viktor, 26.
 Tittel, Bernhard, 232.
 Tobl, Egbert, 467.
 Toch, Ernst, 68.
 Toedten, Paul, 466.
 Tolstoi, S. L., 415.
 Torres, Garcia, 33.
 Toscanini, Arturo, 383.
 Tovey, Donald Francis, 343.
 Trahndorff, Philosoph, 354.
 Trakl, Georg, 67.
 Trapp, Max, 229, 310, 465.
 Trautvetter, Paul, 469.
 Trede, Paul, 65.
 Treiber, Wilhelm, 274.
 Trostorff, Fritz, 460.
 Trummer, Josef, 461.
 Tschaikowski, Peter, 232. 313.
 Turina, Joaquin, 197.
 Türk, D. G., 427.
 Turnau, Josef, 146. 382.
 Tvermoes, Ruth, 470.
 Ulanowsky, Lilly, 474.
 Unger, Hermann, 233. 310.
 Urfey, Thomas, 424.
 Valandri, Aline, 66.
 Valentini, Giuseppe, 424.
 Vandoyer, J. L., 231.
 Vecsey, Franz v., 43.
 Verdi, Giuseppe, 11 ff. 56. 144. 145. 146. 176. 185. 192. 218. 219. 232. 442.
 Versteeg, Joh., 70.
 Viebig, Ernst, 378.
 Viereck-Kimpel, Charlotte, 460.
 Vinder, Hieronymus, 139.
 Viotti, Giovanni Battista, 141.
 Vischer, Friedr. Theodor, 355.
 Vitali, Filippo, 87.
 Vittoria, Ludowico Thomaso, 91.
 Vivaldi, Antonio, 141. 425.
 Vogelstrom, F., 145. 298.
 Vogelstrom, Hans, 218.
 Voigt, Alfred, 302.
 Voigt, Ottomar, 469.
 Voigt, Paul, 275 ff.
 Volkmann, Hans, 177.
 Volkner, Robert, 146. 381.
 Voss, Hilde, 71. 299.
 Vycpálek, Ladislav, 471.
 Wackenroder, Wilh. Heinrich, 353.
 Wagenaar, Johann, 386.
 Waghalter, Ignatz, 465.
 Wagner, Erika, 73. 232.
 Wagner, Eva, 278.
 Wagner, Ferdinand, 298. 392.
 Wagner, Franz, 308.
 Wagner, Isolde, 278.
 Wagner, Minna, 127 ff.
 Wagner, Richard, 5. 7. 9. 21. 36. 47. 55 ff. 59 ff. 66. 67. 69. 114 ff. 127 ff. 138. 144. 146. 147. 184. 185. 191. 194. 196. 199. 202. 219. 220. 223. 241. 261. 275. 278. 341. 354. 406. 436 ff. 428.
 Wagner, Siegfried, 241. 388. 401 ff. 474.
 Wahrmann-Schällinger, Fanny, 460.

X REGISTER DER BESPR. ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

- Walden, Richard, 302.
 Wallaschek, Richard, 355.
 Waller, Frank, 467.
 Walter, Bruno, 3. 29. 66. 222. 225.
 232. 302. 304. 312. 468. 473.
 Walter, Georg Adolf, 70. 307.
 Walter, Johann, 135.
 Walter, Rose, 70.
 Wälterlin, Oskar, 149. 463.
 Waltershausen, Hermann Wolf-
 gang v., 6. 311.
 Walzel, O., 46.
 Wandler-Quartett, 390.
 Warden, 378.
 Warmbrunn (Theatermaler), 304.
 Warth, Walter, 147. 381.
 Waschmann, Karl, 220.
 Weber, B. H., 101. 104.
 Weber, Carl Maria v., 22. 29. 99.
 113. 114 ff. 116 ff. 177 ff. 184 ff.
 218. 262. 341. 355. 440.
 Weber, Franz Anton v., 441.
 Weber, Georg, 82.
 Weber, Max Maria v., 182. 440.
 Webern, Anton v., 69. 73. 471.
 Wegeler, 337.
 Wehrli, Werner, 470.
 Weidt, Karl, 390.
 Weigl, Karl, 465.
 Weinberger, Jaromir, 473.
 Weiner, Leo, 471.
 Weingarten, Paul, 26. 73. 469.
 Weingartner, Felix v., 5. 27. 28.
 195. 313. 464. 473.
 Weismann, Julius, 153. 233. 474.
 Weisse, Christian Hermann, 354.
 Weißgerber, Andreas, 307.
 Weißhaar, Elisabeth, 393.
 Weißmann, Adolf, 194. 224. 442.
 Weißleder, Paul, 148. 302.
 Welleminsky, 378.
 Wendell, Ernst, 151. 223. 306.
 Wendling-Quartett, 231. 393. 472.
 Wense, von der, 66.
 Werner, Arno, 135.
 Werner, Zacharias, 103.
 Wertheim, Jules v., 310.
 Wetz, Richard, 310.
 Wetzlar, Justus Hermann, 141.
 Wetzler, Hermann Hans, 222. 228.
 301. 307. 388.
 Wiéner, Jean, 72.
 Wiedemann, Hermann, 150. 464.
 Wiemann, Robert, 392.
 Wildberger, Hans, 68.
 Wildbrunn, Helene, 378. 459.
 Wilde, Alfred, 68.
 Wildeck, Christian, 83.
 Wildeck, Magdalena, 83.
 Wilhelm von Bayern, Herzog, 105.
 Wilhelmi, Julius, 379. 459.
 Willer, Luise, 312.
 William, Ralph Vaughan, 312. 391.
 465. 471.
 Windisch, Fritz, 51. 52.
 Windsperger, Lothar, 310.
 Winter, P., 101.
 Wirz-Wyss, Clara, 392.
 Witt, Amandus, 470.
 Witting, Karl, 207.
 Wobllebe, Walter, 144. 378. 459.
 Wolf, Erich, 65.
 Wolf, Frieda, 378.
 Wolf, Hugo, 71. 226. 231.
 Wolf, Johannes, 135.
 Wolf, Otto, 302.
 Wolf, Phila, 220.
 Wolfes, Felix, 299.
 Wolff, Albert, 66.
 Wolff-Ferrari, Ermanno, 220. 306.
 Wolff, Hermann, 276 ff.
 Wolff, Henny, 227. 390. 466.
 Wolff, Paul, 461.
 Wolff, Werner, 146. 153. 219. 223.
 226. 473.
 Wolfram, Carl, 298.
 Wolfrum, Prof. Dr., 227.
 Wolfsohn, Julius, 230.
 Wolfsthal, Josef, 303.
 Wolzogen, Hans v., 437.
 Woysch, Felix, 139.
 Wranitzky, Paul, 106.
 Wülken, 135.
 Wüllner, Ludwig, 473.
 Wundt, Wilh., 356.
 Wutte, Victor, 299.
 Xirgu (Schauspielerin), 255.
 Ysaye, Eugène, 232.
 Zadrel (Tenor), 151.
 Zappi, Gian Battista Felici, 93.
 Zaun, Fritz, 228.
 Zedlitz, Christian Frhr. v., 126.
 Zeising, 355.
 Zellner, L. A., 425.
 Zemlinsky, Alexander v., 149.
 230. 300. 384. 471.
 Zenck, Hermann, 227.
 Zilken, Willy, 147. 381.
 Zimbalist, Efrem, 223.
 Zimmermann, Robert, 355.
 Zola, Emile, 16.
 Zöllner, Heinrich, 66. 230. 381.
 Zweig, Fritz, 298.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

- Aber, Adolf: Bittners Bergsee. 365.
 — Stunden mit Richard Strauß. 132.
 Abert, Hermann: Ein neuentdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten. 133.
 — Sebastian Sailers »Schöpfung« in der Musik. 444.
 Adelong, Sophie v.: Chopin als Lehrer. 445.
 Altmann, Wilhelm: Franz Schmidt und seine Tonschöpfungen vor der »Fredegundis«. 365.
 Angelis, Alberto de: Domenico Mustafa und die Sixtinische Kapelle. 367.
 (Anonymus.) Mahler-Kult. 364.
 (Anonymus.) Thomas Salignac. 288.
 Antcliffe, Herbert: Coleridge-Taylor. 368.
 Anton, Karl: J. S. Bach. 366.
 Arenson, Adolf: Klangfarben. 209.
 Artôt de Padilla, Lola: Schaljapin. 365.
 Baader, Fritz Ph.: Versuch einer Harmonielehre des Tanzes. 445.
 Band, Lothar: Arbeitsgemeinschaft der Konzertvereine. 285.
 Banés, Antoine: Über Meyerbeer. 134.
 Bardas, Willy: Nebenberuf. 131.
 Baruzi, Josef: Das Musikfest in Salzburg. 287.
 Bauer, Moritz: Johann Mayrhofer. 446.
 Bechert, Paul: Englische Musik und wir. 52.
 Bekker, Paul: Der sinfonische Stil. Aus »Klang und Eros«. 287.
 — Erlebnis und Ausdruck. 444.
 — Physiologische Musik. 364.
 — Vom Rampe-Singen. 364.
 Berger, Francesco: Charles Santley (1834—1922). 288.
 Bertrand, Paul: Die Tochter Rorlands. 287.
 Besch, Otto: Das Ideomotorische in unserem Stimmorgan und die Musik. 209.
 Bie, Oskar: Internationale Musik. 364.
 — Opernregie. 364. 445.
 — Romantisches Theater. 365.
 — Der Tanz. 210.
 — Zum 50. Geburtstag von Anna Bahr-Mildenburg. 364.

- Biehle, Herbert: Die Musikgeschichte der Stadt Bautzen. 445.
— Heinrich Schütz und seine Beziehungen zu Bautzen. 285.
- Blech, Leo: Der Gesangskünstler Caruso. 365.
- Blensdorf, Otto: Die Stellung der rhythmischen Gymnastik (Dalcroze) in der musikalischen Erziehung. 366.
- Blessinger, Karl: Zur Einführung in Pfitzners Kammermusik. 365.
— Musik als Ausdruck und Form. 445.
— Die Oper im Spielplan des Kulturtheaters. 446.
- Blondel, Raoul: Peer Gynt. 366.
- Bode, Rudolf: Rhythmus und Metrik. 366.
- Bonaventura, Arnaldo: Felipe Pedrell. 289.
- Bouyer, Raymond, César Franck. 211.
- Braunfels, Walter: Über sein »Te deum«. 445.
— Empfindung und Form. 446.
- Brod, Max: Shimmy und Foxtrott. 210.
- Broesike-Schoen, Max: Der moderne Klavierauszug. 132.
- Brunck, Constantin: Unfruchtbarkeit des zeitgenössischen Musikschaffens. 132.
- Brunelli, Vittorio: Die musikalischen Lobgesänge von Delphi. 367.
- Bruns, Felix H.: Franz v. Holstein. 209. 287.
- Busoni, Ferruccio: Dritteltonsystem. 52.
— Offener Brief. 51.
- Cahn-Speyer, Rudolf: Eine Verbesserung Mozarts? 365.
- Callaer, Paul: Die Entwicklung der Musik in Frankreich seit dem Kriege. 51.
- Calvocoressi, M. D.: Felipe Pedrell (1841—1922). 288.
— Über eine Methode der musikalischen Kritik. 447.
- Cecil, Georges: Monte-Carlo-Luxusoper. 447.
- Chantavoine, Jean: Richard Strauß. 55.
— César Franck. 366.
- Chevalley, Heinrich: Willem Mengelberg. 209.
— Das Konzertleben in Hamburg. 53.
- Chop, Max: An der Wende des neuen Jahres. 445.
- Coeroy, André: Shelleys musikalische Inspiration. 447.
- Combe, Ed.: Mahlers Symphonien. 54.
- O'Connor Thomason, Adelina: Die Stadt Wagners. 447.
- Corrodi, Hans: Othmar Schoeck. 54.
- Crome, Fritz: Deutsche Dirigenten in Kopenhagen. 445.
- Cronheim, Paul: Geschichte des Concertgebouw. 209.
- Cunz, Rolf: Hindemiths »Junge Magd«. 287.
- Curzon, Henri de: Halévy. 134.
— Théophile Gautier und die Musik. 287.
- Dahlke, E.: Zur dritten Schulmusikwoche. 287.
— Friedrich E. Koch. 287.
— Musikalische Romane und Novellen. 287.
— Wesen, Bedeutung und Weg der Improvisation im Schulmusikunterricht. 445.
- Dam, Gonda van: Die Muskelfixierung als Grundlage der Klaviertechnik. 132.
- Daninger, Josef G.: Stilisierungen im Gebiete der Tonkunst. 133.
- Danz, Karl: Verdi und der Inszenator. 209.
- Decsey, Ernst: Clemens Krauß. 445.
- Dent, Edward J.: Don-Giovanni-Erfahrungen. 446.
- Diesterweg, Adolf: Die Krise der spekulativen Kompositionsrichtung. 131.
- Döbereiner, Christian: Das Cembalo. 364.
- Domansky, W.: Zum Gedächtnis von Karl Fuchs. 287.
- Dreis, Johannes: Über musikalische Bildung. 133.
- Dubinski, Max: E. T. A. Hoffmanns Verteidigung seiner »Freischütz«-Kritik. 286.
- Eckart, Friedrich: Vom Spielplan der deutschen Opernbühnen. 445.
- Einstein, Alfred: Bruno Walters Münchener Wirksamkeit. 365.
- Emmanuel, Maurizio: Die Vorbilder der großen Meister. 289.
- Erhardt, Otto: Zur Wiederbelebung moderner Opern. 208.
— Hans Pfitzner als Musikdramatiker. 365.
- Erkmann, Fritz: Weihnachten im deutschen Kirchenlied bis zum 15. Jahrhundert. 365.
- Erfp, Hermann: Neue Ziele der Musik. 209.
— Ein neues Tasteninstrument. 365.
- Felber, Rudolf: Kunst und Wirtschaftsleben. 209.
- Ficker, Rudolf: Denkmäler der Tonkunst in Österreich (Erweiterung). 446.
- Fleischmann, Udo: Die moderne Wiener Operette. 448.
- Fourcaud, Louis de: Richard Wagner. 55.
- Franz, C.: Eine bedeutsame Erfindung im Klavierbau. 286.
- Freemantel, Frederic: Das Geheimnis, hohe Töne zu singen. 447.
- Frey, Gaston: Das französische Musikfest in Amsterdam. 288.
- Friedland, Martin: Die »Neue Musik« und ihr Apotheot. 52.
— Die Zukunft des Virtuositums. 209.
— Wesen und Ziele der neuen Musik. 445.
- Frotscher, Gotthold: Johann Nepomuk Mälzel. 286.
- Fueter, Eduard: Musikalische Zitate. 446.
- Gatti, Guido M.: Ildebrando Pizzetti. 447.
- Gerstenmaier, G.: Darstellendes Singen. 287.
- Göhler, Georg: Der Belgier Beethoven. 52.
- Goetze, Alfred: César Franck zum 100. Geburtstag. 364.
- Gretschner, P.: Die Ausführung der Pralltriller in Schumanns »Waldeggespräch« und »Mondnacht«. 52.
- Grunsky, Karl: Musikalische Betrachtungen. 285.
— Bruckner, der Bildner. 364.
— Zur Frage der Form des musikalischen Dramas. 445.
- Gui, Vittorio: Puccini. 289.
- Haarmann, Paul: Vom deutschen Volkslied. 444.
- Haas, Theodor: Gedanken bei der Betrachtung der Beethoven-Maske. 132.
- Hábà, Alois: Die harmonische Grundlage des Vierteltonsystems. 52.
- Hagedorn, Thomas: R. Wagners Parsifal und der gregorianische Gesang. 286.
- Hahn, Robert: Schulmusik und Presse. 445.
- Hartmann, Georg: Der künstlerische Nachwuchs an den deutschen Opernhäusern. 285.
- Hartmann, Rudolf: Programm und Musik. 285.
- Hashagen, F. R.: J. S. Bachs Wandern. 366.
- Hasse, Karl: Bach-Reger-Fest in Heidelberg. 446.

XII REGISTER DER BESPR. ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGS-AUFSÄTZE

- Hauer, J. M.: Melos und Rhythmus. 51.
— Sphärenmusik. 51.
- Hauptmann, Gerhart: Widmungen für Mahler. 364.
- Helfert, Wladimir: Beitrag zur Geschichte der Marseillaise. 367.
- Heim, Arnold: Vogel- und Insektenstimmen aus den Tropen. 368. 447.
- Heinemann, Ernst: Mozarts Operntexte. 209.
- Hellmann, Wilhelm: Unbekanntes vom Gespenster-Hoffmann. 132.
- Hering, Hermann: Von den Grundlagen deutscher Stimmbildung. 445.
- Hernried, Robert: Kunst und Politik. 209.
— Arme Musikerjugend. 209.
— Reger-Erinnerungen. 209.
— Die Wechseldominanten. 287. 365. 445.
— Neues Publikum. 365.
— Das Musikleben in Finnland. 445.
— Stendhals musikalisches Plagiat. 445.
- den Hertog, H. J.: Die Gesangskunst in Holland. 209.
- Heuß, Alfred: Händels »Julius Cäsar« auf der Göttinger Bühne. 132.
— Zum 250. Todestag von H. Schütz. 286.
— Georg Göhlers Spieloper »Prinz Nachtwächter«. 446.
— Hermann Kretzschmar zu seinem 75. Geburtstag am 19. Jan. 1923. 446.
- Hildebrand, Camillo: Orchesterdämmerung. 444.
- Hirschberg, Leopold: Prophetenlegenden in der Musik. 208.
— Die tönenden östlichen Rosen. 209.
— Balladisches bei Robert Franz. 209.
- Hoerth, Franz Ludwig: Don Giovanni. 446.
- Hoffmann, R. St.: Ein klein wenig Mozart. 52.
— »Schatzgräber« in Wien. 364.
— Das Wunderkind in der Musik. 445.
- Holländer, Alexis: Musikästhetisches und Pädagogisches. 53. 286. 446.
- Holz, H. J.: Das Bild der Stadt. 52.
— »Die Tradition des Opernbuchs«. 208.
- Huber (unveröffentlichte Selbstbiographie). 368.
- Jachimecki, Zdzislaw: Karol Szymanowski. 368.
- Jakob, H. E.: Reinhardt der Österreicher. 52.
- Janocopulos, Vera: Lilli Lehmann. 288.
- Idelsohn, A. Z.: Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalisch. Gesangsweisen. 133.
- Jemnitz, Alexander: Klavierfabrikation als Kulturdokument. 209.
- Jennens, D.: Eskimomusik in Nordalaska. 368.
- Istel, Edgar: Ist die Marseillaise eine deutsche Komposition? 368.
— Wagner und Shakespeare. 368.
- Kaehler, Willibald: Donna Elvira, Dama di Burgos. 365.
- Kahse, Georg Otto: Notwendige Reform im deutschen Arbeiter-sängerbund. 209.
- Kapp, Julius: Webers Oberon und seine Schicksale. 133.
— Fredegundis. 365.
— Richard Wagner und die Gegenwart. 366.
— (Kritiken). 446.
- Kassimir, Heinrich: »Martin Plüdemann«. 209.
- Keller, Hermann: Welche Werke von Schütz können wir heute auf-führen. 286.
- Keller, Otto: César Franck. 289.
- Kestenberg, Leo: Angewandte Musikpolitik. 131.
- Keußler, Gerhard v.: Zur Lyrik des Alten Testaments. 446.
- Keyfel, Ferdinand: München. Alte Operneuheiten — Operetten-moloch. 53.
- Kilian, Eugen: Meyerbeer. 133.
- Kinsky, Georg: Beiträge zur Tietke-Forschung. 287.
- Kirschner, Dr.: Das Berliner Ärzte-orchester. 285.
- Klaren, Georg: Probleme der Pantomime. 210.
- Knab, Armin: Das Bearbeitungsrecht bei Werken der Tonkunst. 132.
- Kool, Jaap: Neue Instrumente. 51.
- Kopke, Karl Theodor: Egon Kornauth. 365.
- Kreiser, Kurt: Die Musikstadt Markneukirchen. 53.
- Kroll, Erwin: Musik und Volksbildung. 133.
— Über den Musiker E. T. A. Hoffmann. 133.
— E. T. A. Hoffmanns Beziehungen zu H. G. Naegeli. 210.
— Neues über den Musiker E. T. A. Hoffmann. 445.
- Kroyer, Theodor: Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 446.
- Lach, Rob.: Musik der Japaner. 134.
- Lange, Richard: Instrumentalmusik. 287.
- Ledner, Geheimrat, Carusos Lampenfieber. 285.
- Lehmann, Fritz: Karsavina. 210.
- Leichtentritt, Hugo: H. Schütz' Bedeutung für unser Musikleben. 286.
- Lemeignen, Henri: Alte Weihnachtslieder. 366.
- Lichtenstein, Alfred: Die Flöte wieder als Soloinstrument. 365.
- Liuzzi, Fernando: Tristan und Isolde als dramatische Dichtung. 289.
- Löwenbach, Jan: Die tschechoslowakischen Komponisten nach dem Kriege. 365.
- Lustgarten, Egon: Neue Wiener Musik in Salzburg. 52.
- Maeder, Hans: Über Spielplan und Besetzungswünsche. 366.
- Mahler, Gustav: Nachlaßbriefe. 444.
- Malipiero, G. Francesco: Die Geschichte der Musik und die Musik in der Geschichte. 447.
- Mangeot, A.: Interview mit Paderewski, Cortot und Thibaud. 288.
- Mansfield, Orlando A.: Mozarts Orgelsonaten. 368.
- Maréchal, Henri: Calendal. 55.
- Marez Oijens, H. J. de: Mahler in Holland. 209.
- Marsop, Paul: Die Zeichensprache des Dirigenten. 208.
- Marteau, Heinrich: Musik in Schweden. 134.
- Martens, Frederik H.: Musik in chinesischen Märchen und Legenden. 368.
- Martienssen, Franziska: »Johannes Meschaert«. 209.
- Martino, Alfredo: Richtiges Atmen. 447.
- Meister, Ferdinand: Verband, Agentur oder Arbeitsgemeinschaft. 445.
- Meitner-Heckert, Karl: Lumino-phore Bühnenausstattung. 131.
- Mengelberg, Rudolf: »Lied von der Erde«. 209.
— Holländische Komponisten der Gegenwart. 209.
- Mensi-Klarbach, Alfred: Wagner-Briefe. 446.
- Mersmann, Hans: Max Friedlaender. 365.
- Mezzadri, Piero. 448.
- Michael, Wolfgang: Die Entstehung der Wassermusik von Händel. 287.

- Michaelis, Julian: Hausmusik. 285.
 Michel: Die Hörsamkeit des Theaters. 52.
 Milhaud, Darius: Melodie. 52.
 — Stravinskys neue Bühnenwerke. 364.
 Monaldi, Gino: Stanislao Falchi. 448.
 Moser, Hans Joachim: Freideutsche Musik. 208.
 — Die neue Reichsmusikzunft. 209.
 — Heinrich Schütz. 286.
 — H. Schützens geschichtliche Einstellung. 286. 446.
 Müller, Erich H.: Zwei ungedruckte Briefe von Robert Franz an Albert Fuchs. 286.
 — 4 Briefe von H. Schütz und Verzeichnis der Werke von H. Schütz. 286.
 — Heinrich Schütz. Zum 250. Todestag. 286.
 — Karl Adolf Lorenz. 53.
 Müller, Johannes: Die Choralbearbeitung von Bach bis zur Chorphantasie Regers in gedrängter Form. 289.
 Müller-Hartmann, R.: Exotische Musik. 53.
 Munter, Friedrich: Ignaz v. Beeke und seine Instrumentalkompositionen. 287.
 Nolthenius, Hugo: »Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst«. 209.
 Niecks, Frédéric: Ergänzungen und Verbesserungen zur Biographie Rob. Schumanns. 288.
 Niedecken-Gebhard, Hanns: Die Bedeutung des Tanzes für das Kulturtheater. 446.
 Oegin, Sigrid: Mengelberg in seiner Bedeutung als Gesangspädagoge. 209.
 Oppel, Reinhard: Über Beziehungen Beethovens zu Mozart und zu Ph. E. Bach. 365.
 Orel, Alfred: Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 446.
 Pannain, Guido: Die Renaissance und die Musik in Italien. 367.
 Patterson, Frank: Praktische Instrumentation für Schul- und Volkssinfonieorchester. 447.
 Pauer, F. X.: Moderner Kontrapunktunterricht. 365.
 Petschnig, Emil: Suggestierte Kritik. 132.
 — Musikalische Betrachtungen und Gedankensplitter. 286. 365.
 — Was die Musik verrät. 365.
 Pekelsky, Anton: Über die innere Gesetzmäßigkeit des musikalischen Denkens. 445.
 Petzet, Walter: Allerlei Kapellmeister. 365.
 Pfützer, Hans: Zum Tode Heinrich Kiefers. 131.
 Pfohl, Ferdinand: Die Hamburger Oper. 53.
 — Arthur Nikisch als Künstler und Mensch. Zu seinem Geburtstag am 12. Oktober. 208.
 Pincherle, Marc: Die soziale Lage der Violinisten in Frankreich vor dem 18. Jahrhundert. 368.
 Pirchan, Emil: Ballettanz. 365.
 Pirker, Max: Hoffmannsthal und das Welttheater. 52.
 Pollak, Robert: Über den violinistischen Fingersatz auf Basis des natürlichen Fingerfalls. 368.
 Poraj-Rozycki, Stefanie: Polnische Tänze. 447.
 Prechtl, Robert: Musik und Drama. 51.
 Pringsheim, Heinz: Die internationale Gesellschaft für neue Musik. 286.
 Prod'homme, J. G.: Camille Saint-Saëns. 368.
 — Die Korrespondenzen zwischen Cosima Wagner und Victor Wilder. 368.
 Prüfer, Arthur: Und Frieden auf Erden. 446.
 Prümers, Adolf: Der musikalische Baustein 5—6—5. 365.
 Rains, Leon: Richard Wagner und sein Einfluß auf die Gesangskultur und die deutsche Bühne. 211. 367.
 Rauschnig, Hermann: Alt-Danziger Komponisten. 366.
 Reiff, Alfred: Pedro Cerone, der größte Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts. 209.
 Reiß, Josef: Georgius libanus als Musiker. 365.
 Réti, Rudolf: Die Salzburger Idee. 52.
 Reuter, Fritz: Die Entwicklung der Leipziger, insbesondere italienischen Oper bis zum Siebenjährigen Kriege. 365.
 Richard, August: Über die stilgetreue Aufführung Bachscher Orchesterwerke. 368.
 Richard, Paul: Der Tonkünstler als Kulturpionier. 209.
 Richter, Friedrich: Passionen von Heinrich Schütz. 286.
 Rieck, Waldemar: César Augustus Franck. 367.
 Robert, J. E.: Bach, Beethoven und Stinkbomben. 446.
 Röckl, Seb.: 3 unveröffentlichte Briefe Robert Franz'. 209.
 Röckl, Seb.: Unveröffentlichte Schriftstücke zur Entstehung von Hugo Wolfs Oper „Manuel Venegas“. 368.
 Roeseler, Karl: Heinz Tiessen: Naturtrilogie, op. 18. 51.
 Romagnoli, Ettore: Fragmente antiker griechischer Musik. 367.
 Roner, Anna: Tröstliche Bücher. 289.
 Röntgen, Julius: Joh. Brahms in Holland. 209.
 Rösner, Bruno: Palestrina und die „missa papae Marcelli“. 364.
 Sachse, Leopold: Vorbemerkungen zu einer Zauberflöten-Aufführung. 53.
 Samazeuil, Gustave: „Wenn die Glocke tönt“ von Alfred Bachellet. 288.
 Saminsky, Lazare: Der Einfluß der Neuyorker Damen auf das Musikleben. 288.
 — Die Musik der Völker des russischen Orients. 368.
 Sandberger, Adolf: Zur Geschichte der Beethovenforschung. 55. 134. 210.
 Sauborn, Juliette: Wie finde ich einen Lehrer? 211.
 Scabolski, Benedikt: Die Instrumentalmusik Zoltán Kodálys. 315.
 Schade, Rudolf: Der musikalische Goethe. 131.
 Schaeffner, André: Das Schicksal einiger antiwagnerischer Vorurteile. 288.
 Schäfer, Otto: Die Kennzeichen einer guten Violine. 53.
 Schattmann, Alfred: Vom Kulturkampf in den Künsten. 54.
 — Viertelöne in der Sackgasse. 364.
 Schaub, Hans F.: Richard Strauß und wir. 53.
 — Die Not der deutschen Tonsetzer. 132.
 — Moderner Kontrapunktunterricht. 445.
 Schaub, W.: Musik und Lehrerbildung. 446.
 Schavelson, Elsa: Eugen d'Albert. 288.
 Scherber, Ferdinand: Wiener Miszellen. 286.
 — Konzerttreibjagd. 445.
 Schering, Arnold: Ein Memorial Joh. Kuhnau. 287.
 Schieder, Ludwig: Der Don Giovanni-Text. 446.
 Schlicht, Ernst: Neue künstlerische Ziele des deutschen Sängerbundes. 285.

XIV REGISTER DER BESPR. ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

- Schmidt, Leopold: Tonart und Tonalität. 208.
- Schmitz, A.: Otto Klemperers Messe in C. 365.
- Schmitz, Eugen: Clara Schumann und Johannes Brahms. 132.
- Schneider, Max: Zur Wiedergabe Schützischer Musik. 286.
- Schorn, Hans: Julius Weismann und unsere Zeit. 209.
— Modernkritische Hörmethode. 286.
- Schreckfuß, Rinaldo Bogumiel: Lärm-Akrobatik. 131.
- Schubert, Carl: Die Herstellung von Musikalien. 210.
- Schulz, W.: Zum Kapitel „Herme- neutik“. 445.
- Schwers, Paul: Ein Nachwort zur Berliner Schönbergauffäre. 285.
- Scott, Cyril: Über unsere Stellung zu den Klassikern. 52.
- Seeger, Hermann: Zum 85. Geburts- tage von Carl Adolf Lorenz. 209.
- Seidl, Arthur: Zum Streitfalle Pfitzner-Bekker. 365.
- Selden-Goth, Gisella: César Franck zum 100. Geburtstage. 364.
- Simon, James: Das Lebensgefühl in der klassischen Musik. 208.
— César Franck zum 100. Geburts- tag. 364.
- Simonsen, Rudolf: Der dänische Tonmeister Carl Nielsen. 286.
- Smend, Julius: Zur Wortbetonung des Lutherischen Bibeltextes bei H. Schütz. 446.
- Smith, Ethel: Zum 50. Geburtstag von Anna Bahr - Mildenburg. 364.
- Socnik, Hugo: Karl Fuchs zum Gedächtnis. 209.
- Sonneck, O. G.: Heinrich Heines musikalische Feuilletons. 368.
— Amerikanische Komponisten und amerikanische Musikverle- ger. 447.
- Specht, Richard: E. N. v. Reznicek. 364.
- Spiering, Theodor: Psychologie und Geigentechnik. 208.
- Sporn, Fritz: Gesangunterricht und Kunsterziehung. 132.
- Stang, Karl: Deutsche Dirigenten der Gegenwart (Carl Leonhardt). 209.
- Stefan, Paul: Die Salzburger Tage. 52.
— Der Schriftsteller Debussy. 364.
445.
Ein Weltbild der Musik. 208.
- Stefan, Paul: E. T. A. Hoffmann und die Musik. 134.
— Mahler für jedermann. 208.
— Schönbergs Pelleas und Meli- sande. 445.
— Wien und die neue Musik. 208.
- Steglich, Rudolf: Schütz und Hän- del. 286.
- Stein, Erwin: Arnold Schönbergs Harmonielehre (Neuaufgabe). 445.
- Sternfeld, Richard: Spieltalent und Rasse (eine Entgegnung). 365.
- Stiedry, Fritz: Bemerkungen. 134.
- Stradal, August: Verschiedene un- gelöste Fragen bei den Werken F. Liszts. 286.
- Strecke, Gerhard: Peter Cornelius in seinen a-cappella-Chören. 52.
- Stürmer, Bruno: Polyphonie und Kontrapunkt. 53.
- Strauß, Richard: Über den Spiel- plan großer Opernhäuser. 133.
— Zum 50. Geburtstage von Anna Bahr-Mildenburg. 364.
- Teßmer, Hans: Auf Trolldhaugen. 131.
— Der Philosoph aus dem Geiste der Musik. 286.
— Wilhelm Furtwängler. 285.
- Thierfelder, Franz: Die Sängerfahrt deutscher Studenten nach Nord- osteuropa. 286.
- Thorpe, Harry Colin: Wirksames Gesangsstudium. 211.
— Vernünftiges Atmen. 447.
- Tiersot, Julien: César Franck. 447.
— Französische Musikerbriefe vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. 367.
- Tiessen, Heinz: Aus meinem Notiz- buch. 51.
- Tischer, Gerhard: Nationalismus, nicht Chauvinismus. 445.
- Torsleff, Hans: Carl Nielsen. 286.
- Unger, Hermann: Die Musik als völkerversöhnende Kulturmacht. 133.
— Hans Pfitzner. 365.
— Wonach beurteilt man Diri- genten. 445.
— Gustav Mahler. 55.
- Unger, Max: Hans Huber als Leip- ziger Musikstudent. 365.
- Vechten, Carl van: Zurück zu De- libes! 368.
- Veidl, Theodor: Der Johann Strauß des 17. Jahrhunderts. 445.
- Volbach, Fritz: Die musikalische Erziehung in der Volksschule. 132.
- Volkmann, Hans: Johann Nau- wachs Leben. 133.
- Waetzmann, E.: Neue Fortschritte der Akustik. 366.
- Waltershausen, H. W. v.: Richard Strauß. 54.
- Ward, William C.: Der Ring des Nibelungen. (Maurice Léna.) 55.
134.
- Weber, Carl Maria von: Unver- öffentlichte Briefe. 133.
- Weidemann, Alfred: Über Gesangs- manieren in Mozarts Opern und ihre Vernachlässigung. 445.
- Weißler, Ernst: Vom Beifallklat- schen. 209.
- Weißmann, Adolf: Die Internatio- nale der Musik. 131.
— Was wird aus unseren Orche- stern? 131.
— Debussy und seine historische Bedeutung. 209.
— Das Orchesterelend. 285.
— Das heitere London. 364.
— Das musikalische London. 364.
— Schaffende und Kritiker. 444.
- Wellesz, Egon: Ravel. 134.
— Musikalisches Reisetagebuch aus Frankreich und England. 210.
- Welsh, R. D.: Shakespeare, ein Musiker. 368.
- Wenzl, Josef Lorenz: Deutsch-öster- reichische Künstlerbilder. 209.
— Felix von Weingartner. 445.
- Werlé, Heinrich: Was ist uns heute das Eitzsche Tonwort? 287.
- Werner, Heinrich: Erinnerungen an Hugo Wolf. 131.
- Werner, Th. W.: Andreas Crappius. 444.
- Westermeyer, Karl: Der Klangsinn der Tiere. 286.
— Die Entwicklung des Noten- drucks. 365.
— E. T. A. Hoffmann. 365.
— Kritik und Kritiker. 365.
— Kapital und Kunst. 445.
- Weweler, August: Vom musika- lischen Ausdruck. 444.
- Wigman, Mary: Tanz und Panto- mime. 445.
- Windisch, Fritz: Harmonie. 51.
- Wolzogen, Hans v.: Betrach- tungen über Rhythmus. 445.
- Woollett, H.: Henry Février. 211.
— Henri Rabaud. 367.
- Zahn, Walter: Amtsbezeichnung und Einstufung. 287.
- Zerffi, William A. C.: Ist das Singen ein psychologisches Phänomen oder eine physische Übung? 211.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

- Abert, Hermann: Goethe und die Musik. 290.
- Almanach der Deutschen Musikbücherei auf die Jahre 1921 und 1922, herausgegeben von G. Bosse. 292.
- Arend, Max: Gluck. 135.
— Zur Kunst Glucks. 136 ff.
- Bahr-Mildenburg, Anna: Erinnerungen. 453.
- Bekker, Paul: Kritische Zeitbilder. 56.
- Bruns, Paul: Carusos Technik in deutscher Erklärung. 369.
- Calvocoressi, M. D.: Mussorgsky. Herausgeber Karl Seelig. 57.
- Dahms, Walter: Die Offenbarung der Musik. Eine Apotheose Friedrich Nietzsches. 58 ff.
- Decsey, Ernst: Die Spieldose. Musikeranekdoten. 57.
— Johann Strauß. 137.
- Eisenmann, Alexander: Das große Opernbuch. 212.
- Erfp, Hermann: Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik (Wissen und Wirken, Bd. I). 293.
- Goldmark, Karl: Erinnerungen aus meinem Leben. 452.
- Gräner, Georg: Paul Gräner. 372.
- Grunsky, Karl: Anton Bruckner. 290.
- Guardia, Ernesto de la: Las sonatas para piano de Beethoven, su historia y analisis. 371.
- Hasse, Karl: Max Reger. 58.
- Historische Bildnisse Franz Schuberts in getreuen Nachbildungen, (Otto Erich Deutsch). 453.
- Hoffmann, E. T. A.: Musikalische Dichtungen und Aufsätze. 290.
- Hoffmann, E. T. A.: Musikalische Novellen und Aufsätze. Vollständige Gesamtausgabe, herausgegeben und erläutert von Dr. E. Istel. 291.
- Hollerup, Hans: Musikeranekdoten. 290. 291.
- Huschke, Konrad: Die deutsche Musik und unsere Feinde. 57.
- Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1921. 449.
- Istel, Edgar: Revolution und Oper. 57.
- Kapp, Julius: Weber-Biographie (Klassiker der Musik). 440.
- Kobald, Karl: Alt-Wiener Musikstätten. 214.
— Schubert und Schwind. 214.
- Lehmann, Lilli: Meine Gesangskunst. 213.
- Lissauer, Ernst: Festlicher Werktag. 213.
— Gloria Anton Bruckners. 212.
- Lux, Joseph August: Schubertiade. 214.
- Moser, Hans Joachim: Musikalischer Zeiteinspiegel. 290.
- Müller-Rehrmann, Fritz: Grundlagen der modernen Harmonik in drei Teilen. 371.
- Rau, Fritz: Das Vibrato auf der Violine und die Grundlage einer natürlichen Entwicklung der Technik für die linke Hand. 56.
- Rolland, Romain: Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit. 293.
- Schäfer, Rudolf: Eduard Hanslik. 451.
- Schumann, Robert: Gesammelte Schriften (Paul Bekker). 449.
- Schurzmann, K.: Wie erkenne ich die musikalische Begabung meines Kindes? 451.
- Selden-Goth, Gisella: Ferruccio Busoni. 213.
- Sommer, Hermann: Laute und Gitarre. 290.
- Smekal, Richard: Alt-Wiener Theaterlieder. 214.
- Specht, Richard: R. Strauß und sein Werk. 2 Bde. I. Der Künstler und sein Weg. Der Instrumentalkomponist. II. Der Vokalkomponist. Der Dramatiker. 369.
- Speer, Ernst: Dramatische Bilder aus der Jugend großer Komponisten. 452.
- Stefan, Paul: Die Feindschaft gegen Wagner. 57.
- Stendhal: Briefe über den berühmten Komponisten Joseph Haydn. 292.
- Stoeving, Paul: Die Meisterschaft über den Geigenbogen. 56.
- Suhr, Werner: Der künstlerische Tanz. 370.
- Unger, Hermann: Musiktheoretische Laienfibel. 290.
- Veröffentlichungen des fürstl. Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg. 135.
- Wandrey, Conrad: Hans Pfitzner. 450.
- Weißmann, Adolf: Verdi-Biographie (Klassiker der Musik). 442.
- Winkler, Julius: Die Technik des Geigenspiels. 56.
- Wolzogen, H. v.: E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. 452.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

- Andreae, Volkmar: Rhapsodie für Violine und Orch. op. 32. Streichquartett in e-moll op. 33. Streichtrio in d-moll op. 29. 60.
- Bach, Friedrich: Ausgewählte Werke. 139.
- Bach, K. Ph. E.: Sonatine C-dur für Klavier, 2 Flöten, 2 Violinen, Viola und Violoncell. 139.
- Bartók, Béla: II. Streichquartett, op. 17. 61.
- Berr, José: Sonatine „Papillons“ für Klavier, op. 74. 297.
- Blumer, Theodor: Sextett op. 45. 456.
- Blumer, Theodor: Capriccio für Violine mit kleinem Orchester. 142.
- Boccherini, Luigi: Sinfonie, C-dur, op. 16, Nr. 3. Neudruck i. Part. von R. Sondheimer. 294.
- Bohnke, Emil: Sonate b-moll für Klavier, op. 10. 63.
— Thema mit Variationen für großes Orchester, op. 9. 61.
- Bortkiewicz, Serge: Kompositionen. op. 20, 21, 24. 373.
- Brahms: Bearbeitungen. 216.
- Busch, Adolf: Variationen und Fuge für kleines Orchester über ein Thema von W. A. Mozart, op. 19. (Partitur). 453.
- Capella, Umberto: Composizioni per pianoforte. 7 Hefte. 376.
- Claußnitzer, Paul: 24 ganz leichte und kurze Orgelstücke für ein Manual. Werk 44. 377.
- Conze, Johannes: Basso Ostinato und Quadrupelfuge über ein Beethoven-Thema für Klavier, op. 12. 377.
— Christ ist erstanden, Vorspiel und Choralfuge für Orgel. Werk 13. 377.
- Corti, Mario: Bearbeitungen. 216.

