

Werk

Titel: [Heft 2 : XIX. Jahrgang November 1926]

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1927

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_019|LOG_0026

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

ENTWICKLUNGSMÖGLICHKEITEN DER MECHANISCHEN MUSIK

VON

ERWIN FELBER-WIEN

Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade jetzt die mechanische Musik sich zu einer Art Eigenleben allmählich durchkämpft. Allenthalben ersetzt die Maschine den lebendigen Menschen, sie verdrängt das Handwerk und die Handarbeit, ihre Pferdekraft löst die Kraft des Zugtieres ab, und so spielt sich auch in den verschiedenen Künsten die Technik gegen den Geist auf, der sie geschaffen hat. Mit allerhand Surrogaten wird gearbeitet, das Kino ist für die breiten Massen ein willkommener Notersatz für das lebendige Theater, der Phonograph ist trotz aller technischen Mängel ein wertvolles, für Studienzwecke — namentlich des Gesangsleiven — unentbehrliches Konservierungsmittel der lebendigen Musik, ihres Vortrages und ihrer technischen Wiedergabe, das Radio ist ein schon heute hochwertiger Ersatz für Theater und Konzert und wird noch unmittelbarer, gewissermaßen anschaulicher wirken, sobald sich erst die weiter ausgestaltete Fernphotographie in wohl nicht zu ferner Zeit in den Dienst des Radio gestellt hat.

Ganz anders liegen die Verhältnisse für die mechanische Musik. Auch sie mag da und dort eine Art Notersatz für den persönlichen Solistenvortrag oder für das lebendige Orchester sein; doch nicht darin liegt ihre besondere Bedeutung, sondern in ihrem allmählichen Ausbau zu einem von der lebendigen Musik völlig unabhängigen, selbständigen Gebiete der Kunstmusik, das sich selbst seine Grenzen absteckt. Die mechanische Musik will die lebendige Musik weder nachahmen noch gar verdrängen, sondern sie will alles das voll ausschöpfen, was ihr gegeben und der lebendigen Musik versagt ist. Und daß sie gerade heute ihre ersten selbständigen Schritte wagt, hängt nicht nur mit dem Maschinenzeitalter sondern auch damit zusammen, daß die Kunst von heute — oder doch zumindest ein Zweig der Kunstentwicklung — einen antiromantischen Zug hat und daß die musikalischen Ausdrucksmittel heute vielfach andere sind als in der vorhergehenden Generation.

Die Gegenüberstellung von Klassik und Romantik, die innerlich mit der Antithese von Polyphonie und Harmonie irgendwie zusammenhängt, mag ebenso lückenhaft sein wie jede kunsthistorische Gliederung. Aber es bleibt doch in der Musik von heute ein Streben fühlbar zur Eindämmung der eine Zeitlang überstark betonten Persönlichkeit, zugleich ein Zug zu einer gewissen Nüchternheit und Sachlichkeit, die mitunter durch das mechanische Ablaufen eines sich selbst spielenden Instrumentes besser und charakteristischer musikalisch umgedeutet werden kann, als durch das persönliche Spiel des Menschen, der nicht ohne weiteres in der Wiedergabe des Stückes das Instrument beherrscht,