- Corti, Mario: I classici Violinisti Italiani. 141.
- Dvořák: Bearbeitungen. 216.
- Eberhardt, Goby: Duette für zwei Violinen. 456.
- Fabozzi, Gennaro: Studio per pianoforte op. 9, Nr. 3. 377.
- Flötensonaten für die Hausmusik (H. W. Draber). 457.
- Fregatta, G.: La rignonverse, étude de concert pour piano. 377.
- Grabert, Martin: Sonate g-moll für Oboe und Klavier, op. 52. 456.
- Graener, Paul: Lieder op. 57. 377.
- Rhapsodie, op. 53. 294.
- Sonate für Violine und Klavier, op. 56. 294.
- Aus dem Reiche des Pan. 61.
- Gropp, Hellmut: Sonate für Klavier und Horn a-moll, op. 5. 215.
- Haas, Joseph: Bagatellen. 458.
- Hábà, Alois: Quartett im Viertonssystem, op. 7. 62.
- Hegar, Friedrich: Ballade für Violine mit Orchester, op. 45. 374.
- Hindemith, Paul: Die junge Magd, op. 23, Nr. 2. 454.
- Kleine Kammermusik für 5 Bläser, op. 24, Nr. 2. 454.
- Sonate, op. 11, Nr. 4 für Bratsche und Klavier. 295.
- Sonate, op. 11, Nr. 3 für Violoncell und Klavier. 295.
- Hoffmann, E. T. A.: Musikalische Werke. 140.
- Jarnach, Philipp: Fünf Lieder, op. 15. 296.
- Sonate, op. 13 für Violine. 295.
- Josquin des Prés: Bd. I. 138.
- Kahn, Robert: Drei Gesänge, op. 70. 458.
- Drei Gesänge für gemischten Chor, op. 71. 458.
- Suite für Violine und Klavier, op. 69, Nr. 4 Elfe, Nr. 5 Burleske. 377.
- Zwischen Sommer und Herbst. 2 Klavierstücke, op. 67, 3 Hefte. 376.
- Kaminski, H.: Der 130. Psalm. 458.
- Sechs Choräle. 458.
- Motette: O Herre Gott. 458.
- Kellermann, Hellmut: Sonate, op. 9 für Violine und Klavier. 295.
- Keußler, Gerhard v.: Jesus aus Nazareth (Oratorium). 60.
- Kienzl, Wilhelm: Streichquartett c-moll, op. 99. 455.
- Kocher-Klein, Hilda. Koblode. 458.
- Kodaly, Zoltán: II. Streichquartett, op. 10. 216.
- Koeßler, Hans: Trio-Suite für Violine, Bratsche und Klavier. 455.
- Kornauth, Egon: Klavierquartett, op. 18. 375.
- Křenek, Ernst: Streichquartett, op. 6. 216.
- Liljefors, Ruben: Klavierkonzert, op. 5. 60.
- Linder, G.: Klavierstücke, op. 19, 20, 24, 25. 377.
- Liszt-d'Albert: Auswahl aus den Klavierwerken von Fr. Liszt, durchgesehen und bez. von E. d'Albert (3 Bde.). 376.
- Lürmann, Ludwig: Vorspiel zu einer Komödie, op. 6. 61.
- Manas, Edgar: Quartett. 215.
- Manén, Joan: 1. Streichquartett, op. A—16. 215.
- Morley, Charles: Kleine Geschichten. 12 leichte und instruktive Klavierstücke für die Jugend. 2 Hefte. 376.
- Mraczek, Joseph Gustav: Drei Lieder. 377.
- Zehn Lieder. 214 f.
- Niemann, Walter: Suite für Klavier, op. 87. 376.
- Onegin, E. B.: Marienlieder. 377.
- Orgelwerke für kirchliche Aufführungen (bearb. F. E. Thiele). 296.
- Paganini-Osinski: Moto perpetuo, für Klavier, op. 2. 297.
- Pantillon, Georges: 48 Elementar-Etüden (Goby Eberhardt). 457.
- Pembaur, Karl Maria: Sechs Lieder, op. 25. 458.
- Drei Lieder, op. 26. 458.
- Peterka, Rudolf: Klaviertrio in D-dur, op. 6. 62.
- Triumph des Lebens, op. 8. Ein rhapsodisches Vorspiel für großes Orchester. 373.
- Philipp, Franz: Simson-Vorspiel, op. 11. 454.
- Unserer lieben Frau (a-cappella-Chöre), op. 15. 458.
- Ramin, Günther: Sonate für Violine und Klavier. op. 1. 376.
- Rinkens, Wilhelm: 6 Lieder, op. 9. 297.
- 6 Lieder, op. 10. 297.
- Roemhildt, Johann Theodorich: Matthäus-Passion. 140.
- Rozycki, Ludomir: Quintett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Klavier, op. 35. 375.
- Schaub, Hans F.: Orchestersuite, op. 7. 296.
- Schnabel, Alexander Maria: Sonate, C-dur, op. 1 für Klavier. 297.
- Sonate cis-moll für Cello und Klavier, op. 4, Sonate G-dur für Violine und Klavier, op. 5. 63.
- Sonate es-moll, op. 8 für Klavier. 297.
- Trio c-moll, op. 10. 216.
- Schütz, Heinrich: Ich hebe meine Augen auf. 139.
- Sibelius, Jean: 13 morceaux pour le piano, op. 76. 376.
- Signorini, A. Ricci: Sirene da »Le pavole della nonna Theresa«. 297.
- 2 Impressioni da »A Regoledo«. 297.
- 2 Impressioni dea a Nervi. 297.
- 3 Pezzi poetici. 297.
- Stöhr, Richard: Klavierquartett d-moll, op. 65. 63.
- Szymanowski, Karol: Métopes, op. 29. 457.
- Etudes, op. 33. 457.
- Telemann, G. Ph.: Konzert G-dur für 4 Violinen und Klavier. 139.
- Viebig, Ernst: 5 Lieder. 216.
- Wellesz, Egon: Streichquartett, op. 28. 216.
- Wertheim, J. v.: Sinfonische Variationen über ein eigenes Thema für großes Orchester, op. 19. 374.
- Wetz, Richard: II. Symphonie A-dur, op. 47. 61.
- Wetzel, J. H.: Erster Liederkreis in 10 Heften. 141.
- Wetzler, H. H.: Sinfonische Phantasie für großes Orchester, op. 10. 373.
- Windsperger, Lothar: 12 Lieder, op. 24. 296.
- 21 Lieder, op. 25. 296.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
WILHELM ALTMANN: Zur Verbreitung von Bachs Sonaten und Suiten für Violine bzw. Violoncell allein	206
GUIDO BAGIER: Carl Hagemanns »Kunst der Bühne«	282
— Max Reger und die Orgel	321
WILLY BARDAS: Bemerkungen zu Busonis Frage: Was gab uns Beethoven?	203
RUDOLF MARIA BREITHAUPT: Spieltalent und Rasse	37
MAX BROESIKE-SCHOEN: »Weber« von Julius Kapp	440
PAUL BEKKER: Zeitwende	1
FERRUCCIO BUSONI: Was gab uns Beethoven?	19
WALTER DAHMS: Zwei Welten Musik	161
ERNST DECSEY: Wiener Blut, Jahrgang 1922	23
ARTHUR DREWS: Paul Moos: Die Philosophie der Musik	352
KURT ENGELBRECHT: Der Wert der Musikästhetik	200
KARL GRUNSKY: Die Formfrage bei Richard Wagner	436
CARL HAGEMANN: Bayreuth am Grenzweg	241
ROBERT HERNRIED: Die inneren Gründe des Quintenverbotes	426
LEOPOLD HIRSCHBERG: Zwei unbekannte Balladenfragmente Robert Schumanns .	126
WALTHER HOWARD: Die herrschende Notenschrift als Hindernis allgemeiner Bildung in der Musik	416
EDGAR ISTELE: Carmen. Die Novelle und das Libretto. Eine dramaturgische Studie .	245
ALEXANDER JEMNITZ: Dilettantismus	429
JULIUS KAPP: Carl Maria v. Weber in Prag. Im Kampf um Liebe und Kunst . . .	116
ERWIN KROLL: E. T. A. Hoffmann als Bühnenkomponist	99
ROLF LAUCKNER: Von den Forderungen an eine neue Oper	264
— Eine neue Bearbeitung der 100jährigen »Euryanthe«	341
HUGO LEICHTENTRITT: Händel in Italien	85
— »Verdi« von Adolf Weißmann	442
GUSTAV MAHLER: Zwei Briefe an Richard Batka	262
PAUL MARSOP: Deutsche Musikwoche München (3.—10. Dezember 1922)	356
ANDREAS MOSER: Musikalische Criminalia	423
ERICH H. MÜLLER: Heinrich Schütz. Zum 250. Todestage	81
EMIL PETSCHNIG: Die deutsche Oper	184
SIEGMUND PISLING: Der Stil der impressionistischen Musik	44
OSKAR v. RIESEMANN: Das Staatsinstitut für Musikwissenschaft in Moskau	410
KURT SINGER: Bruckners Kirchenmusik	401
RICHARD H. STEIN: Die Kirchentänze in Sevilla	29
— Die Musik in der Weltkrise	194
ERICH STEINHARD: Bemerkungen zum Expressionismus	49
RICHARD STERNFELD: Hat Richard Wagner 1840 im Pariser Schuldgefängnis ge- essen?	127
MAX UNGER: Beethovens Klavierstück »Für Elise«	334
HANS VOLKMANN: Beethoven und die erste Aufführung des »Fidelio« in Dresden .	177
FELIX v. WEINGARTNER: Anfänge meiner Dirigentenlaufbahn	274
ADOLF WEISSMANN: Von der Vision zum Drama. Ein Verdi-Kapitel	11
KARL ZUSCHNEID: Neue Wege zur musikalischen Erziehung	432
Echo der Zeitungen und Zeitschriften des In- und Auslandes	51. 131. 208. 285. 364. 444
Kritik: Bücher und Musikalien	56. 135. 212. 290. 369. 449
Anmerkungen zu unseren Beilagen	73. 159. 233. 289. 398. 448
Zeitgeschichte	74. 155. 234. 314. 394. 475
Vom Bücher- und Musikalienmarkt	79. 160. 240. 319. 399. 480

INHALTSVERZEICHNIS

MUSIKLEBEN

	Seite		Seite		Seite
OPER:					
Aachen	378	Nürnberg	220. 384	Freiburg i. B.	152
Barmen-Elberfeld	298	Odessa	303	Graz	308
Berlin 143. 218. 378.	459	Prag 149. 220.	384	Halle	70. 309
Bremen 143. 218. 378.	459	Rom	463	Hamburg 153. 226. 309. 389.	468
Breslau 144. 379.	459	Rostock	303	Hannover	310
Dessau	460	Schweiz 65. 149. 221.	463	Heidelberg	227
Dortmund	298	Stettin	304	Karlsruhe	153. 468
Dresden 144. 218. 298. 379.	460	Stuttgart 149. 221.	464	Köln. 71. 228. 310.	390
Düsseldorf 145. 219.	380	Weimar	304	Königsberg i. P.	310
Essen 145.	380	Wien 150. 221.	464	Leipzig	229
Frankfurt a. M. 145. 219.	380	Wiesbaden	150	Ludwigshafen	469
Göttingen	64	KONZERT:			
Graz	298	Aachen	385	Mainz	310
Halle	299	Amsterdam	223. 386	Mannheim	229. 390
Hamburg 146. 219. 300. 381.	461	Barmen-Elberfeld	306	München 311. 391.	470
Hannover	300	Berlin 151. 221. 305. 384.	465	Neuyork	471
Karlsruhe 146.	381	Bochum	465	Nürnberg	312. 391
Köln. 147. 300. 382.	461	Bremen	151. 306	Odessa	313
Königsberg i. P.	301	Breslau	307. 466	Prag	230. 471
Leipzig 147. 301.	461	Donaueschingen	66. 224	Rom	472
Magdeburg	220	Dortmund	307. 387	Salzburg	72
Mailand	382	Dresden 224. 307. 387.	466	Schweiz	230. 392. 472
Mainz	302	Duisburg	67	Stettin	392
Mannheim 148. 220.	383	Düsseldorf 68. 151. 308. 388.	467	Stuttgart	231. 393. 472
München	302. 384	Essen	152. 388	Weimar	313
Neuyork	462	Frankfurt a. M.	225. 388	Wien	232. 313. 473
				Wiesbaden	233. 474

BILDER — FAKSIMILES — NOTEN

PORTRÄTE:			
Ansorge, Conrad	Heft 3	Verdi: Handschrift (Aida)	Heft 6
Bruckner, Anton, Relief von Edm. Schröder	Heft 6	— Ein Brief	Heft 1
Busoni, Ferruccio	Heft 1	Zwei Seiten eines Riesenfolianten aus dem musikalischen Archiv der Kathedrale zu Sevilla	Heft 1
Erdmann, Eduard	Heft 3	NOTEN:	
Friedlaender, Max	Heft 3	Hindemith, P.: Das Marienleben, Lied, op. 27	Heft 1
Furtwängler, Wilhelm	Heft 1	Niemann, Walter: Ständchen, op. 84 Nr. 1, für Klavier	Heft 6
Gieseking, Walter	Heft 3	Schumann: Die nächtliche Heerschau, Ballade, Fragment	Heft 2
Klemperer, Otto	Heft 1	— Der Reiter und der Bodensee, Ballade, Fragment	Heft 3
Pfitzner, Hans	Heft 1	VERSCHIEDENES:	
Reger, Max (4 Porträte)	Heft 5	Bühnenbilder von Lothar Schenk v. Trapp zu: »Tristan und Isolde« I. und II. Akt; Strauß, »Josephslegende«; Gluck, »Die Pilger von Mekka«; Offenbach, »Hoffmanns Erzählungen« II. und III. Akt; Korngold, »Die tote Stadt«; Schreker, »Der Schatzgräber«	Heft 4
Sauer, Emil v.	Heft 3	Tänze der Chorknaben in der Kathedrale zu Sevilla	Heft 1
Schönberg, Arnold	Heft 1		
Schreker, Franz	Heft 1		
Straube, Karl	Heft 5		
Verdi, Giuseppe, Gemälde von G. Boldini .	Heft 6		
Weber, Carl Maria v., Stich von Joh. Neidl	Heft 6		
FAKSIMILES:			
Händel: Ein Brief	Heft 2		
Reger: 4 Seiten aus dem f-moll-Klavierkonzert von 1897 (unveröffentlicht)	Heft 5		
Schütz: Aus dem Dialog »Weib, was weinst du«	Heft 2		
— Quittung für den Braunschweiger Hof .	Heft 2		

ZEITWENDE

VON

PAUL BEKKER - HOFHEIM i. T.

Sieben Jahre sind vergangen, seit die »Musik« zum letztenmal erschien. Diese Zeit hat tiefe Spuren hinterlassen nicht nur im politischen und wirtschaftlichen, auch im künstlerischen Leben. Eine Spanne von sieben Jahren bringt schon unter normalen Verhältnissen einschneidende Änderungen im Hinblick auf Menschen und Dinge, um wieviel mehr, wenn die Zeit erfüllt ist von Kämpfen und Umwälzungen, wie sie seit Generationen nicht erlebt wurden, wenn die Grundlagen des Denkens und Fühlens erschüttert, die gegebenen Autoritätsbegriffe gewaltsam angegriffen, alle scheinbar natürlichen Voraussetzungen des geistigen Seins schärfstem Widerspruch ausgesetzt werden. Wenn dies alles nicht nur aus besonnener kritischer Überlegung geschieht, wenn Leidenschaften, Haß, Fanatismus die Führung an sich reißen, wenn höchste Wertbegriffe schwanken und äußere Macht jäh eingreift in Angelegenheiten von empfindlichster Zartheit, dann müssen Umgestaltungen erfolgen, die das Einst mit dem Jetzt kaum noch verbindbar erscheinen lassen.

Dieses alles ist während der letzten sieben Jahre geschehen. Springt die »Musik« heut mit einem Satz vom September 1915 auf den Oktober 1922, so hat sie damit wohl den Vorteil gewonnen, daß sie in ihrem organischen Bestand unberührt blieb von dem, was sich in der Zwischenzeit ereignete, daß sie mit unverminderter, ausgeruhter Kraft wieder hervortreten kann. Aber will sie in dieser neuen Welt leben und wirken, so wird sie die übersprungene Zeit nicht ignorieren dürfen. Sie wird fragen müssen, *was* geschah und *warum* es geschah, sie wird Rechenschaft geben müssen, wo wir stehen. Denn noch ist kein Ruhepunkt, kaum ein Richtpunkt zu erblicken, und das Chaos liegt ebenso vor, wie hinter uns. Die Kraft zur Bändigung aber wird nie von außen kommen, wir müssen sie aus uns selbst gewinnen. Wir müssen selbst sehen, selbst entscheiden lernen, und wir werden Einsicht und Mut dazu um so leichter finden, je freier wir das jüngst Vergangene vom Standpunkt des neu Beginnenden betrachten.

* * *

Was geschah?

Der Krieg hat die Kunst zuerst verstummen gemacht. Als man noch meinte, das Weltgeschehen nach gegebenen Maßen schätzen zu dürfen, konzentrierte man die Kräfte, und alles nicht unmittelbar Kampffähige — wie hätte die Kunst, insonderheit die Musik Kriegsmittel sein können — mußte schweigen. Aber die gegebenen Maße erwiesen sich als unzureichend. Es bildete sich eine neue Art der Kampfführung, geistigen und künstlerischen Faktoren fiel

dabei eine wichtige Rolle zu. Sie wurden Beruhigungs- und Auffrischungsmittel nach innen, Werbemittel nach außen. Im nämlichen Grade, wie der Krieg sich aus einem Ausnahme- zum Dauerzustand entwickelte, paßte sich die Kunst der veränderten Grundauffassung der gesamten Lebensbedingungen an. In dieser bewußten Einordnung auch der Musik in augenblicklich gegebene Situationen des äußeren Lebens, etwa vom zweiten Kriegsjahr an, liegt der Keim zu ihrer heut üblichen Verwendung als *politisches* Kampfmittel. Für die Kunst blieb diese Anpassung das einzige Mittel der Selbstbehauptung. Ein gefährliches, verhängnisvolles Mittel zwar, das in seinen Folgen die Grundlagen der Kunsterkenntnis erschüttern mußte. Aber zunächst war die äußere Existenzmöglichkeit inmitten kunstfeindlicher Voraussetzungen gesichert, das Opfer machte sich bezahlt. Theater und Konzert nahmen ungeahnten Aufschwung, es entwickelte sich eine Konjunktur, wie sie günstiger für ausübende und darstellende Kunst seit Jahrzehnten nicht bestanden hatte. Wer genauer zusah, konnte freilich an diesem scheinbaren Aufschwung keine reine Freude empfinden, mußte erkennen, daß die Kriegsblüte der Kunst mit wahrhafter Vertiefung der künstlerischen Interessen nichts zu tun hatte. Es hätte damals den Theater- und Konzertleitern freigestanden, die unbedingt sichere Teilnahme des Publikums auf Ziele zu lenken, wie man sie in früheren »schlechten« Zeiten nie ins Auge fassen konnte. Aber niemand machte von dieser Möglichkeit Gebrauch. Wenige Ausnahmefälle abgerechnet, sind Spielpläne und Konzertprogramme niemals so bar jeder Initiative, so gedankenlos dem Herkommen unterworfen gewesen, wie in der Kriegszeit. Auch die Fronttheater wurden angewiesen, das leichte Genre zu bevorzugen, Kunst sollte nicht Kunst sein, sondern Betäubung schaffen. Das »Dreimäderlhaus« war der Haupterfolg dieser Jahre, und in der großen Kunstdebatte 1918 im preußischen Abgeordnetenhaus konnte der Fraktionsredner des Zentrums diesen Erfolg des »Dreimäderlhauses« als Zeichen für die sittliche Reinheit des deutschen Volkes preisen. Es ist nicht nötig, andere Einzelheiten, wie die Propagandafahrten deutscher Künstler in das neutrale Ausland, auf ihre tatsächliche Bedeutung zu untersuchen. Das Wesentliche ist: die späteren Kriegsjahre brachten der Musik äußerlich viele Aufgaben und lebhaften Betätigungsanreiz. Dahinter aber stand als antreibende Kraft die Unterhaltungs- oder Werbeabsicht, und so sind die damals gegebenen reichen Möglichkeiten nicht der Kunst, sondern einem äußeren Zwecke zugute gekommen, während das künstlerische Niveau dauernd sank.

Mit dem revolutionären Zusammenbruch fiel dementsprechend diese Art des politisch eingestellten Kunstbetriebes zusammen. Sie fiel aber nur, um nach kurzer Zeit unter anderem Namen wieder aufzuleben. Man entdeckte plötzlich die *soziale* Mission der Kunst. Nun gab es allenthalben Volkskonzerte, Volksvorstellungen und ähnliche allgemeinbeglückende Einrichtungen. Gewiß sind damals viele ehrlich meinende Kräfte am Werk gewesen, um die Kultur-

wirkung der Musik ausbreiten zu helfen. Von denen aber, die die Führung hatten, wurde jetzt der sozialisierende Gedanke gradeso nur als Schutzmäntelchen benutzt wie vorher der politische Zweck. Die Spielpläne unserer Bühnen, der allgemeine Charakter der Theater- und Konzertorganisationen ist von der Revolution innerlich unberührt geblieben. Überall hat die Spekulation das Feld behauptet, indem sie sich mit Geschick jeder im Augenblick geltenden Losung bediente, sich bald vaterländisch, bald revolutionär-sozialistisch gebärdete. Als der Rückschlag auf die revolutionäre Welle eintrat und wieder streng nationalistische Begrenzung des Kunstdienstes gefordert wurde, stellte der Apparat sich sofort auf diese einstweilen letzte Parole ein, und er ist jetzt dabei, soweit namentlich die Theater in Betracht kommen, sich den gesteigerten Sittlichkeitsansprüchen der erstarkenden katholisierenden Bewegung anzupassen.

Es kommt nicht darauf an, hier über die Berechtigung der verschiedenen weltanschaulichen Tendenzen an sich zu streiten. Es kommt lediglich darauf an, festzustellen, daß die öffentliche Kunstpflege durch den Krieg und seine Folgeerscheinungen in den letzten Jahren in eine *Abhängigkeit* von politischen Gesichtspunkten geraten ist, die jeder Ernstmeinende, gleichviel welcher Parteirichtung er angehören mag, tief bedauern muß. Es gibt keine Kunst im Dienste politischer Ideen. Gewiß kann ein Künstler durch weltanschauliche Überzeugungen entscheidend beeinflußt werden, Künstler aber wird er nur werden durch die Kraft der Verklärung, mit der er als Schaffender diese Grundlagen seines Wesens der rationellen Faßbarkeit zu entziehen weiß. Eine vaterländische, revolutionäre, sozialistische oder klerikale Kunst aber im politischen Sinne fördern, bekämpfen wollen, deutet auf einen verhängnisvollen Grundirrtum in der Wesenserfassung der Kunst. Dieser Irrtum ist ein Erbe der Kriegszeit und hat sich durch ihre Erregungen tief eingefressen in die Gemüter. Ihn zu beseitigen und damit wieder zu einer reinlichen Kunstanschauung als Grundlage unseres Kunsterkennens zu gelangen, ist die Hauptaufgabe für alle, die guten Willens sind.

Der Krieg und seine Folgen haben über diese Allgemeinwirkungen hinaus auf die innerorganische Gestaltung des Musiklebens manche Einflüsse geübt. Auch hier hat, wie auf anderen Gebieten, das Fehlen klarer, zielsicherer Sachlichkeit in der Beurteilung von Menschen und Dingen zum Versagen der Bewegung geführt und der erste, blind übertreibende Radikalismus hat apathischer Teilnahmslosigkeit Platz gemacht. Man glaubte Großes zu tun, als man die alten Hoftheaterintendanten ihrer Funktionen enthob, aber man wagte nicht, neue Männer an ihre Stelle zu setzen. Der politische Meinungsstreit griff auch hier störend ein in die künstlerische Arbeit, Farblosigkeit des Führers wurde zur gewünschten Tugend. In Dresden mußte *Fritz Reiner*, in München *Bruno Walter* der antisemitischen Bewegung weichen. Die Mehrzahl der Opernbühnen ist heut in den Händen entweder musikfremder Ver-

waltungsbeamter oder bewußt neutral gerichteter Führer mit deutlich erkennbarem rechtspolitischem Einschlag. Nicht darin liegt der Fehler, warum sollte ein Dirigent und Opernleiter als Deutschnationaler nicht ebenso gute, vielleicht noch bessere Musik machen können als ein Sozialist? Aber daß diese Gesichtspunkte überhaupt in Betracht gezogen werden können, daß sie — wie der Fall Walter zeigt — ausschlaggebende Bedeutung gewinnen, darin liegt das Erschreckende und Erniedrigende. Wir sind in einer Lage, die das Zusammenfassen *aller* gegebenen Kräfte zum Gebot der Selbsterhaltung macht. Statt dessen erleben wir es, daß Menschen von außergewöhnlicher Bedeutung, deren Erhaltung mit allen Mitteln selbstverständliche Pflicht wäre, aus unserem öffentlichen Leben einfach ausgestrichen werden. München war während und nach der Kriegszeit dem Spielplan, dem Personalbestand und der Aufführungsqualität nach die beste deutsche Opernbühne. Es bleibt abzuwarten, ob und wie weit sie unter Hans Knappertsbuschs Führung diesen Vorrang wird behaupten können. Sie hat freilich im Augenblick keine sehr ernsthafte Konkurrenz. In Berlin hat Max von Schillings sich bemüht gezeigt, die Versäumnisse der Ära Hülsen im Hinblick auf das neuere Schaffen nachzuholen. Darüber hinaus dem Institut charakteristische Physiognomie durch persönlichen Stil der Aufführungen zu geben, liegt außerhalb der Grenzen seiner mehr vorsichtig anschniegsamen als aktiv gerichteten Natur. Dresden, durch eine direktionslose Rätewirtschaft und die schwache Hand des später berufenen Scheidemantel erheblich von seiner früheren Höhe herabgedrückt, geht jetzt an *Fritz Busch* über, dessen Pflichteifer und leicht gewinnendes Wesen außer Zweifel steht, dessen Künstlertum aber hier erst die Probe wird bestehen müssen. Auch Stuttgarts Zukunft unter Leonhards Leitung ist abzuwarten. An den großen deutschen Stadttheatern Hamburg, Frankfurt, Köln, Leipzig haben die letzten Jahre nichts Grundlegendes geändert, Otto Lohse in Leipzig, Ludwig Rottenberg in Frankfurt haben ihre Stellung gewahrt, Ernst Lert, der neue Frankfurter Intendant, hat bisher nur experimentell gerichtete Regiebegabung erwiesen, im Organisatorischen dagegen versagt. In Egon Pollak hat Hamburg einen unserer fähigsten Theaterkapellmeister, in Otto Klemperer hat Köln die stärkste Künstlerbegabung der jüngeren Dirigentengeneration gewonnen. Durchaus problematisch dagegen erscheint das Gesamtbild der Mannheimer Bühne, nachdem Carl Hagemann sie mit Wiesbaden vertauscht und Adolf Kraetzer die Intendanz übernommen hat.

Es ist nicht beabsichtigt, hier eine Übersicht von Namen zu geben, die doch unvollständig bleiben müßte. Die Beispiele sollten nur an einigen Fällen die Art der Veränderungen charakterisieren. Man erkennt namentlich in den ehemals fürstlichen Instituten lebhaften Wechsel an den leitenden Stellen. Man erkennt in den Gesamtleistungen fast überall einen erheblichen Rückschritt, in wenigen Fällen Niveaubewahrung, eine Steigerung nirgends. Das gleiche gilt von den Führern, vielmehr in erster Linie von ihnen, denn sie bestimmen

die Qualität des Ganzen. Es ist nicht zu bestreiten: in der jüngeren, jetzt zur Reife gelangten Generation ausübender Künstler fehlt es an Führerpersönlichkeiten.

Große Erscheinungen, geniale Naturen sind allerdings stets selten gewesen. Immerhin darf daran erinnert werden, daß Gustav Mahler, Richard Strauß, Felix Mottl, Artur Nikisch, der junge Weingartner annähernd *einer* Zeit angehören. Was haben wir heut an nur annähernd vergleichbaren Kräften einzusetzen? Einen einzigen: *Wilhelm Furtwängler*. An dieser Verarmung zeigt sich ein auffallender Wertrückgang. Er ist nicht aus zufälliger Verminderung der Talente an sich zu erklären. Begabungen sind immer vorhanden, die Persönlichkeit des Ausübenden aber entwickelt sich erst an den Aufgaben, die ihr gestellt werden, an dem Wirkungskreis, den man ihr eröffnet. Wenn die erste und zweite Generation nach Wagner und Liszt eine erstaunlich große Anzahl von Führern hervorgebracht hat, während in der dritten Generation fast nur noch Talente erscheinen, so hängt dies eng zusammen mit der Veräußerlichung der Kunstentwicklung überhaupt, wie sie sich in der durch Krieg und Nachkriegszeit offenbarten Auffassung der Kunst als eines Betriebsmittels kundtut. Es fehlen die Aufgaben, an denen die Begabungen zu Persönlichkeiten erstarken können, es fehlen die durchgreifenden Wirkungsmöglichkeiten, weil die dafür erforderlichen Voraussetzungen mangeln. Charakteristisch ist, daß auch die eine überragende Erscheinung der jüngeren Generation, Furtwängler, vorläufig in erster Linie durch harmonische Ausgeglichenheit seines Wesens, durch umfassende Kultur seiner Persönlichkeit am stärksten wirkt, und daß schon diese Wirkung auch ohne den Einschlag elementarischer Ursprünglichkeit gegenwärtig mit Recht als etwas Auszeichnendes empfunden wird. Die Wahl Furtwänglers zum Nachfolger Nikischs in Leipzig und Berlin war daher die einzige, ernsthaft erwägbare Möglichkeit, den Verlust dieses dämonisch überragenden Dirigiergenies würdig zu ersetzen, wenn wir auch wissen, daß die künstlerische Wundererscheinung eines Nikisch allen unvergeßlich und unvergleichbar bleiben wird, die ihren Zauber je empfunden haben.

Für die anderen großen Konzertstädte Deutschlands sind die letztvergangenen Jahre vorwiegend eine Zeit des Experimentierens gewesen. Nur Köln hat in Hermann Abendroth den ernstmeinenden, durch gesellschaftliche Konvenienz aber stark behinderten Gürzenich-Dirigenten neudeutschen Grundbekenntnisses behalten. Hamburg ist seit dem Fortgang Hauseggers nach München mehr noch als seither dem großstädtisch industriellen Konzertbetrieb ohne eigene Physiognomie verfallen, Frankfurt hat nach langem Suchen jetzt in Hermann Scherchen den ständigen Museumsdirigenten erhalten. Mit ihm tritt nun die jüngste Generation auf den Plan, die Generation, in deren innere Reifezeit das Erlebnis des Krieges und seiner Folgen fällt, und die sich, unbelastet von bindenden Beziehungen zur Vorkriegskunst, mit vollem Bewußtsein der Erfassung der neuen zeitgenössischen Kunst zuwendet. Dieser

Künstlerreihe gehören außer Scherchen die Pianisten Walter Giesecking und Eduard Erdmann an, auch sie die einzigen, die auf ihrem Gebiet neben zahllosen Reproduktionstalenten als Neuerscheinungen von individueller Prägung hervorgetreten sind.

Es scheint, daß diese jüngste Generation im Gegensatz zu der vorangehenden wieder zu stärkeren Hoffnungen berechtigt. Man sieht eine auffallende Zahl frischer Talente, die, unsicher zwar noch und im einzelnen suchend, sich doch mit Bewußtsein von der herrschenden Kunstauffassung der Vorkriegs- und Kriegszeit abwenden und, angelehnt an einige seit kurzem hervortretende überragende produktive Erscheinungen, den Weg einer neuen, ideenreichen, ernstesten Jugend zu finden suchen. Angesichts des haltlosen Zustandes unserer Bühnen, des Mangels an Führern in der ausübenden Kunst weckt es Zutrauen, daß zunächst für die Heranbildung dieser Jugend auch neue Möglichkeiten geschaffen wurden. Zwei der bedeutendsten deutschen *Musikschulen* haben in den letzten Jahren grundlegende Umgestaltung erfahren: Berlin und München. An der Art des Ausbaues erkennt man noch die Gegensätze, die sich im heutigen öffentlichen Leben Deutschlands gegenüberstehen: während München unter der künstlerischen Leitung Hauseggers, der administrativen Führung Hermann W. von Waltershausens den unmittelbaren Anschluß an die neudeutsche Vergangenheit betont, erhält Berlin durch die Künstlerpersönlichkeit Franz Schrekers und die wissenschaftlich objektivierende, dem Streben der Jüngsten mit besonderer Aufmerksamkeit zugewandte Arbeit seines Mitdirektors Georg Schünemann eine so zweifelsfrei hervorgehobene Wendung zur Gegenwart, wie sie seit der Gründung des Leipziger Konservatoriums durch Mendelssohn auf Hochschulen nicht mehr üblich gewesen ist. Die Erfolge im großen werden auch hier erst in Jahren erkennbar werden. Es wird sich zeigen müssen, ob das künstlerische Grundbekenntnis dieser Erziehungsmethode stark genug ist, um allmählich alle eigenkräftigen Begabungen hier zu sammeln und ihnen, unbeschadet ihrer individuellen Talentrichtung, den Impuls zu geben, der die Persönlichkeit in ihnen weckt und frei macht. Wie weit das gelingt, wird im wesentlichen abhängen von der produktiven Kraft der Menschen, die diesen Weg weisen, wird abhängen von der Linie, die nun die *schöpferische* Kunst großen Stils in der kommenden Zeit aufnehmen und innehalten wird.

Um hierfür das richtige Augenmaß zu finden, ist es erforderlich, sich klar zu machen, daß eine wahrhafte Blüte der Kunst niemals verträglich ist mit dem Vorherrschen irgendeiner »Richtung«. Richtungen sind nichts anderes als Nachahmungen eigenkräftiger Individualitäten durch unselbständige Talente. In den Kämpfen, die zwischen diesen Richtungen ausgefochten werden, wird leeres Stroh gedroschen, Verwirrung gestiftet — niemand weiß wofür, und das Resultat ist lediglich tendenziöse Herabsetzung schöpferischer Werte, gewaltsame Konfusion der ästhetischen Grundbegriffe. Wir haben bis zum Kriege

unter der Vorherrschaft einer Richtung gelebt, die ihre Maßstäbe aus der überragenden Erscheinung *Wagners* gewann. Wir müssen nun verstehen lernen, daß es noch andere Möglichkeiten des künstlerischen Schaffens gibt, daß es wertlos ist, gegen diese anderen in blindem Haß anzurennen, nur weil sie da sind und ihr Recht auf das Dasein erkämpft haben. Wir müssen begreifen, daß gerade in der individuellen Zerspaltung der heutigen schöpferischen Kräfte ein Beweis weiterlebenden produktiven Vermögens liegt, daß nicht diese oder jene Einzelpersonlichkeit ein besonderes Recht hat, sich als deutsch, als national, als geburtsecht im Volkssinne auszugeben, sondern daß erst die *Summe* aller das Bild der wahrhaft lebendigen Schaffenskraft darstellt. Es gibt in der Kunst keine Rangordnung der Gesinnungen, es gibt nur die Rangordnung der Begabungen. Aus ihr erst, aus der Art, wie sie sich im gestaltenden Schaffen offenbart, ergibt sich der Maßstab für die ethische Bewertung einer Kunst.

Bis zum Kriegeausbruch und darüber hinaus war *Richard Strauß* die beherrschende Musikerpersönlichkeit in Deutschland. Äußerlich genommen ist er es heut noch. Mit der Übernahme der Wiener Hofoper nach der Revolutionskrise hat er die nach Tradition und materieller Leistungsmöglichkeit bedeutendste Stellung der deutschen Kunstwelt eingenommen, unter Umständen, die ihm eine Freiheit des Handelns vergönnten, wie sie keinem seiner Vorgänger erlaubt war. Aber die egozentrische Art seines Wesens hat ihn verhindert, hier eine Aufgabe im umfassenden Sinne zu suchen und zu finden. Strauß als Künstler ist der typische Vertreter des persönlichen Machtgedankens. Erkennt man die Berechtigung dieses Machtverlangens auf Grund der großen Begabung und weitreichenden Wirkung mit schuldiger Ehrerbietung an, so empfindet man eben deswegen schmerzlich das Fehlen der Führerqualität im höheren Sinne, die Unfähigkeit, über das Verfolgen persönlicher Ziele hinaus aufbauende Arbeit im Sinne organischer Neugestaltung zu leisten. Auch das Straußsche Schaffen, einst mit stärksten Instinkten in der Gegenwart lebend, so lange diese selbst dem Oberflächenkult gehörte, ist von der geistigen Zeitwende unberührt geblieben. Die »Josephslegende«, 1914 von Russen in Paris getanzt, war der Abschluß der Vorkriegszeit, die »Alpensinfonie« und die »Frau ohne Schatten« sind seither gefolgt — beides Versuche, die genießerische Kunstatmosphäre einer versinkenden Epoche festzuhalten, beide ohne Fühlung mit den tiefen Bewegungen einer Zeit, in der die Nötigung zu anderen Vorstellungen von Leben und Kunst als unbesiegbare Forderung wachgerufen ist. So hat sich Strauß für uns zu einer Erscheinung gewandelt, deren Begabung und artistisches Können jederzeit außer Zweifel steht, deren *ideelle* Bedeutung für die Gegenwart aber auf die unmittelbare Wirkung des persönlichen, hochgesteigerten Talentes beschränkt bleibt. Eine Erscheinung, an der man immer noch ausruhen kann und darf, die aber Impulse nicht mehr zu geben vermag.

Stärker eingegriffen in das ideelle Leben der neuen Zeit hat *Hans Pfitzner*. Sein Aufstieg als Künstler hängt äußerlich und innerlich eng zusammen mit der Zeitwende, äußerlich, indem »Palestrina« während des Krieges, die romantische Kantate, »Von deutscher Seele« erst vor kurzem an die Öffentlichkeit trat. Beide Werke brachten den in früheren Jahren vergeblich erstrebten großen Erfolg. In beiden Fällen handelt es sich, im Gegensatz zu Strauß, um Wirkungen mehr *ideeller* als künstlerisch artistischer Art. Damit hängt auch die eigentümliche Begrenzung dieser Wirkungen zusammen. Wäre Pfitzner das umfassende *musikalische* Schöpfergenie, so wäre ihm vermutlich die einseitig propagandistische Wendung seines Denkens und Schaffens erspart geblieben. Die gewaltsame Anklammerung an die Herrlichkeit des Vergangenen, die politische Umdeutung seines künstlerischen Schaffens, die parteimäßige Einstellung auf aktuelle Zeitkämpfe dokumentiert aber mehr als lediglich Überzeugung und Bekenntnis. Es spricht daraus, dem Sprecher selbst unbewußt, die natürliche Begabungsgrenze. Zwang zum Hassen ist Symptom des Nichtbegreifenkönnens. Das Unvermögen, neue Ideen schöpferisch zu gestalten, treibt zur überbetonten Lobpreisung der alten. Aus dieser Gegensätzlichkeit zieht Pfitzner seine Kraft, die, wenn man Einzelheiten der Abirrung übersieht, als Kundgebung ideell gerichteten Wollens in einem tiefen Gefühl für das Verlangen der Zeit wurzelt, zum künstlerischen Vollbringen aber nicht ausreicht und nun die eigene Schwäche zum sittlichen Gesetz umstempelt. Pfitzner ist die Gegenerscheinung zu Strauß. In der Entwicklung beider, wie sie durch die letzten Jahre angebahnt wurde, kommt die deutsche Neuromantik zum artistisch künnerhaften und zum ideell bekenntnismäßigen Ausklang.

Gleich Pfitzner ist auch *Gustav Mahler* durch die seelische Wandlung der Kriegsjahre zu weitreichender Geltung gelangt. Es ist Mahler erspart geblieben, persönlich zu den neuen Ereignissen Stellung nehmen zu müssen, obwohl sie ihm kaum wahrhaft Neues gebracht hätten. Die Kunst Mahlers wurzelt in der tiefen Erfassung des Leidensvollen, das bei ihm nicht wie bei Pfitzner in subjektivierender Bezugnahme, sondern in menschlicher Verallgemeinerung erkannt und dargestellt wird. Der Vorkriegszeit mußte eine solche Erscheinung fremd bleiben, erst die folgenden Ereignisse haben in den Menschen wieder die Empfindung freigemacht für das Menschliche in ihnen, für das Tragische der Lebensgesetzlichkeit, für das Naturhafte alles Geschehens, für die Sehnsucht nach dem großen, versöhnenden und vereinenden Aufschwung durch die Liebe. Wären wir nicht durch parteimäßige Verdrehung von objektivem Betrachten des Rasseproblems abgekommen, vermöchten wir zu erkennen, daß alle kulturell hochstehenden Rassen zweifellos verschiedenartige, in dieser Verschiedenartigkeit aber gleichwertige Mittler zur Erfassung des urmenschlichen Idealtypus sind, so müßte es uns als bedeutsam erscheinen, daß gerade der *Jude* Mahler sowohl von artistischer wie einseitig ideeller Kunstauffassung

wieder abbiegt und das naturhaft Menschliche in den Mittelpunkt rückt. Diese Betonung der *seelischen* Werte gegenüber den geistigen hat auch während der letzten Jahre der Kunst Anton Bruckners gewaltige Resonanz gegeben. Es spricht aus solcher Wendung das unabweisbare Verlangen nach Abstreifung der intellektuell gerichteten Musikauffassung der Vorkriegszeit, die Sehnsucht nach einer Musik, die weder artistisches Genießen noch propagandistisches Bekennen will, die auch nicht mehr das persönliche Einzelindividuum in romantischer Selbstbespiegelung vorführt, sondern auf verbreiteter Basis rein menschlichen Empfindens seelische Offenbarung bringt.

Aus diesem Verlangen nach einer nicht irgendwie rational bedingten Musik erklärt sich das schnelle Emporkommen der beiden Künstler, deren Vorhandensein erst während der letzten Kriegsjahre der deutschen Öffentlichkeit eindringlich zum Bewußtsein gekommen ist: *Franz Schrekers* und *Arnold Schönbergs*. Beide sind grundverschiedene Naturen, nicht nur der Art ihres Musizierens, sondern der gesamten Struktur ihres Wesens nach. Schreker ist der naive Phantasiemensch, der sich mit der Voraussetzungslosigkeit des Kindes dem bunten Spiel der Bühne zuwendet und hier, unbekümmert um Bekennertendenzen, stilistische Experimente oder ethische Dogmatik eine rauschhafte Welt des Unwahrscheinlichen aufbaut. Schönberg ist die vorwiegend zerebral empfindende Natur, aus unmittelbarer Wagnernachfolge hervorgegangen wie Pfitzner, dessen »Armer Heinrich« im Verhältnis zur Wagnerwelt Schönbergs »Gurre-Liedern« entspricht. Aber in Schönberg war der Musiker stärker als in Pfitzner. So gelang es ihm, sich von der ideellen Hörigkeit Wagner gegenüber zu befreien und in seinem späteren, vorwiegend kammermusikalisch gerichteten Schaffen neue Wege einer im rationalistischen Sinne beziehungslos gerichteten, der Phantasie des Klanges und der seelischen Intuition freien Musik zu finden.

Neben diesen HAUPTerscheinungen des heutigen Schaffens: Strauß, Pfitzner, Mahler, Bruckner, Schreker, Schönberg, die im Leben des Tages teils sinken, teils steigen und in ihrem wechselnden Kräftespiel die treibenden Faktoren unserer Zeit bedeuten, hat die jüngste Gegenwart noch eine Reihe anderer Musiker in den Vordergrund gestellt: die geistig bewegliche, von Virtuosenphantasie beflügelte Anregernatur *Busonis*, die vorwiegend ins Extensive gerichteten Musiziertalente E. W. Korngold und Walter Braunfels, als Jüngsten den burschikos kecken Paul Hindemith. Die außerordentliche Musikererscheinung *Max Regers* ist während des Krieges hingegangen und auch sein Nachlaß, das Werk einer suchenden, zwischen die Zeiten gebannten Seele, gehört zu den Gütern, deren Fruchtbarmachung der Gegenwart obliegt.

* * *

Hier halten wir.

Die Entfernung zwischen einst und jetzt ist mit flüchtigem Blick durchmessen. Wir finden in allem, was dem Betrieb unmittelbar angehört, noch starke Abhängigkeit von dem, was vordem war, untermischt mit Nachwirkungen halbverstandener, in den Anfängen steckengebliebener sozialer Umwälzungen. Das Agentenwesen blüht höher als vordem, in den öffentlichen Instituten ist es noch nicht gelungen, den Verwaltungsapparat innerorganisch umzugestalten. Das Mitbestimmungsrecht der Künstler, namentlich der einstigen Hoforchester, wird noch oft mit politischer Kurzsichtigkeit gehandhabt, aus der sich künstlerische Schädigungen ergeben. Die Wissenschaft hat mit Hugo Riemann einen großen Führer verloren, dem vielleicht in dem ideenreichen Ernst Kurth ein Nachfolger heranwächst. Der internationale Zusammenschluß ist auch auf diesem Gebiet zerstört, die »Deutsche Musikgesellschaft« verwaltet das Erbe. Neue Kräfte regen sich im Unterrichtswesen, wo nach der künstlerischen wie nach der sozialen Seite hin kräftige Initiative eingesetzt hat. Es ist ein Bild voll wechselnder Schattierungen, bald hell, bald dunkel. Die musikalische Presse, zum größten Teil der Parteieinstellung verfallen, spiegelt die Zerrissenheit der Meinungen. Im Schöpferischen fließt alles zusammen. Es mag schmerzlich berühren, zu sehen, wie verständnislos auch hier der gemeine Tag die Gegensätze auseinandertreibt, die in Wahrheit gerade dank ihrer Verschiedenheit ein Ganzes zu bilden berufen wären. Eben daran aber wird sich in Zukunft das wahrhaft Schöpferische von dem nur halb echten scheiden: daß jenes still seinen Führerpfad geht, während dieses im Geschrei des Tages umkommt.

Hier die Grenze zu ziehen, die tiefen Zeichen der Zeit verstehend zu erkennen, die nur äußerlichen, lauten zu mißachten, ist die Aufgabe.

VON DER VISION ZUM DRAMA

EIN VERDI-KAPITEL

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Eines Tages in den Jahren 1861—1862, erzählt Sella in seinen Erinnerungen, richtete er an seinen Nachbarn in der Deputiertenkammer, Giuseppe Verdi, die Frage, ob der Maëstro seine wunderbaren Nummern erst allmählich, in langsamem Aufbau, aus dem Grundmotiv zu der vollen Schönheit ihres Auftretens entwickle. »Nein, nein!« unterbrach mich der Maëstro mit großer Lebhaftigkeit, »die ganze Nummer steht sofort vor meinem geistigen Auge fertig, vor allem weiß ich ganz genau, ob Geige oder Flöte die betreffenden Töne am besten ausdrücken werden. Die Hauptschwierigkeit ist die mechanische Unmöglichkeit, den musikalischen Gedanken schnell genug, wie er in meinem Hirn entstanden ist, zu Papier zu bringen.« Diese Inspiration, die sich sogleich auf ein Ganzes erstreckt, braucht eine hervortreibende Macht: Situationen und Charaktere. Verdi wird nicht müde, das zu sagen. Ist ihm auch Musik mehr als Melodie und Harmonie, findet er auch in ihr einen unaussprechlichen Kern: Situationen und Charaktere sind nun doch die drängenden Kräfte seiner Musik, zwingen ihn dämonisch zum Schauen. Alles, was in seiner Kunst groß ist, und wie das Große aus seiner Umgebung hinausragt, das erklärt sich aus dem starken oder schwächeren Anlaß, aus dem sie hervorspringt. Aber sie springt aus ihm mit ungehemmter Unmittelbarkeit hervor.

Situationen und Charaktere sollen zugleich wirkungsvoll und wahr sein. Wo findet sich beides? Der Wahrheitssucher im Opernmenschen Verdi hat viel zu suchen und oft zu irren.

Man hat häufig und noch sehr lange über die Texte gespottet, die Verdi als Anreiz für seine Musik aufnahm; und selbst in seinen hinreißenden Werken würden gewisse Szenen in ihrer Unwahrscheinlichkeit gegen den Meister sprechen. Der Wahrheitsdrang, den er immer wieder bekennt, scheint durch sie widerlegt. Der Drang nach dem »effetto« scheint zuweilen mächtiger als er. Und doch ist dem nicht so. Rhythmus, der die bildhauerische Darstellungskunst des Musikers im Sinne des Wirkungswillens verwendet und musikalische Formeln erzwingt; Melodik, die sich aus solcher Umklammerung zu befreien hat: beide sind erstens durch den Geist und durch die Form der italienischen Oper gebunden; und hatten zweitens den Weg von bauerlicher Einfachheit bis zur veredelten, verfeinerten Einfachheit mitzumachen. Die italienische Oper gehorcht als Gattung nicht wie die deutsche einer Idee, die nicht nur im ganzen, sondern auch in den einzelnen Teilen wirksam ist, sondern zielt auf Höhepunkte, die mit Blitzlicht beleuchten, wie sie die Aufmerksamkeit

des Zuhörers ganz und zum Nachteil der umliegenden Partien beanspruchen. Die italienische Oper will Grenzpunkte leidenschaftlicher Empfindung aneinanderreihen, nicht abkühlende, abdämpfende Zwischenstufen durchlaufen. Musik ist dem Italiener eben eine Kunst der Grenzpunkte, zunächst durch die sinnliche Kraft der menschlichen Stimme verfochten; und Musik bleibt ihm auch Quelle und Ziel der Oper; so sehr, daß die Nummer, die Arie, Kavatine, Romanze als Formeln des musikalischen Ausdrucks sich einbürgern. Dies muß mit der Zeit zur Abnützung des Formelhaften, zur Schablone führen. Und Verdi eben, der den Typus der Oper als gegeben hinnimmt, der immer und immer wieder sich als Italiener betont, hebt sich aus dieser Umgebung durch die weit stärkere Willenskraft im Dramatischen, durch sein gärendes Theaterblut, durch den sich allmählich erweiternden Kreis der musikempfänglichen Stoffe, endlich durch das Ethos heraus, das ihn zur Äußerung seines inneren Wahrheitsdranges treibt. Will er »Situationen und Charaktere«, so muß er notwendig, wie Pizzetti richtig sieht, zu »Stilisierungen« gelangen, aber diese sind, was derselbe scharfsinnige Essayist nicht hervorhebt, eben wieder durch die überragende musikalische Natur Verdis bestimmt, der ganz anders als seine Epigonen, durch die vulkanische Unmittelbarkeit des dramatischen Schauens und der musikalischen Ausdeutung einzig bleibt. So sehr, daß in der Tat von seiner Musik aus der Zuhörer zum dramatischen Zuschauer wird; daß »Situationen und Charaktere«, die sie hervorgerufen haben, wieder von ihr zurückströmen und sich von neuem kristallisieren. Das Verhältnis Verdis zu seinen Operntexten erklärt sich damit von selbst. Der Gedanke, daß er sein eigener Textdichter werden könne, kann einem nicht aufsteigen, der nur Situationen und Charaktere will, und dem nicht die Dichtung, sondern die Musik gilt. Es wäre irrig, zu sagen, daß ihm die Worte nichts gelten. Sie bedeuten ihm, wenn sie orrore, gioia, vendetta heißen, soviel wie die Reime, die seinen Rhythmus mitzeugen. Klang und Versmaß sind von mitschöpferischer Kraft im Ausdruck der Situationen und der Charaktere. Darauf kommt es an, daß unter Situationen und Charakteren immer mehr verstanden wird. Mit diesem Fortschritt in der Grundanschauung ist auch der Entwicklungsgang bezeichnet. So kann auch ganz selbstverständlich, da der eine Mensch Verdi in innerem Wachstum und im Einklang mit ihm schafft, die lange Zeit und wohl auch noch heute übliche Einteilung seines Lebenswerkes nicht bestehen bleiben.

Verdi nimmt zunächst die Situationen und Charaktere von seinen Textdichtern entgegen. Daß diese ihre Stoffe vorzugsweise berühmten oder wirkungsvollen Wortdramen entnehmen und manchmal zu heftigen Einsprüchen Anlaß geben, versteht sich. Sie versklaven sich dem Herren Verdi, der nicht nur den Bau und die Folge der Szenen entscheidend beeinflußt, sondern auch die Prägung jener leidenschaftlichen, akzentfordernden, gipfelhaften Worte hervorruft. Beugte sich der Librettist dem Willen des Maëstro nicht, der

natürlich immer anspruchsvoller wird und ewige Änderungen verlangt, dann müssen sich Textdichter und Komponist trennen. Bis zum Erscheinen Arrigo Boitos sind die Textdichter, mit alleiniger Ausnahme des Schillerübersetzers Andrea Maffei, oft Reimer, doch nie würdige Genossen. Am Ende aber ist der Komponist innerlich so gereift, daß er nur im Einvernehmen mit dem Textdichter, der eben ein Dichter ist, das Kunstwerk der Oper entwirft und schafft.

Die Erfahrungen Verdis mit seinen ersten Textdichtern sind sehr wechselvoll. Das starke Unabhängigkeitsgefühl des jungen Maëstro läßt ihn an dem wilden Temistocle Solera Gefallen finden, dessen Nabucco-Textbuch ihm der Impresario Merelli aufgedrängt hat. Solera ist der Sohn eines von den Österreichern als Carbonaro verhafteten und nach der Feste Spielleberg gebrachten Mannes; im Wiener Theresianum erzogen, über die Anstaltsmauer zu einer Zirkustruppe entwichen, in Ungarn aufgegriffen, ins Collegio nach Mailand überführt, als Dichter entdeckt; also Urbohemien von aufkochender Leidenschaftlichkeit, doch nicht zur Sammlung seiner Kräfte geboren und zu einem ziellosen Dasein und Ende bestimmt. Dieser Solera hatte Erfindungskraft genug für Situationen, doch nicht den Willen, sie durchzudichten. Dem Musiker Verdi vertraute er genug, um sich selbst von Arbeit zu entlasten. Schon dieser Nabucco führte ja zu dem eigentümlichen Zwischenfall, daß der schwächliche, doch willenskräftige und besessene Maëstro den ihm an Körperkraft weit überlegenen Solera einsperrt, um von ihm auf der Stelle anstatt eines Duetts eine große, wirksame Nummer zu erzwingen. Ein Sieg des Dämons über den Körper. Aber so stark sie auch durch Unabhängigkeitsgefühle verbunden sind, zwischen dem lärmend aufgeräumten Bohemien und dem sinnend verschlossenen, zielbewußten Maëstro kann es keine dauernde Gemeinsamkeit geben. Die »Lombardi«, »Giovanna d'Arco«, »Attila« zeigen die absteigende Linie der Eingebungen Soleras an. Wieviel leidenschaftliche Szenen der Freude, der Rührung, der Verärgerung zwischen den beiden! Salvatore Cammarano, Verfasser der »Alzira«, der »Battaglia di Legnano«, später »Luisa Miller«, und des fast gegen ihn berühmt gewordenen »Trovatore« ist ein bedeutendes Zwischenspiel. Denn ihm wird die Gemeinschaft im »König Lear« angetragen und der erste Entwurf des Textbuches 1850 übergeben. Doch Francesco Maria Piave ist ihm mehr. Dieser gewiß sehr mäßige Geist und Reimschmied brachte für Verdi eine hingebende Unterwürfigkeit auf. Er betet ihn als Gott an, läßt sich von ihm nicht nur den Bau, sondern auch Verse verstümmeln, freut sich mit ihm und darf dafür, vom Schlaganfall gelähmt und der Sprache beraubt, die ganze Güte Verdis erfahren. Nach dem Glück des »Ernani«, mit dem er den nicht leicht zu befriedigenden Maëstro gewinnt, wird die weitere Verbindung über alle Unzulänglichkeit der Textbücher hinweg durch die Ergebenheit des Mannes fester geknüpft. Die beiden »Foskari«, »Macbeth«, der »Corsar«, »Stiffelio«, »Simon Boccanegra«, »Forza

del Destino« sind eine Stufenleiter der halben Erfolge oder der Mißerfolge, aber »Rigoletto« und »Traviata« werden auch Piaves Stern. Sein Begriff vom Drama ist nicht zu unterbieten: die Unwahrscheinlichkeit der Situationen, die Minderwertigkeit des »effetto«, das Fehlen innerer Zusammenhänge scheint hier in Dauer erklärt, sobald die Phantasie des Mannes selbst tätig sein will. Aber es ist ja der getreue und naive Benutzer, nein, Ausbeuter dichterischer Vorlagen, die Verdi anrät oder mindestens billigt. Aus solchem Gefüge war nun Menschliches herauszuschälen, das Verdi freilich ursprünglich schon hineingedacht hatte.

Bescheidenheit mußte die Tugend der Textdichter Verdis sein. Und Antonio Ghislanzoni, der Textdichter der »Aida«, hatte sie in reichem Maße zu üben. Dieser einst in Mailand unter den Jungen als lombardischer Paul de Kock bekannte Textdichter und Epigrammatiker sollte an »Aida« nur seine hohe Verskunst beweisen, brauchte nur ein französisches Textbuch in italienische Verse zu übertragen, hatte sich um die Gestaltung des Buches gar nicht zu kümmern. Französische Schriftsteller, die Verdi in Frankreich Gerüst und Worte für bestellte Arbeit lieferten, sind in dieser Reihe ohne Belang. Und nun sind wir eben bei Arrigo Boito, dem schöpferischen Musiker mit der ganz anderen dramaturgischen Kenntnis.

Man sieht: der Verbrauch Verdis an Textdichtern in seiner langen Lebensbahn ist nicht gering. Unter ihnen gibt es Ungenannte wie Antonio Somma aus Udine, den Dichter des »Maskenball«, der doch literarischen Ehrgeiz hat und seinen Namen nicht auf ein unoriginales Textbuch setzen will. Briefe an einzelne Librettisten sind von klärendem Wert.

* * *

Dies also sind meist getreue Diener im Ausnutzen von Situationen und Charakteren.

Aber Verdi sucht sich auch schon sehr früh Führer zur Erkenntnis des Wahren: Alessandro Manzoni und Shakespeare. Diese beiden strömen ihm, dem Naiven und Ungelehrten, in ihrer vollen Kraft zu, bereichern ihn, begleiten seinen Weg zu menschlicher und musikalisch-dramatischer Höhe.

Wie tief sich Verdi vor dem Verfasser der »Promessi Sposa« neigte, zeigt dieser Brief des Jahres 1867: »Wie sehr beneide ich meine Frau, diesen Großen gesehen zu haben! Aber ich weiß nicht, ob ich, wenn ich nach Mailand komme, den Mut haben werde, mich ihm vorzustellen. Sie wissen wohl, wie groß und welcher Art meine Verehrung für diesen Mann ist, der, nach meiner Ansicht, nicht nur das größte Buch unserer Epoche, sondern eines der größten Bücher geschrieben hat, die jemals aus einem menschlichen Hirn hervorgegangen sind. Und es ist nicht nur ein Buch, sondern ein Trost für die Menschheit. Ich war 16 Jahre alt, als ich es zum ersten Male las. Seit jener Zeit habe ich gar manches andere Buch gelesen, über das ich bei wiederholter Lektüre

im vorgerückten Alter meine jugendlichen Urteile geändert oder gar ausgelöscht habe — und es waren sehr berühmte dabei. Aber für dieses Buch dauert meine Begeisterung unvermindert an; ja, bei fortschreitender Kenntnis der Menschen ist sie noch gewachsen. Und zwar darum, weil dieses Buch ‚wahr‘ ist; so wahr wie die ‚Wahrheit‘ selbst. Oh, wenn die Künstler einmal dieses Wahre begreifen könnten, gäbe es nicht mehr Zukunfts- noch Vergangenheitsmusiker; weder veristische, realistische, idealistische Maler; weder klassische noch romantische Dichter; sondern nur wahre Dichter, wahre Maler, wahre Musiker.«

So schreibt der Reife und Gefeierte des Jahres 1867 an die ihm befreundete Gräfin Clara Maffei, geborenen Gräfin Carrara-Spinelli, die in ihrem Salon die besten Geister vereinigt. Manzoni bleibt für sich und wird von ihr jeden Sonntag nach der Messe besucht. Auch der berühmte Dichter hält sich gern abseits, haßt Wortverschwendung, teilt aber die Bewunderung der Welt für Verdi, der ihn endlich im Mai 1868 kennenlernt.

In den »Promessi sposi« sieht Verdi offenbar erfüllt, was er triebhaft gehaut hat. Er selbst, Naturkind, allem Gekünstelten abgeneigt, vertraut sich diesem geistigen Führer an, der Uritaliener, aus tiefem Mitgefühl mit der Seele des Volkes überlegenen Humor schöpft und immer gemeinverständlich bleibt. Ja, Manzoni schreibt ein echtes Volksbuch, er spricht eine Sprache, die dem Schatz der Volkssprache entweder entnommen ist oder in ihn übergehen muß. Diese Fähigkeit zu volkstümlichen, aus seelischen Tiefen geborenen und doch bildhaften, gleichnisreichen Prägungen ist beiden gemeinsam. Nur daß eben Manzoni schon zu der Weisheit vorgedrungen war, die Verdi selbst sich noch zu erkämpfen hat. Auch Verdi, dem Lombarden als Norditaliener und als ethisch gerichteter Mensch verwandt, wird einmal, bei solcher Führerschaft, solche Weisheit finden. Nur auf weitem Umweg. Denn Manzoni hat nicht gärende Leidenschaftlichkeit in sich. Er kann als Verstehender zwar die Not einer durchkreuzten und zum Siege bestimmten Liebe begleiten, doch nie von seinem Blut übermannt werden. Auch darin ist er wahr. Skeptiker, Verneiner, später zum Glauben bekehrt. Seine Personen mögen noch so scharf umrissen sein: sie werden doch mit epischer Ruhe durch die Landschaft und durch ihre Schicksale geführt. Und sie haben gerade darum die innere Wahrheit, Abgestuftheit, Notwendigkeit von Menschen, wie sie die Oper kaum schaffen kann.

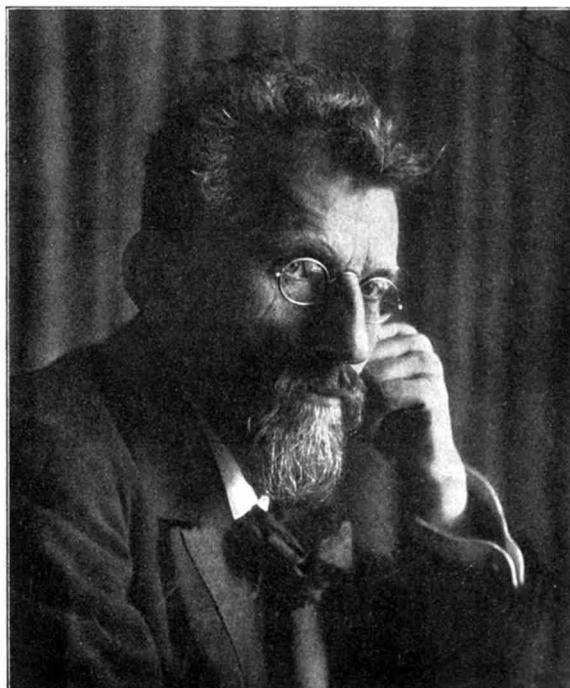
Hat für Verdi Meister Manzoni das Landschaftliche, Volkstümliche, Wahre im Roman verwirklicht, so zeigt Shakespeare dem Theatermenschen in ihm die Kraft des Schauens, die Unmittelbarkeit der Gestaltung. Hier bewundert er auch die Fähigkeit, »das Wahre nicht nur nachzubilden, sondern zu erfinden«. Und sein Instinkt führt ihn ganz selbstverständlich zu dem, der oft genug Grenzfälle des Menschlichen nebeneinanderstellt, ohne doch menschlicher Erfahrung zu widersprechen.

Man kann sagen, daß der dramatische Wille Verdis an Shakespeare gereift ist. Ganz früh schon, nach den ersten Triumphen und Mißerfolgen, mißt er seine Absichten an den Taten des großen Briten, den er über alle, auch über die Griechen stellt. Und natürlich über Schiller, den er ja wiederholt als textliche Vorlage benutzt hat. Aber er überzeugt sich, daß der deutsche Dramatiker den starken Wirklichkeitssinn des größten Dramatikers nicht hatte, und daß er der Wahrheit durch allzu ideal erdachte Gestalten entgegenhandelte. Shakespeare leuchtet ihm voran, seine Menschen sind ihm unbedingt wahr und beschäftigen ihn jahrzehntelang; so sehr, daß er »Macbeth« trotz dem hier fehlenden Grundgefühl der Liebe zu komponieren unternimmt. Aber der »Lear« sucht ihn schon um 1850 heim, er hat ihn mit Cammazano durchgesprochen, er setzt sich über ihn 1853 ausführlich und zielvoll mit Antonio Somma auseinander; dieser »Lear« sucht ihn fast ein ganzes Jahrzehnt, von 1848 an heim; schon verhandelt er mit Neapel wegen der Sänger; auch »Hamlet« wird ihm von dem Dichter Carcano anempfohlen; Othello, Falstaff werfen schon früh ihre Schatten voraus. Oh, er begreift, daß die Shakespeareschen Bösewichter wie Edmund oder noch viel mehr Jago abgefeymte Gesellen sind. Aber sind sie nicht wahr wie die Engelsgestalten Cordelia, Desdemona? Der Tod, das Düstere, das Schmerzliche, das unverdiente Leid, alles, was gemeinsam in das Leben tritt, ist auch dem Opernkomponisten Verdi, der das Tragische will, starker Anreiz zum Schaffen. Und es quält ihn der tragische Narr, den er im »Rigoletto« umrissen hat, und den er allerorten bei Shakespeare wiederfindet.

Trotzdem steht er dem Meister im Dramatischen nicht unkritisch gegenüber. Der Drang nach beständigem Wechsel, nach Gegensätzlichkeit im Bühnengeschehen, der Verdis eigenem Instinkt so sehr zuspricht, führt doch bei Shakespeare zu einem Übermaß, und Verdi sieht sich nicht ohne Peinlichkeit einer Laterna magica gegenüber. Diese rasche und ununterbrochene Veränderung des Schauplatzes, der auch vom Standpunkte der Bühneneinrichtung sehr unbequem ist, will er allmählich ebenso vermeiden wie das Eintönige durchgehender Düsterei oder den Theaterdonner des reinen Spektakelstückes. Aber wenn Situationen und Charaktere entscheidend sind, dann bleibt Shakespeare Meister der Meister. In ihm findet der naive Verdi eine auch durch Klugheit und Tiefe nicht gefährdete Naivität.

Sind diese, Manzoni und Shakespeare, ihm Führer zum Menschlichen auch in der Oper, so greift er gern zu Dante und Ariost, die ihn der großen italienischen Vergangenheit verknüpfen; achtet den Dichter Giosué Carducci, der den Inno a Satana geschrieben hat; ist auch dem losen Satiriker Giuseppe Giusti nahe; und schätzt in Frankreich die knappe Gegenständlichkeit Emile Zolas, ohne seine geschlechtlichen Naturalismen mitzumachen. »La débâcle« und hier die Gestalt Moltkes haben ihn, den Eigenwilligen, gepackt.

* * *



Hans Pfitzner



Arnold Schönberg

Die Früchte solcher dramatischer Reinigungsarbeit sind in seiner Entwicklung nicht zu verkennen, können aber den Grundcharakter seines Schaffens nicht ändern. Unmittelbarkeit der Anschauung, Blitzhaftigkeit des Einfalls, das geringste Maß an Hemmung zwischen Erfindung und Niederschrift bleiben bestehen.

»Es ist mir nicht gegeben,« sagt Verdi, »Musik durch das bloße Ansehen auf mich wirken zu lassen . . .« So läßt er sich von Ricordi nie neue Musikalien schicken, noch prüft er sie bei ihm in Mailand oder in Bibliotheken. In seinem Hause gibt es kaum Noten. Die besten der neueren Opern kennt er wohl, hat sie aber nicht studiert, sondern hört sie nur im Theater. Und er nennt sich in einem Briefe an den Kritiker Dr. Filippo Filippi »den unwissendsten unter allen älteren und modernen Meistern«. Auch launig einen »guastamestiori«, einen Pfuscher. Freilich nur in dem eben bezeichneten Sinne, denn er hat eine strenge musikalische Erziehung genossen. »Daher kommt es, daß meine Hand stark genug ist, die Noten nach meinem Willen zu beugen, und sicher genug, die gewünschte Wirkung zu erzielen.«

Aber aufschlußreich bleibt vor allem Verdis Erklärung, daß es für ihn Augenmusik nicht gibt. Hier sind wir an der Quelle der Unmittelbarkeit seines Schauens und Schaffens. Instinkt und Sinnlichkeit wollen noch können durch das Notenbild gestört werden, das in das Gedächtnis eingeht, unweigerlich andere Vorstellungsreihen hervorrufen, das Wesen des Schaffens von Grund auf verändert. Hier in diesem Geständnis spricht Urmusikantentum, aller Musikzivilisation völlig fern. Mit diesen Worten des wortkargen Verdi wird für ihn ein ganzes Jahrhundert der Nervenmusik gestrichen.

Es geht ja hier nicht nur um den ungetrübten musikalischen Einfall, sondern auch um die hemmungslose dramatische Anschauung. Für jenen wirken nur das äußere und das innere Ohr, diese ist natürlich auch einem Gesichtsbild verknüpft, da sie Situationen und Charaktere sucht. So sehr nun auch Verdi gerade für seine dramatische Entwicklung Vorbilder und Vorlagen braucht: zuletzt sind es doch leidenschaftliche Grundgefühle: Liebe, Haß, Rachedurst, Freude, Rührung, die in ihm nach Musik rufen, und schließlich sind seine Gestalten, sein Charakter im wesentlichen von solchen Grundgefühlen erfüllte Menschen. Sind aber gedankliche Momente dieser in Grundgefühlen verankerten dramatischen Anschauung beigemischt, dann saugt sie doch die Musik, Quelle und Ziel seiner Kunst, völlig auf. Der schöpferische Akt ist trotz allen vorbereitenden Schritten rasch und hemmungslos. Der Dämon, der das Genie treibt, drängt zum aller kürzesten Wege.

Und verkürzt auch alles Mechanische. Die große Sicherheit und Klarheit einer mit äußerster Schnelligkeit hingetzten Notenschrift bezeugt die schöne Unbedenklichkeit des Schaffensvorgangs. Was er selbst von sich aussagt, wird durch das Aussehen der handschriftlichen Partitur bestätigt. Klangsinn und sinnliche Anschauung erfinden einheitlich Gesangsstimmen und das Orchester,

das nun nicht jenen zu Hilfe kommt, nicht den Rahmen für sie stellt, sondern aus der Klangvorstellung und dem Gefühlsausdrucksvermögen zugleich mit ihnen emporwächst. Daher auch die Ungebrochenheit der Linie in dem also empfangenen Stück. Die Skizze spielt kaum eine Rolle und umfaßt nicht mehr als eine oder allerhöchstens ein paar Seiten für das Werk. Kleine Gedächtnisstütze für entscheidende Punkte. Aber sie enthält nicht früher aufgeschriebene und nun für die neue Oper umzuschaltende Melodien oder Motive. Denn Verdi hat den Text vor der Komposition oft genug durchgelesen und dabei aus den Worten und aus den Situationen die Musik in sich aufkeimen lassen. Beim Deklamieren hat er Wort, Bedeutung, Farbe der Worte, ihre Betonung und Abwandlung je nach dem Gefühlsausdruck vorgeschaut und entworfen. Aber nicht nur dies. Die sichere theatralische und musikalische Wirkung wird auch schon von bestimmten Sängern erwartet, die dem Komponisten als Ausführende vorschweben. Nicht so zwar, daß die Primadonna oder der Tenor die Nummer veranlassen, wie es wohl früher meist geschah. Hier ist, viel mehr wird es die Ausnahme. Der Maëstro, der die italienische Oper dramatisch veredeln will, der von Situationen und Charakteren beherrscht wird, schwebt immer zwischen ihren Forderungen und denen der Darstellung. Er ahnt sie voraus, aber er baut doch mehr und mehr auf so sicherem Grund, daß der singende Mensch nicht allein über die theatralische Wirkung entscheidet. Verdi sucht die Sensation, die zur Oper gehört. Damit muß er sich notwendig von Shakespeare, seinem dramatischen Lehrmeister, entfernen. Niemals oder doch nur ganz am Ende wird er die gleichmäßige Temperatur des durchgearbeiteten Wortdramas, das ein Ausdrucksdrama ist, erreichen. Es drängt ihn zum Unzweideutigen. Aus und mit der Verkürzung und Zuspitzung im »szenischen Wort« ergibt sich ihm die musikalische Zuspitzung. Und geschieht es doch zuweilen, daß das Melodische als Nummer ganz abseits der Situation oder des Charakters wie ahnungslos erfunden oder hingeworfen scheint, dann ist es eben reine oder gar gemeinplätzliche Musik eines Musikanten, der auch einmal schlummern, von seiner ungeheuren Energie ausruhen darf. Unzweideutig zu umreißen, Typen hinzustellen zwingt sich Verdi schon sehr früh durch das charakteristische Motiv: es steht starr und festgefügt da. Die Situation kennzeichnet sich im Orchestervorspiel und im Rezitativ: immer hat dieses Härte und Charakter, oft hämmert es uns beharrlich eine Note entgegen. Wie schwer wird es diesem Rezitativ werden, sich der Arie, einem meist gegensätzlichen Gebilde, anzuschmiegen! Das kann nur geschehen, wenn die Leidenschaft sich etwas abkühlt. Diese aber offenbart ihre zügellose Kraft in den Ensembles, unvergleichlichen, erzenen Stücken. Was wir expressionistisch nennen, ist hier unter den Händen eines aus dem Instinkt heraus schaffenden Maëstro geworden. Sein inneres Tempo treibt ihn zur Zusammendrängung von Stimmen und Stimmungen, von Charakteren und Nichtcharakteren, und der Schüler Palestrinas deutet die Vokalkunst seines Meisters in die profanste

Sprache der Sinnlichkeit um. Situationen und Charaktere sind im Blitzlicht aufgefangen und festgehalten. Rechnen wir zu alledem die wie Schlagwetter auftretenden harmonischen Rückungen der Sequenz, die bei der Einfachheit und Ungesuchtheit des harmonischen Gefüges doppelt überraschen; die genialen Einfälle des Instrumentators, der oft den Pulsschlag der Menschen belauscht: dann haben wir ein reiches Rüstzeug, Situationen und Charaktere im Geiste des Dramas, wie es Verdi versteht, das heißt im Hinblick auf die theatralische Wirkung, vor die Sinne des zuschauenden Hörers zu rücken.

WAS GAB UNS BEETHOVEN?

VON

FERRUCCIO BUSONI-BERLIN

Vorbemerkung: . . . sende ich Ihnen anbei einen Aufsatz, den ich benenne: »Was gab uns Beethoven?«

Der Inhalt ist sehr gedrängt und der kleine Artikel sollte nur den »Auf-takt« (wie man heute gerne sagt) geben zur Diskussion über eine Frage, die wir ein Jahrhundert lang gläubig bejaht haben, ohne sie zu prüfen; an deren Maßstab wir alles übrige maßen, mit der Voreingenommenheit seiner unbedingten Überlegenheit; durch die wir uns einschüchtern und knechten ließen, in Meinungen und Taten. In diese Frage hineinzuleuchten, erscheint mir als die Aufgabe der allernächsten Jahre, um die Schatten des Vorurteiles zu scheuchen, die sie verdunkeln, um den Weg vor uns zu erhellen.

Sollen wir Beethoven in seinen besten Absichten weiter folgen, so müssen wir zwischen diesen und dem, das sie in ihrem Aufstieg hemmt, unterscheiden lernen. Beides steht bei Beethoven hart aneinander, wie der Schatten an dem Monument, der — selbst unbeachtet — die Linienführung des Umrisses verrät. — Diese Aufgabe mit Ehrfurcht und Logik zu unternehmen, dürfte gegenwärtig noch als ein ketzerisches Unterfangen gelten: es ist damit wie mit den Entwöhnungskuren, die mit klügster Vorsicht begonnen werden müssen.

Wollen Sie damit beginnen? Es zu tun, ist weder müßig noch belanglos, am Ende sogar sehr wichtig . . .

(Aus einem Brief des Verfassers an den Herausgeber der »Musik«.)

* * *

Häufig, beim Durchspielen einer Mozartschen Partitur am Klavier, geschah es, daß mein Zuhörer ausrief: »Das ist ja schon ganz Beethovenisch!« Umgekehrt traf es sich auch, daß an gewissen Momenten eines Beethovenischen Stückes mein Jünger bemerkte: »Das ist ja noch ganz Mozartisch.« Das erste von der Geste respektvollen Erstaunens, das zweite von der eines nachsichtigen Lächelns begleitet. In den beiden Fällen übersah mein Zuhörer, daß Mozart — wo er »beethovenisch« anmutet, — bedeutend und original, hingegen, daß Beethoven, wo er an Mozart erinnert, unbedeutend und entlehnt ist. Mit anderen Worten: ein Mozart kann zuweilen auch den Ton anschlagen, der unsere Zeit bei Beethoven mit Ehrfurcht erfüllt; Beethoven kann aber Mozart, wo er ihm vorschwebt, nicht erreichen. Er hat Mozart in den Hintergrund gedrängt; derart, daß meine Generation erröten mußte, eine Opuszahl von Beethoven ungenau zu zitieren; nicht aber sich zu schämen brauchte, ein Konzert oder eine Oper von Mozart gar nicht zu kennen. Moritz Heimann, in einer seiner Novellen, läßt einen deutschen Dichter in Italien sagen: »Einen Beethoven haben sie nicht«. Man kann wohl sagen: »der göttliche Rossini!« Man kann auch sagen: »der göttliche Mozart!« Aber man kann nicht sagen: »der göttliche Beethoven«, das klänge nicht gut. Man muß sagen: »der menschliche Beethoven!« so groß ist er. — Abgesehen davon, daß eine einzelne Erscheinung nicht in *jedem* Lande in je einem Exemplar vorhanden ist (keines außer England hat einen Shakespeare, keines außer Italien einen Michelangelo; einen Cervantes besitzt nur Spanien), — so gibt doch der Ausspruch Heimanns einen Schlüssel zum besonderen Problem: Das Menschliche tritt mit Beethoven zum erstenmal als Hauptargument in die Tonkunst, an Stelle des Formenspiels.

Sogleich drängt sich die Frage auf, ob das ein Gewinn, eine Erhöhung für die Musik bedeuten könne; ob es die Aufgabe der Musik ist, menschlich zu sein, anstatt rein-klanglich und schön-gestaltend zu bleiben. — Das Herz Beethovens war groß und rein und es empfand *für* die Menschheit, es litt um sie, und für sie schlug es. Das ist zunächst eine Angelegenheit der Gesinnung, des Gemütes: der *Künstler* Beethoven hatte zu *formen*; und sein sprichwörtliches »Ringens« mag nichts anderes sein, als das schwierige Bemühen, menschliche (das ist zuweilen außermusikalische) Erregungen in musikalische Formen zu bringen. Dieses ist ihm gelungen, oft gelungen — aber die Musik wurde dadurch in eine andere Region geführt, als die ist, die sie bisher bewohnt hatte. Wir haben durch Beethoven uns nun daran gewöhnt, diese Region als die der Musik einzig homogene, als ihren eigenen Bezirk zu denken, und werden wohl noch eine Zeitlang zu diesem Prinzip uns bekennen.

Beethovens menschliche Ideale sind hoch und lauter; sie sind die Ideale der Gerechten aller Zeiten und Zonen: der Drang nach Freiheit, die Erlösung durch Liebe, die Brüderlichkeit aller Menschen. Liberté, égalité, fraternité: Beethoven ist ein Ergebnis von 1793, und der erste große Demokrat in der Musik.

Er will, daß die Kunst ernst, das Leben heiter sei. Sein Werk tönt voller Unmut, denn das Leben ist eben nicht heiter; mit schöner Sehnsucht nach dieser Verwirklichung holt er immer wieder vom Leiden aus, ingrimmig und rebellisch. »Non per portas, per muros, per muros.« »Muß es sein? Es muß sein.« »O Freunde, nicht *diese* Töne«, »So pocht das Schicksal an die Pforte.« Das sind einige der »Mottos«, die Beethoven erfüllen; stetiger Trotz, Wunsch nach Auflösung der Dissonanz, und — mit dem Kopf durch die Wand. Das Herz ist groß, die Gesinnung golden, der Kopf nicht entsprechend diszipliniert. Darum Goethes Bedenken gegen Beethovens Art; Bedenken, die zuungunsten Goethes gerne gedeutet werden, und die — dennoch! — (legt man Goethes umfassendes Verständnis für Mozart auf die Wagschale) eher Anlaß zum Nachdenken hätten geben sollen. Aber über Beethoven wird seit einem halben Jahrhundert nicht diskutiert.

Seinen Zeitgenossen bedeutete Beethoven zunächst eine staunenswerte Kuriosität (ein Konzertabend, worin er zum ersten Male die fünfte Sinfonie, die sechste Sinfonie und das Klavierkonzert in G-dur aufführte, ließ das Publikum recht unberührt; Fidelio war zweimal ein »Fiasko«; das Violinkonzert wurde als unmelodisch und erzwungen bezeichnet); — doch bald darauf schlug die Situation um, der Umschwung hielt an und wuchs zweien Generationen über den Kopf.

Eine militante Priesterschaft organisierte sich ohne Verabredung (anders als bei Wagner!) und bewachte fortan das zum Symbol gediehene Werk der musikalischen Menschlichkeit. — Zwei Generationen hindurch war es das Ziel der ehrgeizigen Komponisten, *ihre* neunte Sinfonie zu schreiben. Brahms, Bruckner, Mahler — wie sehr man sie auseinanderhalten möchte, trotzdem in der Kunst nicht die Richtung, sondern die Begabung entscheidet — sie sind sämtlich von der Monomanie erfüllt, zu ihrer eigenen neunten Sinfonie zu gelangen. »Man folgt am treuesten einem großen Beispiel, indem man sich von ihm abwendet«, so sagte ich einmal, und meinte damit: das Beispiel ist deshalb groß, weil es einen neuen Typus schafft; wiederholt man den Typus, so ist die Idee des Beispiels wiederum zerstört. — Durch Beethoven entstand in seinen Nachkommen der Ehrgeiz der Bedeutung, der Tiefe, des Zyklopischen; die Maße der Breite und der Mittel türmten sich chronologisch auf. Ein Haydn fertigte noch Sinfonien mit derselben Unbefangenheit — und Freude! — wie er ein Klaviermenuett niederschrieb. Nach Beethoven mußte alles »gewaltig« sein; schon das erste Werk eines jungen Komponisten wollte alles Gewesene an Wucht übertreffen. Die Freude — die Beethoven aus Sehnsucht nach der Abwesenden — fanatisch besingt, hat sich verborgen. Früher begrüßte der Zuhörer die Veranstaltungen zu einer Musikaufführung mit dem Lächeln angenehmer Erwartung; jetzt setzt man sich mit geschlossenen Augen und hoffnungslosem Ernste zum Lauschen hin. Ein Stück, das heiter und kurz geraten ist, mag es noch so schön und meisterlich sein, wird

als Werk zweiter Ordnung betrachtet, — Menschlich zu schwingen ist diejenige Eigenschaft in der Kunst, ohne die sie zum Kunstgewerbe herabsinkt. Aber was ist *nicht* menschlich? Ausnahmslos ist's alles, was vom Menschen empfunden und unternommen wird. Die Kunst — darum ist sie Kunst und nicht das Leben selbst — hat das Privilegium, das *wählen* zu können, was ihr zusagt: die bildende Kunst aus der Fülle der Erscheinungen, die musikalische Kunst aus der Gesamtheit der Gemütsbewegungen; andererseits hat sie das Recht, das abzustoßen, was nicht zu ihr gehört, was außerhalb ihrer selbst liegt: und dazu muß ich u. a. die soziale Tendenz, die propagandistische Gebärde rechnen; sei der Autor noch so heftig von solchen Motiven erfüllt! Hier wird der Dichter zum Volksredner. Beethoven lag das Trotzige, das Grollende und das Versöhnende am nächsten der eigenen Natur; darin war er makellos *aufrechtig*; und mit dieser Erkenntnis gewinnen wir — auf die Frage: Was bedeutet Beethoven den Heutigen? — die erste wichtige Antwort. *Aufrichtigkeit* ist eine der unbedingten Notwendigkeiten für das Werden und Wirken des Schaffens.

Darin ist Beethoven uns allerdings ein höchster Maßstab, daß seine strenge Aufrichtigkeit ihn instinktmäßig zu den Bezirken führt, die die ihm ganz eigenen sind. Aber diesen Maßstab können wir an allem wirklich Bedeutenden wahrnehmen, von Dante an bis — ja bis zu Beethoven; und so zwingend ist die Kraft der Aufrichtigkeit, daß auch das weniger Bedeutende durch sie einen hohen Rang, einen bleibenden Wert gewinnt — Können, Gemüt und Einbildungskraft vorausgesetzt —: ich nenne von Späteren, weil sie von selbst hervortreten — Weber, Chopin und Bizet.

Ein zweites Moment, das die heutige Jugend sich zu Herzen nehmen mag, ist — bei Beethoven — *das Zurücktreten des Virtuosenhaften gegenüber der »Idee«*. Beherrscht er auch mit Überlegenheit das Orchester und den Kontrapunkt, so denken wir doch nie in erster Linie von Beethoven als von einem »Orchestrator« oder einem »Kontrapunktiker«. Man hat ihm zwar die Sonderetikette des »Sinfonikers« aufgesteckt, doch ist dieses eine Konvention wie jede andere Etikette. Eine Hammerklaviersonate und ein cis-moll-Streichquartett wiegen an Gehalt die Sinfonien sicherlich auf: in der Tat, es ist bei Beethoven ziemlich gleichgültig, welches das Mittel ist, das uns seine Gedanken zuführt. Als »Spezialisten« haben ihn seine Vorgänger übertroffen; Bachs Harmonik ist kühner und reicher, Mozarts Orchester equilibrierter, Haydns Quartettsatz reiner und durchsichtiger. Das liegt daran, daß Beethovens Ungestüm ihn oft über die bequemen Möglichkeiten der Instrumente, der Singstimmen, hinausgreifen ließ, wodurch das »Riskierte« in den Vortrag kam, das dem Wohlklang gefährlich wird. Dafür aber zwang und verhalf er Instrumentalisten und Orchester zu größeren Leistungen: der Schwierigkeit, der Ausdauer und des Denkens. Nicht immer zeigt in der Beschränkung sich der Meister, sondern ebenso sehr in der Erweiterung, sobald er sie beherrscht.

Diese Geste Beethovens ist leider nachträglich eifrig aufgegriffen worden: die Übertrumpfung, um ihrer selbst willen gepflegt, führt zur Dekadenz; darum, weil der Abstand zwischen Inhalt und Aufwand immer klaffender gerät. Das dritte Horn, das zu dem üblichen Einzelpaar in der »Eroica« hinzukam, erregte Aufsehen und Bedenken; wenngleich seine Verwendung begründet und überzeugend durchgeführt ist. Wo ist eine ähnliche Berechtigung bei den acht und zwölf Hörnern mancher heutigen Partitur?

Um die Menschheit zu leiden ist höchst »menschlich«, ehrfurchtgebietend, dankens- und liebenswert; anbetungswürdig aber ist das »Göttliche«, welches keine Zweifel kennt noch weckt, und alles Leiden vergessen macht.

WIENER BLUT

JAHRGANG 1922

VON

ERNST DECSEY-WIEN

Eine österreichische Eisenbahnerkapelle, die diesen Sommer eine Konzertreise durch Süddeutschland machte, errang ihren größten Erfolg mit dem »Deutschmeistermarsch«. Sie mußte das Jureksche Tonstück in Regensburg allein achtmal wiederholen, während einer Woche im ganzen hundertmal. Junge Mütter ließen die Kinderwagen mitten auf der Straße stehen, Fenster und Herzen öffneten sich, Männer schwenkten Tücher bei den bekannten Klängen. Zuhörerbegeisterung fühlte aus den mitgesungenen oder nicht gesungenen Textworten echt Österreichisches oder Wienerisches herauslachen: »Wir sind vom k. und k. Infanterie-Regiment Hoch- und Deutschmeister Nummer 4. Aber stier!«

Die Deutschmeisterherrlichkeit, zwar offiziell dahin, blüht im prangenden Garten der Erinnerung weiter; und das Stiersein (das nichts mit dem taurus der Lateiner, dem toro der Spanier zu tun hat, sondern den entseelten Blick Zahlungsunfähiger andeutet) ist dem Österreicher als heilige Anregung zur Selbstironie unvermindert treu geblieben. In einem Vorkriegsroman (dessen Titel ich vergaß) wehrte eine galante Dame einen Bewerber aus Wien kurzerhand ab: »Ach, Österreicher haben nie a Geld!«, und die Züricher Impotenzerklärung der schönen roten Zweikronenscheine mit dem bestrickenden Wienerinnenkopf erhebt die »Stierität« zur staatswirtschaftlichen Vorstellung. Aber dennoch: Deutschmeistermarsch — Deutschmeisterseligkeit! Der Altwiener (der heute lebendiger ist als je) braucht zur behaglichen Existenz

eine gutangezogene Hetz. Einen feschen Wirbel. Dekoratives vermählt mit Dionysiertum. Dann gefällt ihm Staat und Welt. Und dieses Ideal erfüllte die täglich zur Mittagsstunde in die alte Hofburg einmarschierende Wachkompagnie: die blauschimmernden Waffenröcke mit den blitzenden Goldknöpfen, die feschen Leute mit der Sechserfrisur (die Leute hießen »Edelknaben«, die Sechser »Fürigspritze«), die ausgerichteten Doppelreihen, der machtvoll gewölbte Stabsfeldwebel mit dem braunen Vertrauensbart an der Spitze der Musik, der Einschlag der Tschinellen, der Donner der Großen Trommel, die ein kleines Pony auf dem Miniaturwagen nachführte, das »Gewehr-herrraus-Kommando«, das Rauschen der Blechharmonie — »Gott erhalte!« —, daß die grauen Mauern krachten — das war ein tägliches Volksfest.

Schon der Aufklärer Nicolai erzählt 1781 von der schönen Wiener Militärmusik beim Wachablösen, und dabei blieb es.

»Es ist die Burgmusik
Mein allerhöchstes Glück,
Hör ich sie nur von fern,
Da renn ich mit so gern.«

so sang in den achtziger- und neunziger Jahren ein Volkssänger, der Pepi Steidler mit dem schiefen Mund allabendlich in Danzers Orpheum und marschierte im Schlenkerschritt des rhythmisch getragenen »Pülchers« auf der Bühne hinter einer imaginären Burgmusik vor Entzückten her. Jahrelang verkündete er der Stadt mit vorstädtisch-elegant gekrümmtem Oberkörper und »g'schupften« Schultern diese Seligkeit, und tat er's nicht, so nötigte ihn enttäuschter Zuruf: »Steidler — die Burgmusik?!«

Und im heurigen Winter hatte von allen Feuilletons der Wiener Zeitungen den größten Erfolg eine Studie »Die Banda« (von Dr. Emil Löbl im »Neuen Wiener Tagblatt«), ein elegischer Preisgesang auf die Pracht und Bedeutung der österreichischen Militärkapellen. Wochenlang ergoß sich ein Zuschriftenstrom auf den Schreibtisch des Verfassers: Danksagungen, Zusätze, Erinnerungen, Schwüre. Das hatte eingeschlagen. Hatte, ganz abgesehen von der richtigen Einschätzung einer volkstümlichen Musikkultur, die wienerische Gemütssaite getroffen. Das ging ins Wiener Blut. Und ich glaube, kein Turm von Gesetzen, kein Folioband von Verordnungen, kein Finanzplan, keine Notenbank vermöchte die im Grund noch unerfühlte Republik in Wien so populär zu machen, wie eine fesche Regimentsmusik und eine mitreißende Hymne. Die junge Republik, die das Dekorative noch dem gestürzten Imperium und seinen Schlössern entlehnt, muß es auf eigene Weise bestreiten lernen: ohne feschen Wirbel ist der Österreicher nicht regierbar.

* * *

Der Altwiener von heute betrachtet sich als eine Galaleiche, auf einem Prachtkatafalk mit allen Orden und Dekorationen aufgebahrt. »Alles is hin: 's Geld is hin, 's Mensch is hin« (wie einst der liebe Augustin sang) — nur die Tradition lebt. Und wenn er dies Wörtchen »Tradition« hört, wird der Verstorbene springlebendig, sieht auf den traditionslosen Berliner als einen armen Hascher herab und umarmt die Erdkugel: »Was kost' die Welt?!« Die »Mir-san-mir«-Stimmung bricht durch und bringt ihn wieder auf die Höhe des alten »'s gibt nur a Kaiserstadt!«

Aus dieser Einstellung erklärt sich der ungeheure, an Paroxysmus grenzende Kult, den die Wiener heuer mit Alfred Grünfeld trieben. Alfred Grünfeld ist am 4. Juli dieses Jahres siebzig geworden. Die Geburtstagsfeiern begannen aber im April oder schon März bei den üblichen Grünfeld-Soireen im Großen Musikvereinsaal, aus dem das Podium entfernt wurde, um Platz zu schaffen, und ein Photograph mitwirken mußte, um die mitjubelierenden Damen zu photographieren. Die Feier erreichte einen ersten Höhepunkt bei dem großen Galakonzert vom 15. Juni und setzte sich in Sammlungen, Ernennungen, Auszeichnungen, Anstrudlungen bis zur Garden party vom 4. Juli fort, wo ein Monumentalfeuerwerk den Namen Alfred Grünfeld in die Wiener Lüfte brannte. Eingeweihte behaupteten, der 70. Geburtstag sei nur eine Vorfeier des 71., der bis zum 72. nachgefeiert werde. Dem Jubilar wurden 17 Millionen Kronen, eine Wäschegarnitur, eine Kohlenfuhr übergeben und Zigarrenkisten in einer Reichlichkeit geliefert, daß er daran bis zu seinem 100. Jahr zu schmauchen hat. Beim Galakonzert waren alle Drähte eingeschaltet, die Großbankiers in Frack und weißen Westen schimmerten aus ihren Logen Fest von sich, die Damen in Chinchillapelzen, Perlen und Agraffen glühten Begeisterungen, die Staatsoperngroßen ließen sich herab und sangen, und als endlich der Gefeierte — gar nicht erstaunt — erschien und ans Klavier trat, erhob sich das gesamte Publikum wie ehemals beim Eintritt des Kaisers von den Sitzen. Verwunderlich, daß sie nicht »Gott erhalte!« anstimmten. Die Huldigungsgebärde war die gleiche.

Und dies alles einem Pianisten.

Gott ja. Grünfeld ist ein braver Kerl, eine treue Seele, ein Mensch von Liberalität. Sein Klavier ein Gesangsklavier, sozusagen eine Geige mit Tasten. Er liebkost die Saite mit entgleitendem Druck und bindet weiche Töne zu zärtlichen Passagen. Sein Ton, mehr sinnlich als geistig, kokettiert mit der Pedallosigkeit und der Üppigkeit der Kantilene, der Reinheit der Oktaven, Klarheit der Bässe. Grünfeld spielt immer ein Geburtstagsbukett, das er in eleganter Manschette überreicht. Darin wiederholt sich Schuberts Forelle und glitzern die Frühlingsstimmen von Strauß, deren Prophet und Manager er geworden ist. Und wenn er Bach und Schumann spielt, glaubt man, es waren *auch* Wiener.

Berlin beantwortete diese delikate Kunst mit der »Und-wenn-schon«-Frage. Kaum fände Grünfeld dort die gleiche Korybantenschar. Berlin röche Salon

(vgl. Walter Niemanns »Meister des Klaviers«, S. 151), Berlin erörterte die gleichbleibenden Programme, worin die langsamen Rondos überwiegen, während doch Bülow gemeint habe: Klavier müsse man schnell oder gar nicht spielen — kurz, Berlin wäre sachlich, stachelig und staunte, daß ein Publikum so viel Huld erweisen, ein Künstler sie ertragen kann.

Aber Wien feiert nicht Grünfelds Klavier allein. Es kennt Rosenthal, kennt Paul Weingarten, kennt Serkins Reger-Spiel, und kehrt doch zu Grünfeld zurück, der technisch nicht hexen, den man aber lieben kann, und spiele er hundertmal die Forelle. Ja, umgekehrt: die Liebe wächst mit jedem Mal, wie jede echte Liebe. Denn Grünfeld stellt die Tradition dar. In ihm erblickt sich Wien, vernimmt in seinem Klang sein eigenes Leid, die alte Freud', das Glück, den Glanz der goldenen Tage. In seinem Spiel erneuert sich die Polyphonie der Erinnerungen: die jubelnde Ringstraße, die Traulichkeit des Praters, der Paläste Noblesse, die Geistigkeit jener alten Gesellschaft, bei deren Soireen der junge Grünfeld spielte, umgeben vom Kronprinzen Rudolf, vom Meister Strauß, von Viktor Tilgner, Lebensschönheiten, die in seiner Person aufgehoben, durch ihn bewahrt und immer wieder dargestellt werden. Grünfelds Klavier bejubelt der Schmerz um das verlorene Paradies.

Dabei ist er wie alle echten Wiener eingewandert; stammt aus Prag und wäre beleidigt, wenn man's nicht wüßte. Ein gebürtiger Wiener aus Prag! Produkt der alten Völkermonarchie.

Sich selbst beweint das alte Wien, wenn es Grünfeld umarmt. Magie der Tradition erklärt die ein Jahr währende Feier eines einzigen Tages . . .

* * *

Where is Freud? Where is Strauß?

Mit diesen Baedeker-Fragen auf gewölbter Lippe stürzen die amerikanischen Hartholzgesichter in die Stadt und suchen deren psychoanalytischen Aufputz — Professor Siegmund Freud — dann deren musikalischen: Richard Strauß.

Mit großer Klugheit legte Richard Strauß seine Lebenslinie so an, daß sie Wien als Spät- und, soweit man dies bei der Agilität dieser Nerven sagen darf, als Ruhepunkt berührte. Berlin liegt als Vorgeschichte in der Mitte. Und niemand fühlt sich heut in Wien wohler als Strauß. Man lebt in Wien, wenn man *nicht* Strauß ist, eng und bedrückt, Materielles zwingt ein; aber es ist die Enge eines Champagnerflaschenhalses, und man fühlt es moussieren. Dies meinte Richard Strauß, als er mir einmal sagte: »Ich möchte heute nirgend anders mehr leben als in Wien. Zwar im Anfang hatt' ich zu tun, bis wir uns aneinander gewöhnten, ich und der österreichische Kautschuk. Aber schließlich ging's« — wobei er eine vorwärtsschiebende Bewegung gegen seinen Schreibtisch machte, als sei dieses Möbel Kautschuk und er müsse es durch die Kautschukwand seines Direktionsbureaus durchdrücken. »Im ersten Jahr

wird man in Wien melancholisch, im zweiten paralytisch, im dritten wird man ein Wiener . . . ! «

Seine Berufung auf den Direktorposten der Staatsoper ist letzte Tathandlung des alten Regiments gewesen, und das neue zieht davon die Früchte. Strauß bestand auf der Mitberufung Franz Schalks, und so entstand ein Kondominium, vielleicht das einzige, das seit den Zeiten des seligen Justinian, der es bezweifelte, Halt und Dauer hat. Schalk ist der Organisator, Diplomat und Kapellmeister — einer der fleißigsten Menschen in Wien und als solcher ganz unwienerisch — und Strauß ist der Glanz. Der Nimbus. Die königliche Aura. Ist es auch, wenn er in Amerika reist. Wirkt als Direktor der Wiener Staatsoper auch in London oder Newyork — ja dort erst recht: es liegt im Wesen des Stars, weithin zu glänzen.

Strauß erreichte jedenfalls, was keiner seiner Vorgänger erreichte, den Kranz des Triumphators, das Zepter des Diktators.

Sich in Wien auf hohem Kunstposten halten, gehört zu den größten Leistungen menschlichen Gleichgewichtssinnes, denn die Simsons rütteln unentwegt an den Mauern, darauf man sitzt, und ich habe schon gehört, daß zur Unterwühlung eines Hauses auch Regenwürmer genügen . . . Weder Gustav Mahler noch Felix Weingartner, noch Hans Gregor waren diesen Naturkräften gewachsen, nicht das Genie des einen, die weltmännische Verbindlichkeit des anderen, noch der Geschäftssinn des dritten verhinderten, daß sich die Unerschrockenen eines Tages auf den Ruinen sitzen sahen . . .

Richard Strauß allein verstand es, sich vor Sturz zu bewahren: seine Weltmannsklugheit ist nicht Leere, sondern deckt einen bedeutenden Inhalt, und der bedeutende Inhalt wird — für Konkurrenz- und Neidgefühle — gemildert eben durch die wahrhaftige Weltmannsnatur des Künstlers.