vielmehr oft genug im Banne seines Gefühles und im Zwange seiner Nerven von dem Stück beherrscht wird. So ergeben sich von selbst die Grenzen zwischen Stücken für mechanische Instrumente einerseits, deren Form und Inhalt ein für allemal fertig-unverändert und unveränderlich dastehen muß, und persönlich, individuell immer wieder je nach dem Temperament und der augenblicklichen Seelenverfassung des reproduzierenden Künstlers verschieden gestalteten Stücken andererseits, deren Vortrag auf dem Soloinstrument oder im Orchester eine immer wieder neue Erscheinungsform der vom Schöpfer gleichsam nur skizzierten Komposition ist. Die mechanische Musik steht objektiv fertig da, die lebendige Musik harret erst der Erweckung durch die subjektive Deutung im Einzelfall. Freilich sind heute der Interpretation durch den Virtuosen ganz enge Grenzen gezogen: Sowohl Schönberg als auch Strawinskij und andere Moderne lassen kein Detail der Ausführung in ihrem Notenbilde ungelöst, so daß sich nach dem Urteil Ernst Křeneks der Eindruck der Strawinskij-»Rolle« von dem des persönlichen Vortrags Strawinskis durch nichts unterscheidet. Eine andere Frage ist es freilich, ob der in Subjektivität befangene Komponist, der das allmähliche Werden seines Werkes mitgeföhlt hat, überhaupt der berufene Interpret des fertig ausgetragenen Werkes ist, und ob es gerade bei den Meisterwerken der Kunst nur eine einzige authentische Interpretation gibt, ob nicht vielmehr verschiedene Spielarten eines Werkes möglich sind, deren jede einzelne ein künstlerisch vollwertiges Ganzes ergibt, wofern nur zwischen den einzelnen Teilen ein aus einem starken Temperament heraus erfülltes künstlerisches Gleichgewicht hergestellt ist.

Grundsätzlich wird es der gleiche Mißgriff sein, ob man eine für einen Mechanismus komponierte Musik durch den Künstler spielen, oder lebendige Musik durch den Musikautomaten reproduzieren läßt. Freilich, wie viele Komponisten für lebendige Musik nähern sich heute bereits der mechanischen! Strawinskij, der alles Subjektive, Pathetische, Psychologisierende vermeidet und in seiner Musik die Stimmen und Motive gleichwie die Räder eines Uhrwerkes ineinandergreifen läßt, wußte der Aufführung seines »Concertino« durch das Brüsseler »Pro Arte-Quartett« kein höheres Lob zu spenden, als in den bezeichnenden Worten: »Es war eine richtige Nähmaschine« . . .

Kann man jede lebendige Musik in ihrem Drang nach Freiheit und Persönlichkeit irgendwie als romantisch bezeichnen, so muß man der mechanischen Musik ohne weiteres einen antiromantischen Charakter zubilligen, und aus diesem Antiromantischen, Unpersönlichen ergeben sich von selbst die Wege und Ziele ihrer weiteren Entwicklung. Diese Entwicklung ist übrigens schon in früheren Zeitläufen vorhergeahnt: Wenn Haydn in seiner Sinfonik ein Uhrwerk laufen läßt, so achtet er genau auf das Starre, Mechanische des ganzen Satzes. Wenn Mozart in seinem Todesjahr Originalkompositionen für mechanische Orgel schreibt, so schaltet er, der Romantiker unter den Klassikern, alles Romantische aus. Die Wiedergabe dieser Kompositionen