Auch er wird angegriffen; aber jeder Angriff findet hundert freiwillige Degenzücker und Schlagabwehrer, denn Strauß entlockte der irrlichtelierenden Wiener Geistigkeit, die heute jauchzt und morgen greint, die zugleich Lorbeeren und Schopfbeutler austeilt, einen wahren Freundschaftston. Er ist »sympathisch«. Er ist nicht der große Ungebändigte, der Aufzischende, der Explosionsmensch Mahler; er hat sich in der Gewalt und zeigt, daß auch Größe gut angezogen sein und Manieren besitzen kann. Sie werden es nicht glauben, aber es ist buchstäblich wahr und bezeichnend: nach einem seiner letzten Konzerte mit den Philharmonikern schwärmte jemand neben mir von der — prachtvollen englischen Hose, die Richard Strauß trage . . . gerade wie sie von dem grauen Salonanzug Gerhart Hauptmanns tagelang sprachen (als Hauptmann hier eine Vorlesung hielt) und Georg Kaisers Halbschuhe und Unrasiertheit bemängelten. »Nein, er gefällt mir nicht . . .«

Und wirklich — ich muß da dem Wiener Instinkt recht geben — man verkehrt lieber mit der bedeutungsvollen Korrektheit und Selbstbeherrschung, als mit dem Ewig-Barocken. Die künstlerischen Krakatoas gewähren grandiose

Naturschauspiele, aber geringe gesellschaftliche Werte. Und Straußerscheint mir gerade deshalb Vorbild, weil er sein Barockes und seine Vulkane in seinen Partituren ausdampfen läßt, und sich unter Bürgern als Bürger oder Edelmann gibt. . . Wenn er eine seiner Opern im Staatstheater und sich als Dirigenten ankündigt, wittert Zahlungsfähigkeit schon im vorhinein unerhörten Glanz. Es ist amerikanische und englische, italienische und schwedische Valuta, die im Parkett sitzt, und da Strauß nicht einmal ein »schöner«, kein Schau- und Pompdirigent ist, fühlt sich fremdes Sensationsbedürfnis doch irgendwie rein künstlerisch berührt. Magie der Persönlichkeit.

Und persönlicher Faszination erliegt man in Wien vor allem. Der Wiener spricht nicht vom Philharmonischen Orchester, sondern sagt: »Unsere Philharmoniker«. Womit er die Gegenwart vieler Einzelner meint, die er liebt, persönlich kennt, an deren Schicksalen und Eigenheiten er sich erregt, wie an Stiglers Hornton, an Buxbaums Cellokantilene, an Prills Geigen solo. Jeder Philharmoniker ist Günstling der öffentlichen Meinung, Stabsoffizier der Musik und wandelt in Ehrenwolken seines Wegs. Und als ihr offizieller Dirigent Felix Weingartner eine neue Ehe schloß, war es natürlich, daß er die neue Gattin in der Konzertpause den Philharmonikern vorstellte, nachdem wochenlang vorher alle Weiberbusen in tumultuösen Hysterien dieser Ehe, einer Privatangelegenheit wegen, wogten . . . Und nie haben die Philharmoniker die Eroika, nie Siegfrieds Trauermarsch so erbebend, so deckensprengend gespielt wie damals in jenem Nachtkonzert zu Ehren des verstorbenen Nikisch: weil sie Nikisch liebten und ihr persönlicher Anteil mithineinvibrierte. Gefühl ist alles. So wird auch das Wort vom »Richard-Strauß-Theater« verständlich, womit schnöde Vorwürflinge auszudrücken gedachten, daß die Wiener Staatsoper lediglich oder vorwiegend den Werken ihres Direktors diene. Wieviel Wahres daran sei, wollen wir nicht untersuchen — aber wäre es nicht so — die Staatsoper entbehrte ihrer Bestrickungskraft, wäre unmagisch, vulgär und — matt bei Kasse. Jede Stadt hat schließlich das Theater, das sie verdient, oder bezahlen kann. Es ist kein Zufall, daß die drei Neuheiten des letzten Jahres im Grunde Ausstattungsneuheiten waren: der fliegende Holländer mit dem berühmten Schären- und Fjordmeer und den Rollerschen Urzeitfelsen; die Meistersinger mit einer Katharinenkirche, woran die mittelalterlichen Bauhütten selbst gebaut zu haben schienen, und endlich die Josef-Legende, ein lebendig gewordener Paolo Veronese-Karton, der mit raffiniertem Ahnungsvermögen der Stadt Wien ein Bild ihrer schönsten, wienerischsten Tradition bot: die Neuerzählung einer der alten Heiligen- und Märtyreroper, die die barocke Kaiserzeit (Leopold I., Karl VI.) hervorgebracht hatte, die Wiederherstellung des Theaters als eines Schautheaters, derart, daß selbst die Musik nur Farbe und Beglänzung des Bildes geworden schien, das doch von ihr Leben empfing. Kein Wunder, daß das aufgerissene »Maul der Bewunderung« (sit venia!) monatelang offen blieb und sich so bald nicht schließen wird . . .

Richard Strauß macht aus der Staatsoper ein Qualitätstheater. Und befindet sich im reinsten Einklang mit der Wiener Sinnlichkeit. Berlin hat heute weit mehr Marktbedeutung als Wien: wer nicht in Berlin ist, ist nicht vorhanden. Sie kennen Adolf Weissmanns ausgezeichnete »Musik in der Weltkrise«, ein Buch, darin ein Überschauber eigene Dinge in eigener Formulierung vorträgt, eine Art Geographie des Musikbetriebs, aber mit merkwürdiger Berliner Optik. Ein Wiener Liederkomponist wie Josef Marx wird darin bloß flüchtig erwähnt, sicher zu Unrecht, und doch erklärbar. Marx, der jetzige Direktor der Wiener Akademie, hätte Weltgeltung eingestreift, wäre seine Linie gleich Strauß über Berlin gegangen. Wien ist bloß Markt für Qualitätsware, Prüfungsstelle für feinsten musikalischen Import, und niemals waren so viel nord- und südländische, slawische und germanische Auslandsmusiker in Wien als heuer, sei es Josef Hoolbroke oder Artur Bliss, Nils Grevilius, der brausende Georgescu oder Schuricht, Abendroth, Bruno Walter — alles kam der Bestätigung wegen. Um der Kronen willen kam keiner. Alter Geschmack, Begabung für Finessen, agile Resonanz, Duftigkeit der Formulierung, Reichweite des kritischen Worts, — das war es, was anzog. Die Leute ließen sich ein Konzert ein Heidengeld kosten, erlagen den katarakthaft niederstürzenden Rechnungen, Gebühren, Taxen, Vor- und Nachzahlungen — aber sie bekamen die Punze. Und so ist Wien, die schöne Galaleiche, sofort lebendig, wenn sie bei der Tradition berührt, bei ihrem feinen Geschmack gerufen wird.

Und das Richard-Strauß-Theater? Es ist — in künstlerischer Erhöhung und Verklärung — jene gutangezogene Hetz, von der wir eingangs sprachen. Unter Richard Strauß, der nicht am Donaustrand geboren wurde, bekam Wien seine wienerischste Oper. Und sie gehört heute stärker als Finanzplan und Notenbank zur Sanierung der berausenden Stadt. Videant consules. Der Wiener Handel und die Wiener Musik bedeuten die nächste Unsterblichkeit des totgesagten Wiener Bluts . . .

DIE KIRCHENTÄNZE IN SEVILLA

VON

RICHARD H. STEIN-BERLIN

Die Geschichte kennt drei Tanzgattungen: den religiösen, den kriegerischen und den profanen Tanz. Während Waffen- und Schlachttänze, auch heute noch, nicht allein bei wilden Völkerstämmen vorkommen (selbst den vielgepriesenen, vielverspotteten Parademarsch könnte man als eine Art von militärischem Tanz bezeichnen), ist der *religiöse* Tanz fast ganz ver-

schwunden. Seine letzten Spuren zeigen sich in den süddeutschen Springprozessionen und den Gebetstänzen der Echternacher Pilger.

Nur in der *Kathedrale von Sevilla*, einer der größten und schönsten der Erde, gehört der Tanz noch zum religiösen Kultus. Am Auferstehungstage, zu Fronleichnam und Mariä Empfängnis, ja auch während der Karnevalszeit tanzen hier festlich geschmückte Chorknaben vor dem Hochaltar, wobei sie den Rhythmus mit Kastagnetten verstärken, und singen zwischendurch Lieder zu Ehren Christi, wie der heiligen Jungfrau.

Eine alte, durch die Bulle des Papstes Eugen IV. »Ad exequendum« (vom Jahre 1439*) geheiligte Gewohnheit in Sevilla war die Auswahl von sechs Chorknaben, darum »*Seises*« (»die Sechs«) genannt. Sie wurden im Hause des Domkapellmeisters erzogen und wirkten ursprünglich nur als Solisten-sextett bei den religiösen Gesängen mit. Eine spätere Bulle erlaubte dem Domkapitel, bei der Wahl des Kapellmeisters über etwaige Mängel an »grammatikalischen und wissenschaftlichen« Kenntnissen hinwegzusehen, wenn der *maestro* nur schön zu singen verstehe. (Die Abstimmung erfolgte nicht durch Stimmzettel oder Kugeln, sondern durch schwarze und weiße Bohnen, welche die erzbischöfliche Küche lieferte.) Da die Chorknaben im Hause der schlecht besoldeten Kapellmeister arg verwilderten, und zwar nicht nur in »grammatikalischer« Hinsicht, wurden sie von 1634 an in der Schule San Isidoro gepflegt und unterrichtet. Einer der bekanntesten Meister der *Seises* aus der ältesten Zeit war Francisco Guerrero (1527—1599), neben Victoria der berühmteste spanische Zeitgenosse Palestrinas. Außer ihm verdient Cristóbal de Morales (1493—1553) Erwähnung.

Schon zu damaliger Zeit kam in Spanien die Sitte auf, den biblischen Spruch »Die Letzten werden die Ersten sein« einmal im Jahr zu verwirklichen. In allen christlichen Ländern gibt es bis zum heutigen Tag derartige Gewohnheiten: Könige waschen armen Leuten die Füße, vornehme Engländer bedienen ihre Dienstboten beim Diner, christliche Negerhäuptlinge wählen einen Stellvertreter und lassen ihn von ihren Sklaven verprügeln usw. (Das ist gewiß ganz amüsant. Ungemütlich wird die Sache erst, wenn — wie in unserer Zeit — die Letzten *dauernd* mit den Ersten tauschen wollen.) Bei den spanischen *Seises* ward zur Gewohnheit, daß am St. Nikolaustage, also am 6. Dezember, aus ihrer Mitte ein kleiner Bischof von den Chorknaben gewählt wurde. Mit der Mitra, dem Hirtenstab und dem Bischofsring versehen, nahm er in reichbesticktem Gewande den Prälatensitz ein, während die anderen Chorknaben als Domherren figurierten. Der harmlose Hokusfokus, der dann in der Kirche verübt wurde, gab den ersten Anstoß zum religiösen Drama, zunächst wohl zur Aufführung von Szenen aus der Kinderzeit des Heilands. Natürlich waren die Chorknaben mit ihren kleinen Scherzen in dem stillen,

*) Einige historischen Angaben dieser Abhandlung sind dem Buch »*Los Seises de la Catedral de Sevilla*« von Rosa y López (Sevilla 1904) entnommen.

dunklen Dom auf die Dauer nicht zufrieden. Sie wollten vor allem gesehen werden, und deshalb veranstalteten sie in ihren Festgewändern Umzüge durch die Straßen, der kleine Bischof meist zu Pferde, hinter ihm erst die Seises und dann die übrigen Choristen. Bekannte Kirchenfürsten wurden dabei mit Geschick und Liebe in Gang und Haltung nachgeahmt; und die dicksten Bäuche hatten die größten Erfolge. Das niedere Volk jauchzte vor Vergnügen über den Spaß, begleitete singend und tanzend die Kleinen und kehrte schließlich mit ihnen in die Kathedrale zurück. So hielt der Tanz seinen Einzug in die Kirche.

Die sevillanischen Kirchentänze sind also ihrem Ursprung nach recht weltlichen Charakters und keineswegs, wie die antiken Tempeltänze, aus religiöser Ekstase zu erklären.

Das St. Nikolausfest der Chorknaben erweckte nun gar bald den Neid der sevillanischen Studenten, und auch sie wählten darum unter den Ihrigen am gleichen Tage einen kleinen Bischof, zwangen alle Marktweiber, seinen Ring zu küssen, verprügelten ehrsame Bürger, die Ehrenbezeugungen verweigerten, verspotteten kirchliche Zeremonien und trieben den Unfug soweit, daß schließlich das Fest des kleinen Bischofs für die ganze Jugend definitiv verboten wurde.

Aber der Tanz war aus der Kathedrale nicht mehr zu verbannen. Man mußte deshalb versuchen, ihn zu veredeln und kirchlichen Zwecken nutzbar zu machen.

Als Gott die Feinde Israels im Roten Meer ertränkte, die Kinder Israels aber trocken hindurchgehen ließ, sang und tanzte Mirjam, Arons Schwester, mit den anderen Weibern zum Rhythmus der Pauken (2. Mos., Kap. 15). David hatte vor der Bundeslade getanzt. Und bei Christi Einzug in Jerusalem tanzten bekränzte Knaben dem Zuge voran. Der Tanz spielte also, wie der Gesang, von jeher eine wichtige Rolle in der Religionsgeschichte. Konnte man dem Volke *seine* Musik und *seinen* Tanz nicht verbieten, so mußte die Trennung von der *religiösen* Musik und vom *religiösen* Tanz um so schärfer durchgeführt werden. Auch räumlich. Man ließ deshalb die sechs Chorknaben nur vor dem Hochaltar tanzen, und auch nur an den höchsten kirchlichen Festtagen, sowie im Anschluß an das heilige Abendmahl. Erst später bürgerte sich der Tanz auch während der drei Karnevalstage ein. Die weltlichen Begleitinstrumente tamboril (eine winzige Trommel) und dulzaina (eine Abart der Oboe) wurden verbannt, ebenso blieb die volkstümliche Gitarre verboten; dagegen bürgerten sich seit 1667 die Kastagnetten ein, ohne die (oder ihren Ersatz: das Fingerknipsen gegen die Daumenballen) ein Tanz in Andalusien ganz undenkbar ist. Beim Tanze selbst wurden alle springenden und schleifenden Bewegungen durch schreitende ersetzt, wobei die Tänzer an den Ruhepunkten ein Kreuz oder ein doppeltes S (»Santisimo Sacramento«) zu bilden hatten. Die Zahl der tanzenden Knaben erhöhte man all-

mählich von 6 auf 16; seit 1565 blieb sie auf 10 begrenzt. Gleichwohl erhielt sich der Name »Seises«.

Asketisch-religiöse Tänze, mit gelegentlichen Konzessionen an den höfischen und militärischen Tanz (Reigen mit Schilden und Schwertern) waren nun freilich wenig nach dem Geschmack der freien und lebensfrohen Sevillaner; langsame, feierliche Tanzschritte und monotone religiöse Musik entsprachen ihrem Temperament so wenig, daß man, um ihre Kirchenfreudigkeit zu heben, gar bald weitere Konzessionen machen mußte. Man erlaubte also ein lebhafteres Tempo und eine Musik, die auf Volksmelodien basierte.

Hier ist ein sehr merkwürdiges Beispiel zu erwähnen: Aus einem Liebesliede, das niemand so leicht vergißt, der es einmal in einer sevillanischen Nacht gehört hat:



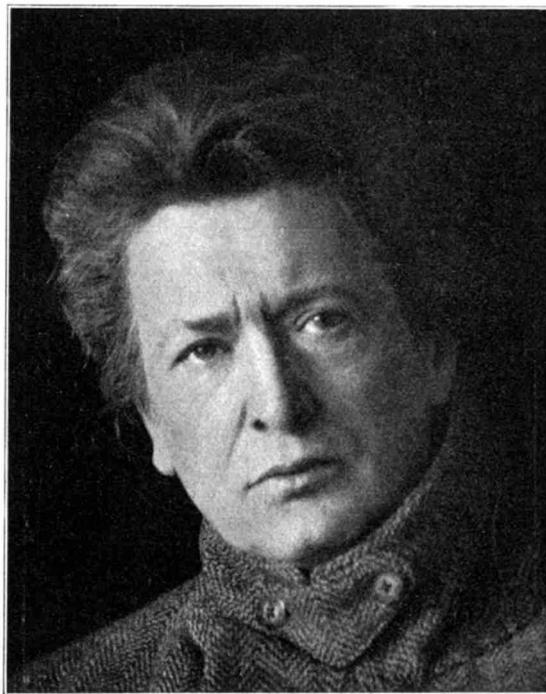
entstand ein mehrstimmiger, begleiteter Kanon, der hier nicht zitiert werden kann. Diese überaus reizvolle Melodie stimmt nun merkwürdigerweise mit der Melodie zu »Heil dir im Siegerkranz« in der Intervallenfolge vollkommen überein, sofern man nur das äolische a-moll in unser A-dur verwandelt, also drei Kreuze vorzeichnet. (Vielleicht ist die Melodie durch Seefahrer nach England gelangt und so zur englischen Nationalhymne geworden. Tappert hat sie in seinen »Wandernden Melodien« nur bis zum Jahre 1744 zurückverfolgen können. Das spanische Original ist etwa 200 Jahre älter.)

In einem finsternen, für die Seises bestimmten Raum der Kathedrale fand ich das Original dieser Melodie nebst zahllosen anderen Pergamentblättern von höchstem Wert. Niemand beachtet sie, sofern nicht gelegentlich einer der Knaben so ein Blatt zum Stiefelreinigen benutzt. Diese Kinder wissen nichts von der alten Musik, die ihnen langweilig erscheint, aber sie kennen die hervorragendsten Seises auch der ältesten Zeiten noch mit Namen. Ein kostbares altes Buch erwähnt jeden Seise, während die Namen der älteren Komponisten und die Titel ihrer Werke nirgends verzeichnet sind. Worauf es in den älteren Zeiten ausschließlich ankam, das war die stimmliche Qualität der kleinen Sänger, und damit kommen wir zu einem dunklen Punkte: Das Bestreben, den silberhellen Klang schöner Knabenstimmen über die Kinderzeit hinaus zu erhalten, hat auch bei den Seises nicht selten zu der Barbarei der Kastration geführt. Erst im Jahre 1829 wurde sie endgültig unterdrückt. Daß sie noch heute als äußerstes Mittel zur Erzwingung der ehelichen Treue oder zur Unschädlichmachung eines Nebenbuhlers verwandt wird und sehr schwer



Atelier Riess, Berlin

Franz Schreker



M. Schwarzkopf, Zürich

Ferruccio Busoni

auszurotten ist, beweist das moderne spanische Strafgesetzbuch, das in einem besonderen Paragraphen die vorsätzliche Kastration mit lebenslanglichem Zuchthaus bedroht.

Die neuere Musik für die Seises erfreut sich im Gegensatz zur älteren der höchsten Wertschätzung. Wagner-Biographen wird die Frage interessieren, ob der Meister, der den Montserrat — die Gralsburg bei Barcelona — aus Abbildungen kannte, durch die sevillanische Kathedrale die ersten Anregungen zu seiner Bayreuther Idee erhielt. Als besonders charakteristisch erscheint hier wie dort das Prinzip absoluter musikalischer Exklusivität. Die Musik für die Seises ist, soweit sie noch jetzt zur Aufführung gelangt, niemandem zugänglich; auch dürfen in keiner anderen Kathedrale Kirchentänze aufgeführt werden. Die Folge davon ist, daß aus ganz Spanien, ja aus der ganzen Welt, zu den hohen kirchlichen Festtagen die Fremden nach Sevilla strömen, um die Seises zu sehen und zu hören. Wie in Bayreuth werden während der Festtage die Preise verdreifacht, und trotzdem ist nur schwer Unterkunft zu bekommen. Ein Zimmer mit Pension kostet dann in einem vornehmen Hotel 300 Pesetas pro Tag; das macht nach dem gegenwärtigen Markkurs (vom 25. August 1922) etwa 100 000 Mark. Wir Deutsche werden uns also eine Vergnügungsreise nach Spanien sobald nicht gestatten können. (Tausende in Sevilla leben von den paar Festtagen und faulenzten dann die übrige Zeit des Jahres.)

Da ich kein Spanier bin und auch als Vertreter der Konkurrenz nicht in Frage kam, gelang es mir, die Musik der Seises kennen zu lernen. Sie ist durchweg bezaubernd in ihrer Einfachheit und Volkstümlichkeit. Formelhaftes Pathos und feierliche Monotonie sind ihr ganz fremd. Nach anfänglicher Verblüffung über ihren »weltlichen« Charakter bewundert man wieder einmal . . . die Weltklugheit und Anpassungsfähigkeit des Katholizismus, der ja in Spanien sogar blutige Stierkämpfe zu Ehren von Heiligen zuläßt.

Ein kleines Beispiel von Garcia Torres diene als Zeuge für die Hinneigung zu weltlicher Rhythmik und Harmonik:

El tier - no ydul-ce afec - to a - co - ge Vir-gen

sempre staccato

San - ta con que mi lengua can - ta su Pu - ra Concepcion *)

ritard. u.s.w.

*) „Die zarte und süße Zuneigung nimm entgegen, Heilige Jungfran, mit der meine Zunge besingt deine Reine Empfängnis.“

Auch der Sohn dieses Komponisten (der zur Zeit in Sevilla Domkapellmeister ist) schreibt ganz unbefangen zu religiösen Texten volkstümliche Melodien und feurige Rhythmen:

La vara de Je - sé ha abierto ya su flor pro - digio de pu - reza, pro - digio de candor *)

u.s.w.

*) „Das Reiß Jesu hat bereits seine Blüte geöffnet, ein Wunder in seiner Reinheit, ein Wunder in seiner Weiße.“

Hört man eine solche echt spanische Musik in der sevillanischen Kathedrale, so versteht man die große Anziehungskraft dieses iberischen Bayreuths: es ist ein Tempel der Freude, der reinen, schlichten Menschlichkeit. Umgekehrt verdankt Bayreuth seine Sonderstellung der Betonung des religiösen Elements. Was sonst den strengen kirchlichen Kultus so unfroh erscheinen läßt, daß man selbst an die ewige Seligkeit (als einer ununterbrochenen Religionsübung ähnlicher Art) nur mit Grauen denken kann, das fehlt hier in Sevilla gänzlich. Stadt- und Landleute gehen in die Kathedrale wie rechtschaffene Menschen zu einem frohen Fest, bei dem in edler Weise Augen, Ohren und Herzen erquickt werden sollen; und nicht wie arme Sünder zum Gericht (voller Angst und Zerknirschung ob begangener Missetaten). Wir dürfen eines nicht vergessen: Solange Staat, Kirche und Wissenschaft in völliger Harmonie miteinander lebten, war eine Kathedrale zugleich Theater, Konzertsaal und weltliches Auditorium. Jeder hervorragende Geist

diente Gott an derselben Stelle auf seine besondere Weise, ohne Anfeindungen von anderer Seite zu erdulden. Daß das »zurückgebliebene« Sevilla sich bis zu einem gewissen Grade diese harmonische Kultur bewahrt hat, ist sein größter Ruhmestitel und der tiefste Grund seines unvergänglichen Reizes.

Wer die Seises zum erstenmal tanzen sieht, ist über ihre Tracht ein wenig verwundert: Weiße Kniehosen, seidene Strümpfe, kokette, silbergestickte Tanzschuhe, ein gestreiftes blau-goldenes oder rot-goldenes Wams, breite Atlaschärpe, ein mit Straußenfedern geschmückter Hut, der beim Singen und Tanzen aufbehalten wird, und dazu die unvermeidlichen Kastagnetten. All dies erscheint auf den ersten Blick fast peinlich in seiner Unkirchlichkeit. Spricht man dann aber mit sevillanischen Landleuten, so merkt man, daß sie ernstlich glauben, die Kleidung der Engel im Himmel sei ganz ähnlich. Lange weiße Hemden und vergoldete Flügel wären für sie eine veraltete, kindische Maskerade, und nackte Füße etwas höchst Anstößiges. (Nebenbei: Das Aufbehalten der Kopfbedeckung erinnert an die Sitte der Juden, in der Synagoge den Zylinder nicht abzunehmen.) Die gebildeten Sevillaner wissen natürlich, daß die Seises früher als Engel mit Kränzen im Haar und weißen Gewändern, dann als Hirtenknaben und eine Zeitlang auch in Pilgerkostümen getanzt haben; aber die neuere, festlich-höfische Pagenkleidung entspricht ihrem Geschmack doch sehr viel mehr als die allegorische Gewandung der alten Zeit.

Wie die alten Griechen und die Mohammedaner, so können sich die Andalusier ein Jenseits nur schöner, aber im wesentlichen nicht anders als das Diesseits denken. Als ich ihnen einmal den »richtigen« Himmel ausmalte: Abtötung des Fleisches, Verzicht auf alle sinnlichen Freuden, also auch auf Zigaretten und schwarzen Süßwein (den sie »Tränen Christi« nennen), lachten sie wie Kenner über den, der keine Ahnung hat. Das heilige Abendmahl heißt in den Gesängen der Seises meist »regio banquete«, »königliches Bankett«, und ihr Tanz feiert dieses Bankett mit rauschend-festlichen Klängen ohne jeden Mystizismus. Zur Begleitung dient dann das Domorchester, während die drei Orgeln schweigen.

Daß ein Teil des Publikums gern mittanzen würde, ist bei diesem naiven, erdfrohen Völkchen wohl verständlich. Möglichkeiten hierzu bieten sich außerhalb der Kirche bei den Fronleichnamsprozessionen, die sehr bald zu einer Art Volksfest geworden sind. Vor und hinter der eigentlichen Prozession marschieren wie im dritten Akt der Meistersinger die Zünfte, mit besonderen Kapellen, und durch bezahlte Tänzergruppen getrennt. Auf Wagen werden Standbilder der Heiligen in pompöser Gewandung gezeigt oder lebende Bilder aus der biblischen Geschichte durch gemietete Komödianten gestellt. Diesen gesellen sich die bekannten Karnevalsfiguren bei, so vor allem die grotesken Riesenpuppen, die durch unsichtbare, im Innern befindliche Stelzengänger bewegt werden. Da die Stelzengänger, um das Gleichgewicht

nicht zu verlieren, in ständiger Bewegung bleiben müssen, tanzen und wippen diese Figuren unablässig auf und nieder. Das Merkwürdige und Bedenkliche war nun, daß der ganze Spuk mit der Zeit vor den Kirchentüren nicht mehr Halt machte, sondern in die Kathedrale mit einzog, und daß sich dann hier ein sehr eigenartiges karnevalistisches Treiben entwickelte: Maskierte Männlein und Weiblein tanzten verkleidet in den Kirchengängen, die Männer oft in Weiberröcken, die Mädchen nicht selten in wundervoll prallen Männerhosen sowie ganz kurzen Jäckchen. Und während der Chor »Ehre sei Gott in der Höhe« sang, hatte das Volk seinen Himmel auf Erden . . .

Da kam 1685 der strenge aragonesische Kirchenfürst Palafox als Erzbischof nach Sevilla. In harten, langjährigen Kämpfen mit den Stadtoberhäuptern, der Bürgerschaft, ja den eigenen Amtsgenossen machte er dem Treiben ein Ende. Zwar blieben die Prozessionen Volksfeste in der bisherigen Art und sind es heute noch, aber aus der Kathedrale verschwand für immer das groteske Jahrmarktstreiben, und nur die Tänze der Seises, die anfänglich auch verboten wurden, überdauerten die Krisis.

Es ist nicht zu verkennen, daß Palafox seine Reformen nicht hätte durchsetzen können, wenn ihm nicht Unterstützung durch die gesamte spanische Geistlichkeit außerhalb Sevilas zuteil geworden wäre. Was diese aus Konkurrenzneid erstrebte, hat sie freilich nicht erreicht; denn Sevilla behielt mit päpstlicher Genehmigung seine Seises, das Domkapitel verschloß die Notenkammern, und damit war gerettet, was Rettung verdiente.

Hätte Richard Wagner Partitur und Klavierauszug seines Parsifal nicht veröffentlicht, so wäre Bayreuths Ausnahmestellung verewigt worden. Die klugen Sevillaner haben für ihre Stadt eine solche dauernde Ausnahmestellung erreicht, und zwar nicht nur für ihre Kirchentänze und Prozessionen. Alle äußeren und inneren Werte, die diese halb maurische, halb spanische Zauberstadt umschließt, sind fremdem Zugriff so völlig entzogen, daß sie ihre stolze Eigenart und ihre beglückende Intimität nie verlieren kann.

Was unseren Vätern Neapel war, wird unseren Enkeln vielleicht Sevilla sein. Hier löst sich alles, Religion, Architektur, Philosophie, Malerei und Poesie in Musik auf. Klingender Rhythmus, strahlende Lebensfreude, dionysische, schwingend-schwebende Glückseligkeit, dem Himmel und der Erde gleich nah, erfüllt hier berauschend Sinne und Geist. Gottes Nähe offenbart sich auch dem trockensten Alltagsmenschen unter dem tiefhängenden, tiefdunkelblauen Himmel mit seinem schiefen, trunkenen Monde. Und du verstehst, Fremdling, das Gezwitscher einer geliebten, glutäugigen Frau, ohne diese holde Musik in deine besondere Begriffssprache übersetzen zu müssen.

SPIELTALENT UND RASSE

VON

RUDOLF MARIA BREITHAUPT-BERLIN

Die instrumentale Spielbegabung ist in erster Linie eine Rassenfrage, d. h. Sache mehr des Blutes, der Vererbung und Anlage (zentralen Disposition) als der Organisation, der Erziehung und Durchbildung, der Atmosphäre und Kultur. Eine alte Erfahrung lehrt, daß gerade die nachschaffenden Künste ihr Bestes und Ureigenstes aus den Blut- und Energiequellen der Rasse und der ererbten Triebkräfte schöpfen, nicht aus der Technik allein. Gewisse Rassenmerkmale und Eigenschaften sind geboren und nicht anerzogen und erworben, so: die Lebhaftigkeit des Naturells, die Empfänglichkeit und Reizbarkeit der nervösen Flächen, leichte Anpassung an den musikalischen und technischen Zweck und schnellste Übertragung der geforderten augenblicklichen Willenshandlungen (Temperament, Impulsivität usw.) — ganz abgesehen von bestimmten Eigenschaften des Charakters, des Herzens und Gemütes, wie Energie, Festigkeit, Ausdauer, Zärtlichkeit und Wärme der Empfindung, Ehrgeiz, Hingabe und Liebe zur Kunst. Alle diese Eigenschaften können wohl veredelt und vertieft werden, müssen aber erst einmal im Keime vorhanden sein.

Eine außerordentliche Eignung und Anpassung an die Instrumentalkünste, insonderheit an die Klavier- und Geigenkunst, weisen zwei Rassen auf: die *semitische* und *slawische*, sowie deren Mischungen. Die geistige Lebendigkeit und Beweglichkeit, die schnelle Auffassungs- und Anpassungsgabe, ein starker Spielwille und ein noch stärkerer Wirkungswille nebst einem klugen Verstand, einer außergewöhnlichen körperlichen Behendigkeit und Geschicklichkeit, einem blendenden Gedächtnis und Gehör, sowie einer meist großen persönlichen Ungebundenheit und Freiheit des Wesens und Gehabens und einem unermüdlichen Fleiß haben der jüdischen Rasse eine fast vorherrschende Stellung in den nachschaffenden Künsten verschafft.*) Allerdings gehört die wirklich schöpferische und gestaltende Begabung zu den Seltenheiten. Die frontalen Stirnlappen werden mehr entwickelt als die sensiblen Gehirnoflächen. Intelligenz und Klugheit überragen die Phantasie und die höheren Assoziationsformen. Nachahmungstrieb und Wirklichkeitssinn führen mehr zur Vollendung des Technischen. Äußerer Ehrgeiz und Eitelkeit, dazu ein durch ein Jahrtausend geschärfter merkantiler Instinkt bringen zwar Geld und Ruhm, lenken aber oft von der Sache ab und verschütten nur zu leicht die Quellen des Musikalisch-Künstlerischen. Große Stilisten oder formale Architektoniker, kühne Eroberer von starker dämonischer Gewalt mit dem genialen Schwung und dem großen

*) Man vergleiche auch ihre überragende Befähigung zur Schauspielkunst und zur Kunstgattung der Operette. Selbst die Opersoubrette ist meist jüdischer Abstammung. In der Artistenwelt, auf dem Gebiete der Jongleurkunst, der Equilibristik und der exzentrischen Leistungen ist das gleiche der Fall.

Wurf im Spiel finden sich nur vereinzelt. Die Ausnahmen jedoch sind wahrhaft groß und diese Großen gehören zu den leider nur allzu schnell versprühenden Weltwundern. Auch die slawische Rasse hat noch einen ungebärdigen Triebwillen und einen ungebrochenen Instinkt. Sie hat vor allem eine tiefe Sehnsucht, ein leidenschaftliches Verlangen nach Musik, eine reiche Klangphantasie, ein feines poetisches Empfinden, heißes Blut und Temperament. Aber das Wilde und Ungestüme im Wesen, besonders oft eine sich selbst verzehrende Schwermut, ein grauenhafter Fatalismus, der bis zur Verzweiflung und völligen Apathie ausarten kann, der häufige Mangel jeglicher Kultur, die auch bei den Juden sich vorfindende schlechte Kinderstube, Übertreibungen und Überreizungen der Nerven, das Zurückfallen in Trägheit und Gleichgültigkeit, Faulheit und Schlampigkeit, sowie Ausschweifungen im persönlichen Leben — Fehler, wie wir sie noch heute im heiligen Rußland verkörpert finden, — werden der reichbegabten Rasse leicht zum Verhängnis und zum Fluch ihrer Kunst. Die große Heftigkeit des Temperaments, die oft jäh auftretenden plötzlichen Übergänge zwischen den einzelnen Gefühlswellen machen ihre geborenen Chopin- und Liszt-Spieler sogar vielfach unbrauchbar für die Darstellung der großen und ruhigen Linie, für das orgelmäßige Aufbauen und orchestrale Gestalten gewisser erhabener Stilarten wie Bach und Beethoven.

Den besten Nährboden für das Spieltalent geben die Kreuzungen und Mischungen beider Rassen, sowohl untereinander wie mit anderen völkischen Stämmen, wie den Germanen, Ungarn, Romanen usw., ab. Ein vorzügliches Blut ergeben z. B. folgende Verbindungen: russischer Vater mit polnisch-jüdischer Mutter, reiner Pole mit russischer Jüdin oder russischer Jude mit rein polnischer oder deutscher Mutter. Ferner die vielen Kreuzungen jüdischen Blutes mit Ungarn, Kroaten, Slowenen, Tschechen usw., sowie die Mischungen jüdischer und slawischer Bastarde mit deutschem Blut. Das bunte Völkergemisch der alten österreichisch-ungarischen Donaumonarchie, das Zusammenströmen aller möglichen Mischrassen in Verbindung mit seiner großen Kultur haben ja gerade Wien zur Hochburg der musikalischen Spielkunst gemacht. Was im deutschsprachigen Österreich musikalisch ist, stammt aus den alten Kronländern der Steiermark, Kärnten und Tirol. Der größte Prozentsatz österreichischer Talente ist Mischblut, Zusammensetzungen aus ungarischen, böhmischen, polnischen, kroatisch-slowenischen und romanisch-italienischen Elementen mit oder ohne jüdische Zutaten. Das russische Spieltalent ist ebenfalls selten rein slawisch. Meistens überwiegt jüdischer Blutzusatz. Von den russischen Stämmen sind die südlichen begabter als die nördlichen, so die Bevölkerung des podolischen Landes, des Kiewer, Charkower, Saratower und des Moskauer Zentraldistriktes, die alten Anwohner der Wolga und der Ukraine, sowie die Kaukasier arischen Einschlagelages wie die Grusinier. Die Ungarn*) haben mit der slawischen Rasse fast alle Vorzüge,

*) Die Ungarn sind bekanntlich keine Slawen, sondern gehören wie die Finnen der ugrischen Rasse an.

aber auch fast alle Nachteile gemeinsam, besonders das Charakterlose, das Schwankende und Unbeständige im Wesen, das Schwelgen in den Gefühls-extremen, den Hang zum Äußerlichen, Glänzenden, rein Technisch-Spielerischen, die Lässigkeit und Trägheit. Aber sie haben Blut und Nerv, eine flammende Begeisterung für alles Große und Schöne, einen Zug zum Dramatisch-Pathetischen und Heroischen, und eine unnachahmliche Eleganz und Leichtigkeit der Anschlagkunst und der Bogenführung. In den meisten freilich steckt seit Generationen Judenblut. Reinkulturen sind eher verdächtig. Aber, ob gemischt oder ungemischt, die Rasse selbst liefert mit den böhmischen und slawischen Absenkern zusammen noch immer ein vorzügliches Material für die Geigen- und Cellokunst, und reichbeanlagte Klavierspieler, zumal wenn sie mit deutscher Zucht und Gründlichkeit, deutscher Auffassung und Geschmackskultur sich vermählt haben.

Der sogenannte *Reichsdeutsche* steht seinem österreichischen Stammesbruder bezüglich der Spielbegabung sichtlich nach, und zwar hauptsächlich was das Blut, den musikalischen Nerv, Rhythmus, Anmut und technische Leichtigkeit anbelangt. Elbe und Main sind eben nicht nur rein geographische Grenzen. Der Österreicher wie der Ungar sind halt Vollblutmusiker, und die glücklichere Beanlagung, das leichtere Temperament und die höhere Musikalität sind eben Goldwerte, die schwerer wiegen als die gründlichere Erziehung und Durchbildung des Norddeutschen. Die Frohnatur, die Sanges- und Spielfreudigkeit, auch die größere persönliche Freiheit und Ungebundenheit des österreichischen Stammes läßt sich nicht nachmachen, das sind Stammesvorzüge, die wie die klimatischen Einflüsse — man denke an die Sonne Italiens und ihren Einfluß auf die menschliche Singstimme — ganz naturgemäß mehr dem heiteren Süden als dem kälteren und strengeren Norden zukommen. *) Was dem Reichsdeutschen mit Recht nachgerühmt wird: Große Charakterstärke, strenge Disziplin, Energie, Ausdauer und Fleiß, Gediegenheit und Gründlichkeit der Arbeit, mit einem Worte die bessere »Schule«, wird ihm künstlerisch oft zum Verhängnis. Haus und Schule verderben in Deutschland mehr als der liebe Gott verantworten kann. Der »Schulmeister« in ihm, das, was ihn zum »Professor« macht, versperrt ihm meistens Licht und Sonne der Musik. Zu der persönlichen Unfreiheit und Befangenheit, dem meist dressierten Spielwillen und dem geringen Selbstvertrauen im persönlichen Auftreten tritt noch eins erschwerend hinzu: Die große Schwerfälligkeit und motorische Langsamkeit, die »lange Leitung«, wie der Berliner sich scherzhaft ausdrückt. Die Impulse scheinen gleichsam mit den nördlicheren Breitegraden träger zu werden. Der Knochenbau wird stärker, die physische Kraft wächst, aber die Einschaltung und Umschaltung der zentralen Impulse dauern länger, und die manuelle Geschicklichkeit und Fertigkeit, die Losigkeit und Leichtigkeit der Technik,

*) Der Streichkörper des Wiener philharmonischen Orchesters hat nicht seinesgleichen. Der Norddeutsche hat dagegen das bessere »Blech«, wie die Franzosen bekanntlich die vorzüglichsten Holzbläser abgeben.

kurz die Spannungselastizität der Muskeln und Gelenke lassen bedenklich nach. Was in Deutschland an großen Spieltalenten lebt, ist meistens fremdstämmiger Geburt, sind jüdische oder slawische Mischlinge: Russen, Polen, Ungarn, Böhmen oder Romanen.

Zieht man die Stammesunterschiede näher in Betracht, so sind wohl die *Thüringer* neben *Rheinländern* und den *Sachsen* des ehemaligen Königreiches am begabtesten und spielfreudigsten. Der Thüringer Wald ist mit altem Frankenblut gedüngt. Auch sind im Dreißigjährigen Kriege slowakisch-kroatische und ungarische Sprengel und Absenker dorthin verschlagen. Die Gegenreformation brachte böhmische, salzburger und tiroler (Innsbrucker) Auswanderer über den alten Rennstieg, und mit ihnen die Glasbläserkunst und die musikalische Ader. Die Sachsen des früheren Königreiches sind kein reiner Volksstamm. Es ist ein Gemengsel von Thüringern, Franken, Wenden und Tschechen, was dort sitzt. Aber dies Mischblut ist beweglichen Geistes, lebhaft und flink, von rascher Beobachtungs- und Auffassungsgabe und geschickt zu allen manualen Künsten und Fertigkeiten. Dem Rheinländer sitzt das Musikalische im Blute, solange der Vater Rhein seine Wasser durch dieses paradiesische Stück Erde hinabwältzt. Die Frohnatur, die Weinseligkeit und Sangesfreudigkeit des ganzen Stammes schaffen dort einen Typus, der an Musikalität und technischer Brauchbarkeit dem österreichischen ziemlich nahe kommt. Jedenfalls ist die Spielkunst als Geschicklichkeitskunst, als die Kunst leichter, feiner und graziler Handgelenke an den Ufern des Rheins, wo die Blume der Anmut wächst, und der Rhythmus im beschwingten Tanze sich frei und ungehemmt entfesseln kann, mehr zu Hause als in den Ländern der pommerschen Grenadiere und der nordischen Wasserkante. Auch sind vorübergehende Mischungen mit romanisch-französischem Blute den Instrumentalkünsten nur zugute kommen. Unter den Süddeutschen ragen die musikalischen *Schwaben*, *Pfälzer* und *Deutsch-Elsässer* hervor, obwohl schon hier die technischen Fähigkeiten bedeutend abnehmen. Eine gewisse Gemütlichkeit, Behäbigkeit und sinnierende Beschaulichkeit, die den Stämmen anhaften — von einzelnen fröhlicheren Landstrichen und Waldgegenden abgesehen —, sind dem Wachstum der Spielkünste nicht gerade günstig. Dies trifft auch auf den alemannischen *Schweizer* zu, der es noch selten zu nachschaffenden Kunstleistungen von Weltruf gebracht hat. Die französischen und welschen Mischlinge sind besser. Mit *Bayern* betreten wir schwereren Boden. Der ganze Menschenschlag wird schwerer, die Steifigkeit der Gliedmaßen nimmt zu, die Geschicklichkeit der Ausübung dagegen ab. Dasselbe läßt sich von den nördlichen Stämmen der alten *Sachsen* (Braunschweiger, Hannoveraner usw.) und *Westfalen*, den *Pommern*, *Mecklenburgern* und *Friesen*, den *West- und Ostpreußen* sagen. Auch bei ihnen steht die Liebe zur Musik nicht annähernd im Verhältnis zu den ausübenden Fähigkeiten. Die Projektion rhythmischer Impulse erscheint gehemmt, technische Leichtig-

keit findet sich mangels geborener Anmut nur vereinzelt. Die Virtuosität, wie sie bei den gestikulierenden, rhythmisch lebendigen Rassen in Blüte steht, wird fast zu einem sagenhaften Begriff. Wo die starken Knochen wachsen, fehlt meistens das federnde Handgelenk. In der Tiefe schlummernde Musikempfindung wird oft von der Schwerfälligkeit des Geistes und Körpers erdrückt, versinkt in der Schwermut und der Bangigkeit der nordischen Wälder und Seen, im Nebel und Eis der langen Winter. Nur selten steigt in diesen Gegenden ein Falter zu sonnigen Höhen empor und bietet der Welt im Spiel und in der Technik das Wunder eines leichtbeschwingten Rhythmus dar. Gleichen, in der Rasse liegenden Hemmungen unterliegen die übrigen Nordländer, besonders die *Norweger*, deren nachschaffende Kunst fast auf reinem Import beruht. Beweglicher sind die *Dänen* und *Schweden*, letztere besonders in ihren Mischungen mit finnischem, deutschem oder romanischem Blut. Gute Begabungen finden sich auch bei den deutschen *Balten*, *Litauern* und *Finnländern*. Auch auf *Holland* trifft dasselbe Urteil zu. Die Anzahl der Spielbegabungen entspricht jedenfalls keineswegs der gesunden Musikalität des Volkes und seiner guten musikalisch-pfleglichen Behandlung in Haus und Schule. Die bekannten großen Geiger, Cellisten und Klavierspieler sind überdies meistens Juden oder semitische Mischlinge.

Von den rein romanischen Rassen hat die *französische* unstreitig die Führung. Geistige und technische Leichtigkeit, Grazie und Eleganz sind unleugbar französische Tugenden, die den bedeutenden Brüsseler und Pariser Geigerschulen und den Klaviermethoden ihrer Conservatoires seit alters her ihren hervorragenden Ruf verleihen. *Italien*, das Paradies stimmlicher Kultur, leistete bislang in der Geigentechnik Bedeutenderes als in der Klavierspielkunst. Die neue Zeit scheint aber auch hier einen Wandel hervorzurufen und das Klavierspieltalent zu mehren. Das gleiche läßt sich von *Spanien* und *Portugal* sagen. In allen drei Ländern sind jedoch die Mischlinge jüdischer und deutscher Herkunft nicht selten, und dann meist von hervorragender Begabung. Der *Stockengländer* scheint seit dem Niedergange seiner Elisabethanischen Blüteperiode von allen Musen und Grazien verlassen zu sein. Seine unwiderstehliche Neigung zur Fußball- und Boxerkunst sowie zum Wassersport schließen ja auch eine künstlerische Betätigung auf dem Gebiete der musikalisch-nachschaffenden Künste von vornherein aus. Die besten Schößlinge liefert die Welshrasse des alten kymrischen Wales, sowie die normannischen Mischlinge. Wirklich begabt sind nur die *Irländer* und *Schotten*. Beide Stämme bringen tüchtige Geiger, hie und da auch gute Klavierspieler hervor.

Von *Nordamerika* kann man wie von den Weinbergen sagen, es gibt gute, mittlere und schlechte Lagen und Kreszenzen. Der reine New-Jersey-Mann teilt dasselbe Schicksal mit dem Stockengländer. Dieser Stamm liefert nur sauren Wein. Die besten Erzeugnisse wachsen im Süden: in Virginia, Karolina, Alabama und Florida, sowie in den westlichen Staaten: Texas, Kansas, Kali-

fornien usw. Hier, wo spanisches, französisches, deutsches Blut in reicher und mannigfaltiger Weise mit dem englischen durcheinander gemischt ist, werden starke Talente geboren. Auch in den mittleren und nördlichen Staaten sind irische, polnische, tschechische, ungarische und italienische Blutmischungen mit oder ohne jüdischen Einfluß am Werke gewesen, gute »Marken« zu erzeugen. In *Kanada* kommen noch französische und schottische Aufpfropfungen hinzu. Es fehlt dem ganzen Staatenkomplex und bunten Völkergemisch zur Vollendung nur noch an guten Schulen und der alteuropäischen Tradition und Kultur. Aber die Zeit wird nicht mehr fern sein, wo dieses Land der Technik, das sich überdies den Luxus der besten europäischen Künstler leisten kann, von fremdem Import sich völlig unabhängig machen wird, und wo ihre eigenen musikalischen Kunstzentren und Schulen, wenn auch nicht besseres, so doch mindestens gleichwertiges Material hervorbringen werden wie die alten Mutterländer. Dank der starken Befähigung für alles Technisch-Praktische, der richtigen Witterung für alles Neue, das Zeit und Kraft spart, dank des Scharfblickes für die besten Methoden und Praktiken der Welt, der Nachahmung und schnellen Anpassung an die neuzeitlichen Forschungsergebnisse auf allen kunsttechnischen Gebieten, dank auch der vorzüglichen körperlichen Pflege und Entwicklung in Haus und Schule, in der die Ideen moderner Relaxie, der Rhythmus freier Bewegungen, die Kultur des Tanzes, sowie die Freiheit und Ungezwungenheit des persönlichen Wesens schon heute viel verbreiteter und volkstümlicher sind als im alten Europa, ist jedenfalls ein Boden bereitet, auf dem die jungen Pflanzen mit geradezu unheimlicher Schnelligkeit sich entwickeln, wachsen und gedeihen.

In Mittelamerika spielt *Mexiko* die Hauptrolle. Seine besten Talente sind in Frankreich und Deutschland gebildet. In Südamerika überwiegen die Blutmischungen und Einflüsse der alten Mutterländer Spanien und Portugal. *Brasilien* und *Argentinien*, *Venezuela* und *Chile* sind reiches Neuland, das uns noch manche musikalische Blüte bescheren wird. Ihre musikalische Entwicklung ist im allgemeinen hinter den riesenhaften Fortschritten der Vereinigten Staaten merklich zurückgeblieben. Hemmungen, die in der durch zu starkes Mischblut häufig herabgeminderten Leistungsfähigkeit der Rasse sowie in den klimatischen Verhältnissen der tropischen Zonen begründet sind, haben bis in unser Jahrhundert hinein lähmend gewirkt. Die besten Muster und Vorbilder sind französischen und deutschen Schulen entsprossen.

Dagegen hat *Australien* einen großen Aufschwung genommen und das alte Mutterland England in einzelnen Erscheinungen überflügelt. Neben großen stimmlichen Phänomenen hat die Tochterkolonie auch einzelne Instrumentalisten von Ruf und Rang geboren.

Ganz im Hintergrunde erscheint der gelbe *Yap*, künstlerisch-musikalisch noch Stückwerk ohne sichtbarliche Durchbildung, ohne Einfühlung und musikalischen Geschmack. Aber wer weiß, ob er nicht auch hier dem alten

morschen Europa den Rang ablaufen wird. Der Untergang des Abendlandes ist vielleicht näher gerückt, als man glaubt, und die Blüte der japanischen Malerei und Kleinplastik beweist, daß in der gelben Rasse Kräfte schlummern, die, einmal geweckt, eine gleich große Kultur auch auf dem Gebiete der schöpferischen und nachschaffenden musikalischen Kunst versprechen.

Welch hoher Prozentsatz, besonders in der Virtuosenzunft, auf die semitische Rasse entfällt, mögen die folgenden Namen erhärten. Reine Juden oder Mischlinge (die Täuflinge sind der Urrasse zuzuzählen!) waren bzw. sind: Henri und Jaques Herz, Henri Rosellen, Josef Ascher, Wilhelm Goldner, Sigismund Thalberg (Paris), Ignaz Moscheles, Felix Mendelssohn, Jakob Blumenthal, Felix Blumenfeld (Petersburg), Karl Tausig, Anton und Nikolaus Rubinstein (beide russische Juden), Alexander Dreyschock (Tscheche), Julius Epstein, Theodor Leschetizky (Wien), Arthur Friedheim (Russe), Moritz Moszkowski (polnischer Jude), Xaver Scharwenka (Deutsch-Pole), Raphael Joseffy (ungarischer Jude), Emil Sauer, Moritz Rosenthal, Alfred Grünfeld (Wien), Alfred Reisenauer, Ferruccio Busoni (Italiener von deutsch-jüdischer Mutter), Frédéric Lamond (Schotte), Leopold Godowsky (Russe), Vianna da Motta (Portugiese), Mark Hambourg (Südrusse), Ossip Gabrilowitsch (Russe), Karl Friedberg, Ignaz Friedman (Pole), Gottfried Galston (ungarisch-polnischer Abstammung), Artur Schnabel, Paul Goldschmidt, Leonid Kreutzer, Joseph Lhévinne (Südrusse), Severin Eisenberger (Pole), Bruno Eisner, Ignaz Tiegermann (Pole), Alexander Borowski (russischer Jude) u. a. m. — Rein deutschen Blutes sind Hans v. Bülow, Karl Klindworth (Hannoveraner), Klara Schumann, Bernhard Stavenhagen, Konrad Ansorge (Deutsch-Mähre), Heinrich Barth, Max Reger, Max Pauer, Josef Pembaur (Innsbruck), Frida Kwast-Hodapp, Waldemar Lütschg, Wilhelm Backhaus (Leipzig), Elly Ney (Rheinländerin), Edwin Fischer (Schweizer) u. a. m.

Liszt war reiner Ungar, desgleichen Ernst v. Dohnányi und Franz v. Vecsey. Joseph Joachim war wie gesagt Jude. Chopin war reiner Pole. Ignaz Paderewski ist ebenfalls Pole; Josef Hofmann Deutsch-Russe. Teresa Careño war dem Blute nach reine Spanierin. Dasselbe trifft auf Claudio Arrau zu. Ein gleich hoher Einschub und Zusatz jüdischen Blutes läßt sich unter den Sängern und Sängerinnen, Geigern, Cellisten und Dirigenten feststellen.

Wirft man jedoch einen Blick auf die Geschichte der *schöpferischen* Musik, so ist das Verhältnis gerade umgekehrt. Jedenfalls sind die Juden hier in der Minderheit, wenn sie auch zu allen Zeiten die leichteren Kunstgattungen wie die Operette und den Markt der sog. Gebrauchsmusik beherrscht haben. Genialisch-schöpferische Begabungen vom Range eines Halévy, Mendelssohn, Meyerbeer usw. werden jedenfalls solange Ausnahmerecheinungen bleiben, als die ethisch-künstlerischen Kräfte, der Auftrieb zu ideellen Höhen, zu mystischer Verklärung, das Ringen und Leiden um das Erfassen der Weltseele und des ewigen Gottesrätsels, die Vertiefung der Technik nach Seite der

großen Form, des inneren Aufbaues und kontrapunktischen Durchführung hin der jüdischen Rasse nicht zu einer inneren Notwendigkeit geworden ist. Das beweist der »Fall Mahler«, der sicherlich der erste faustische Jude war, der von diesem inneren Rassezwiespalt loszukommen und das Mißverhältnis zwischen logischer Spekulation und intuitiver Kraft auszugleichen versucht hat. Jedenfalls hat er fanatisch mit sich, Gott und der Welt gerungen und die Lösung der großen musikalischen Synthese mit einer mentalen Energie ohnegleichen erzwungen. Mahler besaß kosmisches Gefühl und eine magische Phantasie (»Lied von der Erde«) trotz Kitsch und Banalitäten. Auch die jüngsten, meist jüdischen Expressionisten (Schönberg u. a.) üben einen starken Reiz aus durch die Rücksichtslosigkeit, mit der sie die Tonwelt in ihre feinsten Farben- und Stimmungstöne aufzulösen, sie gleichsam durch ein magisches Spektrum in Vierteltöne zu zerlegen trachten. Aber ihr Tun und Mühen bleibt vorläufig noch ein Wegabtasen und Anfangsuchen. Das Spekulative überwiegt. Es fehlt die große »Seelendynamik«, das große Ausmaß nach Höhe, Tiefe und Breite hin. Das Errechnete, Ausgeklügelte, harmonisch vielfarbig Gebrochene genügt nicht; denn die Wurzeln alles Schöpferischen liegen jenseits von Raum, Grenze, Farbe und Zahl. Ohne Symbolik des Weltgefühls, ohne mystisches Erleben und visionäres Traumdeuten werden sie das Herz der Menschheit nicht schneller schlagen lassen.

DER STIL DER IMPRESSIONISTISCHEN MUSIK

VON

SIEGMUND PISLING-BERLIN

Was hat Claude Debussy mit den Pariser Malern zu schaffen, die sich in den sechziger Jahren des verflorenen Jahrhunderts um Manet zu scharen begannen? In welchem Sinne läßt sich von impressionistischer Musik sprechen?

Die Kompositionstechnik Debussys weist überraschende Ähnlichkeiten mit der impressionistischen Malweise auf. Der impressionistische Maler setzt bunte Farbenfleckchen nebeneinander, deren Amalgamierung der Netzhaut des Beschauers überlassen bleibt. Der impressionistische Musiker setzt beim Aufnehmenden eine verwandte Tätigkeit voraus, indem er die Klänge so anordnet, daß sich ihre Mischung im Ohre des Hörers vollzieht.

Die impressionistische Klangamalgamierung verfügt über eine Reihe technischer Hilfsmittel. Die Tonpsychologie hat durch Versuche festgestellt, daß ein Ton mit seiner Oktave »verschmilzt«, so daß der Zusammenklang beider

Töne vom ungeschulten Ohre in einer gewissen Anzahl von Fällen für ein und denselben Ton gehalten wird. Töne verschmelzen aber auch mit ihren Quinten und Quartan. Man hat nicht bemerkt, daß von der Tonpsychologie ein überraschendes Licht auf die impressionistische Musik fällt. Die Verwischung der Umrise, die Erzeugung unbestimmt fluktuierender Eindrücke wird durch die Verwendung verschmelzender Töne gefördert, sei es nun, daß diese Töne gleichzeitig oder nacheinander erklingen. Die Bevorzugung von Oktaven, Quartan und Quinten entspricht der impressionistischen Verwendbarkeit verschmelzender Intervalle. Man weiß, daß sich im frühen Mittelalter eine primitive Mehrstimmigkeit ausbildete. Zu einer gegebenen Stimme erfand man eine zweite hinzu. Die Stimmen bewegten sich hauptsächlich in parallelen Quinten und Quartan (Parallel-Organum). Der Impressionismus griff also auf »organale« Wirkungen zurück, mit denen er sich in der Pariser Schola Cantorum vertraut gemacht haben mochte. Die Kompositionen Debussys und seiner Schule wimmeln von parallelen Fortschreitungen, deren altertümlicher Charakter durch das mittelalterliche Vorbild bedingt ist, während ihre impressionistische Tauglichkeit mit dem Verschmelzungsphänomen zusammenhängt.

Beispiele bieten sich in Hülle und Fülle dar. Man beachte die Oktavigkeiten, Quintigkeiten und Quartigkeiten in Debussys »Mouvement« (»Images«), wo sich Quartan- und Quintenschritt in der Sechzehntelbewegung geltend machen, während die andere Hand leere Quinten bringt, oder wie zu Beginn von Ravels »Ondine« (»Gaspard de la Nuit«) die Quinte des liegenden Akkords oszilliert, indes die Melodie über Quinten und Quartan läuft. Man studiere das Präludium »La Cathédrale engloutie« von Debussy. Das berühmte Stück wimmelt von verschmelzenden Simultan- und Sukzessivintervallen, aus denen sich mit Hilfe liegender Stimmen der beabsichtigte Klangnebel ergibt (»Dans une brume doucement sonore«).

Die Tuffentechnik impressionistischer Musik findet ihre Entsprechung in der pointillistischen Malweise. Damit ein Tontupfen zustande komme, müssen mindestens zwei Töne ganz nahe zusammenrücken. Der einfachste Tontupfen entsteht durch gleichzeitiges Angeben zweier eng benachbarter Töne (Sekunden). In den »Minstrels« von Debussy versucht ein Spielmann sein in Quinten gestimmtes Zupfinstrument. Während nun Komponisten älterer Schule einfach die Saiten d, a und e¹ angegeben hätten, formt Debussy aus den genannten Tönen Tontupfen, indem er jeden der Töne mit seinem Sekundton verkoppelt (d e, a h, e d). Sekundreibungen werden auch aus den höheren Tönen der Naturtonleiter gewonnen. Exotische Leitern, Kirchentonarten, Ganztonleitern, fünfstufige (halbtonlose) Skalen stellen sich in den Dienst impressionistischen Empfindens, vermitteln altertümliche und geographisch entlegene Stimmungen. Der Stil der Bewegung, als welchen man den Impressionismus zu bezeichnen pflegt, ist auch der Stil der be-

wegungsschwangeren Ruhe. So schöpft die Psychologie der liegenden Stimmen aus den Werken französischer Impressionisten reiche Anregung. In den obstinaten Rhythmen der Impressionisten wirkt besonders das Vorbild des genialen russischen Dilettanten Mussorgsky nach. In »Boris Godunow« von Mussorgsky gelangt gelegentlich eine Gruppe von fünf chromatischen Tönen zweiunddreißigmal nacheinander zur Wiederholung. Die rhythmischen Monotonien der Russen, die ihrerseits von Beethovens Pastoralsinfonie beeinflusst sein mögen, gingen in den Sprachschatz des französischen Impressionismus über, bis an der Wende der impressionistischen Bewegung Monsieur Chauvin erklärt, Debussy habe zwar französisch musiziert, aber mit russischem Pedal.

Für logische Akkordverkettung bietet sich im Rahmen einer Kunst, die mit dem Reiz des Zufälligen spielt, indem sie vom Gedanklichen abgelöste, rein gehörsmäßige Klänge aneinanderreihet, wenig Raum. Von Konsonanz und Dissonanz, im Sinne älterer Lehre, läßt sich beim Impressionismus kaum reden. Der Schwebecharakter impressionistischer Musik würde durch die üblichen harmonischen Spannungs- und Lösungsabläufe vernichtet werden. Manche Opernschreiber suchen zwischen impressionistischem (kadenzlosem) Klangwesen und diatonischer (kadenzierender) Melodie zu vermitteln, indem sie impressionistische Akkordreihungen mit den üblichen Schlußfällen versehen, damit das harmonische Gewebe zur Grundierung schmelzender Weisen taue. Impressionistische Harmonik und Melos — eben jenes Melos, für das Deutsche so wenig Verständnis haben — gehören untrennbar zusammen. Versuche, uns den französischen Impressionismus durch Bastardierung mit Puccini nahe zu bringen, können sich marktmäßig lohnen; künstlerisch stellen sie ein verhängnisvolles Mißverständnis stilistischer Eigenart dar.

Das Unbestimmte, Verschwommene, Verblasene, logischem Zusammenhang Entrückte bildet den natürlichsten Ausdrucksbereich impressionistischer Tonkunst. Ein Präludium von Debussy heißt »Schleier«. Der Titel paßt auf die ganze Richtung. Andere Präludien heißen »Töne und Düfte in der Abendluft«, »Schritte im Schnee«, »Was der Westwind sah«, »Nebel«, »Der Audienzsaal des Mondes«, lauter Sujets, die sich mit dem impressionistischen Stilwillen begegnen, weil sie sich der landläufigen »Schilderung« entziehen. Es liegt ja gar nicht in der Absicht des Impressionisten, sein Thema zu »treffen«.*) Selbstverständlich durfte sich der Komponist in einem Stück, in dem der Westwind weht, von der empirischen Anschauung nicht so weit frei machen, daß er ihn überhaupt nicht wehen ließ, wohl aber verzichtete er auf die Schilderung dessen, was der Westwind *gesehen* hatte. Daß es sich um rein auditive Stimmungsmusiken ohne programmatischen Ehrgeiz handelt, geht daraus hervor, daß die Titel nicht an der Spitze, sondern am Ende der einzelnen Stücke stehen. Die verhältnismäßige Bedeutungslosigkeit der Titel wird durch

*) O. Walzel, »Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod«, 1919, S. 154.

vorgesetzte Punkte betont: ... Voiles ... Les collines d'Anacapri ... Le Vent dans la plaine. Debussy wäre kein echter Impressionist, wenn er nicht die Assoziationen an reale Gegebenheiten in den Hintergrund treten ließe. In den »Hügeln von Anacapri« verflüchtigt sich das Landschaftsbild zu rein eindruckshafter Stimmung. In »Kanopos« eine delikate Mischung exotischer und impressionistischer Stilelemente, jedoch so, daß die zart ägyptische Lokalfarbe, wofern sich von einer solchen sprechen läßt, im impressionistischen Grundwillen aufgeht. Das Stück will keineswegs Kanopos »bedeuten«. Wie beim impressionistischen Maler die *Farbe*, so ist beim impressionistischen Musiker vom Gedanklichen abgelöster *Klang* primäres Erlebnis.

Deutsche werden Debussy so lange mißverstehen, als sie ihn nicht unter dem Gesichtswinkel der Reaktion gegen Wagner betrachten. Faßt man diese Reaktion, die um die Jahrhundertwende erfolgte, näher ins Auge, so springen lehrreiche Ähnlichkeiten mit der Florentiner Reform von 1600 heraus. Man weiß, daß sich jene Reform gegen die Herrschaft des Kontrapunkts mit seinem verwickelten Stimmengewebe wendete. Der Kontrapunkt — ob mit Recht oder Unrecht, sei hier nicht untersucht — galt als unnatürlich, und so bildete sich in der Frühzeit des dramatischen Einzelgesanges ein schlicht harmonisiertes Rezitativ, eine Art Psalmodie heraus, deren Wurzeln im gottesdienstlichen Rezitativ lagen. Die Tragweite des Debussysmus läßt sich mit einer Bewegung, aus der, nach allmählichem Umsichgreifen, die moderne Musik erwuchs, selbstverständlich nicht vergleichen, wohl aber lassen sich — mit dem in künstlerischen Dingen doppelt unentbehrlichen Korn Salz — Assoziationen wecken, die das impressionistische Musikerlebnis klären helfen.

Baudelaire spricht irgendwo von einer »ungeheuern Klaviatur der Beziehungen«. Wir öffnen »Pelleas und Melisande«, drücken auf die Taste »Kontrapunkt« und lauschen dem Klang. Welche Welt zwischen der kontrapunktischen Fülle, sagen wir des großen Tristan-Monologs im dritten Akt, und Debussy. Dort eine farbige Polyphonie von Orchesterstimmen, ein reiches Gewebe von »rastlos auftauchenden, sich entwickelnden, verbindenden, trennenden, dann neu sich verschmelzenden, wachsenden, abnehmenden, endlich sich bekämpfenden, sich umschlingenden, gegenseitig fast sich verschlingenden musikalischen Motiven«,*) ein Gewebe, neben dem das Partiturbild von »Pelleas und Melisande« so asketisch aussieht wie die Florentiner Monodie neben einem kontrapunktischen Chorsatz aus dem sechzehnten Jahrhundert.

Das graphische Bild, das man durch sinngemäße Verbindung der Notenköpfe in »Pelleas und Melisande« erhält, weicht von den Kurven Wagners um so erheblicher ab, als die Singstimmen in der psalmodischen Ebene liegen, aus der sie sich bloß im Affekt emporwellen, eine Erscheinung, die der antimimischen Natur des französischen Meisters entspricht. Das sordinierte Affektleben Maeterlincks bildet sich in den gedämpften Gebärden Debussys der-

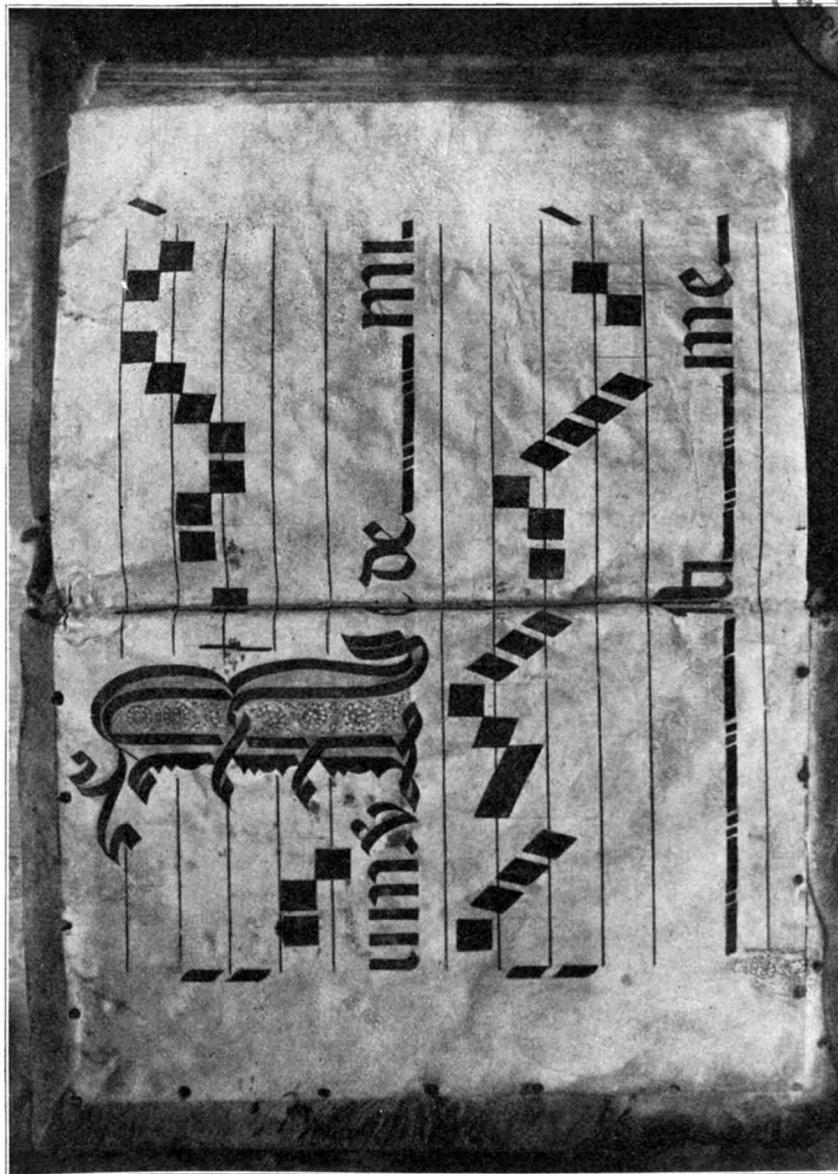
*) Richard Wagner, »Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld«.

maßen ab, daß man von einer stilreinen Lösung sprechen könnte, wenn nicht die Musik ihrem großen Antipoden Wagner manchmal zu freimütig huldigte. Ich denke dabei weniger an »Parsifal«-Reminiszenzen als an die wagnergemäße, obwohl sporadische Benutzung der steigenden Sequenz in Form chromatischer Rückungen. Die Anfänge dieses stark abgenutzten Kunstmittels liegen bei dem ersten Meister des »erregten« Stils, Claudio Monteverdi. Monteverdi bediente sich seiner zur Versinnlichung ansteigender seelischer Erregung im »Orfeo«, bis es sich unter dem Einfluß der Chromatik des neunzehnten Jahrhunderts, als »chromatische Sequenz«, eine überaus wichtige Stellung im Wagnerschen Musikdrama und besonders im »Tristan« eroberte, dessen Stil im denkbar schärfsten Gegensatz zu »Pelleas« steht, weshalb denn auch die »Tristan«-Sequenz bei Debussy stilbrüchig wirkt.

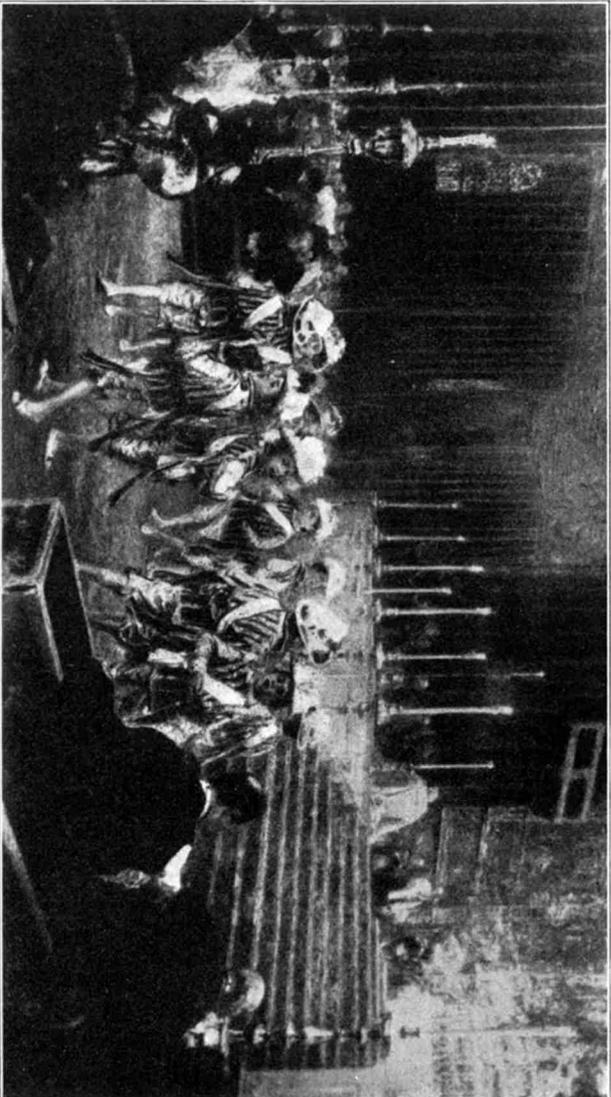
Man hat die Frage aufgeworfen, warum sich Debussy niemals die Gunst weiterer deutscher Kunstkreise zu erobern vermochte. Impressionistisches Klangwesen als *Substanz* ist den Deutschen bis auf den heutigen Tag fremd geblieben. Der Deutsche schätzt den Impressionismus als Würze thematisch fundierter Musik, sobald er stärker hervortritt, spricht er gern von undeutscher Art. Eine mit dem deutschen Wesen tief verknüpfte Anschauung belächeln ist leichter, als sie verstehen. Kein Zufall, daß der musikalische Impressionismus stilbildende Kraft zuerst in Paris bewährte, wo Licht und Luft die Ausbildung impressionistischen *Sehens* begünstigten, wo eine flimmernde Atmosphäre die Maler zum Wettkampf reizte. Der deutschen Luft fehlt jenes befruchtende Vibrieren. Max Liebermann eroberte seinem Pinsel in Paris und Holland impressionistische Beweglichkeit. Der Mangel an Verständnis für impressionistische Musik beruht auf der angeborenen Unfähigkeit des deutschen Ohres, sich streng fleckenmäßig oder gar punktlerisch (pointillistisch) einzustellen. Broder Christiansen*) bezeichnet die »Vermeidung des Kontinuierlichen« als das spezifisch Moderne im Impressionismus. Die überklanglich-poetischen Werte impressionistischer Tonkunst werden deutscherseits so lange verkannt werden, als man die Forderung nach plastischen Zusammenhängen erhebt, eine Forderung, die selten verstandesmäßig hereingetragen wird, vielmehr in der Regel den rein gefühlsmäßigen Niederschlag eingewurzelter klassisch-romantischer Musikanschauungen darstellt.

Besser als theoretische Belehrung wird der ausübende Künstler den Weg zum Verständnis impressionistischer Musik weisen. Der impressionistische Klingsor lebt uns im eigenen Lande. Ein Kerndeutscher, atmete *Walter Gieseking* in seiner Jugend französische Luft. Man muß den französischen Himmel erlebt haben, um verhauchte Stimmungen mit so zartem Empfinden zu erhaschen. Wie leicht läßt sich der impressionistische Eigenstil verderben! So etwa durch Kreuzung mit deutschem »Gefühl«. Oder indem an die Stelle organisch fluktuierender Tonflecken ein Gemenge farbiger Einzelheiten tritt.

*) »Philosophie der Kunst«, 1909, S. 308.



Die ersten beiden Seiten eines Riesenfolianten aus dem musikalischen Archiv der Kathedrale zu Sevilla
Inhalt: Kompositionen von Guerrero, Jalon und Rabassa



Tanz der Chorknaben in der Kathedrale von Sevilla. Nach dem Gemälde von Gonzalo Bilbao

Es gibt Spieler, denen das labile impressionistische Empfinden innerlich so fremd ist, daß sie es durch fahriges Rubato ersetzen. Manche spielen impressionistische Stücke zu deutlich, andere spielen sie zu verschwommen. Bekanntlich rechnet die impressionistische Malerei mit einer ganz bestimmten Entfernung zwischen Bild und Betrachter. Tritt letzterer zu nahe an das Bild heran, so gewahrt er, statt eines sinnvollen Ganzen, ein zusammenhangloses Gewirr von Farbenflecken. Das Gesetz der impressionistischen Distanz gilt auch auf dem Gebiete der Töne, gilt gleicherweise für Spieler und Hörer. Das impressionistische Erlebnis wird durch allzu »nahe« und bewußte Erfassung des Tongeschehens ungünstig beeinflusst. Es gibt Spieler, die den impressionistischen Stil durch Verneinung des Rhythmus zu gewinnen glauben, andere, statt frei um den ausgezählten Takt zu schwingen, huldigen einem starren Rhythmus, der, wenn irgendwo, so hier den Geist tötet. In französischen impressionistischen Stücken hört man nicht selten einen fernen Nachhall Massenerscher Süßlichkeit. Es gibt eine Methode, solche Stücke so vorzutragen, daß der verborgene Massenet oder Godard unweigerlich zum Vorschein kommt. Noch fragwürdiger gestaltet sich die Wirkung, wenn impressionistisches Denken beim Spieler zwangsläufig geworden ist, so daß er nun alles im Sinne der Zersetzung von plastischen Zusammenhängen darstellt, ein Fall, den ich vor vielen Jahren in Paris zu beobachten Gelegenheit hatte. Ein Impromptu von Schubert, eine Novellette von Schumann in den impressionistischen Flimmerbereich gehoben — man vergegenwärtige sich den Wechselbalg. Anders, wenn ein Busoni die Unio mystica zwischen Kontrapunkt und Impressionismus vollzieht. Wenn impressionistische »Verunklärung« im Fugenteil der Hammerklaviersonate höhere Klarheit wird. Busonis Hammerklaviersonate: eine geniale Auswirkung impressionistischer Gefühlsweise auf scheinbar fremdem Boden, ein stärkstes Erlebnis moderner Musiksäle. Ob ein zukunftschwangeres oder mit dem Meister verwehendes, steht dahin.

BEMERKUNGEN ZUM EXPRESSIONISMUS

VON

ERICH STEINHARD-PRAG

Der Laie pflegt unter »Neuer Musik« etwas gedanklich Überkompliziertes sich vorzustellen oder etwas technisch Undefinierbares. Die guten Werke der Neuen Kunst sind in der Idee einfach und im Aufbau durchsichtig bis zur Primitivität.

Hier der Versuch einer Aufreihung der Gattung im Rahmen der Kammerkunst, aus der die Urformen stammen:

I. Figurale Spielmusik.

- A. Ornamentmusik. Sie ist ausdruckslos, bewußt spekulativ, ohne Gefühl, will nur klingende Zeichnungen ist visuell schön, klanglich herb, da die Figuren der Instrumentalweisen übereinander, aus verschiedenen Klanggeschlechtern stammend, tonartlich sich überschneiden. Diese Musik ist erfüllt von einer spielerischen Polyphonie mittelalterlichen Charakters. Starke Verwendung von Holzbläsern verleiht dem Gewebe rustikale Farben.
- B. In das Netz eines Streichquartetts zeichnet die Singstimme Figuren. Oder. Ein Geigensolo wird von einer Singstimme umschwebt, umrankt. Kirchen- und Volksmusik belebt dabei naturhaft die Linie.
- C. Klangvisionen. Wo kurzatmige, atomhafte Melodieteile Linien, Punkte und Farben bieten, ohne Rücksicht auf Tiefendimension oder architektonisches Gesetz.

II. Poetisierende Spiel- und Singmusik.

- A. Grotteskenmusik. Als Stilisierung von Tänzen der Naturvölker; die Rhythmen werden übernommen, durch Kontraste überspitzt, das aufbauende Element ist nur der Rhythmus. Weiter. Die Grotteske als Puppenspielmusik; Karikaturen melodiös-trivialer Einfälle, die sich episch in abgeschlossenen Formen als Gedankenvariationen einem Ziele zu bewegen. Schließlich die Situationsgrotteske, die lokale oder seelische Zustände oder unheimliche Ereignisse mit impressionistischen Mitteln glossiert, oder in der Art mittelalterlicher Jahrmarktskopien (Straßenlärm) polyrhythmisch und grell als Gesamterlebnis zusammendrängt.
- B. Miniaturdramen als Klavierlieder. Dramatisch schärfste Ausdruckskunst verbindet sich mit aphoristischer Kürze. Gesänge, die in vier Verszeilen, aus der Ruhe des Rezitativs tragödienhaft emporschnellen zu seelischen Erregungszuständen bis zum Todesschrei. Auch hier kann der Beginn spirituell anklingen.
- C. Stilkunst. Eine Singstimme, umrahmt von Holzbläsern und vier Streichern. Die Melodik ist gregorianisch und reicht in der Ekstase bis zur musiklosen Sprache. Die Singstimme tritt meist ohne Begleitinstrumente in den Raum, während die Instrumentalsolisten die Empfindung malen, befreit vom Vokalen und losgelöst von den Nachbarinstrumenten; faltenreiche, scharfschnittige Vor-, Zwischen- und Nachspiele verbinden in linearen Führungen die Gefühle zarter, trauervoller oder visionärer Stimmungen.

Man sieht, eine reiche Skala: Vom Empfindungslosen, Optischen bis zum Esoterisch-Transzendentalen. Dies sind einige wesentliche Fälle, abstrahiert aus der Kammermusik der Jetztzeit.

INLAND

- MELOS. Heft 3 (Juni 1922, Berlin). — »Die Entwicklung der Musik in Frankreich seit dem Kriege« von *Paul Collaer* (Brüssel). Nachdem die französische Musik vor und noch in dem Krieg durch die Debussy-Schule des Impressionismus durchgegangen, machte sich auch hier die »Vereinfachung der Form, Suchen nach der präzisen melodischen Linie, Aufgeben der früheren harmonischen Sprache zugunsten des Kontrapunktes« fühlbar. Der Verfasser geht diesen einzelnen Punkten auf den Grund, er führt Beispiele an, und wir erhalten einen tiefen Einblick in das musikalische Schaffen Frankreichs. Interessant ist es noch zu beobachten, wie der Hang nach dem Kammerorchester und — dem Ballet in Frankreich überall durchblickt. Es ist wohl ein Zeichen der Zeit, daß Männer wie Dukas, Roussel, Satie, Milhaud, Stravinsky, Debussy sämtlich pantomimische Tanzdramen in einer ganz neuen Ästhetik schufen.
- »Heinz Tiessen: Naturtrilogie op. 18.« Von *Karl Roeseler*. Analyse und Kritik.
- »Sphärenmusik«. Von *Joseph Matthias Hauer*. Ein sehr merkwürdiger Artikel, der die Atonalität auf sozusagen astronomischer Grundlage erklären will.
- »Musik und Drama«. Von *Robert Prechtl*. Der Verfasser gibt eine lange Analyse des Textbuches der »Vögel«. Der »Dichter« *Walter Braunfels* kommt nicht gerade gut dabei weg. Prechtl verlangt auch vom Operntext, daß er nicht der Mannequin für das musikalische Kleid sei, sondern daß das »Drama« *a priori* da sein muß.
- »Neue Instrumente«. Von *Jaap Kool*. Der Autor, der sich um die Wiederbelebung der Glasharmonika so verdient gemacht hat, führt hier auf Grund seiner reichen Instrumentenkenntnisse (besonders ausländischer Instrumente) aus, wie wenig wir deutschen Musiker z. B. von dem echten Gong wüßten. Die Tamtams unserer Orchester sind wesenlos gegen die wundervollen Glockentöne des Gong. Kool zeigt die Entwicklung des Gong in der exotischen Musik, wie es zuerst in der Religionsübung eine so starke Rolle spielte, und dann in die profane Musik übergang, wie es dann auf unsere deutsche Musik überkommen ist. Die Fabrikation des Gongs auf Java ist ein interessantes Kapitel der Instrumentenbaukunde. Ein Instrument aus sechzehn großen abgestimmten Gongs, das birmanisch-siamesische Krewain, würde auch unser modernes Orchester bereichern. — Das Anklong ist ein merkwürdiges Schüttelinstrument, das auf Java aus Bambusröhren hergestellt wird. Man hat versucht, das Anklong für unser deutsches Orchester brauchbar zu machen, hat aber bisher nur geringe Erfolge damit erzielen können. Immerhin bilden diese »neuen alten« Instrumente für unsere Zeit einen großen Reiz und eine starke Anregung.
- Heft 4/5 (August 1922, Berlin). Diese Publikation ist die Sonderausgabe zu den Salzburger Festspielen, in drei verschiedenen Sprachen (Deutsch, Französisch, Englisch). Der offene Brief *Busonis* an *Fritz Windisch* ist aus dem zweiten Heft des dritten Jahrgangs des »Melos« bekannt. Er eröffnet das Heft. Es folgen einige treffende Aphorismen von *Heinz Tiessen*, »Aus meinem Notizbuch« betitelt.
- »Melos und Rhythmus« von *Josef Matthias Hauer* gibt eine Einführung in das Schaffen auf atonaler Basis. Und zwar will Hauer beweisen, daß das *ursprüngliche* Melos der Musik, das Melos der naivsten Völker, durchaus atonal zu nennen ist. Die atonale Melodie könne niemals *komponiert*, sondern nur von innen heraus *gehört* werden. Lassen wir den Verfasser selbst sprechen: »Wen es interessiert, über den Zusammenhang des Melos mit den Begriffen, Zahlen usw. genauen Aufschluß zu bekommen, der möge mich gelegentlich aufsuchen. Das alles läßt sich nur durch den lebendigen Vortrag vermitteln.«
- Fritz Windisch* spinnt diese atonalen Gedanken in seinem Artikel »Harmonie« weiter. Der Grundgedanke ist der, daß die »Verkünder des Melos« nicht etwa unharmonisch empfinden, sondern einfach »gleichzeitig vertikal und linear, indem sie mehrstimmig melodisch schaffen.« Fern von Klangeffekthascherei bekennen diese neuen »Melosverkünder« die Rückkehr zur Linie, die Aufspürung des melodischen Kontrapunktes. Die alte Akkordlehre sei eine Sackgasse, in die wir hineingetrieben seien, denn Akkord sei himmelweit von Harmonie verschieden. Beide Begriffe hätten nichts miteinander zu tun. »Ein Zusammenklang ist harmonisch oder unharmonisch, je nach dem linearen Zusammenhang.« Der ganze Artikel in zwei Worten ist das Suchen nach dem »melodischen Kontrapunkt«, der Hilfeschrei nach *Bach*!

Eine feine, überaus geistreiche Definition der »Melodie« gibt uns *Darius Milhaud*, aus dem Rat der Sechs, ohne nur im geringsten dazu einer geistreichelnden »Gehirnathletik« zu bedürfen. Er führt die Worte, die ihm sein Lehrer André Gedalge sagte, als er bei ihm studierte, an, und diese erschöpfen alles: »Aber schreibe mir doch acht Takte, die man ohne Begleitung spielen kann.«

Ferruccio Busoni schreibt eine kurze Erklärung über sein »Dritteltonsystem«. D. h. der Meister gibt eigentlich nur ein kurzes Resumé über den Erfolg, den er mit einem Versuch in Amerika gehabt hat, und schließt mit der zuversichtlichen Hoffnung, daß seine Ideen auf diesem Gebiet sich doch durchringen werden.

»Die harmonische Grundlage des Vierteltonsystems«. Von *Alois Haba*. Der junge Tscheche gibt eine klare, mit vielen Notenbeispielen versehene Erklärung des von ihm in die Praxis umgesetzten Vierteltonsystems.

Cyril Scott bringt dann noch einen Artikel »Über unsere Stellung zu den Klassikern«.

Der musikphysiologische Teil dieses Heftes enthält einen langen Artikel von Professor *Michel*: »Die Hörsamkeit des Theaters«.

Die Notenbeilage enthält: Stücke von *Jarnach*, *Windisch*, *Hindemith* und *Hauer*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH. Heft 13—14 (Juli 1922, Wien). — Die Julihefte des »Anbruch« stehen im Zeichen Salzburgs. *Rudolf Réti* spricht die Worte zum Beginn. »Die Salzburger Idee« ist der Aufsatz betitelt und will zeigen, nicht was die Salzburger Feier heute ist, sondern wohin der Weg führt und was das Ziel des Strebens. — Anders *Paul Stefan* in seinem Aufsatz »Die Salzburger Tage«. Es sind Begrüßungsworte aus vollem Herzen an alle, die heute nach Salzburg pilgerten, um dem Geist der neuen Musik nahe zu sein. »Mögen die Salzburger Tage Künstler den Künstlern nähern, Menschen den Menschen! Wir ersehnen eine neue Gemeinschaft, haben sie, alle insgesamt, bitter not!« *Paul Bechert* spinnt diese Gedanken des Sichnäherkommens noch weiter in dem Artikel »Englische Musik und wir«. Er prägt das Wort »Musik die vierte, wahre Internationale«. — *Egon Lustgarten* gibt in »Neue Wiener Musik in Salzburg« einen umfassenden Überblick über alle Komponisten, die während des Kammermusikfestes zu Worte kommen. *Richard Strauß* wird in »Die Salzburger Festspiele und Richard Strauß« als Protektor innig verbunden mit der Stadt seines großen Meisters, seines Traumbildes Mozart, gewürdigt. Ein Aufsatz *Max Pirker*s behandelt »Hoffmannsthal und das Welttheater«; ein anderer von *Heinrich Eduard Jakob* »Reinhardt, der Österreicher«, schließt das Salzburger Dreigestirn: Strauß — Hoffmannsthal — Reinhardt. »Ein klein wenig Mozart« von *R. St. Hoffmann*, vielleicht der bedeutsamste Artikel des Heftes. Es ist ein Gemahnen, wie »ewig, gleich groß, gleich hinreißend, gleich unerreichbar im Kammer- und sinfonischen Stil, wie als Dramatiker« Mozart war. Unsere Zeit verlangt nach Mozart! Ein kurzer Aufsatz von *Herbert Joh. Holz* »Das Bild der Stadt« beschließt den Aufsatzteil dieses Salzburgheftes.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. Heft 15/16 (August 1922, Leipzig). — *Gerhard Strecke* gibt in dem Aufsatz »Peter Cornelius in seinen A capella-Chören« einen Überblick über das Schaffen Cornelius' in dieser Richtung. Er versteht es, den Leser auf die Schönheiten dieser Chöre hinzuweisen und ihn dafür zu interessieren.

»Die ‚Neue Musik‘ und ihr Apologet«. Von *Martin Friedland*. Verfasser knüpft an Bekkers Heftchen »Neue Musik« an und indem er teilweise aus dem Bekkerschen Buch zitiert, will er es selbst widerlegen. Dem Verfasser scheint die moderne, auf Bachscher Kontrapunktik fußende Führung der Stimmen unabhängig voneinander, nur das Lineare im Auge habend unter Hintersetzung des Harmonischen in kühle Gehirnarbeit auszuarten. Das Gefühlsmäßige, die Grundforderung alles musikalischen Erlebens, kommt dabei schlecht weg. »Eine lineare Musik wäre nur dann diskutabel, wenn sie echte ‚melodische‘ Stimmen (keine floskelhaften Gebilde, die sich nicht im geringsten von einer Orchestermittelstimme alter Schule unterscheiden würden), wie sie eben Bach schrieb, zusammenzuführen vermöchte.« Verfasser leugnet das unter dem schöpferischen Zwang Komponieren der »Modernen«, er glaubt nicht an dieses »Muß«.

»Die Ausführung der Pralltriller in Schumanns ‚Waldesgespräch‘ und ‚Mondnacht‘« von *Philipp Gretsch* — ein Beitrag zur musikalischen Ornamentik.

Georg Göhler bekämpft in »Der Belgier Beethoven« die Ansicht Leopold Schmidts, daß Beethoven belgischer Abstammung sei.

- »Die Musikstadt Markneukirchen« von *Kurt Kreiser* macht den Leser damit bekannt, daß in dieser kleinen Stadt ein wundervolles Museum mit den merkwürdigsten Musikschätzen steht, das eine Fülle von Dingen birgt, die in mancher Großstadt Aufsehen erregen würden. *Alexis Holländer* »Musikästhetisches und -pädagogisches« bringt eine Anzahl geist- und wissensreicher Aphorismen.
- Die Musikbeilage des Heftes besteht aus einem Lied »Vöglein Schermut« von *Alexis Holländer* und zwei kleinen Klavierstücken von *Willy Renner*.
- DIE MUSIKWELT. Heft 11 (15. August 1922, Hamburg). — In diesem Heft, das zur ersten Überseewoche in Hamburg herausgekommen ist, finden sich in erster Linie Artikel von nur lokalem Interesse. »Das Konzertleben in Hamburg« von *Heinrich Chevalley*; »Die Hamburger Oper« von *Ferdinand Pfohl*.
- Dann ein Artikel »Richard Strauß und wir« von *Hans F. Schaub*, der in wirklich knapper und feiner Form erkennen läßt, wo die Stärken des Meisters ruhen. Der relative Höhepunkt in Strauß' Schaffen »Elektra« war der Befreier unserer Musik aus der Wagnerschule. Und wo Strauß ist, lebt das Deutschland, das wir, mehr als je zuvor, mit ganzer Seele suchen.
- Leopold Sachse*, der neue Intendant des Hamburger Stadttheaters verlangt in seinem Artikel »Vorbemerkungen zu einer Zauberflöten-Aufführung«, man möge das ewige Deuteln und Feilen an der textlichen ursprünglichen Fassung der Zauberflöte beiseite lassen und das Werk mit aller Naivität, aus dem Geiste Mozarts, aufführen, wie es nun einmal sei.
- »Exotische Musik«, ein kleiner Artikel von *Robert Müller-Hartmann*, erklärt erst an einigen kurzen Beispielen: Turandot, Carmen, Barbier von Bagdad, Aida, Butterfly usw., wo das Wesen der Exotik zu suchen ist. Zum Schluß warnt er vor dem allzu starken Ausnützen dieser exotischen Klangreize, wie es unsere Zeit so gerne tut.
- »Die Kennzeichen einer guten Violine« von *Otto Schäfer* ist ein Ausflug in die Instrumentenkunde.
- ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG. Heft 31/32 (11. August 1922, Berlin). — Inhalt: »Händelopernfestspiele Göttingen« von *Johannes Kobelt*. — »Donaueschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst« von *August Richard*. — »92. Niederrheinisches Musikfest« von *Paul Hiller*. — »Musikfest der Stadt Duisburg« von *Friedrich Brinkmann*. — »Wiesbadener Festwochen« von *Edm. Uhl*. — »Die III. Musikfachausstellung in Berlin« von *Paul Schwes*. — »Carl Adolf Lorenz« von *Erich Müller*.
- Heft 33/34 (25. August 1922, Berlin). — Inhalt: »Die Berliner Oper in der verflossenen Spielzeit« von *Wilhelm Altmann*. — »Von den Salzburger Festspielen« von *Arthur Neisser*. — »Siegmond von Hausegger zum 50. Geburtstag« von *Paul Schwes*.
- SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT. Heft 31 (8. August 1922, Berlin). — *Ferdinand Keyfel*, »München. Alte Operneuheiten — Operettenmoloch«. Verfasser gibt zunächst einen kurzen Bericht über die drei kleinen Opern, die kurz vor Spielzeitschluß am Münchner Nationaltheater herauskamen: *Händel*, »Acis und Galathea«; *Pergolesi*, »Die Magd als Herrin«; *Schenk*, »Der Dorfbarbier«. Diese heiteren Einakter führen den Verfasser naturgemäß zu dem Vergleich, was heute an heiteren Opern resp. Operetten verbrochen wird. Er geht zuerst die einzelnen Münchner Operettentheater durch und findet bis auf das Lustspielhaus schlimmsten Schund. Im Lustspielhaus pflegt man die alte klassische Operette, in der wirklich noch Witz und gediegenes Können steckt. Sonst überall Verwesungsgeruch und völlige Verbildung des Volksgeschmacks.
- Heft 32 (9. August). — *Max Chop* gibt Bericht über die 3. Musikfachausstellung.
- Heft 33 (16. August). — *Karl Westermeyer* gibt eine Ergänzung zu einem gleichlautenden Artikel in Nr. 26 der »Signale« »Tonkünstler als Verleger«. Verfasser führt eine große Reihe von Musikverlegern auf, die gleichzeitig Musiker und Verleger gewesen sind.
- Heft 34 (23. August). — »Polyphonie und Kontrapunkt« von *Bruno Stürmer*. Der Verfasser geht von dem Gedanken aus, daß *ab ovo* eine Linie im Sinne des Gregorianischen Chorals da war. Allmählich dann im Wandel der Zeiten wird der Akkord geboren. Die Romantik der Ritterzeit, in die die Homophonie ihren Einzug hält, gebiert das Akkordinstrument. Der Weg bis zu Bach, in dem die Polyphonie ihren Gipfel erklimmt, ist lang. Und auch hier schon ist Sehnsucht nach Befreiung vom Zwang. Was nach ihm folgt, ist ein Umschwingen ohne Gleichen. Die Polyphonie wird zur Durchführung herabgemindert wie in der Sonatenform, so in der klassischen Symphonie. Erst der späte Beethoven wird restlos polyphon.

Die Romantik geht achtlos daran vorüber. Das ganze neunzehnte Jahrhundert schweigt nur in Klang und Farbe. Brahms und sein Nächstverwandter, Reger, streben nach einer neuen Polyphonie der Zeit. Erst die Revolution bringt das Neue. »Die ungeheure Macht des Melos bricht mit Allgewalt herein und mit letzter Konsequenz werden alle Fesseln der Klanggebundenheit gesprengt.« Und doch ist die Sehnsucht unserer Zeit »die Zusammenballung alles Erlebens in eine einmalige und unbedingte Linie«.

DER KUNSTWART, Heft 10 (Juli 1922, München). — Bringt einen Artikel über »Othomar Schoeck« von *Hans Corrodi*. Mit Biographischem verknüpft, gibt der Verfasser ein lebenswürdiges Bild dieses Lyrik ausströmenden, sonnenüberstrahlten Schweizer: »Seine Musik ist Freude, Frohmut und Beglückung, reine Sprache der Seele.«

HELLWEG Nr. 32 (9. August 1922, Essen). — Richard Strauß. Von *Hermann W. v. Waltershausen*. Der Verfasser gibt eine treffende Charakteristik des Meisters. Strauß, der in jüngster Zeit von den ganz Neuen als der große Reaktionär verschrien wird, ist es nicht. Nur ein Genie wie das Strauß' konnte eine solche Fülle wechselnder Probleme ausbreiten. Seine Form gehört der formalen klassischen Periode an. Revolutionär ist er, wenn seine Triebkraft Staffeln der Entwicklung überspringt. Strauß und die Tonalität sind eng verbunden (die, die ihm die Tonalität zum Vorwurf machen, sollten doch einmal darauf hin in die Elektra schauen! D. Red.). Solange man gegen Strauß Schlagworte prägte, sei es die Probe aufs Exempel, der letzte Beweis seiner Genialität.

DIE GRENZBOTEN, Heft 29 (5. August 1922, Berlin). — »Vom Kulturkampf in den Künsten« ist der Titel eines längeren Aufsatzes von *Alfred Schattmann*. Es ist in der Hauptsache eine Antwort auf Paul Bekkers Buch »Kritische Zeitbilder«. Ohne etwa Bekker in irgendeiner schroffen Weise anzugreifen, regt der Verfasser doch einiges Nachdenken an und fragt, ob alles, was Bekker seiner Ansicht nach als richtig hinstellt, sich wirklich so verhält. Immerhin bleibt auch Schattmanns Darstellung rein subjektiv, so fein und klug auch der Artikel Bekker zu widerlegen scheint.

AUSLAND

LA REVUE MUSICALE. (Juli 1922, Paris). — »Les Symphonies de Mahler.« Von *Ed. Combe*. Der Verfasser bedauert, daß Mahler, dessen Ruhm von Jahr zu Jahr größer würde, in Frankreich so gut wie unbekannt ist, obgleich er eine der großen Etappen in der Entwicklungsgeschichte der Musik bedeutet. Daß Mahler in Frankreich nicht aufgeführt wird, könne unmöglich an der Schwierigkeit liegen. Denn, sagt er, was ein deutsches Orchester kann, das kann ein Pariser Orchester mit viel größerem Recht und noch viel besser. Ein ernsterer Grund für die Nichtaufführung ist seiner Meinung nach die Schwierigkeit, die Texte zu übersetzen. Aber auch diese Ausrede läßt er nicht gelten, da er die für einen Franzosen in heutiger Zeit immerhin bemerkenswerte Konzession macht: man könnte die Texte ruhig in deutscher Sprache singen lassen. Er gibt sodann die Anweisung, in welcher Reihenfolge und welcher Zusammenstellung man die zehn Symphonien — das Lied von der Erde spricht er ebenfalls als Symphonie an und stellt es zwischen die achte und neunte — dem französischen Publikum darbieten müßte. In der Analyse der Symphonien folgt er Paul Bekkers Mahlerbuch, das er für das weitaus beste Werk über Mahler erklärt. Für ihn sind die Symphonien, die er als das einzige Werk Mahlers ansieht, da er dessen Liedkompositionen nur für Skizzen oder Vorstudien zu seinen großen Partituren erklärt, absolute Musik, frei von jeder Erotik. Diese Musik vereinigt in sich zwei Elemente, die man bisher für unvereinbar gehalten: sie ist philosophisch, indem sie eine abstrakte Idee entwickelt, und sie ist volkstümlich, indem sie diese Idee den großen Massen verständlich macht, selbst wenn sie in künstlerischer Beziehung ganz ungebildet sind. Mit Mahlers Symphonien sind wir hundert Meilen entfernt von einer Kunst »*da camera*«, die nur für eine Elite und geistige Aristokratie bestimmt ist, wir stehen einer Kunst gegenüber für die Masse, für die Riesensäle, eine Kunst, die das Volk verstehen und nachempfinden kann. Sein ganzes Werk atmet eine unendliche Liebe zum Leben in allen seinen Formen, und die Furcht vor dem Tode, vor dem Nichts, das ihm folgt. Er weist diese Lebensbejahung im einzelnen sehr fein nach und zeigt auf, wie in den beiden letzten Symphonien, sowie im Lied von der Erde, die Todesfurcht und Todesahnung mit-

- schwingt. Die Frage, ob Mahler ein ganz Großer gewesen ist, wagt er trotz seiner uneingeschränkten Anerkennung nicht unbedingt zu bejahen. Er gibt zu, daß Anklänge, auch Banalitäten ihm mit unterlaufen, aber unleugbar ist in dieser Musik eine charakteristische Eigenart und eine machtvolle Persönlichkeit ausgeprägt. Sie geht zu Herzen, weil sie ihm selbst von Herzen kommt. Den Modernen will er ihn nicht unbedingt zuweisen und nennt ihn geradezu einen Antipoden von Stravinsky, beinahe klassisch und konservativ. Aber ganz groß ist er als »Architekt«. Er hat die klingenden Tempel erbaut, die seiner Zeit entsprechen. Seine Kunst hat nichts gemein mit der aristokratischen des achtzehnten, mit der bürgerlichen des neunzehnten Jahrhunderts, sie ist eine soziale Kunst. Und wenn Mahler vielleicht nicht ein großer Musiker im Sinne der Vergangenheit ist, sicher ist er ein ungeheuer genialer Schöpfer, dessen Werk wie ein Riesentorbogen am Eingang zu einer neuen Zeit steht.
- LA NOUVELLE REVUE (August 1922, Paris). — Richard Wagner. Von *Louis de Fourcaud*. Der Verfasser beginnt in diesem Heft einen Artikel über den deutschen Meister mit einer liebevollen Analyse des »Ringes«.
- LE MENESTREL Nr. 31 (4. August 1922, Paris). — »Calendal.« Von *Henri Maréchal*. Der Verfasser, der unter anderem seinerzeit die Couplets zu Erckmann-Chatriens »Freund Fritz« komponiert hat, frischt die Erinnerung an seinen Plan, das Libretto »Calendal« von Paul Ferrier nach dem gleichnamigen Epos von Mistral zu komponieren, auf und veröffentlicht einige darauf bezügliche amüsante Briefe aus dem Juli 1877. Der Plan scheiterte an der Unauffindbarkeit des Librettomanuskriptes, das in den Archiven der Komischen Oper untergegangen ist, wo es kein Geringerer als Bizet eingereicht hatte. Dieser sollte es, noch vor »Carmen«, komponieren und setzte sich mit dem damaligen Direktor der Komischen Oper Du Locle in Verbindung. Man nimmt an, daß Vorarbeiten zu dieser Komposition Bizets vorhanden waren. Aber die musikalischen Skizzen, die sich nach seinem Tode fanden, konnten von niemand entziffert werden, da er sich ein Abkürzungssystem geschaffen hatte, zu dem er nur allein den Schlüssel besaß.
- Nr. 32, 33, 34 (11., 18. und 25. August 1922). — Die Hefte beginnen die Veröffentlichung eines Aufsatzes von *William C. Ward* in der Übersetzung von Maurice Léna über den »Ring des Nibelungen«, eine Studie über die innere Bedeutung des Wagnerschen Musikdramas. Diesen vor 30 Jahren in England erschienenen Artikel leitet Jacques Heugel mit einigen sympathischen Worten ein: »Ohne der zeitgenössischen französischen Produktion zu schaden, gewinnen die Wagnerschen Dramen auf unseren Bühnen die Stelle zurück, die ihnen als klassisch gewordenen Meisterwerken gebührt.« Als Einführung in dies den Franzosen wieder zugänglich gemachte Werk Richard Wagners erscheint ihm der Artikel von Ward besonders geeignet, da er die wichtigsten Geheimnisse dieses Riesenwerkes entschleierte. Nicht ein Mittel der alldeutschen Politik, wie Übelwollende behauptet haben, ist Wagners Werk, nichts habe es gemein »mit den scheußlichen Träumen eines Nietzsche und der Alldeutschen«, es umfaßt vielmehr eine der edelsten und erhabensten Weisheiten. Und die machtvolle germano-skandinavische Mythologie ist, »wie wir nicht vergessen wollen, unserer alten keltischen Mythologie nahe verwandt«.
- LA REVUE RHÉNANE Nr. 11 und 12 (Mainz, August-September 1922). — Ein größerer Artikel »Richard Strauß« von *Jean Chantavoine* würdigt den größten lebenden deutschen Komponisten im weitesten Maße, und es wird Strauß eine besondere Freude bereiten, zu lesen: »Richard Strauß est le seul compositeur allemand depuis Wagner, que le grand public français (!) connaisse autrement que de nom.«
- Ein zweiter Artikel »Gustav Mahler« von *H. Unger* sagt nichts Neues, was ein jeder über den großen Menschen und großen Können Mahler nicht schon wüßte.
- SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT Nr. 18 (19. August 1922, Zürich). — *Hans Jelmoli*, Zürich, gibt Bericht über die Händelfestspiele in Göttingen. Die Uraufführung des »Julius Cäsar« war ein Ereignis ersten Ranges. *Oskar Hagen* ist die Seele des ganzen Unternehmens und seine große Pietät dem Meister gegenüber machte es möglich, dieses Händelfest zu einer Feier zu gestalten, von der man nur wünschen kann, daß sie in ganz Deutschland reichen Widerhall fände.
- »Zur Geschichte der Beethovenforschung« von *Adolf Sandberger* ist ein Auszug aus einem in Basel gehaltenen Vortrag des Verfassers. Sandberger gibt eine chronologisch geordnete Aufstellung sämtlicher Beethovenbiographen und -forscher mit ihren jeweiligen Erfolgen und Entdeckungen.
- Ernst Viebig*

*

K R I T I K

*

» BÜCHER «

PAUL BEKKER: *Kritische Zeitbilder*. Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. ❧❧❧❧

Unter diesem Namen veröffentlicht *Paul Bekker* eine Anzahl von Aufsätzen, die im Zeitraum von zehn Jahren für die Frankfurter Zeitung geschrieben wurden. Mag man im allgemeinen einem derartigen Verfahren, »Bücher« zu produzieren, skeptisch gegenüberstehen, so gewinnt diese Form im vorliegenden Fall besondere Berechtigung durch die Art der behandelten Themen einerseits, sodann durch die Person des Verfassers. Bekker gliedert seine Auslese in drei Abteilungen: *Erscheinungen, Zeitgeschichte, Ästhetik*. Im ersten Abschnitt behandelt er die Namen Wagner, Liszt, Verdi, Strauß, Reger, Debussy, Puccini und Schönberg, gibt also einen Querschnitt durch die Produktion der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart, der, im Hinblick auf das Nebeneinander gegensätzlicher Werte, ernste Beachtung verdient in einem Augenblick, da eine sorgfältige Prüfung vergangener und gegenwärtiger Meinung vergleichsweise eine neue, oft überraschende Klärung und Stellungnahme herbeiführt. Der Abschnitt »Zeitgeschichte« kehrt zurück zu den sozialen und künstlerisch-organisatorischen Problemen der Kriegszeit — aber wie ungelöst sind diese Probleme noch heute, wie beachtenswert gerade in einer Zeit allgemeinsten Auflösung die Themen »Der geistige Arbeiter«, »Die Kunst geht nach Brot«, »Theaterkrise«! Den Hauptinhalt der letzten Abteilung bildet die bekannte ästhetische Auseinandersetzung mit der Busonischen Ästhetik, insbesondere die Polemik mit Hans Pfitzner. Hier geht die Wertung stark ins Persönliche über, denn selbst der zu subjektiver Ablehnung Gezwungene wird die stilistisch hervorragende Schreibart und gedanklich streng logische Art Bekkers anerkennen müssen. Ich komme in diesem Zusammenhang auf den *positiven Wert* des Buches: er beruht meines Erachtens in der hervorragenden *einheitlichen* Gedankenwelt Bekkers. Seine Ablehnung schließt stets eine restlose Begründung anderweitiger Bejahung in sich; man vergleiche unter diesem Gesichtspunkt die Kapitel über *Strauß* mit dem glänzenden *Schönberg*-Essay. In der Durchführung seines Themas bleibt nie ein Rest, der zu peinlicher nachträglicher Fragestellung veranlaßt. Gleichwie er vom Sinfoniker verlangt, daß aus dem Gesamthalt des Satzes

sich das entscheidende versinnlichende Motiv ergebe, so disponiert er seinen Stoff, ehe die Feder das erste Wort niederschreibt; er entgeht der Gefahr des schriftstellernden Durchschnitts, sich, von Wort zu Wort fortastend, im Laufe weniger Tage, ja Stunden und Zeilen peinlichst zu widersprechen. Daß seine Natur gewissen Dingen — ich erinnere an seine Stellung zu *Reger* und dem Komplex kontrapunktisch-harmonisch entwickelter Musik! — negierend gegenübersteht, paßt zu dem Bilde jenes leidenschaftlichen Intellekts, der objektiv genug ist, Wandlungen nicht zu verschleiern, sondern zu unterstreichen. Das Werk reiht sich den früheren Publikationen des Verfassers würdig an.

Guido Bagier

JULIUS WINKLER: *Die Technik des Geigenspiels*. Rikola-Verlag, Wien. PAUL STOEVIING: *Die Meisterschaft über den Geigenbogen*. FRITZ RAU: *Das Vibrato auf der Violine und die Grundlage einer natürlichen Entwicklung der Technik für die linke Hand*. Beide im Verlage C. F. Kahnt, Leipzig. ❧❧❧❧

Schon wieder drei Bücher, die sich mit der Technik des Geigenspiels beschäftigen, ein Beweis, daß die theoretischen Erörterungen heutzutage immer mehr in den Vordergrund auch für den Geigenlehrer getreten sind. Für diesen sind in erster Linie diese Bücher bestimmt, während sie von den meisten Geigenschülern jugendlichen Alters kaum gewürdigt werden dürften. Diesen möchte ich aber doch das Winklersche Buch in die Hand geben. Was darin auf rund 120 Seiten kleinen Formats mit Zuhilfenahme einiger Abbildungen und zahlreicher Notenbeispiele gesagt worden ist, erscheint mir als das Vernünftigste und Brauchbarste. Der Verfasser, ein Wiener Geigenpädagoge, ein Schüler Karl Heißlers, der vor allem Musiker war und den Begründer der Wiener Geigenschule Josef Böhm als Lehrer gehabt hat, drückt sich höchst klar und verständlich aus. Ungemein gefreut hat es mich, daß bei ihm die »gute Handhaltung« keine Rolle spielt, daß er schreibt: »Beim Griff weiß man, was die Hand tut, bei der Haltung bloß, wie sie bei diesem Tun aussieht. Technisch ist es aber ganz gleichgültig, wie ein Griff aussieht; es kommt nur darauf an, wie er wirkt.« Die Tätigkeit, die vom Geiger gewöhnlich mehr oder weniger instinktiv ausgeübt wird, sucht Winkler durch bewußte Einsicht zu fördern, ohne sich einzubilden, daß es möglich ist, nur durch die

Lektüre seiner Weisungen einen trefflichen Geiger heranzubilden. Den Amerikaner *Stoeving*, dessen »The mastery of the bow and bowing subtleties« in Übersetzung durch Hans Bernhoff jetzt geboten wird, schätze ich ungemein wegen seines Buchs »Von der Violine«. Sein neues Werk ist als Ergänzung zu seiner »Kunst der Bogenführung« gedacht. Wer imstande ist, sich dadurch durchzuarbeiten, der wird reichen Gewinn haben, zumal da die Ergebnisse der Physiologie auch darin verwertet sind. Aber es wird sicherlich auch Geiger immer geben, die ohne diese theoretischen Studien Meister ihres Instrumentes geworden sind; ich glaube, man muß jetzt sogar vor einer Überschätzung solcher theoretischer Erörterungen etwas warnen. Zum ersten Male versucht *Rau* alles, worauf es beim Studium des Vibrato ankommt, theoretisch festzulegen und durch sachgemäße Übungen seine theoretischen Ausführungen zu unterstützen. Er erbringt den Beweis, daß die Technik durch das Vibrato nicht gehemmt wird, legt die natürliche Bewegung der Bebung fest und zeigt die Mittel, um über das Vibrato zu einem modulationsfähigen Tone zu gelangen. Daß ein solches Werk ernstes Nachdenken verlangt und überhaupt keine leichte Lektüre ist, darüber muß sich jeder klar sein, ehe er an das Studium geht.

Wilhelm Altmann

Dr. PAUL STEFAN: *Die Feindschaft gegen Wagner*. EDGAR ISEL: *Revolution und Oper*. Dr. KONRAD HUSCHKE: *Die deutsche Musik und unsere Feinde*. Sämtlich im Verlag Gustav Bosse, Regensburg. ❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
Dr. ERNST DECSEY: *Die Spieldose. Musikeranekdoten*. Verlag: E. P. Tal, Wien. ❖❖❖❖❖

Die ersten beiden der drei vornehm ausgestatteten Quartefte aus Bosses Verlag bestätigen in erfreulicher Weise die alte Wahrheit, daß die »Tendenz« einer Schrift auf ihren Wert ohne Einfluß bleibt, sobald volle sachliche Beherrschung des Stoffes vorliegt, ja daß sie dann bis zu einem gewissen Grade gleichgültig ist. *Stefan* schreibt, wie man sich denken kann, für *Wagner*, *Istel* gegen ihn, beide mit gleich gutem urkundlichen Rüstzeug und gleichem Scharfsinn, *Stefan* mehr als begeisterter Anwalt der großen Vergangenheit, *Istel* mehr als nüchterner Schrittmacher des Praktischen, der nächsten Zukunft, die ihm mit Recht gefährdet erscheint, wenn man *Wagner* und *Strauß* nicht als Einzelfälle, sondern als Vorbilder des normalen Operschaf-

fens ansieht. Jeder, der eine Opernpartitur unter der Feder oder im Pult hat, sollte die Schrift lesen. Gesinnung und Arbeit sind auch bei dem dritten Quartheft, dem *Huschkes*, schätzbar. Nur verfällt hier der ausgezeichnet geleitete Verlag, wie schon einmal bei *Wewellers* »Ave Musika«, dem in sonst so gewählter Umgebung auffallenden Fehler, einem das Wort zu erteilen, der über die Musik selbst eben nur das jedem musikgebildeten Laien aus soundsovielter Hand Geläufige zu sagen weiß. Dem Laien wird das flott und anregend geschriebene Heft denn auch vieles bieten. Ein ganz köstliches Geschenk für ihn wie für den Musiker ist endlich *Decseys* »Spieldose«; es übertrifft noch weit *Josef Seilings* ganz famose dreibändige Musiker - Anekdotensammlung. Daß die Erzählungen sich einzelne Male musikalisch »verhauen«, z. B. die Begleitfigur von Schuberts »Forelle« an die Koriolan-Ouvertüre erinnern soll, »macht gar nichts«. Das allermeiste ist wenigstens innerlich wahr, bei Anekdoten die Hauptsache.

Max Steinitzer

M. D. CALVOCORESSI: *Mussorgsky. Deutsche umgearbeitete Ausgabe von Carl Seelig*. Verlag: E. P. Tal, Wien. ❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
Man darf die Verdeutschung dieses von Calvocoressi vor etwa zwölf Jahren mit mehr Begeisterung als Verständnis geschriebenen Werkes insofern begrüßen, als es in deutscher Sprache bisher keine größere, zusammenhängende Arbeit über Mussorgsky gab. Denn in Deutschland war das Interesse für diesen genialen Russen noch bis vor kurzem kein allzu großes, die Franzosen (von den Russen ganz zu schweigen) zeigten sich uns darin weit überlegen. Und erst in der letzten Zeit beginnt auch bei uns seine Musik in breitere Kreise einzudringen, und der »Boris Godunoff«, die schönste russische Oper, erobert sich langsam die deutschen Bühnen. Calvocoressi fällt häufig schiefe Urteile. Wenn er z. B. das imposante Klavierwerk »Bilder aus einer Ausstellung« (ein dem »Carnaval« von Schumann verwandtes, nicht unebenbürtiges Opus) im allgemeinen lobt, so tadelt er im speziellen die Musik eines Teiles dieser Suite, betitelt »Das alte Schloß«, während gerade dieses Stück zu den eigenartigsten und ausdrucksvollsten Eingebungen Mussorgskys gehört. Andere Beispiele solch falschen Verständnisses ließen sich nach Belieben noch anführen. Die deutsche Ausgabe macht in mancher Beziehung einen etwas oberflächlichen Eindruck. Der Stil ge-

riet nicht immer fließend, die Orthographie russischer Namen ist häufig verunglückt, und manche Kompositionen (z. B. das Lied »Der Bettler«) werden, wie bei Calvocoressi, als Manuskripte aufgeführt, trotzdem sie seit Erscheinen des französischen Buches längst im Druck erschienen sind. Alles in allem ist diese Biographie also nur ein Notbehelf.

Kurt von Wolfurt

KARL HASSE: *Max Reger. Mit acht eigenen Aufsätzen von Max Reger, sowie zehn Vollbildern und drei Handschriftennachbildungen.* Verlag: C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig.

Regers Schaffen begegnet noch immer bei den einen kühler Ablehnung, bei den anderen enthusiastischer Bewunderung; und die Gegner wie die Verehrer der Schöpfungen des Meisters kämpfen anscheinend mit gleich guten Gründen für ihre Überzeugung. Karl Hasse unternimmt klugerweise nicht den aussichtslosen Versuch, den Menschen Reger als einen überragenden Geist zu schildern, er verzichtet kurzentschlossen auf alles rein Biographische und beschäftigt sich nur mit den einzelnen Kompositionen, die er sehr scharfsinnig und feinfühlig analysiert. Seine Ausführungen zeugen von gründlicher Sachkenntnis, und seine ehrliche Begeisterung erwärmt auch den skeptischen Leser. Leider ist seine Betrachtungsweise von rein ästhetischen Gesichtspunkten abhängig. Endgültige Urteile können aber immer nur moralische Wertungen sein. Wer der »Geschichte« das Endurteil überläßt, ist auf dem richtigen Wege, gesteht jedoch schon damit die Unzulänglichkeit des »Fachmanns« ein. Hasse spricht über den Nurmusiker Reger vom Standpunkt des Nurmusikers aus. Er zeigt, wie sich bei Reger alle von Bach bis Debussy ausgehenden Strahlen gleichsam im Brennpunkt einer Linse vereinen. Schon hieraus hätte er folgern können, daß die Wirkungen auf der photographischen Platte meist recht wunderliche Bilder ergeben mußten, so z. B. die atonale Violinsonate »in C-dur« mit den Themen »a—f—f—e« und »es (s)—c—h—a—f—e«. Wer ein solches Werk für die Offenbarung eines schmerzzerfüllten, liebedurstigen Herzens hält, der irrt im wesentlichen und vermag einen Blasphemiker in Priesterverkleidung nicht von einem wahren Hohenpriester der Kunst zu unterscheiden. Selten, aber doch manchmal in trüben Stunden, war die Linse nach den Sternen gerichtet. Dann träumte Reger am Klavier (niemand wird ihm so leicht sein überirdisches Pianissimo nach-

machen können), und dann träumte er auch mit der Notenfeder in der Hand. Diese vereinzelt Träumereien werden vielleicht alle Zeiten überdauern. Alles übrige, das Hasse so liebevoll analysiert, ist zum Teil schon vergessen, und wird voraussichtlich nie wieder zum Leben erwachen. Wie Christian Günther, Otto Julius und Otto Erich wußte sich Reger nicht zu zähmen und starb deshalb gleich ihnen eines frühzeitigen Todes. Was er außer jenen Träumereien hinterließ, waren hundertfünfzigtausend Variationen in hundertfünfzig Werken über ein eintaktiges wesenloses Thema; im ganzen betrachtet ein zyklisches, genial-absurdes Werk. Das letzte Drittel des Hasse'schen Buches bilden die Aufsätze Regers. Ein »Offener Brief« an den Herausgeber der »Musik« und ein Artikel über »Degeneration und Regeneration in der Musik« sind noch heute lesenswert. Alles übrige steht auf der Höhe des »Vorspruchs«: »Der Herrgott lenkt, der Künstler denkt, der Kritiker henkt«. Man möchte gern der ersten Behauptung glauben und die dritte als billigen Witz gelten lassen, wenn wenigstens die zweite richtig wäre: daß der Künstler »denkt«. *Richard H. Stein*

WALTER DAHMS: *Die Offenbarung der Musik. Eine Apotheose Friedrich Nietzsches.* Verlag der Nietzsche-Gesellschaft im Musarion-Verlag A. G., München 1922. ❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

Das Buch ist eine einzige heftige Verneinung des äußerlichen Musiktreibens und Musikbetreibens der heutigen Zeit. Der Verfasser gesteht, unter der entarteten und verkünstelten Musik der Gegenwart tief gelitten und an der Zukunft dieser Kunst schon fast verzweifelt zu haben, als Nietzsche ihn von neuem aufgerichtet hat, und, dankbar gegen den Arzt, der ihn von einer gefährlichen Krankheit geheilt hat, unternimmt er es, in seinem Werk, seine Ansichten über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Musik in engstem Anschluß an dessen bezügliche Darlegungen zu entwickeln. Das Buch ist in der Tat, wie schon sein Titel sagt, eine »Apotheose Nietzsches«. Sein Verfasser scheint restlos alles zu unterschreiben, was Nietzsche über den Gegenstand vorgebracht hat, und so ist sein Buch, im Grunde genommen, eine fortlaufende und in sich zusammenhängende Darstellung von Nietzsches Gedanken über die Musik, wobei Dahms sich so eng mit diesem verbunden zeigt, daß es oft nicht möglich ist, zu sagen, ob man es mit seiner oder mit der

Ansicht des maßlos von ihm gepriesenen und überschätzten Denkers zu tun hat. Auch wer, wie der Schreiber dieser Zeilen, dem Verfasser in der Hauptsache zustimmt, wird doch den Wunsch nicht unterdrücken können, daß Dahms auch an Nietzsche mehr Kritik geübt haben möchte, als dies leider geschehen ist. Es wirkt peinlich, die ungeheuren Einseitigkeiten und Übertreibungen Nietzsches zumal im Falle Wagner von Dahms nur einfach wieder aufgewärmt und als tiefste Erleuchtungen eines noch immer nicht ganz verstandenen Genius verherrlicht zu sehen. Man könnte nachgerade wissen, daß, was Nietzsche gegen Wagner vorgebracht hat, weniger aus einer wirklichen Erkenntnis von dessen Wesen und sachlicher Beurteilung seiner Werke, als aus »Ressentiment«, aus Bosheit und der Sucht hervorgegangen ist, Wagners Ansichten nur einfach in ihr Gegenteil umzukehren, und in seiner maßlosen Heftigkeit alle Grenzen der Berechtigung und Billigkeit überschreitet. Ein Musikphilosoph und Musikhistoriker, der die Geschichte der Musik durch die Brille Nietzsches zu schreiben gedenkt, bringt sich dadurch von vornherein in den Verdacht, daß man von ihm eine objektive und wirklich sachliche Darstellung schwerlich wird erwarten dürfen. Für Dahms ist Nietzsche schlechthin »der« Musikphilosoph, und dessen sehr subjektive, sehr eigenwillige und oft höchst anfechtbare Äußerungen gelten ihm, wie es scheint, als heilige Orakelsprüche. Von Eduard von Hartmann und seiner Auffassung der Musik, der, nebenbei, ebenso ausübender Musiker und Komponist war wie Nietzsche, scheint Dahms, wie übrigens die meisten, die über Kunst schreiben, nichts zu wissen. Und daß Nietzsche in seinem Bild Wagners im Grunde nur sich selbst gemalt hat, davon erfährt man aus Dahms Darstellung nichts. Solche Einwände Nietzsches gegen Wagner, wie z. B. den, daß dieser sich selbst untreu geworden und ins Christliche abgeirrt sei, sollte man doch nicht immer wieder zustimmend wiederholen. Vgl. dagegen mein Werk »Nietzsches Philosophie« (1904), wo ich das Unzutreffende dieses Vorwurfs aufgezeigt habe. Man wolle uns doch auch nicht immer wieder einzureden suchen, Nietzsche habe Wagner aus Besorgnis um das Schicksal der Musik bekämpft, während er doch in Wirklichkeit die Wagnersche Musik bekämpft hat, weil er um seiner selbst willen mit Wagner gebrochen hatte, in der Verwerfung alles dessen, was mit Wagner zusammenhing, innerlich von

dem einst so hoch verehrten Meister immer mehr losgelöst, diesen Abfall vor sich selbst und der Welt zu rechtfertigen versuchte. Man soll die Menschen nicht edler machen, als sie wirklich sind. Das Verhältnis Nietzsches zu Wagner ist wahrlich nicht dazu angetan, den Denker deswegen auch gar noch in den Himmel zu heben. Bei seinem engen Anschluß an Nietzsche befindet sich Dahms auch völlig im Bann von dessen Ausdrucksweise, die keineswegs geeignet ist, die Sachlichkeit seiner Darstellung zu heben, und ihn nicht selten zu aufgebauhter Schönrederei verleitet. Die beständige Anwendung so unbestimmter, vieldeutiger, schillernder und undeutlicher Begriffe, wie »dionysisch«, ein Ausdruck, der sich bei den Anhängern Nietzsches immer einzustellen pflegt, wenn sie etwas recht bedeutend Klingendes sagen wollen, fällt dem Leser auf die Nerven, und »halkyonisch« ist auch so ein geschwollener Ausdruck, der nur durch seinen Vollklang wirkt und bei dem man sich viel und gar nichts denken kann. Hiervon abgesehen, gestehe ich, das Buch mit größtem Interesse und vielfacher Zustimmung, zumal in Hinsicht auf das, was er über die entartete Gegenwartsmusik vorbringt, gelesen zu haben. Es ist geistvoll, ja blendend geschrieben; es regt zum Nachdenken an und spricht mit unbefangener Offenheit aus, was viele sich dem heutigen Musikgetriebe gegenüber vielleicht schon selbst gesagt haben, nur daß sie es nicht wagten, ihrer Ansicht Ausdruck zu geben, aus Furcht, für »unmodern« angesehen zu werden. Unsere Musiker haben es zum großen Teil heute wirklich verlernt, Musik im guten alten Sinne zu machen. Im Suchen nach Neuem, Unerhörtem und Überraschendem vermögen sie sich nicht mehr ungekünstelt und natürlich auszudrücken. Der Sinn für die Melodie ist ihnen abhanden gekommen. Der Ruf nach Einfachheit, Jugendlichkeit, Heiterkeit, nach Schönheit der Form, nach innerer organischer Notwendigkeit, Worte nach einer »Musik des Südens«, wie Dahms mit Nietzsche sagt, ist nur zu berechtigt. Wenn das vorliegende Werk hierfür das Verständnis wecken und vor allem auch die Musiker selbst zur Besinnung auf das Wesen ihrer Kunst zurückführen sollte, so wird es seinen Zweck erfüllen; und vielleicht wird die enge Anlehnung an den unter Künstlern noch immer über alles geschätzten Nietzsche dazu beitragen, ihm diejenigen Kreise zu gewinnen, für die es vor allem geschrieben ist.

Artur Drews

» MUSIKALIEN «

GERHARD VON KEUSSLER: *Jesus aus Nazareth. Biblisches Oratorium in zwei Teilen für gemischten Chor, Kinderchor, zwei Einzelstimmen* (Tenor = die Stimme Jesu; Alt = die Stimme des alten Bundes), *Orchester und Orgel*. Verlag: Otto Junne, Leipzig 1921. (Klavierauszug.)

Zum Unterschied gegen Bachs Passionen oder Liszts prunkhaften, mehr katholisch empfundenen »Christus« oder auch neuere Vertonungen des Vorwurfs, wie Paul Gläfers »Jesus«, stellt sich Keußlers biblisches Oratorium dar als ein tief innerliches Sichversenken in die Idee und ein glaubensstarkes Erleben reinsten evangelischen, dabei völlig undogmatischen Christentums, ohne Verzicht auf äußerlich-dramatisches Geschehen und ohne engen Anschluß an eine der Evangelienzählungen. Mehr wie in Visionen wird die irdische Geschichte des Nazareners in ihren wichtigsten Momenten von einer in den Chören verkörperten Gottsuchergemeinde erlebt, an die sich des Heilandes eigene Worte richten. Die Textesworte sind frei zusammengestellt aus den Propheten und dem Psalter des Alten Testaments und Stellen der Evangelien, ferner sind eine Reihe der hervorragendsten evangelischen Choräle in kunstvollster polyphoner Arbeit verwendet. Keußlers Musik bedient sich eines mit Bläsern reichbesetzten Orchesters, dem eine wichtige Rolle zugewiesen ist in der Vermittlung zwischen den einzelnen Abschnitten. Eine tiefenreife, oft herbe, weltabgewandte Sprache ist ihr eigen, sie enthält aber gleichwohl viele Stellen blühender unmittelbar ergreifender Schönheit, unter denen nur die Worte der Bergpredigt, des Vaterunsers und der Abendmahlseinssetzung erwähnt sein mögen. Ein Höhepunkt der Kraftentfaltung ist die glanzvolle Durchführung des Chorals »Ein feste Burg«. Die Partie des Jesus bietet lohnende Aufgaben, wenn auch nicht ohne Schwierigkeiten. Hervorragend schön sind die Chorsätze, die den erfahrenen Kenner und Könnern verraten. Das Werk, alles andere als Epigonenmusik, ist wie geschaffen, auf das religiöse Suchen unserer Tage die rechte Antwort zu geben. *Ernst Schnorr v. Carolsfeld*

VOLKMAR ANDREAE: *Rhapsodie für Violine und Orchester, op. 32. Streichquartett Nr. 2 in e-moll, op. 33. Streichtrio in d-moll, op. 29*. Verlag: Gebr. Hug, Zürich.

Modernes Leben pulst in den Werken Volkmar Andreaes. Als Kind einer südlicheren und sinnenfreudigeren Zone, kennt er die Farbenreize und vor allem psychologischen Wirkungen der modernen Ingredienzien und verwendet sie in lockerer, gleichsam in spontaner Eingebung gestalteter Form. Er musiziert al fresco, immer mit dem Blick auf flächenhafte, einheitliche Wirkungen, ein Impressionist im richtigen, wenn auch nicht ursprünglichem Sinn: weite Kontur ohne Einbuße unmittelbarer plastischer Anschaulichkeit und Blutwärme. Doch rückt hier der Komponist der kühnen, neurotisch-realistischen Klangbilder des »Ratcliff« merklich vom radikalen Heerlager ab. Oder ist es nur ein Ausruhen, ein Idyll zwischen neuen Zielen? Bei einer so starken Begabung, wie sie Andreae heute unter den Komponisten der Schweiz ist, sind Überraschungen nicht ausgeschlossen. Die drei Werke gehören stilistisch der gleichen Kategorie an. Die Rhapsodie für Violine und Orchester, mit einem rassigen einleitenden Grave, ist ein in der Hauptsache brillant gehaltenes Werk, mit sprühendem Friskatempo zum Schluß. Die beiden Kammermusikwerke geben sich fast noch unkomplizierter, mit knapp hingestellten Sätzen, warm empfunden, wohlklingend im Satz. Unproblematische Musik — und das will, als besondere Empfehlung — in diesem Falle ist es richtig — nach einem unlängst gefallenem Ausspruch von Rich. Strauß, gekonnte Musik heißen.

RUBEN LILJEFORS: *Konzert für Klavier mit Orchesterbegleitung, op. 5*. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.

Für ein op. 5 ist dies Klavierkonzert in bezug auf formale Reife und Klarheit eine bereits respektable Leistung. Dazu eine kräftige, geradlinige Musik, die sich zwar nirgends zu lebhafteren Erlebnissen und Eindrücken verdichtet, aber in gediegenem Gehalt und noblelem Fluß dahinströmt. Nur ergibt sich, wie gesagt, kein stärker profilierter Eindruck. Im Zusammenwirken des Soloinstruments mit dem Orchester zeigt das Konzert mehr symphonischen Charakter, trotz einzelner konzertanter Färbungen. Es nähert sich, auch in der Empfindungslinie, ziemlich stark dem Schema des klassischen, durch Beethoven und Brahms geschaffenen Typus, dadurch einen epigonenhaften, zuweilen fast unpersönlichen Zug enthaltend. Man möchte meinen, daß der vermutlich noch junge Komponist bei soviel akademischer Haltung wenig weitere Ent-

wicklungsmöglichkeiten haben wird. Auch irgendwie interessanteren technischen oder theoretischen Problemen geht das Konzert aus dem Wege, sogar auf eine Kadenz, die der Verlauf des ersten Satzes zwanglos ergeben hätte, ist Verzicht geleistet. Doch gibt das spezifisch nordische Kolorit, das durch viele Stellen des Werkes zieht, dem künstlerischen Gehalt wieder stärkere Schwingung. Bedeutet das Konzert also auch keine wesentliche Bereicherung der Literatur, so verdient es doch Verbreitung und Anerkennung als Werk eines strebsamen und mit tüchtigem Können begabten Künstlers.

M. Broesike-Schoen

LUDWIG LÜRMANN: *Vorspiel zu einer Komödie für großes Orchester*, op. 6. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Die schwungvoll hingeworfene Ouvertüre, die abseits aller modernen Problematik frisch und kräftig dahinmusiziert, etwa im Stil des »Eulenspiegel«, der dem Tonsetzer dabei manchen Streich in seine Partitur hineingespielt hat, spricht für Erfindung und Gestaltung des Schöpfers. Die Form ist glücklich getroffen, die Harmonik zwanglos fließend, und die Behandlung des Orchesters, das ohne Effekthascherei sachgemäß und dabei sehr farbig mit einfachen Mitteln die Absichten Lürmanns ausspricht, geschickt und lebendig gehalten. Eine entsprechende Wiedergabe wird dem Werk des wohl noch jungen Komponisten immer einen Erfolg sichern.

PAUL GRÄNER: *Aus dem Reiche des Pans. Suite für großes Orchester*. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Vier kurze Orchesterstücke, mit denen uns Paul Gräner in eine Landschaft voll eigenartiger Nachtstimmung führt, aus der Klänge eines Weltgefühls zu uns dringen. Sehr fein ist die differenzierte Empfindung der zwei ersten Stücke, die in knappster Form eine gewählte Sprache sprechen, in der Harmonik und der subtilen Orchesterbehandlung ausgedrückt; während die beiden anderen, auf breiterer Basis gehalten, mehr die große einfache Linie betonen, mit der Pans Welt-Wiegenlied in die Nacht verklingt. Vielleicht hätte eine noch größere Steigerung im letzten Teil den Eindruck des Werkes, mehr aus dem Bildhaften heraus ins große Allgemeingefühl hinüber, gefördert.

RICHARD WETZ: *II. Symphonie A-dur für großes Orchester*, op. 47. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Diese dreisätzigige Symphonie, deren langsamer Teil mit einem schönen Thema beginnt, vermag trotz der gediegenen Technik des Tonsetzers nicht allzulange zu interessieren. Das Werk bleibt als Ganzes zu sehr im Akademischen stecken, so daß auch einzelne Stellen, die sich herausheben, nicht darüber hinwegtäuschen können, daß es sich hier um Musik von gestern handelt, die keinerlei Beziehung zu dem hat, was wir unter lebendiger Kunst verstehen, und die in sich nicht überzeugend und stark genug ist, um für die Persönlichkeit ihres Schöpfers mit Erfolg zu werben.

EMIL BOHNKE: *Thema mit Variationen für großes Orchester*, op. 9. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Auch in diesem im vergangenen Musikwinter bereits erfolgreich aufgeführten Werk tritt uns Bohnke als der sympathische, ernst ringende Künstler entgegen, als den wir ihn bisher kennen und schätzen lernten. Aus einer dunklen religiösen Stimmung steigt das Thema empor, um sich in rasch abwechselnder Folge in den verschiedensten Erscheinungen auszuleben; besonders die kraftvollen Höhepunkte, die Bohnke zu gestalten vermag, reißen mit. Es handelt sich bei seiner Musik weniger um neues, vielumstrittenes Gebiet, als darum, wie der Tonsetzer überkommenes Gut unserer älteren Meister etwa mit der Art, die uns Brahms gegeben hat, in zwingender Weise zu einem Ganzen zusammenzuschmieden weiß.

BÉLA BARTÓK: *II. Streichquartett*, op. 17. Verlag: Universal Edition, Wien.

Dieses Quartett gehört unzweifelhaft zu den wertvollsten Erzeugnissen moderner Kammermusik. Bartók, der Führer der modernen Musikgruppe Ungarns, ist einer von denen, die immer etwas zu sagen haben. Man glaubt ihm; man fühlt, daß alles, was er gibt, seiner innersten Überzeugung entspricht; auch da, wo er die Grenzen des Bisherigen überschreitet. Die wundervolle Kantilene, die den ersten Satz des Werkes singt, die Herbheit der Harmonik bei absoluter Wahrung gediegener Stimmführung in gewagtesten Fortschreitungen doch immer überzeugend und manches Wertvolle prägend, das Grotteske seines Scherzos, in dem der Rhythmus triumphiert (mit dem unerhört sich steigenden Prestissimo am Schluß) und endlich die visionäre Verklärtheit des letzten Satzes, der im wesentlichen auf der Harmonik der Quartenakkorde fußt und in seiner Konzeption für die inbrünstige Sehnsucht seines Schöp-

fers zeugt — das alles sind Äußerungen einer echten Musikantenseele, die mit ihrer Zeit fühlt und über sie hinauszustreben sich berufen glaubt.

ALOIS HÁBA: *Quartett im Vierteltonsystem*, op. 7. Verlag: Universal Edition, Wien. ♪-♪-♪-♪

Es sind, gottlob, in einer Zeit, die mit Theorien und Tendenzen die Gemüter erhitzt und verwirrt, doch noch Kräfte am Werk, die durch Taten reden. Zu diesen gehört Hába. Sein Heimatland ist Böhmen; daß er das Herz voller Musik hat und den Kopf voller Können, haben seine früheren Werke, besonders sein 1. Quartett, bewiesen. Jetzt sind langjährige Beschäftigung und Versuche im Vierteltonsystem ausgereift und haben ein Werk gezeitigt, das den Anspruch für sich erheben darf, zum ersten Mal das neue Tonmaterial in ein Kunstwerk geformt zu haben. Soweit es für einen Vierteltondilettanten möglich ist, dem Verfasser zu folgen, muß ich Hábas Tat als einen glücklichen Wurf ansehen. Es ist keine billige Spekulation mit Neuem, es ist das aufrichtige Bekenntnis eines, der sich durch Stoff und Materie durchgerungen hat und fest entschlossen ist, seinen Weg weiter zu gehen; unbekümmert um die Meinung der Welt und die Ansicht derer, die ihn gern in gemäßigerem Fahrwasser wüßten. Er weiß, daß er einen Weg bereiten hilft! Die Anlage des Werkes ist knapp gegliedert; fünf Teile, die miteinander thematisch zu einem Ganzen verbunden sind. Überall verrät die Gestaltung den kundigen Musiker, der sein Handwerk beherrscht wie kaum ein anderer. Die prägnante Rhythmik seiner Themen kommt in dem komplizierten Werke der umrißstarken Zeichnung sehr zugute. Hoffen wir, daß uns durch eine Aufführung das Werk mit all seinen klanglichen Problemen endlich näher bekannt wird.

Herbert Windt

RUDOLF PETERKA: *Trio in D-dur*, op. 6, für Violine, Violoncell und Klavier. Verlag: N. Simrock, Berlin. ♪-♪-♪-♪-♪-♪-♪-♪-♪-♪

Unwillkürlich legt man sich des öfteren die Frage vor: Ist es bei neuen Kunstwerken — auf daß sie diese Bezeichnung verdienen — notwendig, daß sie etwas Neues, noch nie Dagewesenes enthalten? Leider — Gott sei Dank, muß man die Frage unbedingt bejahend beantworten. Dieses »Neue« entspringt entweder aus der persönlichen Größe des Schaffenden oder der Eigenart seines Milieus (Nationalität, Rasse usw.) oder aus beiden. Diese zwei Komponenten verhalten sich zueinander in wech-

selndem Verhältnis. Je größer die individuelle Bedeutung, um so höher ragt sie über das Milieu hinaus. Bei anderen Komponisten ist dagegen der nationale (Rasse-)Einschlag — trotz oder neben der mehr oder weniger bedeutenden Persönlichkeit — deutlich zu erkennen. Wie verhält sich nun die Sache bei vorliegendem Werk? Bei Durchsicht des räumlich sehr umfangreichen Trios denkt man unwillkürlich an vieles — nomina sunt odiosa — bloß nicht an den Verfasser oder seine Eigenart. Man findet keinen festen Charakter, der aus der Persönlichkeit oder aus dem Milieu stammte. Die Invention ist leidlich prägnant, aber nicht überzeugend. Sie *müßte* nicht gerade so sein, wie sie ist. Die Tonsprache selbst ist ihr ebenbürtig. Sie sieht sehr modern aus. Auf dem Papier. Sie klingt aber trotz der vielen enharmonischen Wechsel konventionell, meistens in zu viel Wohllaut getaucht. Sie liebt es, sich in einer überschwenglichen Redseligkeit zu gefallen, die billige Wirkung des Quartsextakkordes bei Kulminationen, die Häufung dieser und der darauf gebauten Klänge auch bei sonstigen Gelegenheiten, Sequenzen in Übermaß und ähnliches zu benutzen. Sie gebärdet sich bei all diesem recht pathetisch und theatralisch. — Nun ja, man entwickelt sich ja bewußt oder unbewußt nach großen Vorbildern. — Ob es aber bei der absolutesten Musik, wie es die Kammermusik sein soll, gerade das Richtigste ist, in auffallendster Weise in die Fußtapfen des größten Musikdramatikers zu treten, ist wenigstens sehr zweifelhaft. — Es gibt unter den zeitgenössischen Komponisten manche, die sich auf dieser Grundlage entwickelt haben — bis sie sich selbst gefunden hatten. Aber bei vorliegendem Werk findet man nur Anlehnung an das Vorbild, aber keine Entwicklung. Ersteres zum Schluß des dritten Satzes, z. B. in peinlichster Weise. Vor so etwas oder vor so einer platt-konventionellen Coda, wie die des vierten Satzes, müßte sich doch ein geschmackvoller Künstler unbedingt bewahren können. Das Gelungenste ist noch das Scherzo. Aber auch hier im Trio beginnt das neue Motiv sehr hübsch und natürlich, um sich dann — durch die ihm aufgezwungene Tonsprache unlogisch zu entwickeln. — Der dritte Satz, Elegie, ist Goetheschen Worten angedichtet. Leider gewinnt es dadurch noch immer nicht an eigener Bedeutung. Deshalb sagt das zuerst einstimmig auftretende Thema nicht viel, bis es nicht von der zweiten Stimme in geschicktem Kontrapunkt unterstützt wird, und was es dann sagt, ist eher sentimental als

elegisch. Die Satz- und Instrumentaltechnik ist trotz mancher überflüssigen, redseligen Dehnung der Form gut. Sie ist immerhin die Arbeit des gewandten Musikers.

ALEXANDER MARIA SCHNABEL: *Sonate cis-moll für Cello und Klavier, op. 4; Sonate G-dur für Violine und Klavier, op. 5*. Verlag: Raabe und Plothow, Berlin. ❧❧❧❧❧❧❧❧

Den zwei Kammermusikwerken mangelt es hauptsächlich an innerer schöpferischer Notwendigkeit und Gestaltungskraft. Daher das Ergebnis: 1. in melodischer Hinsicht: Dürftigkeit der thematischen Erfindung (ausgenommen vielleicht den dritten Satz der Violinsonate), die bei den zweiten (Seiten-)Themen jeden Satzes besonders auffällt. Hierbei sind es des öfteren rein figürliche Bewegungsformen, die ein Thema bilden sollten. 2. in harmonischer Beziehung: Ein ursprüngliches Wandeln in den ausgetretenen Fußtapfen berühmter Vorbilder, dann aber ein plötzliches, unkundiges Hineingreifen in die Harmonie der neuen Tonwelt, wobei die Absicht nicht unbemerkt und der Erfolg doch uninteressant bleibt.

EMIL BOHNKE: *Sonate b-moll für Klavier, op. 10*. Verlag: N. Simrock, Berlin. ❧❧❧❧❧❧❧❧

Mit dem im besten Sinne vollkommensten Rüstzeug moderner Tonsetzer zieht der Verfasser gegen die Philister ins Feld. Er kämpft tapfer, nach allen Regeln der Kunst und erringt einen unbestreitbaren Sieg. Denn nicht nur das Rüstzeug ist sein eigen, sondern auch die Tat. Sie ist zwar kühn, doch um so besser. Schon das Hauptthema des ersten Satzes, womit das Werk »*medias in res*« beginnt, wirkt in seiner intervallischen und harmonischen Gewagtheit überzeugend. Ebenso die beiden sehr bedeutenden und rhythmisch prägnanten Themen des letzten Satzes, wozu sich zum einheitlichen Abschluß des ganzen Werkes in der Coda das Hauptthema des ersten Satzes gesellt. Beide Ecksätze atmen trotzige Kraft und leidenschaftliches Temperament, wogegen der mittlere, langsame Satz von inniger Lyrik und tiefster Poesie durchdrungen ist. Die kontrapunktische Arbeit ist ausgezeichnet. Wie in der Durchführung vorher bekannte Themen in ganz neuem Stimmungsgehalt erscheinen, wie z. B. ein Motiv zum eindringlichen Basso ostinato verwandt wird, usw., ist schlechthin

mustergültig. Trotz mannigfachster tonart-fremder Harmonik wirkt das Werk nicht atonal. Der Instrumentalsatz ist trotz erheblicher technischer Schwierigkeiten sehr klaviermäßig, klangreich und wirkungsvoll. Mit einem Wort: eine schöne Aufgabe für jeden modernen Tastenhelden. Ich möchte dem Werk, das bei seinen Ausführenden, wie auch beim fortschrittlichen Publikum sicher echtes Verständnis finden wird, ein fröhliches »Glück auf den Weg« zurufen. E. J. Kerntler

RICHARD STÖHR: *Quartett (d-moll) für Klavier, Violine, Viola und Violoncell, op. 65*. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig. ❧❧❧❧❧❧❧❧

Von den mancherlei Kammermusikwerken dieses an der Wiener Akademie der Tonkunst als Theorielehrer wirkenden Tonsetzers, der unbeirrt im Geiste der Klassiker und Romantiker schafft, scheint mir dieses Klavierquartett besondere Beachtung zu verdienen. Insbesondere dürften Freunde der Kammermusik, die diese selbst pflegen, daran Gefallen finden, weil es im allgemeinen recht melodisch ist und gut klingt, auch an die Ausführung nicht allzu große Anforderungen stellt. Sehr zu rühmen ist der Aufbau der einzelnen Sätze und die Verarbeitung der Themen; der Durchführungsteil des ersten Satzes ist freilich nicht ganz frei von einer gewissen Trockenheit. Recht markant ist das Hauptthema dieses ersten Satzes, in dem der Chromatik in der Begleitung besonders viel Raum gegeben ist. Der edle Gesang des Seitenthemas und das gemütlich anmutige Gesangsthema bestechen recht. Das Scherzo, dessen Einleitung mit dem ersten Takte des ersten Satzes verwandt ist, bevorzugt die Chromatik und wirkt durch seine Rhythmik besonders; sein Seitenthema fällt gut in die Ohren, ebenso das sogenannte Trio, das im Verhältnis zum Hauptteil reichlich kurz ausgefallen ist. Recht feinsinnig ist der langsame Satz, dessen erste Takte wieder an den ersten Takt des ersten Satzes sich anschließen. Manche Harmonien zeigen, daß der Tonsetzer dem von Neutönern gebotenen Guten seine Ohren nicht verschließt. Ein sehr flotter Schlußsatz, in dem die chromatische Figur des ersten Satzes sich auch wieder meldet, schließt das Werk wirkungsvoll ab. Nicht alltäglich ist der ruhige Gesang bei Buchstabe F und G. Wilhelm Altmann

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

» OPER «

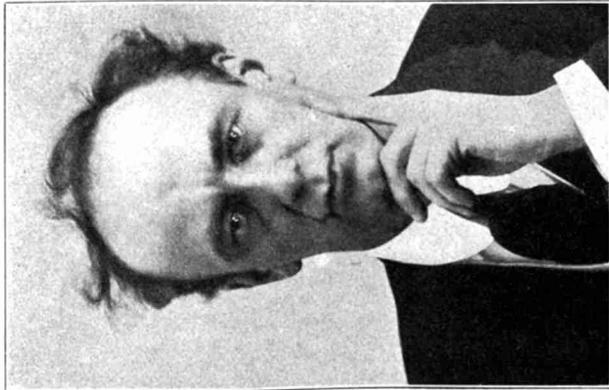
GÖTTINGEN: (*Händelfest* 5. bis 12. Juli 1922). Den kühnen Gedanken, Händel, den unsere öffentliche Musikpflege nur als den Meister des Oratoriums und des Concerto grosso kennt, auch als Opernkomponisten zu Wort kommen zu lassen, hat Dr. *O. Hagen* in Göttingen im Verein mit dem dortigen »Universitätsbund« nun schon zum drittenmal verwirklicht, und der Erfolg hat wieder bewiesen, daß es ein glücklicher und fruchtbarer Gedanke war. Die vierzig Opern, die Händel schrieb, ehe er sich im vorgerückten Mannesalter ausschließlich dem Oratorium zuwandte, liegen zwar in der großen Händelausgabe im Neudruck vor, waren aber bisher für unsere Bühnen, wie überhaupt fast die ganze Vor-*Glucksche* Opernproduktion, nicht vorhanden.

Daß Händels Arienmelodik in ihrer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit, in ihrer Großzügigkeit und Formvollendung auf den, der rein musikalisch zu genießen fähig ist, die tiefsten Wirkungen ausübt, ist für den Kenner der Händelschen Oratorien nicht erstaunlich. Aber darüber hinaus haben die Göttinger Aufführungen den Beweis für die Richtigkeit der von der neueren Forschung (*Chrysaender, Kretzschmar, Abert* usw.) vertretenen Anschauung erbracht, daß die italienischen Opern des achtzehnten Jahrhunderts nicht, wie man früher meinte, bloß äußerlich durch eine Handlung zusammengehaltene Arienreihen gewesen seien, deren Aufgabe in nichts anderem bestanden habe, als dem Sänger Befriedigung seiner Virtuosen-eitelkeit und dem Hörer einen angenehmen Ohrenschaus zu gewähren, daß es sich vielmehr prinzipiell in den Vordergrund trat, um echt musikdramatische Kunstwerke handle, also um Dramen, deren Seele die Musik bildet. Aber freilich war diese Dramatik von der unsrigen verschieden, und auf diesen Unterschied wurde gerade bei Gelegenheit der diesjährigen Aufführungen mit Recht erneut hingewiesen. Entsprechend dem Geschmack der Italiener, die ja schon in der *Stegreifkomödie* feste Typen ausgebildet hatten und deren Oper in ganz Europa mit Ausnahme Frankreichs herrschend war, zeichneten die Textdichter, an ihrer Spitze *Metastasio*, dessen Schule auch die von Händel vertonten Texte angehören, nicht individuelle, scharf ausgeprägte, sondern

typische Charaktere. Diese typischen Personen aber brachten sie in bedeutsame Verhältnisse und Situationen, so daß sich zur Entladung der mannigfaltigsten Affekte Gelegenheit bot und die Musik ihre Ausdruckskraft vom tiefsten Schmerz bis zu jubelnder Freude, von innigster Zartheit bis zum Ausbruch wildester Leidenschaft entfalten und dabei doch gemeinverständlich bleiben konnte, da sie nicht aufs einzelne, d. h. auf die besonderen Schattierungen, die die Natur des Individuums dem Affekt verleiht, einzugehen hatte. Die dramatische Handlung selbst vollzieht sich im *Seccorezitativ*, wie wir es, natürlich modifiziert, noch im »*Figaro*« und »*Don Giovanni*« finden, und so bleibt der wirklichen Musik gerade das vorbehalten, was ihrem Wesen am meisten oder eigentlich allein entspricht, der Ausdruck der Leidenschaften und Stimmungen. Die richtige Einstellung vorausgesetzt, die sich aber bei unbefangenen Aufnahmen von selbst ergibt, wirken demnach die Händelschen Opern als echte Musikdramen. Es war zweifellos angebracht, daß Dr. Hagen diese Wirkung für den modernen Hörer durch Streichung mancher Arien noch verstärkte. Bearbeitungen der aufzuführenden Werke waren ja auf alle Fälle unerläßlich, nicht nur, um den bezifferten Baß des das Orchester stützenden und im *Secco* allein tätigen Cembalo (an dessen Stelle mit Recht ein Flügel verwandt wurde) auszusetzen, um die im achtzehnten Jahrhundert übliche Schattierung der Orchesterdynamik durch Gruppierung in *Tutti* und *Soli* herzustellen, um die *Kastratenrollen* für Männerstimmen umzuschreiben, um die eigentlich von den Sängern zu improvisierenden Verzierungen festzulegen, sondern auch, weil nicht selten eine Wahl zwischen mehreren Arien getroffen werden muß; denn die Komponisten jener Zeit, die ja ihre Opern fast immer persönlich einstudierten und leiteten, waren, sobald es das praktische Bedürfnis erheischte, um die Anbringung neuer Arien nicht verlegen. Ob die Bearbeitung des 1722 entstandenen »*Ottone*« und des zwei Jahre jüngeren »*Giulio Cesare*«, den beiden in diesem Sommer aufgeführten Opern, in jedem Punkte allen berechtigten Forderungen entspricht, könnte nur durch eine eingehende Spezialuntersuchung ermittelt werden. Jedenfalls darf man bei Anfertigung und Beurteilung solcher Bearbeitungen nicht engherzig sein, da auch Händel seinen Werken nicht engherzig gegenüberstand, und daß sich Dr. Hagen



Otto Klemperer



Atlantic Photo, Berlin

Wilhelm Furtwängler

Bugeto 21 Juin
1895

Monsieur !

Jamais, jamais je
n'aurais mes Memoires !

C'est bien apres pour le
monde musical d'avoir supporte
pour si long temps mes notes !
Jamais je le condamnerai a
lire ma prose ! ...

En vous remerciant pour
les aimables expressions de votre
lettre, et de l'offre que vous
me faites, agrées, Monsieur
mes plusiers compliments



Brief von Verdi

im wesentlichen auf dem rechten Wege befindet, bewies die durchschlagende Wirkung. In beiden Opern waren die Hauptrollen mit den gleichen Künstlern besetzt, von denen die meisten ihre Aufgabe mit bewunderungswürdig feinem Stilgefühl lösten. Hervorzuheben ist vor allem Frau *Reynolds* als Gismunda im »Otto« und als Cornelia im »Cäsar«, deren edler Mezzosopran und deren musikalisch wie schauspielerisch gleich hohe Auffassung für die Darstellung dieser beiden Mütter wie geschaffen schien, ferner *W. Guttmann* als Otto und Cäsar, wobei der Unterschied zwischen dem mehr lyrisch gehaltenen deutschen König und dem Beherrscher des römischen Weltreiches deutlich hervortrat, und endlich Frau *Thyra Hagen-Leisner*, die Gattin des Leiters, die die weich hingebende Theophano und die sinnliche und politisch kluge Kleopatra gesänglich und darstellerisch mit gleichem eindringendem Verständnis und gleich reizvoll verkörperte. Aber alle Beteiligten, darunter nicht zum mindesten das vorzügliche akademische Orchester und Dr. *Erich Wolf-Berlin* am Flügel, trugen zur Erzielung einer durchaus einheitlichen Wirkung bei, die noch dadurch erhöht wurde, daß bei der Inszenierung (Prof. *Paul Thiersch-Halle*) und Regie (Dr. *H. Niedecken-Gebhard*-Hannover) dem typisierenden Geiste der Opern entsprechend die Prinzipien der modernen Stilbühne zur Anwendung gelangten. Daß dies möglich, ist einer der Beweise dafür, daß der Geist der älteren italienischen Oper einer gewissen modernen Strömung, nämlich der Abkehr vom Individualismus und der Hinwendung zum Expressionismus, entgegenkommt. Ob aber diese Übereinstimmung den Händelschen Opern den Weg zur Masse unseres Theaterpublikums bahnen wird, erscheint mir sehr fraglich. Doch wäre schon ein Stück edelster Kulturarbeit geleistet, wenn kleineren Kreisen dauernd Gelegenheit geboten würde, sich an der lebensvollen Wiedergabe der Opern Händels und vielleicht auch anderer zeitgenössischer Meister zu erquicken.

Richard Hohenemser

SCHWEIZ: (*Internationale Festspiele in Zürich*). Als imposanten Abschluß einer sehr eindrucksvollen Spielzeit veranstaltete das Züricher Stadttheater, unter Zuzug hervorragender auswärtiger Solisten, einen Zyklus internationaler Festspiele, der, künstlerisch ungewöhnlich hochstehend, überaus interessante Einblicke in das musikdramatische Wollen zeitgenössischer Tondichter gewährte.

DIE MUSIK. XV. 1

Den bedeutungsvollen Auftakt der genußreichen Abende bildete die Uraufführung der neuen dreiaktigen Oper »*Venus*« von *Othmar Schoeck*, die, trotz ihrer bewußten Unbekümmertheit um alles erfahrungsgemäß Bühnenwirksame, durch die rücksichtslose Intensität kraftvollen Musizierens selten starken Widerhall auslöste.

Schoeck wurzelt wie kaum einer tief im Vokalen, und die fast verwirrende Fülle seiner melodischen oder harmonischen Gesichte steigt letzten Endes weit mehr aus seinem ureigenen Innern als aus der fremden dichterischen Vorlage. Darum ließ die vom Komponisten mit Hingebung geleitete Aufführung die Schwächen des durch *Armin Rüeger* nach einer Novelle Prosper Merimées gestalteten Librettos oft völlig vergessen, und das ganze mehr psychologische als wirkliche Geschehen: der Held der Oper geht am phantastisch-heimnisvollen Zauber einer antiken Venusstatue zugrunde, wurde in seinen wechselvoll beleuchteten Phasen einzig zur willkommenen Gelegenheit, lyrische Episoden von entzückender Feinheit der melodischen Verwebungen und Partien von fast erschreckender Ursprünglichkeit dramatischer Wucht und erschütternder Eindeutigkeit der Stimmung zu schaffen.

Auf Handlung im eigentlichen Sinne verzichtet das Werk. Es lebt sozusagen einzig von sich ekstatisch steigernden und überstürzenden Empfindungswellen, der musikalisch ungeahnt stark ausgedeuteten Leidenschaftlichkeit persönlichen inneren Erlebens.

Die wundervoll durchgearbeitete Orchesterpartitur birgt erlesene Schönheiten, doch mehr als sie ist weitausladende melodische Linie der Singstimme willige Trägerin der Stimmung, und ihre Wirkung wurzelt vor allem in der fast robusten Ehrlichkeit klingenden Fühlens.

Die Aufnahme des Werkes, das von *Paul Trede* liebevoll inszeniert wurde, war eine überaus warme, begeisterte, trotzdem das Phantastisch-Schemenhafte der Vorlage noch zu viel Erdschwere aufwies und trotzdem die eingestreuten Reigen zu wenig den Charakter spontaner Improvisation erreichten. Glänzend, intelligent und beseelt verkörperte *Kurt Taucher* (Dresden) die Gestalt des Horace. Seine überragende Leistung ließ das Interesse der Hörer nicht einen Augenblick erlahmen und führte die wertvolle Schöpfung zu einem sicheren Siege.

Weiterhin boten die Festspiele *Friedrich Kloses* dramatische Sinfonie »*Ilsebill*«, die

zu Ehren des 60. Geburtstages ihres Schöpfers von *Denzler* als musikalischem, *Trede* als szenischem Leiter glänzend wiedergegeben wurde und in *Marie Lorentz* eine überzeugende Trägerin der Titelrolle besaß. Der neuromantischen Schöpfung folgte *E. N. von Rezniceks* blutrünstige Märchenoper »*Ritter Blaubart*«, die, vom Komponisten mit nervöser Beweglichkeit geleitet, durch ebenso kühne wie raffinierte Schilderung des Grausig-Perversen abstoßend und packend zugleich wirkte.

Nach dieser aufpeitschenden Episode mutete *Johann Strauß'* ewigjunge »*Fledermaus*« unter der beschwingten Direktion *Bruno Walters* wie ein frischer Trunk an. *Ludwig Hörth* leitete das fröhliche Spiel, währenddem *Fritzi Masary* und *Richard Tauber* die unvergleichlichen Stützen der quecksilberigen Handlung waren.

Den Höhepunkt des ganzen Zyklus bildete endlich die Aufführung von *Richard Wagners* »*Tristan und Isolde*«, die *Bruno Walters* stilvolle Führung mit Glut erfüllte. Hier verbanden sich *Emmy Krüger* (Isolde), *Kurt Taucher* (Tristan), *Karin Branzell* (Brangäne), *Paul Bender* (Marke) und *Friedrich Plaschke* (Kurwenal) zu einem Ensemble von vorbildlicher Homogenität.

Leider brachten die der *Opera Comique, Paris*, reservierten Abende eine bittere Enttäuschung, denn weder *Bizets* »*Carmen*«, noch *Charpentiers* »*Louise*« vermochten die hohe Stufe der übrigen Vorstellungen zu erreichen, und einzig *Aline Valandri* als Louise und die musikalische Leitung durch *Albert Wolff* prägten sich als bedeutend ein. Gebhard Reiner

❧ KONZERT ❧

DONAUESCHINGEN: (2. Kammermusikfest). Der Wert von musikalischen Festen wird arg und mit Recht bestritten; unbestritten jedoch ist die intime, reizvolle Tagung in Donaueschingen, die unter Führung des Fürsten *Egon Fürstenberg* in diesem Jahre zum zweiten Male einen großen Kreis von jungen und jüngeren Komponisten, Kritikern und Freunden der Moderne versammelte. Qualität zu geben ist bei solchem Anlaß nicht leicht; so hörte man auch hier manches Fragwürdige, manches Unausgelegene, manches Schiefempfundene — aber eines steht trotz allem fest: die reinliche Absicht dieser jungen Menschen, eine Musik nicht nach Konjunktur und Ismus sondern als Notwendigkeit ihrer produktiven

Anlage zu formen, sie herauszustellen als ein gewiß oft erarbeitetes und erlittenes, nie aber als ein rein modisches äußerliches Produkt. Dies mag als Grundstimmung festgehalten werden, wenn dennoch im einzelnen ein mehr oder minder hartes Wort sich ergibt.

Die beiden Seiten möglichen Fortschrittes — hier ein bewußt auflösendes Maxime unfunktionaler Schreibart, dort die ehrliche Anknüpfung an Form und kontrapunktische Schulung — waren jede in ihrer Eigenart vorzüglich vertreten. Zu den Führern der sorgsam aufbauenden Richtung ist der vortreffliche Reger-Schüler *Hermann Grabner* zu zählen, dessen Triosonate Fuge und Sonatenform in kluger Synthese zusammenzufassen sucht — allerdings ohne letzte Lösung zu geben. Dicht an seiner Seite stehen *Bernhard van Dieren*, der Fanatiker der Horizontale, *Richard Zöllner* und *Butting* mit weit fragwürdigeren Schöpfungen. Wie gefährlich einer an und für sich originalen Begabung dieses Milieu werden kann, beweist die Klarinettensonate *Reinold Laquais*: freundliche Einfälle laufen bald im sentimentalischen Rhythmus allzu konservativer Floskeln dahin, ohne daß die Kraft des Einhaltens aufgebracht würde.

Es ist klar, daß dieses Anknüpfen an positiv vorliegende Werte stets einen schwereren Stand haben wird als ein frisches Drauflosjagen formal unbelasteter Phantasie. Die Musik von *Ernst Krenek* für 9 Soloinstrumente hatte diesen kecken Wagemut harmonischer und klanglich unbekümmerter Konzeption. Weit höher noch sind für mich die Variationen zu bewerten, die *Felix Petyrek* nach einem eigenen Thema einem Sextett anvertraute, Musik saftigster wohl lautender Bildung, nicht allzu tief, aber voll verschwärmter Innigkeit und einem wohlgebildeten, konzentrierten Satzbau untertan. Die Natur, die hier »natürlich« wirkt, schreckt als parfümiert und snobistisch bei den Liedern von *der Wenses* ab; dieses dilettantische Chaos Musik zu nennen, scheint unverständlich, zumal wenn es mit der Arroganz eines vermeintlichen Genies vorgetragen wird. Ganz im Innern tönt hie und da ein Eigenes herauf — aber welche Wälle sind zu übersteigen, um in dies Gefilde zu gelangen! Die Lieder *Edmund Schröders* nach Michelangelo geben größten Gegensatz: eine gepflegte Linie in Singstimme und Klavier, kein übermäßiges Temperament, aber eine wohlige Gehobenheit; nur so kam ein sensationeller Erfolg beim Laien zustande.

Nach all diesem hörte man zum Beschluß zwei

Uraufführungen des Frankfurter *Paul Hindemith*: ein Liederzyklus nach Georg Trakl und Kammermusik Nr. 1. Die Gesänge in ihrer feinen, unerhört eindringlichen Satzart, ihrer sparsamen Verwendung tiefer Bläserfarben und sensitiver Wendung der episch erzählenden Stimme gingen restlos ein als fester Besitz bester musikalischer Moderne. Die »Kammermusik« nach einmaligem Hören zu beurteilen, fällt schwer, denn gleich einem technisch neu gefühlten Bilde verlangt sie völlig neue Einstellung und eine andere Bewertung des Rhythmus hier, des Klanges dort. Sie haftet im Ohr als eine technisch virtuose Illustrierung privater Angelegenheiten, die zum typisch großen Kunstwerk emporzuheben die Kraft ermangelte. Die Gespräche des langsamen Satzes nur öffneten neue, geklärte Horizonte. Das Final »1921« war jenes Jahres würdig; wir Armen, die wir dies erlebten und nun hören! Aber hat nicht alles seinen Sinn und seine Wandlung in sich? So werden auch die Keime dieser Musik in einem anderen Jahre aufgehen! *Guido Bagier*

DUISBURG: (*Musikfest, Sommer 1922.*) Duisburg hat Unternehmungsgeist und *Paul Scheinpflug* zum Generalmusikdirektor. Das besagt, daß es im Sommer 1922 den zumindest eigenartigen Versuch machte, zwei universelle Zeitgeister vom Schlage *Mahlers* und *Schönbergs* neben den urgründig in der Bodenscholle verwurzelten Potenzen *Brahms* und *Bruckner* als ein Viergestirn modernen deutschen Musikschaffens aufzustellen. *Paul Bekker* suchte seinesteils das Unbegreifliche dieses Versuchs begreiflich zu machen und insbesondere Schönbergs Frühwerk »Gurrelieder« zu kommentieren. Die Frage der Verständlichkeit moderner Musik beantwortete er subjektiv dahin, daß moderne Musik erheblich leichter zu verstehen sei als die vergangener Zeiten; es liege nur an der Dummheit und Geistesfaulheit der Menschen, daß Schoenberg beispielsweise nicht genügend Verständnis finde. Der einführende Festabend, der eigentlich ein Bild von der Mannigfaltigkeit des musikalischen Schaffens vierer Repräsentanten deutscher musikalischer Gegenwart zu geben beabsichtigte, gestaltete sich zu einer recht einseitigen Propaganda für Schönberg und Mahler, so daß seine umfassende Zweckmäßigkeit durchaus in Frage gestellt blieb. Bemerkenswert bleibt aber immerhin, daß Duisburg die diesjährige niederrheinische Musikfeststadt *Köln* bedenklich in den Schat-

ten stellte. Hier fand man nicht den Mut, an Neues heranzugehen, während dort doch wenigstens moderne Probleme an die Tagesordnung gebracht wurden. Die würdige Einleitung der eigentlichen Duisburger Festtage mit *Brahms* und *Bruckner* soll unvergessen bleiben. Sie gab ein solides Fundament in der Tragischen Ouvertüre und dem B-dur-Klavierkonzert von *Brahms*, für das sich Friedbergs überlegene pianistische Fertigkeit und Scheinpflugs wuchtige Stabführung mit vereinter Kraft einsetzten. Auch *Bruckners* 5. Symphonie erwuchs in einer selten erreichten Geschlossenheit und weckte wahre Beifallsstürme. — Mit *Schönbergs* ganz auf Massenwirkung gestellten, geradezu pompös aufgezogenen *Gurreliedern*, die bekanntlich der ersten Schaffenszeit entstammen und darum heute keineswegs mehr problematisch empfunden werden, ging es aus leicht begreiflichen Gründen ähnlich. Dem tollkühnen Aufwand nach liegen sie auf der an sich aussichtsreichen Strecke, die vom nachveristischen Expressionismus zum gewaltsamen Atonalismus führt. Vom echten *Kunstwerk* rückt man damit immer weiter fort, ohne die Tragweite dieser schweren Gefahr abzumessen. Der jüngere Schönberg umgeht sie noch, bringt noch einmal jene Spannkraft und Intensität musikalischen Wollens auf, das Richard Strauß als der einzigartige Erweiterer der Empfindungswelt Wagners fortzusetzen vermag. Nur ist in den Gurreliedern eine Stileinheit erst versucht, noch nicht durchgeführt worden. Konventionelles kommt der Aufnahmebereitschaft des Zuhörers entgegen, dem freilich auch die Zusammensetzung des Orchesters imponiert. Außer großem Streichkörper, mehrfach besetzt, massigem Blech, 8 Flöten, 5 Oboen, 4 Harfen und Celesta, verblüfft das vielseitige Schlagzeug: Pauken, Trommeln, Triangel, Glockenspiel, Holzharmonika, Ratschen, eiserne Ketten und Tamtam. Dazu bieten, neben den anspruchsvollen Solistenpartien und einem »Sprecher«, die zwölfstimmigen Männerchöre und der achtstimmige gemischte Schlußchor neue choristische Ausdrucksmöglichkeiten, soviel Hemmungen ihnen auch in Praxis bereitet sind. Diese Ausnützung eines gehäuften Schilderungsmaterials läßt die Instrumentierungskunst eines Wagner im Nibelungenring usw. blaß und überlebt, mindestens veraltet erscheinen. Scheinpflugs virtuoseres Beherrschen des dynamischen Ungewitters, das 900 Sänger und etwa 140 Musiker anstimmten, sein Herausholen der Höhepunkte, Zusammen-

raffen des nicht reibungslos biegsamen viestimmigen Männerchores mit dem übrigen Musterorganismus, muß als moderne Dirigierleistung erster Ordnung verbucht werden. *Amalie Merz-Tunner* formte als Tove feinste Lyrismen, *Else Droell-Pfaff* lieh der Waldtaube ihren satten Alt. *Alfred Wildes* musikalisch sicherer Waldemar versagte in Forte und Höhe. Sprecher und Narr gefielen sich in unangebrachten Verschärfungen.

Ein Sonntagvormittag brachte Kammermusik jungrheinischer Tondichter, denen die Grevesmühlleute weitaus gerecht wurden. *Fritz Brandt* und *Hans Wildberger* sind starke Hoffnungen, ohne bislang Pfadfinderwege zu gehen, während der gleichfalls begabte *Ernst Toch* bereits nach mitunter allzu bewußten Klangeffekten hascht. Mit Mahlers Musik ist nun aber uns Heutigen die Ruhmestrunkenheit eines einst über Menschenmaß gefeierten Dirigenten erfüllt. Halb bewußt und zur besseren Hälfte unbewußt wurde sie: Kapellmeistermusik, wengleich in einem ungewöhnlichen Maße. Mahler bedeutet, wenn das nicht ein Widerspruch in sich selbst ist: nachschöpferisches Genie! Als flexibler Orchesterherrscher versteht er sich auf großes Pathos und bunte Maskerade. Seine Partituren sind vollgesogen mit einer Fülle verschiedenster Eigentümlichkeiten, die sie in glühendem Wirbel verspritzen. Der Klangreiz seines Orchesters läßt sich aber nur schwer auf eine einheitliche musikalische Linie bringen. In der verhältnismäßig stark angelegten *c-moll-Sinfonie* tritt ein gewaltsames Hinundherpeitschen der Stimmungen hervor, und gerade deshalb wirkt sie als ein Schulbeispiel moderner Massensuggestion auf ein Konzertpublikum unserer Zersplitterungsepoche geradebei bestechend, welchem Umstand Paul Scheinpflug denn auch weidlich Rechnung trug. Man dient aber trotzdem Mahler nicht sonderlich, wenn man auch schlechthin unbedeutende Orchestervorgänge über Gebühr herausstreicht und untermalt.

Den Text zum nicht minder beim heutigen Publikum beliebten *Lied von der Erde* ergaben Hans Bethges Nachdichtungen *chinesischer* Literatur aus dem 8. und 9. Jahrhundert. Es besteht aus Alt- und Tenoreinzelgesängen, die durch sinfonische Zwischenspiele miteinander verbunden sind und von *Else Droell-Pfaff* und *Alfred Wilde* hingebend gesungen wurden. Flackernde Leidenschaftlichkeit früherer Werke fehlt hierin. Der Aufbau erscheint klarer, die Durchführung weniger zudringlich.

Verstimmt läßt uns die allzu bewußte Schmerzengeste beim Abschiednehmen von der so geliebten Erde. Dennoch ist dies Mahlersche Lied von der Erde sein reifstes Werk. Es verbindet homophone Rückbesinnung glücklich mit einer freiharmonisch umgrenzten Polyphonie und zeigt uns so, daß die nachher kommende Prinzipienreiterei des älteren Schönberg ein musikalischer Unfug ist.

Rolf Cunz

DÜSSELDORF: (*52. Tonkünstlerfest.*) Fünf Tage dauerte das Geigen, Blasen und Singen in der gastlichen Stadt am Rhein, und die Düsseldorfer taten alles, um in dieser Zeit der Not ihren vielen tonfreudigen Gästen die Strapazen angenehm zu machen. Reich an Anregungen aller Art sind die Teilnehmer wieder heimgekehrt, doch ihr musikalisches Gepäck ist nicht sehr beschwert worden. Man hat viel gehört, doch was ist haften geblieben? Vorwärtsstürmende hat man gesehen — wie mancher blieb unterwegs liegen — Kompromißler liefen mit; aber auch sie kamen nicht ans Ziel. Positives Endergebnis: ein paar kleine Sachen und ein Jugendwerk des noch in Brahms'schen Bahnen wandelnden Max Reger, einst von allen Verlegern zurückgewiesen, und jetzt der geradezu demonstrative Erfolg des Festes. Der *Messias* ist auch diesmal nicht erschienen; man sieht nur den Weg, auf dem die Entwicklung schreitet und der Erhoffte vielleicht nicht einmal kommen wird. Einst waren die Neulinge meist mit dem Münchener Kamm frisiert und sie schrieben Tondichtungen für großes und meist schlecht klingendes Orchester. Jetzt kommen die Neuen von Schönberg und Schreker her, schreiben lineare Musik ohne programmatischen Vorwurf, aber meiner Seel', klingen tut's auch nicht. Einfälle haben sie ebenso wenig. Und wie es so geht, wenn Neues sich vom Alten losringt: die Meinungen der Hörer standen sich oft scharf gegenüber, und es gab manchmal das schönste, im Programm nicht vorgesehene Zischkonzert. Eines Abends gerieten sogar im Konzertsaal zwei Kampfhähne aneinander, ein Beweis, daß Dissonanzen ansteckend wirken.

Den stärksten Talenteindruck hat mir der Schreckerschüler *Alois Haba* mit seiner Phantasie für Klavier und Orchester gemacht. Haba bewegt eine ganze Reihe linearer Stimmen in freier Harmonik und bringt es manchmal auch zu erstaunlicher Konzentration des Gefüges. Die Stimmen sind rhythmisch unruhig, und dazu ist das Ganze ermüdend

chromatisch, da man keine akkordliche Spannung verspürt. Die Stimmen reiben sich in harten Dissonanzen, ganze Akkordzüge laufen nebeneinander her, und man kommt zu keinem tonalen Ruhepunkt. Habas Können und logisches Arbeiten lassen sich nicht bestreiten, aber er hält kein Maß und weckt den Eindruck kühlen Artistentums. Vergebens fragt man bei diesem dicken Musikbrei nach Gemütswerten.

Eduard Erdmann spielte hier mit Aufopferung den Klavierpart. Gegen den fanatischen Wegsucher Haba war der Schönbergsschüler *Karl Horwitz* mit seiner sinfonischen Ouvertüre, einem in überlieferter Form gehaltenen redseligen Stück mit konservativer Themenbildung harmlos. Aber seltsam, nach diesen beiden wollte ein jeden Zukunftwillens bares Epigonenwerk wie die G-dur-Sinfonie von *Ewald Sträßer*, gut gekonnte und liebenswürdige Musik, auch nicht munden. Trotzdem der Komponist sie selber dirigierte, fesselte die turbulente Orchesterpassacaglia des Schönbergsschülers *Anton v. Webern* durch ihre von Können zeugende Keckheit. Eine wilde Sache linearer und harmonischer Verwegenheiten!

Emil Peters wollte mit seiner sinfonischen Musik für Kammerorchester Musik aus dem Nichts schaffen, Linien aus treibenden Kräften von Akkorden, also ohne Thema bilden. Bei dem Willen ist's begreiflicher Weise geblieben. Auf einem Gedicht von Stefan George wurde schließlich auch eine Singstimme in die anderen eingefügt, ohne Rücksichtnahme auf das Wesen des menschlichen Organs. Frau *Merz-Tunner*, die Bedauernswerte, sang den Part wunderschön. Wenn unsere Allerneuesten für Menschenstimmen schreiben, bekommt man das Grausen. Nicht so abweisend wie *Peeters* kam uns *Georg Gräner* mit seiner Sinfonia patetica. Denn er grüßte höflich zu Liszt und Wagner hinüber, was bei aller Verehrung für die sattsam bekannten Meister nicht der Zweck des Festes war. Auch der Schreker-schüler *Victor Merz* vermochte mit seinem Hymnus »Natur« (für vier Solostimmen, Chor und Orchester) nicht zu begeistern. Er spannt den Apparat aufs höchste an, weiß aber die Naturstimmungen nicht individuell auszudrücken. Kompromißmusik mit modern unruhiger Rhythmik und wenig Erfindung. Blasse Ästhetenmusik bescherte uns *Manfred Gurlitt* mit drei Szenen aus der Legende »Die Heilige«. Eine müde, wenn auch gekonnte Kunst. Wie hülfle so etwas uns weiter? Kein Wunder, daß danach *Regers* 100. Psalm trotz eines schlim-

men Strichs in der Fuge ungeheure Wirkung auf die Hörer ausübte. Ohne Substanz geht's eben auch in der Musik nicht.

Von den Kammermusiken ist gleichfalls wenig zu sagen. *Artur Schnabels* eigenwilliges Quartett war nicht mehr neu, und die Violin-Klavier-Sonate von *Paul A. Pisk* bot keine Bereicherung. Freundlicher wirkte ein anspruchsloses C-dur-Quartett von *Wilhelm Knöchel*, und die Flötensonatine mit Klavier von *Philipp Jarnach* zeigte in kleinem Rahmen ein Talent, das Aufmerksamkeit verdient. Unter den Liedern waren die von *Wolfgang v. Bartels* eine Hoffnung, die von *Jascha Horenstein* und *Alexander Jemnitz* aber nicht. *Regers* c-moll-Klavierquintett, bei allen positiven Eigenschaften doch kein Meisterwerk, fegte, wie schon gesagt, zum Schluß allen Spuk beiseite. Das *Havemann-Quartett* mit *Karin Dayas* hatte seinen vollen Anteil daran.

Die fällige Tonkünstlerversammlungssoper hatte *Karl Ehrenberg* mit der dramatischen Ballade *Anneliese* beigesteuert. Es sind zur Hauptsache Szenen einer ledigen Mutter, die ihr Kind verleugnet, so daß es zugrunde geht und im Tode keine Ruhe finden kann, bis es von der erwachenden Mutterliebe erlöst wird. Der vom Komponisten geschriebene Text ist sehr weitschweifig; die von *Strauß* stark beeinflusste Musik hoctönender als die im Grunde platte Sprache. Natürlich handelt es sich um eine Orchesteroper, bei der gelegentlich auch die Sänger gehört werden. Da der letzte Akt mit seiner »schmalzigen Richard-Strauß-Weis'« die Hörer sehr gefangen nahm, gab es einen starken, und in der hier sehr geschickten Theaterwirkung begründeten Erfolg. *Erich Kleiber* als feuriger Leiter am Pult, *Julie Schützendorf-Körner* als Anneliese und Intendant *Dr. Becker* als Spielleiter setzten alles ein, um dem schwierigen Werk gerecht zu werden.

Das Hauptverdienst um das künstlerische Gelingen des Festes erwarb sich *Karl Panzner*. Er stand der von ihm vertretenen Musik kaum als grundsätzlicher Anhänger gegenüber, hat mehr Klangsinn als deren Komponisten und ist auch rhythmisch ganz anders orientiert. Aber *Panzner* bewegte sich mit größter Elastizität darin und holte heraus, was nur zu gewinnen war. Das Orchester leistete ganz Hervorragendes an technischer Fertigkeit, Anpassung und Klangschönheit. Dem Chor wars ebenfalls nicht leicht gemacht, aber die rheinischen Kehlen wurden auch mit dieser Aufgabe fertig.

Im nächsten Jahre tagt man in Kassel. Möge bis dahin dem Musikausschuß des Allgemeinen deutschen Musikvereins das Glück beschieden sein, Werke nur von solchen Komponisten zu empfangen, denen etwas einfällt.

Max Hehemann

HALLE: (*Händelfest 1922*). Der schon vor dem Kriege vielfach erwogene Plan, dem größten Sohn Halles in seiner Vaterstadt mit einem mehrtägigen Musikfest zu huldigen, hat sich durch die frische Initiative der Hallischen Musikkreise und die Opferwilligkeit der Bürgerschaft endlich im Mai dieses Jahres verwirklichen lassen. Gegenüber den Programmen früherer Händelfeste war diesmal der Hauptton darauf gelegt worden, nicht den allbekanntesten Meister der Massenoratorien in den Vordergrund zu stellen, sondern den fast unbekanntesten, mehr problematischen Darsteller feinsten psychologischer Musikgemälde, und das Ergebnis hat gezeigt, daß Händel von einer noch völlig ungeahnten Vielseitigkeit und einer wahrhaft unerschöpflichen Kühnheit und Genialität ist.

Das Fest begann am Himmelfahrtsmorgen mit einer Aufführung des Griechenoratoriums »*Semele*« in der stilechten Bearbeitung des Hallischen Universitätsmusikdirektors Prof. *Alfred Rahlwes*, der darin seiner Robert-Franz-Singakademie glänzende Chorwirkungen abgewann. Es war ein strahlender Festauftritt, der gewiß viele Aufführungen dieses fesselnden, dankbaren Werkes nach sich ziehen wird. Zugleich wurde die Aufführung zur Heerschau über die Gesangssolisten des Festes (Sopran: *Lotte Leonard*, *Frieda Schmidt*; Alt: *Agnes Leydhecker*, *Marta Adam*; Tenor: *Georg A. Walter*, *Ernst Meyer*; Baß: *Albert Fischer*, *Hans Joachim Moser*). Am Abend sollte ein Überblick über Halles musikalische Vergangenheit seit der Reformationszeit gegeben werden, aber leider war die Wiedergabe durch zwei kleinere Chöre wenig geeignet, die wunderschönen Werke von Scheidt, Adam Krieger, Friedemann Bach, Händel (ein Anthem) in die verdiente Beleuchtung zu setzen, was bei passender Gelegenheit nachgeholt werden möge. *Arno Landmann* war mit hohem Ruhm bei Orgelsätzen von Zachow und einem Orgelkonzert von Händel (trefflich dirigiert von *Hans Stieber*) zu nennen. Hinterher bot ein Begrüßungsabend Studentenchöre und Lieder von Rob. Franz.

Der zweite Festtag brachte die Eröffnung einer kleinen Händelausstellung, die mit neu

entdeckten Nachlaßstücken (z. B. einem neuen herrlichen Gemälde des alten Händel in deutschem Besitz) manche erfreuliche Überraschung bot. Vielleicht bietet sich künftig Gelegenheit, eine noch reichere Versammlung Händelscher Notenmanuskripte zu veranstalten. Dafür hatten diesmal auch englische Gäste dankenswerte Objekte mitgebracht. Am Abend wurde wieder ein Haupttreffer Ereignis: das Orchesterkonzert der Philharmonischen Gesellschaft unter elektrisierender und wunderbar stilechter Leitung *Georg Göhlers*, der auch sämtliche Bearbeitungen des Abends beigesteuert hatte. Besonderes Entzücken erregte der zweite Teil der Wassermusik; Fischer glänzte in einer Solokantate aus Neapler Jugendtagen, *Agnes Leydhecker* in ausgewählten Händelschen Opernarien.

Den dritten Tag eröffnete eine lebensvolle und fein modellierte Festrede von *Arnold Schering*, dem Ordinarius der Musikwissenschaft an der Universität Halle, der »die Welt Händels« und unsere vielfältigen Beziehungen zu ihr zu allgemeinem Beifall nachzeichnete. Der Abend brachte, ebenfalls von Schering bearbeitet, die fast völlig unbekanntete »*Susanna*«, solistisch wie chorisches eine der reichsten und reifsten Partituren Händels, die überdies den sonst für heikel geltenden Stoff in so edler Fidelioart behandelt, daß die Aufführung im Hallischen Barockdom nirgends Anstoß erregte, im Gegenteil überall freudigste Überraschung auslöste. Ein Hauptverdienst gebührte wieder dem Dirigenten *Rahlwes* und der Robert-Franz-Singakademie, sowie *Rose Walter* als mustergültiger Vertreterin der Titelrolle.

Der vierte und letzte Tag begann (Sonntags) mit einem Gottesdienst in der Marktkirche, deren Gemeinde durch den beredten Mund ihres Pfarrers *Bauke* dankbar des einstigen Mitbürgers gedachte, dann folgte in der Universitätsaula ein Kammerkonzert des Hallischen Händelvereins, in dem sich die Solisten des in diesen Tagen hochbewährten Stadttheaterorchesters mit Geige (Konzertmeister *Versteeg*), Oboen und Fagott zeigten, ein Gambist sich um Händels Sonate für dies alte Streichwerkzeug mühte und *Anna Linde* sich temperamentvoll der Cembalowerke annahm. Ein von *Lotte Leonard* und Dr. *Moser* gesungenes Kammerduett mußte wiederholt werden, und die Sopranistin holte sich mit der wahrhaft imponierenden Wiedergabe der mächtigen *Lukreziakantate* verdiente Beifallsstürme. Endlich beschloß das Fest eine Bühnenauffüh-

rung der Händelschen Oper »*Orlandos Liebeswahn*« (Orlando furioso) von 1732, übersetzt und bearbeitet von Dr. H. J. Moser. Wie das bei Breitkopf & Härtel erschienene Textbuch zeigt, kommt hier weniger der Meister rührender Einzelschicksale, sondern der große Dekorateur der Barockbühne zu Wort, der mit Zauberwerk die Schaulust befriedigt, darüber hinaus aber einen unerhörten Reichtum hinreißender Melodien austreut und zumal in der Wahnsinnszene des 2. Aktes Glucksche Gewalt vorwegnimmt. Der szenischen Ausstattung in Halle waren enge finanzielle Grenzen gezogen, dafür konnte sich im Kostümlichen die Maskenfreiheit des Barock frei ausleben (Regie: *August Rösler*), und das Experiment, erstmals statt Oratoriensängern die ständigen Opernkkräfte des Hallischen Stadttheaters auf Händel anzusetzen, führte (bis auf einige Koloraturklippen) in überraschendem Maß zum Erfolg, so daß das Werk bisher vier ausverkaufte Vorstellungen erzielte — für Halle ein vielversprechendes Ergebnis, so daß auch mit anderen Bühnen Verhandlungen schweben. Die Hauptrollen hatten inne *Willy Sonnen* (Bariton, Orlando), *Siegmond Matuszewski* (Tenor, Medoro), *Hilde Voß* (Sopran, Angelica), *Anna Enghart* (Sopran, Dorinde), *Cornelius Barck* (Baß, Zoroaster). Als Dirigent hatte sich *Oskar Braun* der Partitur mit Liebe und schönem Gelingen angenommen. Das Hallische Händelfest war von vielen prominenten Gästen selbst aus weiter Ferne besucht und fand fast in der gesamten Fach- und Tagespresse solche Anerkennung, daß mit einer zweiten derartigen Veranstaltung am gleichen Ort in Bälde gerechnet werden kann.

Hans Joachim Moser

KÖLN: Zwei *Musikfeste*, mit denen die neue Chronik der »Musik« begonnen werden mag, hatten wir in diesem Sommer, eins von langer Tradition im »großen« Orchester- und Chorstil, das 92. *Niederrheinische*, und eins der neu aufblühenden Kammermusik, das 2. *Rheinische Kammermusikfest*. Die Niederrheinischen erschienen schon vor dem Kriege vielen als überlebt, und ihre Programmacher haben selbst heute ihren konservativen Sinn noch nicht geändert. So war es in Aachen (1920), so heuer in Köln. Auch in finanzieller Hinsicht sind die musikalischen Machthaber in der »rheinischen Metropole« stark pessimistisch angehaucht, während in anderen Industriestädten des Westens die künstlerische Tatenlust nicht von Geldsorgen gehemmt wird.

Im vorigen Winter ist hier die von einer Kölner Konzertagentur in freilich amerikanischem Umfange inszenierte Neueinrichtung von dreißig Konzerten (Gastdirigenten mit auswärtigen Tonkörpern, da es hier an einem zweiten Orchester fehlt) zusammengebrochen, und nunmehr haben sich sogar Schwierigkeiten für den Haushalt der ehrwürdigen Gürzenichkonzerte ergeben, für die die Stadt ihr Orchester der Konzertgesellschaft nur gegen hohes Entgelt zur Verfügung stellt. Das Hauptstück des Niederrheinischen Festes war *Pfitzners* Romantische Kantate, die der Komponist hier zum ersten Male mit starker Wirkung vorführte (Solisten: *Lotte Leonard*, *Maria Olaszewska*, *Emil Graf*, *Julius Gleß*). Da für sie acht Orchesterproben verlangt wurden, hielt sich das Programm im übrigen im herkömmlichen Rahmen: *Abendroth* brachte Mendelssohns 114. Psalm, das Beethovensche Violinkonzert (*Hubermann*), die Achte von Bruckner, für dessen sinfonisches Werk sich *Abendroth* seit dem Tode des Brahmsapostels Steinbach mit aller Liebe eingesetzt hat, und eine hier schon mehr überfällige Brahmsfeier (mit *d'Albert*).

Die Rheinischen Kammermusikfeste gehen von *Willy Lamping*, dem Cellisten des Brühler Schloßquartetts Kurköln, aus, dem ein künstlerisch-wissenschaftlicher Beirat von Musikhistorikern zur Seite steht. Sie dienen wie die Winterkonzerte der Kurköln der Renaissance der Kammermusik, sammeln auf dem geschichtlichen Entwicklungswege verborgene Schätze, führen sie stilrein ans Licht und berücksichtigen im Gegensatz zu den enger begrenzten Bonner Beethovenkonzerten vor allem die vorklassische Sinfonie- und Quartettliteratur, fördern aber auch durch Preisausschreiben das neuzeitliche Schaffen. Sechs erlesene Vereinigungen wirkten diesmal mit, das *Budapester* Streichquartett, das besonders aufhorchen machte, das *Gewandhaus-*, das *Gürzenich-*Quartett, die *Havemanns*, das *Mairecker-Buxbaum-*Quartett, das *Mannheimer* Streichquartett, sowie Kölner und Frankfurter Bläser. Die Sinfonien in kleiner Besetzung wurden von *Abendroth*, *Fiedler* und *Panzner* geleitet, u. a. Werke von Schein, Corelli, Rosetti, Bach, Mozart und Hugo Wolf. Ein gut klingendes, musikalisch nicht stark anmutendes Klarinettenquartett von *Kurt Schubert* war mit einer Anerkennung, ein Streichquartett von *Rudolf Peters*, das bei klarer Form Abhängigkeit von Brahms und Reger zeigt, mit einem zweiten Preise be-

dacht worden. Von Neueren hörte man sonst *Bartók, Haba, Hindemith*, von dem letzteren zum ersten Male eine kleine Kammermusik für Bläser, in der Stravinskys grotesker Witz Schule gemacht hat. Zwei Abende des Festes verlebte man im benachbarten Brühler Schloß, in dessen Rittersaal einst der zwölfjährige Beethoven vor dem Kurfürsten konzertiert hat. Auf der Terrasse erklang Mozarts große Bläserserenade in B-dur, womit die schöne alte Übung des Musizierens im Freien wieder aufgenommen wurde. Zu erwähnen bleibt außer diesen Veranstaltungen noch ein »musikfestliches« Opernhauskonzert, in dem *Otto Klemperer*, der geist- und energievollere moderne Dirigent, der kürzlich Schönbergs Pierrot-Melodramen hier einführte, die Neunte von Beethoven zu einem ungewöhnlichen Erlebnis gestaltete. *Walter Jacobs*

SALZBURG: (*Festspiele 1922*). Die zerrissene Kunstwelt im Zeichen Mozarts wieder zusammenzuführen, Salzburg, die Mozartstadt und eine Kostbarkeit im armen Österreich, zum Treffpunkt des Internationalismus zu machen: ein glücklicher Gedanke. Freilich: dies ist Werberuf ebenso für den Snob wie für den Künstler; unter den heutigen Verhältnissen eigentlich mehr noch für jenen als für diesen. Gleichviel, ein Leitwort der Einigung ist gefunden und wird zunächst gelten.

Mozart kann zweierlei bedeuten: Seligkeit für den, der Heiterkeit, Anmut, Einfachheit liebt. Diese Seligkeit ist das Mißverständnis der Bourgeoisee. Aber zu Mozart bekennen sich auch die anderen, die Menschen, in denen es künstlerisch gärt. Die sehen hinter Mozarts Hülle, seinem Maß, seiner Schönheit die Unruhe einer dem Höchsten zugewandten Seele. Für sie ist Mozart ewige Sehnsucht, weil er die Unruhe in das Gleichgewicht von Form und Klang zu zwingen wußte; Sehnsucht aller schaffenden und mitschaffenden Musiker der Welt, die auf vielfach gekrümmten Wegen dem Ideal der Form zustreben.

Die Festspiele waren eigentlich nur für den Snob, für den Bourgeois bestimmt, der dieses arme Salzburg mit seinem alten oder auch sehr neuen Reichtum beglücken kann. Das geschah. Denn *Richard Strauß'* Lebendigkeit zog an. *Franz Schalk* wurde mitgenommen. Schönste Stimmen sangen Lebenslust: *Duhan, Mayr, Elisabeth Schumann* und, mit Vorbehalten, auch *Selma Kurz*. Doch gab es ein Vorspiel auch für jene, die an Reichtümern nichts zubringen, für die Künstler. Die

eigentlichen Festspiele waren durch den Namen Richard Strauß bezeichnet, der, als neuer Mozart, Musteraufführungen des alten durch die Wiener Staatsoper in seinem Geiste lenken sollte. Und derselbe Richard Strauß wurde auch Deckmantel für das Vorspiel: internationale neue Kammermusik. Er glänzte hier durch die Abwesenheit, die seiner natürlichen Abneigung gegen alle von Strauß abzweigende, vorwärtsgewandte, für ihn selbst uferlose Musik entspricht. Man hätte auf dieses anscheinend so praktische Aushängeschild verzichten sollen.

Gewiß ist, daß das Vorspiel unsere stärkere Teilnahme verdient als das Festspiel. Da, im Mozarteum, wurden zum ersten Male die Fäden zwischen den Schaffenden Europas und Amerikas wieder geknüpft. Tastend findet man sich zusammen. Es ist wahr: ein großmächtiger Verlag, die Universaledition, hat die Bindung der bisher Getrennten unternommen. Dieser Wiener Verlag ist durch seinen österreichischen Charakter als einziger deutscher fähig, die Nationen in der Musik zusammenzuführen. Man wird ihm diese Möglichkeit, dieses Verdienst nicht bestreiten, mit der Randbemerkung allerdings, daß heut die wirtschaftliche Macht des Verlegers mehr als je auch über die Zugkraft idealer, künstlerischer Werte entscheidet. Und daraus ergibt sich nun auch, daß die gebotene Auswahl internationaler Musik von Einseitigkeit nicht frei war. Schließlich war die Bevorzugung Wiener Komponisten deutlich ausgeprägt. Der leitende Gedanke in der trotz vielfacher Verschiedenheiten nach einem Ziel gerichteten Musik unserer Tage trat also nicht klar heraus. Aber ein Anfang war gemacht. Und diesem ersten Schritt folgte der zweite: die Gründung einer internationalen Gesellschaft für neue Musik mit dem Sitz in London.

Am zweiten Tage der »Internationalen Kammermusikaufführungen« in Salzburg angelangt, hatte ich die Violinsonate des führenden Ungarn *Béla Bartók*, Werke des Engländers *Arthur Bliss*, der Franzosen *Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Claude Debussy*, der Italiener *Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti*, der Spanier *Enrique Granados* und *Manuel de Falla* leider versäumen müssen, darf mich aber auf meine Kenntnis dieser Komponisten berufen, die also auch hier, in der Beleuchtung durch Künstler wie *Marya Freund* und *Jean Wiener*, einen bedeutenden Auftakt gaben. Übrigens ging auch weiterhin ein wahrer Platzregen von

Musik, und oft recht gleichgültiger und schablonenhafter, über den sehr gewählten Zuhörerkreis dieser Konzerte nieder.

Kammermusik und Lied sind die beiden großen Gebiete, die hier ins Licht gestellt werden: darin offenbart sich der Trieb zur Verinnerlichung der Musik, die allem Gegenständlichen entrückt und für die eine neue Linie gewonnen werden soll. Diese Bemühungen sind natürlich im Quartett von stärkerem Erfolg gekrönt als im Lied. Will man das Wesentliche zusammenfassen, so bleiben drei Quartette, von denen ganz verschieden geartete Erregungen ausgingen; Werke, die übrigens nicht zum ersten Male zur Erörterung standen: *Arnold Schönbergs* fis-moll-Quartett mit Gesang, dessen letzter Satz »Entrückung« als höchster Ausdruck einer neuen Lyrik von den Seelen der Zuhörer Besitz nahm, sie dann in die betriebsame Welt entließ; eine sublimale Verknüpfung von Kammermusik und Lied, dort weniger in die Zukunft weisend als hier. Zweitens das Streichquartett *Anton von Webers*, das den Drang nach Entkörperung der Musik in einem schon ganz jenseitigen, schon sehr fragwürdigen Klangbild ausdrückt. Dann das Streichquartett in C-dur *Paul Hindemiths*, aus dem Urquell der Musik hervorgegangen, hinausgeschleudert, aber im langsamen Satz in neue Bezirke der Innerlichkeit reichend; also eine scheinbare Widerlegung Webers; und doch sind sie beide durch ihr Ethos ver-

knüpft, dem nur bei Hindemith eine andere eingeborene Kraft zur Verfügung steht. Diese drei Werke wurden durch das *Amar-Hindemith-Quartett*, nein, nicht gespielt, sondern bis in ihre feinsten Verästelungen nachgeschaffen. In demselben schöpferischen Geist, der etwa das Klavierspiel *Walter Giesekings* zu einem großen Erlebnis machte. Es war überhaupt auch ein Fest ausführender Kunst. Man wird an den Vortrag des Cellisten *Alexander Baryjansky*, der *Ernest Blochs* hebräische Rhapsodie bis in die letzten Fasern miterlebte, denken wie an die Leistung *Carl Friedbergs* und *Joseph Szigetis*, die desselben Schweizer-Amerikaners Violinsonate darstellten; wird sich gern des gefeilten Klavierspiels des Wieners *Paul Weingarten* erinnern und *Elisabeth Schumann*, *Erika Wagner*, *Felicie Mihacsek-Hüni*, *Dorothy Moulton* als mehr oder weniger zündende Liedersängerinnen zu nennen haben. Das Lied eines *Karl Horwitz* ist aus einer inneren Notwendigkeit geflossen, die man in anderen nicht so leicht findet. Denn *Wilhelm Grosz'* Liebeslieder sind nur reizende, aber wirklich reizende Gebrauchsmusik. Und *Percy Graingers* »Molly on the shore« für Streichquartett ist nicht minder reizend und niedlich: so daß alles in allem eine vollgültige Vertretung des Auslandes, vor allem Englands, erst noch zu suchen ist. Hoffen wir, daß schon das nächste internationale Musikfest, gleichfalls in Salzburg, einen Schritt weiter tut. *Adolf Weißmann*

» ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN «

Die Porträts von Hans Pfitzner, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Ferruccio Busoni, Wilhelm Furtwängler und Otto Klemperer zeigen die markantesten lebenden Persönlichkeiten des Paul Bekkerschen Einführungsartikels: *Zeitwende*. Sie sind besonders deshalb reizvoll, da einige der Aufnahmen Liebhaberphotographien sind und die Künstler ohne das »Bitte, recht freundlich« des Photographen zeigen, wie sie wirklich im Leben ausschauen.

Zu dem Artikel von Richard H. Stein gehören zwei weitere Aufnahmen.

Der Brief von *Verdi* ist die Antwort auf die von einem Direktor der Deutschen Verlags-Anstalt an den Meister gerichtete Frage, ob er nicht Erinnerungen aus seinem Leben niederschreiben und dem Verlag zur Veröffentlichung überlassen wolle. Die originelle Antwort zeugt von echtem Verdischem Temperament und ist auch

ein liebenswürdiges Zeichen seiner bescheidenen Zurückhaltung.

Das Lied »*Geburt Mariä*« des in letzter Zeit immer bekannter gewordenen *Paul Hindemith* stammt aus dem bisher unveröffentlichten Zyklus »*Marienleben*« von Rainer Maria Rilke. Es ist bezeichnend für den Stil des jungen Künstlers. Mit der Beschränkung auf das Mindestmaß will Hindemith wirken. Wie in seinen drei Opernaktentönen die Monotonie als wirksames Kunstmittel eine starke Rolle spielt, so auch hier. Ein Thema, eine harmonische oder melodische Idee wird dem Ohr so lange dargeboten, bis die Stimmung des Liedes völlig dem Hörer adäquat geworden. Hindemith ist 1895 in Hanau geboren und ging dann durch alle »*musikalischen Schleusen*«, bis er seit 1916 in Frankfurt Konzertmeister wurde.

*

Z E I T G E S C H I C H T E

*

» NEUE OPERN «

BERLIN: »Fredegundis« von *Franz Schmidt* wird im Herbst an der Staatsoper zur Uraufführung gelangen.

BRÜNN: Eine Renaissanceoper, »Beatrice Caracci« von *Franz Neumann*, kam hier zur Uraufführung.

HAMBURG: »Die Geißelfahrt« ist der Name einer neuen Oper von *G. v. Keußler*, die ihre Uraufführung im Stadttheater erleben wird.

KIEL: Eine der ersten Uraufführungen wird die Oper von *Theodor Blank* »Das ewige Leben« sein. Das Libretto stammt aus der Feder *Joseph Delmonts*.

Eine komische Oper »Doktor Eisenbarth« von *Rolf Rueff* (Text von *Chr. Flüggen* und dem Komponisten) kam hier zur Uraufführung.

LEIPZIG: Die Oper wird unter Leitung *Otto Lohses* *Juan Manéns* neuestes Werk »Der Weg zur Sonne«, eine dramatische Sinfonie in drei Akten, einem Prolog und Epilog, uraufführen.

STUTTGAART: Im Landestheater werden zwei Novitäten in Szene gehen. »Thamar«, ein neues Musikdrama von *Wilhelm Mauke*, und eine heitere Oper »Hannesle und Sannele« des schwäbischen Dichterkomponisten *Karl Bleyle*.

WIEN: Die neue Oper *Wilhelm Kienzl* hat den Titel »Hassan der Schwärmer«. Der Stoff entstammt einer heiteren Erzählung aus »Tausendundeine Nacht«. Die Uraufführung findet in der ersten Hälfte der neuen Spielzeit in der Volksoper statt.

* * *

Eugen d'Alberts neue Oper heißt »Mareike von Nymwegen«. Der Text behandelt ein niederländisches Legendenthema.

Alban Berg hat das *Büchnersche* Drama »Woyzek« als Oper komponiert.

James Simon ist zurzeit mit der Vollendung einer Oper »Frau im Stein« (Dichtung von *Rolf Laukner*) beschäftigt.

» OPERNSPIELPLAN «

AACHEN: Das Stadttheater wird als Uraufführungen *Schreker*: »Die Gezeichneten«; *Zemlinsky*: »Eine florentinische Tragödie«; *Mussorgsky*: »Boris Godunow« bringen. Außerdem als Uraufführung *Goetze*: »Der Zwiebelmarkt«.

BERLIN: In der Staatsoper sind an Neueinstudierungen und Erstaufführungen geplant: *Mozart*: »Don Giovanni«; *Weber*: »Oberon«; *Strauß*: »Ariadne auf Naxos« und teilweise neu »Die Frau ohne Schatten«; *Meyerbeer*: »Hugenotten«; *Korngold*: »Tote Stadt«; *Janacek*: »Jenufa«; *Berlioz*: »Die Trojaner« werden in der Stuttgarter Bearbeitung von *Max v. Schillings* ebenfalls neu herauskommen.

Das Programm der Großen Volksoper hat mit »Freischütz« begonnen, um dann weiter: »Lohengrin«, »Entführung«, »Samson und Dillila«, »Troubadour«, »Tristan«, »Don Pasquale«, »Walküre«, »Schmuck der Madonna«, »Fidelio« u. a. m. zu bringen.

BOCHUM-DUISBURG: Als Uraufführung ist *Julius Weismanns*: »Schwanenweiß« in Aussicht genommen.

BORDEAUX: Das Grand-Théâtre kündigt einige Ur- und Erstaufführungen an: »Amadis«, das nachgelassene Werk von *Massenet* als Erstaufführung in Frankreich; neben einigen Erstaufführungen französischer Komponisten: »Figaros Hochzeit«, »Der Prophet«, »Die Königin von Saba«, »Hoffmanns Erzählungen« und »Louise«.

DARMSTADT: *Michael Balling* wird »Das Liebesverbot« *Richard Wagners* durch eine Aufführung in diesem Winter wieder zu beleben versuchen.

FRANKFURT a. M.: Die Oper plant folgende Uraufführungen: *Mussorgsky*: »Die Fürstin Horanski«, *Ravel*: »Spanische Stunde«, *Stravinsky*: »Frühlingsfeier«, *Pick-Mangialli*: »Sumitra«, *Bruno Hartl*: »Der einzige Mann«, *Offenbach-Sternheim*: »Blaubart«. Als Erstaufführungen sollen in Szene gehen: »Die Frau ohne Schatten«, »Palestrina«, »Mannon Lescaut« (*Puccini*), »Jenufa« (*Janacek*). Als diesjähriges Weihnachtsmärchen wird »Tuttifantchen« von *Hedwig Michel* und *Franziska Becker* in Szene gehen. Die Musik ist von *Paul Hindemith*.

HALLE a. S.: Folgende Erstaufführungen sind geplant: *Korngold*: »Die tote Stadt«, *Eberhardt*: »Der Halling«, *Kienzl*: »Kuhreigen«, *Pfitzner*: »Rose vom Liebesgarten«, *Schillings*: »Mona Lisa«, *Schreker*: »Schatzgräber«, *Tschaikowski*: »Eugen Onegin«, *Weber*: »Die sieben Raben« (bearbeitet von *H. J. Moser* mit der Musik zu *Euryanthe*).

HANNOVER: Das Stadttheater bringt an Erstaufführungen: *Pfitzner*: »Rose vom Liebesgarten« und »Christelflein«, *Schreker*:

»Der ferne Klang«, *Bittner*: »Das höllisch Gold«, *Stürmer-Weinreich*: »Der Tänzer unserer lieben Frau«.

KÖLN: *Otto Klemperer* wird als diesjährige Uraufführungen »*Katja Katanowa*« von *Janacek* und die Neubearbeitung von »*Romeo und Julia auf dem Dorfe*« von *Delius* bringen. Erstmals wird »*Der ferne Klang*« und »*Boris Godunow*« aufgeführt werden.

PARIS: Die Opéra Comique bringt außer einer Fülle von Uraufführungen »*La Brébis égarée*« von *Darius Milhaud*. Ferner ein Ballet von *Florent Schmitt* »*Le petit Elfe Ferme-l'œil*« und von *Albert Roussel* »*Le Festin de l'Araignée*«. Von Nichtfranzosen kommen heraus: *Puccini*: »*Gianni Schicchi*«; *Albeniz*: »*Pepita Ximenez*«. »*Tristan und Isolde*« wird in einer neuen Übersetzung von *Maurice Léna* und *Jean Chantavoine* aufgeführt werden.

STOCKHOLM: Die komische Oper von *Henri Marteau* »*Meister Schwalbe*« wird erstmalig in Szene gehen.

» KONGZERTK »

AACHEN: In den städtischen Konzerten unter *Peter Raabe* werden an neuen Werken aufgeführt: *Bruckners* 5. und 6. Sinfonie, f-moll-Messe; *Braunfels*: Phantastische Erscheinungen; *Erdmann*: D-dur-Sinfonie; *Eidons*: Zwei sinfonische Sätze (Uraufführung); *Haba*: Sinfonische Phantasie; *Pfitzner*: Kantate; *Reger*: Böcklin-Suite, Hiller- und Beethovenvariationen, Vaterländische Ouvertüre; *Haas*: Variationen und Rondo über ein Volkslied; *Reznicek*: Sinfonie im alten Stil; *Rorich*: Ouvertüre zu »Weh dem, der lügt«; *Schönberg*: Fünf Orchesterstücke; *R. Stefan*: Musik für Orchester; *Strauß*: Alpensinfonie; *Wetz*: 3. Sinfonie.

BERLIN: *Alfred Lichtenstein* bringt in 10 Flötenkonzerten die neueste Flötenliteratur zu Gehör. Es werden zur Aufführung gelangen: Stücke für Flöte allein, Flötensonaten, Stücke für Flöte und Schlagzeug, auch Harfensonaten, ein Bläserquartett, ein Klaviersextett, Rhapsodien, ein Konzert für Flöte und kleines Orchester, *Schönbergs* »*Pierrot Lunaire*«, *Hindemiths* »*Die junge Magd*«, *Honeggers* Rhapsodie für zwei Flöten, Klarinette und Klavier. Die Konzerte finden im Brahmsaal statt. Eintrittskarten werden kostenlos ausgegeben, mit Ausnahme des 4. und 5. Abends. Alle musikalisch Interessierten werden gebeten, ihre Wünsche für Eintritts-

karten an *Alfred Lichtenstein*, Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 22/23 zu richten. — Im Oktober wird *Ernst Wendel* (Bremen) ein Violinkonzert von *Respighi* als Erstaufführung in Deutschland bringen. Solistin ist *Armida Senatra*.

Die Sinfoniekonzerte der Staatsoper werden von *Hermann Abendroth* geleitet werden.

BOCHUM: Außer einem im März 1923 stattfindenden Regerfest werden folgende Uraufführungen geplant: Ein Orchesterstück von *Adolf Busch*, Variationen von *Schulhoff*, Intermezzo von *Bagier*, Herbstnacht von *Beilschmidt* und Lieder mit Orchester von *Smigelski* und *Siegel*. Außerdem wird *Schönbergs* »*Pierrot Lunaire*« aufgeführt.

DRESDEN: *Henri Marteau's* 1. Sinfonie »*Gloria Naturae*« wird im Oktober von dem Philharmonischen Orchester unter Leitung des Komponisten uraufgeführt werden.

Im November wird ein von der Heinrich-Schütz-Gesellschaft ausgehendes *Erstes Heinrich-Schütz-Fest* stattfinden, zur Feier des 250. Todestages des Meisters.

ELBERFELD: Die Konzertgesellschaft kündigt folgende Werke an: *Händel*: »*Samson*«, *Bach*: »*Matthäuspasion*«. An Neuem werden aufgeführt: *Pfitzners* Kantate »*Von deutscher Seele*«, *Grabners* »*Weihnachtsoratorium*« (Uraufführung), *Bruckners* 2. und 9. Sinfonie; *Mahlers* 6. Sinfonie werden außer Orchesterwerken lebender Komponisten (*Ehrenberg*, *Graener*, *Kornauth*, *Korngold*, *Schoek*, *Schreker*, *Sekles*) vorgeführt werden.

FLENSBURG: Die städtische Musikdirektion kündigt 10 Sinfoniekonzerte an. Der Spielplan wird folgende Werke enthalten: Zwei Sinfonien von *Brahms*; das Violindoppelkonzert in D-dur von *Bach*; 4. Sinfonie von *Schumann*; *Richard Strauß'* *Don Juan* und Orchesterlieder; *Liszts* *Mazeppa* und *Faustsinfonie*; *Mahlers* 3. und 4. Sinfonie; Werke von *Bruckner* und *Reger*; *Braunfels'* »*Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz*«; *Pfitzners* Ouvertüre zu »*Christelflein*« und die drei Vorspiele des »*Palestrina*«; *Tschaikowskis* »*Pathétique*«, Werke von *Rachmaninoff*, *Stravinsky*: »*Feuerwerk*«; Werke von *Berlioz* und *Busoni*.

HALLE a. S.: Eine *Regerwoche* ist zur Feier des 50. Geburtstag des Meisters in Aussicht genommen.

HEIDELBERG: Vom 25. bis zum 29. Oktober veranstaltet die Stadt eine *Bach-Reger-Feier*, zu der u. a. hervorragende Solisten: *Adolf Busch* (Violine), *Rudolf Serkin* (Kla-

vier), Christian Döbereiner (Viola da Gamba), Arno Landmann (Orgel), Dr. Rosenthal (Gesang) und Henny Wolf (Gesang) ihre Mitwirkung zugesagt haben. Es finden 6 Konzerte (3 mit Orchester bzw. mit Chor und Orchester) statt. Die künstlerische Oberleitung liegt in den Händen des Direktors des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität, Prof. Dr. Theodor Kroyer; die musikalische Leitung haben die Herren Paul Radig (städt. Musikdirektor), Paul Gies (Direktor der Musikakademie) und Dr. H.M. Poppen (akad. Musikdirektor) übernommen.

KÖLN: »Sinfonische Phantasie«, ein neues Werk von H. H. Wetzler für großes Orchester gelangt im 1. Gürzenichkonzert zur Uraufführung.

PRAG: Ein Marienoratorium »Die Mutter« von Gerhard v. Keußler gelangt zur Uraufführung.

STUTTGART: Ein neues Werk von Rudolf Peterka, sein opus 8 »Triumph des Lebens« für großes Orchester, gelangt im Oktober zur Uraufführung.

WIEN: Hier wird zum ersten Male das abendfüllende Oratorium »Marienleben« von A. v. Othegraven durch den Chor Dreizehnlinden aufgeführt werden.

R. Stöhr hat ein großes Chorwerk »Notturmo sinfonico« vollendet.

» TAGESCHRONIK «

Eine Internationale Gesellschaft für neue Musik ist nach Absolvierung der Salzburger internationalen Kammermusikwoche unter Vorsitz des englischen Musikgelehrten Prof. Dr. Dent (London) zustande gekommen. Es ist zum ersten Male seit der Vorkriegszeit, daß sich Musiker und Musikschriftsteller zu einem Weltbund zur gegenseitigen Pflege der Musik, zur Veranstaltung von alljährlichen Musikfesten und zum internationalen Notenaustausch vereinigt haben. In das Präsidium des vorbereitenden Ausschusses wurden gewählt: Für Amerika: Prof. Dr. Sonneck, Dr. Saerchinger; für Belgien: Prof. Collard; für Deutschland: Prof. Dr. Adolf Weißmann; für die Tschechoslowakei: Dr. Erich Steinhard, Dr. Václav Stepan; für England: Prof. Dr. Dent, Prof. Ewans; für Frankreich: Arthur Honneger, D. Milhaud; für Italien: Prof. Gatti; für Österreich: Dr. Paul Stefan, Dr. R. Réti, H. Damisch; für Spanien: Salazare; für Dänemark: Hammerik; für Ungarn: Béla Bartók.

Im Nachlaß von Alexander Scriabin haben sich mehrere unveröffentlichte Werke gefunden, die nunmehr im Druck erscheinen werden. Darunter auch eine Sinfonie.

Die Eintrittspreise der Berliner Staatsoper werden in dieser Spielzeit erheblich heraufgesetzt. Berlinern, Reichsdeutschen und Österreichern wird eine Ermäßigung von vier Fünfteln des regulären Preises gewährt werden. Deshalb hat sich jeder, der dieser Ermäßigung teilhaftig werden will, mit einem Ausweis zu versehen, der ihn als Deutschen kennzeichnet. (Die Ausweise müssen mit einer amtlich beglaubigten Photographie versehen sein.)

Sieben erste deutsche Opernkräfte sind für die nächste Spielzeit an die Metropolitan Opera in Newyork verpflichtet worden: Barbara Kemp, Elisabeth Rethberg, Delia Reinhardt; die Herren Michael Bohnen, Paul Bender, Tauber und Schützendorf. Als Regisseur für einige Neuaufführungen ist von Wymetal aus Wien engagiert.

Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg wird mit seinem Personal im kommenden Winter ein Gastspiel in Newyork absolvieren. Das Gastspiel wird 16 Wagneraufführungen umfassen. Die erste Vorstellung hat man auf den 12. Februar 1923 festgesetzt.

Julius Epstein konnte seinen 90. Geburtstag feiern. Er war ein Freund von Brahms und der Mitbegründer des Wiener Konservatoriums, der späteren Staatlichen Akademie. Sein berühmtester Schüler war Gustav Mahler, den er als Fünfzehnjährigen entdeckte und in dem er als einer der ersten ein großes musikalisches Genie erkannte.

Der Senior der deutschen Tonkünstler, Carl Adolf Lorenz, konnte am 13. August seinen 85jährigen Geburtstag feiern. Er ist der Komponist einer Reihe von Oratorien, und seine Oper »Harald und Theano« erlebte 1893 im weiland Königlichen Theater in Hannover mehrere Aufführungen.

Im August beging der langjährige Leiter der Dresdener Liedertafel, Reinhold Becker, seinen 80. Geburtstag.

Für den aus Gesundheitsrücksichten ausscheidenden Ferdinand Löwe wurde Joseph Marx zum Direktor der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst gewählt.

Wolfram Humperdinck, der einzige Sohn des verstorbenen Meisters, ist dem Deutschen Nationaltheater in Weimar als Opernspielleiter verpflichtet worden.

Der Geraer Hofkapellmeister Laber wird gleichzeitig mit seiner Tätigkeit in Gera die

musikalische Oberleitung des umgebauten Stadttheaters in Plauen übernehmen.

Der vom Mannheimer Nationaltheater aus Düsseldorf verpflichtete Kapellmeister *Erich Kleiber* wurde auch als Leiter des Musikvereins Mannheim bestimmt.

Erich Band vom Landestheater Stuttgart erhielt den Titel »Württembergischer Staatskapellmeister«.

Der Oberregisseur der Leipziger Oper, *Karl Schäffer*, wurde zum Intendanten von Dortmund gewählt.

Der Musikhistoriker Dr. *Erich Steinhard* (Prag VII malirská 386), mit der Herausgabe der Selbstbiographie des Altprager Komponisten Johann Wenzel Tomaschek betraut, ersucht Besitzer von Schriften, Handschriften und Porträts dieses Tonsetzers, die zur Ergänzung der Lebensgeschichte des Meisters dienen könnten, um Bekanntgabe ihrer Adressen.

In den zwei internationalen Musikerkonferenzen zu Köln wurde ein nordisch-zentral-europäischer Musikerbund errichtet, dessen Sitz in Stockholm ist. Der Bundespräsident wurde *Gösta Lemon*, der Präsident des schwedischen Musikerverbandes.

Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer veröffentlicht ihren Geschäftsbericht 1921. Die Gesamteinnahmen betragen 714 200 Mk. Die Aufführungsgebühren allein 649 200 Mk. Davon wurden an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Dichter, Verleger und an die Unterstützungskasse der Genossenschaft verteilt Mk. 429 700. Aus der Unterstützungskasse wurden 1921 ausbezahlt Mk. 68 700.

Richard Wagners Meistersingerpartitur erscheint demnächst in Faksimiledruck im Dreimaskenverlag. Subskriptionspreis ist bis auf weiteres: Halbleder Mk. 3500 (regulärer Preis: Mk. 10 000); Ganzpergamentausgabe Mk. 7500 (regulär Mk. 18 000); Ganzlederausgabe: Mk. 9000 (regulär Mk. 22 000).

Im Herbst erscheint der II. Band der »Geschichte der deutschen Musik« (1618—1809) von *Hans Joachim Moser* im Verlag Cotta.

Th. v. Gosen in München hat den Auftrag erhalten, für Mexiko ein Beethoven-Denkmal zu schaffen.

Elie Poirée hat es unternommen, eine Wagnerbiographie zu schreiben.

Als Konzertmeister der Berliner Philharmoniker wurde ein Schüler von Willy Hess, *Henry Holst*, verpflichtet.

Eine Reihe bedeutender Tonkünstler hat beschlossen, in Berlin eine *Internationale Kom-*

ponistengilde zu gründen. Der Zweck der I. K. G. ist die Veranstaltung von Konzerten, die die Werke der Mitglieder zu Gehör bringen. Die Programme sind zum Austausch in den verschiedenen Gruppen des Auslandes bestimmt. Die bedeutsamste Erscheinung in der I. K. G. ist *Ferruccio Busoni*.

» TODESNACHRICHTEN «

BARCELONA: Der bedeutende spanische Musiker *Felipe Pedrell* starb im Alter von 81 Jahren. Er war der Vorkämpfer deutscher Musik in Spanien und trat schon im Jahre 1866 als Verteidiger Richard Wagners in Spanien auf.

DANZIG: *Karl Fuchs* ist im Alter von beinahe 84 Jahren gestorben. Seine persönliche Freundschaft mit Nietzsche und sein enges Verhältnis zu dem großen Philosophen haben einen Widerglanz in dem Leben des Verstorbenen gefunden. Seine überragende Erscheinung in der Musikwissenschaft wird in weitesten Kreisen unvergessen sein.

EISENACH: Der Cellovirtuose *Heinrich Kiefer* ist im Alter von 55 Jahren verschieden. Er war an den größten deutschen Orchestern als Solocellist tätig. Nach zwei Jahren Lehrtätigkeit am Sternschen Konservatorium in Berlin ging er nach München und unternahm von da aus mit dem von ihm begründeten Münchner Streichquartett Konzertreisen ins In- und Ausland. Aus Dresden ging er dann als Solocellist an das Städtische Orchester in Eisenach.

PRAG: *Wilhelm Zemanek*, der Dirigent des Philharmonischen Orchesters, † im Alter von 47 Jahren.

Der Komponist und Musikschriftsteller *Wenzel Novotny* verstarb hier. Er hat über hundert fremde Opern ins Tschechische übersetzt.

WERYK: Der bedeutendste Vertreter ukrainischer Volksmusik, *Cyrill Stetzenko*, ist dem Flecktyphus erlegen.

WIEN: Die Opernsängerin *Berta Steinher* † 72 Jahre alt. 1881 trat sie zum letzten Male in Berlin als »Aida« auf.

ZÜRICH: Eine der überragendsten Sängererscheinungen *Johannes Meschaert* ist im Alter von 65 Jahren dahingegangen. Er ist geborener Holländer und ging vom Violinspiel zum Gesangstudium bei Schneider, Stockhausen und Wüllner über. Auch als Dirigent in Amsterdam ist er tätig gewesen. Seit dem Jahre 1911 wirkte der Verstorbene als Lehrer an der Hochschule für Musik in Berlin.

*

VORLESUNGSSCHRONIK

*

Von den für das Wintersemester 1922 an deutschen, österreichischen und schweizerischen Universitäten angekündigten Vorlesungen zum Musikstudium sind die folgenden bisher zu unserer Kenntnis gelangt:

BASEL: *Nef*, Die Choräle J. S. Bachs. Beethoven, Leben und Werke. Analyse ausgewählter Kompositionen. **BERLIN:** Lag bis Redaktionsschluß noch nicht vor. **BERN:** *Graf*, Übungen im kirchlichen Orgelspiel, verbunden mit Vorführung und Erklärung ausgewählter liturgischer Orgelmusik. *Kurth*, Studien zur Harmonik und Melodik Schuberts. Das musikalische Volkslied der europäischen Länder mit besonderer Berücksichtigung der Schweiz. Allgemeine Musikgeschichte: Das Zeitalter der Renaissance. **BONN:** *Schiedermair*, Geschichte der Oper, des musikalischen Dramas, des Singspiels vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Lektüre der musikalischen Schriften E. T. A. Hoffmanns. *A. Schmitz*, Johann Sebastian Bach. Der instrumentale Kontrapunkt des Bachzeitalters. **DRESDEN:** *E. Schmitz*, Richard Wagners Leben und Werke. Einführung in die Musikgeschichte. Führende Meister der Tonkunst aus fünf Jahrhunderten. Einführung in die Musikästhetik. **ERLANGEN:** *Schmidt*, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im 17. Jahrhundert. Liturgische Übungen mit musikgeschichtlichen Erläuterungen. Theorie der Musik. J. S. Bachs Kirchenkantaten. **FRANKFURT a. M.:** *Bauer*, Geschichte der deutschen Musik von 1650 bis zum Tode Händels. Leben und Werke von Johannes Brahms. **FREIBURG i. B.:** *Gurlitt*, Die alt-niederländische Musik von Dufay bis Josquin. Lektüre ausgewählter Schriften von Johannes Tinctoris. In Gemeinschaft mit *Müller-Blattau*, Einführung in das Studium der Notationskunde. **GIESSEN:** *Trautmann*, Franz Schubert und seine Werke. Übungen in Elementartheorie und in den Anfangsgründen der Harmonielehre. **GREIFSWALD:** *Zingel*, Der Erlösungsgedanke in Wagners Werken. Der vierstimmige Satz als Grundlage für den Klaviersatz. Kirchenmusikalische Übungen. **HALLE:** *Schering*, Einführung in die Musikwissenschaft. Die deutsche Musikästhetik seit Kant. Übungen in der musikalischen Paläographie. *Moser*, Musikgeschichte der deutschen Romantik. Übungen zu Luthers Liedern. **HAMBURG:** *Hoffmann*, Stimmbildung und Stimmhygiene. **HEIDELBERG:** *Kroyer*, Johann Sebastian Bach. *Poppen*, Harmonielehre. Kontrapunktübungen. **JENA:** *Volkmann*, Praktische Übungen in Harmonielehre. Analysen der ersten Klaviersonaten von Beethoven als Grundlage des Musikverständnisses. **KIEL:** *Stein*, Musikwissenschaftliche Übungen. *Mayer-Reinach*, Musikwissenschaftliches Kolloquium. **KÖLN:** *Bücken*, Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der vor-klassischen Musik. Die Grundlagen der musikalischen Bildung. Stilkritische Übungen zur Geschichte der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts. *Kinsky*, Geschichte der Streichinstrumente. Einführung in die Geschichte der Notenschrift. *Unger*, Musikalische Harmonielehre. **KÖNIGSBERG i. Pr.:** *Fiebach*, Elementartheorie. Orgelbau. Instrumentenkunde. **LEIPZIG:** *Abert*, Historische Orchester- und Kammermusikübungen. *Seidl*, Stimmbildung. **MARBURG:** *Stephani*, Musikalische Formenlehre. Akkordverbindung, Modulation, Choralsatz. **MÜNCHEN:** *Sandberger*, gemeinsam mit *Scholz*, Einführung in die Musikwissenschaft, Harmonielehre für Anfänger. *Von der Pfordten*, Mozarts Leben und Werke. **MÜNSTER:** *Volbach*, Die Musik unserer Zeit und die musikalischen Formen. **ROSTOCK:** *Thierfelder*, Altchristliche und frühmittelalterliche Musik. Die Formen der absoluten Instrumentalmusik. Harmonielehre. **STUTTGART:** *Meyer*, Das Drama Richard Wagners. **TÜBINGEN:** *Hasse*, Die Klavier- und Orgelmusik des Generalbaßzeitalters. Formenlehre an der Hand von Mozarts und Schuberts Klaviersonaten. Harmonielehre für Anfänger. Gemeinschaftlich mit *Weise*, Geschichte der Oper bis auf Gluck und Mozart, kulturgeschichtlich und musikalisch. **WÜRZBURG:** *Kaul*, Einführung in die Musikwissenschaft. Johannes Brahms. **ZÜRICH:** *Bernoulli*, Kantoren und Kantoreien bis zum Bachzeitalter. Dokumente des Minne- und Meistersanges. Die Musik im Altertum und Orient. *Gysi*, Von Wagner bis Schreker: Wege und Ziele der neueren Oper.

Nachtrag. **BERLIN:** *Wolf*, Die Lieder des Mittelalters. Der evangelische Choral. Carl Maria v. Weber, sein Leben und seine Werke. *Schünemann*, Geschichte der Klavier- und Orgelmusik. *Fleischer*, Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, vornehmlich in Deutschland. Entwicklung und Gebrauch der Tonschriften in Vergangenheit und Gegenwart. *Sternfeld*, Richard Wagner. *Friedlaender*, Johannes Brahms, mit Erläuterungen am Klavier. *Sachs*, Musikinstrumentenkunde II. Teil.

VOM BÜCHER- UND MUSIKALIEN-MARKT

BÜCHER

- E. T. A. Hoffmann*: Musikalische Novellen und Aufsätze I/II. Herausgeber Dr. E. Istel.
Heinrich Werner: Der Hugo-Wolf-Verein in Wien.
Gustav Schur: Erinnerungen an Hugo Wolf. Herausgeber H. Werner.
Theodor Uhlig: Musikalische Schriften. Herausgeber Ludwig Frankenstein.
Franz Gräßlinger: Anton Bruckner.
Hans Tessler: Anton Bruckner. Eine Monographie.
Dr. Max Arend: Zur Kunst Glucks.
Prof. August Weweler: Ave Musica!
Adolf B. Marx: Vortrag Beethovenscher Klavierwerke.
Friedrich Nietzsche: Randglossen zu Bizets Carmen. Herausgeber Hugo Daffner.
Arthur Seidl: Die Hellerauer Schulfeste.
Arthur Seidl: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst.
Gustav Bosse: Almanach der Deutschen Musikbücherei 1921 und 1922.
Dr. Konrad Huschke: Die deutsche Musik und unsere Feinde.
Edgar Istel: Revolution und Oper.
Paul Stefan: Die Feindschaft gegen Wagner.
Paul Marsop: Zur Sozialisierung der Musik und der Musiker.
 Sämtlich im Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.
Walter Niemann: Das Klavierbuch. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig (1910).
Hermine Schwarz: Ignaz Brüll und sein Freundeskreis (1922).
Julius Winkler: Die Technik des Geigenspiels (1922).
Karl Goldmark: Erinnerung aus meinem Leben (1922).
 Sämtlich im Rikola-Verlag, Wien.
Rudolf St. Hoffmann: Franz Schreker (1921).
Paul Stefan: Neue Musik und Wien (1921).
Egon Wellesz: Arnold Schönberg (1921).
Gisella Selden-Goth: Ferruccio Busoni (1922).
M. D. Calvocoressi: Mussorgsky (1921).
Ernst Decsey: Die Spieldose (Musiker-Anekdoten) (1922).
Stendhal: Briefe über den berühmten Komponisten Joseph Haydn (1922).
 Sämtlich im Verlag: E. P. Tal, Wien.
Karl Kobald: Alt-Wiener Musikstätten. Amalthea-Verlag, Leipzig (1919).
Alfred Schnerich: Joseph Haydn. Amalthea-Verlag (1922).
Conrad Wandrey: Hans Pfitzner. Verlag: H. Hesse, Leipzig (1922).
Thusnelde Fetzer: Lehrgang zur Bildung des Klangbewußtseins. Verlag: J. G. Cotta, Stuttgart-Berlin (1921).
Beethovens Briefe (Auswahl). Herausgeber Dr. *Karl Storck*. Verlag der Wuppertaler Druckerei, Elberfeld.
Friedr. E. Koch: Der Aufbau der Kadenz. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig (1920).
Arthur Seidl: Hans Pfitzner.
Max Hasse: Max Reger.
Suhr: Der künstlerische Tanz.
H. v. Wolzogen: E. T. A. Hoffmann.
Eugen Schmitz: Das Madonnenideal in der Tonkunst.
 Sämtlich im Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.

MUSIKALIEN

- José Berr*: Konzertstück für Flöte und Klavier. op. 72. Sonatine Pappilon. op. 74. Verlag: N. Simrock, Berlin.
Xaver Scharwenka: Sommertage am Achensee, für Klavier, Pauken und Posaune. op. 89. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

- W. Osinski:** Drei Stücke für Violine und Klavier. Fünf Stücke für Klavier. op. 10.
Paganini-Osinski: Motto Perpetuo, I/III.. op. 7. Für Klavier. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.
A. M. Schnabel: Sonate C-dur, op. 1. Sonate es-moll, op. 8. Für Klavier. — 6 Lieder, op. 2.
 4 Lieder, op. 3. 2 lyrische Lieder, op. 7. Kleine Lieder, op. 6. Kleine Lieder, Heft 2, op. 9.
 Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.
Karl Bohm: Wie die Alten sungen. 13/15. Für Violine und Klavier. Verlag: N. Simrock, Berlin.
P. Amadis: Kompositionen für Klavier. op. 31. 17/25. Verlag: N. Simrock, Berlin.
Nicola Messer: 10 Lieder. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.
Wilhelm Rinkens: 12 Lieder. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.
Hermann Stephani: 20 Kinderlieder. in Selbstverlag Kommission bei C. F. W. Siegel, Leipzig.
Alfred Bortz: 4 Kinderlieder. Verlag: N. Simrock, Berlin.
Richard Stöhr: Konzertphantasie für Violine und Orchester. op. 50. (Klavierauszug.) Verlag:
 C. F. W. Siegel, Leipzig.
Johannes Brahms: Zigeunerlieder. op. 103. (Ausgabe für Männerchor von Otto Wolf.) Verlag:
 N. Simrock, Berlin.
A. M. Schnabel: Gorm Grymme (Melodram), op. 11.
G. F. Händel: Pastorale (Hjalmar v. Dameck).
K. Ph. E. Bach: Sonatine C-dur (H. v. Dameck).
 Sämtlich im Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.
Josquin de Prés: Motetten I, Klagelieder (Partituren). Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.
A. M. Schnabel: Trio c-moll. op. 10. — Sonate G-dur für Violine und Klavier. op. 5. — Sonate
 cis-moll. op. 4. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.
Richard Stöhr: Quartett d-moll. op. 63. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.
Theodor Blumer: Capriccio. op. 42. Für Violine und Orchester (Partitur). Verlag: N. Simrock,
 Berlin.
Friedrich Bach (Georg Schünemann): Ausgewählte Werke (9 Bände). Verlag: C. F. W. Siegel,
 Leipzig-Bückerburg.
Johannes Wolf: Musikalische Schrifftafeln $\frac{1}{4}$. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig-Bückerburg.
Emil Bohnke: Sonate b-moll für Klavier. op. 10. — Thema mit Variationen für großes Orchester.
 op. 9. (Partitur.) Verlag: N. Simrock, Berlin.
Ruben Liljefors: Konzert für Klavier und Orchester. op. 5. (Klavierauszug.) Verlag: Raabe
 & Plothow, Berlin.
Richard Wetz: Zweite Symphonie A-dur. op. 47. (Partitur.) Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.
Paul Graener: Suite für großes Orchester. op. 22. (Aus dem Reiche des Pan.) (Partitur.) Verlag:
 Fr. Kistner, Leipzig.
Ludwig Lürmann: Vorspiel zu einer Komödie für großes Orchester. op. 6. Verlag: Fr. Kistner,
 Leipzig.
Volkmar Andreae: Streichtrio in d-moll. op. 29. — Streichquartett e-moll. op. 33. — Rhap-
 sodie für Violine und Orchester. op. 32. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.
Hermann Suter: Sextett für Streicher. op. 18. — 3. Streichquartett G-dur. op. 20. Verlag: Gebr.
 Hug & Co., Leipzig-Zürich.
Philipp Gretscher: 5 Lieder, op. 105. — 4 Lieder, op. 103.
Hermann Kögler: Variationen für Klavier. op. 30. — 4 Lieder, op. 55.
Fritz v. Bose: Thema mit Variationen. op. 17. Für Klavier.
Julius Weismann: 7 Lieder, op. 70.
 Sämtlich im Verlag: Steingraber, Leipzig.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Diesem Heft liegt ein Prospekt von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung in Leipzig bei, den wir einer freundlichen Beachtung angelegentlichst empfehlen.

Das Marienleben

Gedichte von Rainer Maria Rilke

Für Sopran und Klavier

von

Paul Hindemith

op. 27

Nr. 1: Geburt Mariä

Musikbeilage zu »DIE MUSIK«. XV. Jahrgang
Heft I. Oktober 1922.

2

Leicht wiegende Viertel. *Durchweg sehr zart und schlicht.*

O, was muß es die En-gel ge - ko - stet ha -

p sempre legato *pp* *p*

ben, nicht auf - zu - sin - gen plötzlich wie man auf - weint, da sie doch wuß - ten: *dolce* in

pp *ppp*

die - ser Nacht wird dem Kna - - ben die Mut -

- - ter ge - bo - - ren, dem Ei - - nen,

p L.H. *mp*

der bald er - scheint.

mf *ppp*

Ein wenig ruhiger.

Schwingend verschwiegen sie sich und

p *p sehr weich*

zeig-ten die Rich-tung, wo, al - lein — das Ge-höft lag des Jo - a - chim, ach sie fühl - ten in

mf *p*

sich und im Raum die rein-ste Ver-dich-tung, a-ber es darf-te keiner nieder zu ihm. —

p *pp*

Ritenuato pp

4

mp

Denn die bei-den wa-ren schon ganz aus-ser sich vor Ge-tu-e. Ei-ne Nach-ba-rin

p

Wie am Anfang.

p *pp*

kam und klug-te und wuß-te nicht wie, — der Al-te, vor-sich-tig

p *pp* *pp*

p *pp*

ging und ver-hielt das Ge-mu-he — ei-ner dun-ke-len Kuh. Denn so

pp

war es noch nie. —

Ritardando

ppp