auf einem mechanischen Orgelwerk wirkt übrigens, wie Ernst Toch, einer der energischsten Vorkämpfer der mechanischen Musik, feststellt, ungleich charakteristischer als der Vortrag durch den Organisten, der sich eben dem Geist bzw. der Leblosigkeit des Mechanismus niemals ganz unterordnen kann. Und wenn Beethoven in seiner 8. Sinfonie Mälzels Metronom, mit dessen praktischer Verwendung ein erster Schritt zur Mechanisierung der Musik getan war, ein Denkmal setzt, so ist selbst er, der kühnste Freiheitskämpfer der Tonkunst, auf eine gewisse Stereotypie des Satzes bedacht. Aus der Leblosigkeit des Mechanismus ergibt sich von selbst, daß die unmittelbarste Musik der Seele, die Singstimme, nach Möglichkeit aus der mechanischen Musik ausgeschlossen wird. Ganz abgesehen davon, daß die Maschine niemals bei noch so weitgehender technischer Vervollkommenung das Seelische der Singstimme wiederzugeben vermöchte, ist ja die Singstimme mit ihrem individuellen und Geschlechtscharakter gewissermaßen der Musikmaschine feindlich, polar entgegengesetzt. Freilich wagt heute auch die Singstimme bereits Ausflüge in das Grenzgebiet des Mechanischen, wie etwa Lieder ohne Worte von Carol Rathaus, die nur auf offenes A, gedecktes O und gebrummt M zu singen sind, beim Donaueschinger Musikfest in ihren objektivierenden Tendenzen gezeigt haben. Übrigens nähert sich die Singstimme auch dort dem Mechanismus, wo sie jenseits von dem gefühlsmäßigen Arioso in den Koloraturen und Solfeggien im Wettstreit mit den Instrumenten — wie etwa bei den Jungfranzosen seit Debussy — sich selbst als Orchesterinstrument bekennt und ihr höheres Leben preisgibt. Aus der grundsätzlichen Ausschaltung der Singstimme scheint sich von selbst eine Abwendung vom Polyphonen, von der freien Stimmführung, zum mechanisch-harmonischen Zusammenklang hin zu ergeben, scheinbar ein innerer Widerspruch, da sich hier der anti-romantische Mechanismus der im Wesen romantischen Harmonik zuwendet. Doch wie weit ist die Harmonik bzw. Akkordik von heute an sich von der Romantik von einst entfernt. Septimen- und Nonenketten, dissonierende Trillerketten in den verschiedenen Stimmen, freieste gleichzeitige Verwendung von Dur und Moll, wie man sie auch in den verschiedenen Wandlungen des Jazz findet, haben mit der in Tonika und Dominante wurzelnden Harmonik der Romantik und mit deren mehrdeutigen, ins Unendliche irrenden Akkorden gerade noch das Rohmaterial gemeinsam. Zwischen der Entwicklung des Jazz und der Entwicklung der mechanischen Musik bestehen übrigens auffallende Parallelen: Wenn im Jazz die Melodik nicht gerade prägnant ist und der straff gespannte vielfach synkopierte Rhythmus über sie dominiert, wenn man in dem immer mehr verstärkten Schlagzeug trotz aller ursprünglichen Frische den Geist des Maschinenzeitalters mit seinen Hupen und Sirenen verspürt, so liegt da gewissermaßen eine Verwandtschaft mit der mechanischen Musik vor, die schon heute ähnliche Merkmale aufzeigt, mag sie nun original für Automaten oder zunächst noch für lebendige von Künst-

lern gespielte Instrumente geschrieben sein. Hierher gehören die verschiedenlichen modernen Werke für Ragtime, Cakewalk, Foxtrott, für Shimmy, Jazz usw., in denen kurze, klare Formen herrschen, in denen der Rhythmus, oft durch reichstes Schlagwerk gestützt, die Vorherrschaft ausübt. So etwa die Ragtimes von Eric Satie oder von Georg Auric und die Piano-Rag-Musik von Igor Strawinskij. Hier liegen gewissermaßen die Fundamente bloß, auf denen die mechanische Musik aufbauen kann, hier herrscht eine durchaus unsentimentale, unliterarische Musiksprache, und hier war zugleich eine Fundgrube für das Sinfonieorchester des Amerikaners Paul Whiteman, der mit seinen Bearbeitungen für Jazz-Orchester ebenso wertvolle Vorarbeit für die mechanische Musik geleistet hat, wie die deutschen und englischen Gramphongesellschaften und die Erbauer mechanischer Instrumente, die unausgesetzt an der Verbesserung und reicheren Klangdifferenzierung der Mechanismen arbeiten.

In all diesen halb barbarisch-frischen, halb zivilisiert-müden Tänzen lebt der Intellekt, die Skepsis, die Ironie von heute. Bei solchen Klängen und Rhythmen mag man Visionen von Marionetten erleben, die an Drähten gezogen werden, aber niemals einen romantischen Gefühlsüberschwang. Whiteman weiß, daß er in dieser Musik dem Geschmack der breiten amerikanischen Großstadtmassen entgegenkommt, doch so famos er in seinem Orchester Niggerweisen umzuformen vermag, so vergeblich ist andererseits sein Werben um die alten klassischen Meisterwerke, deren auf der Tonika und Dominante aufgebaute, in dem Gefühlserleben wurzelnde Melodik er gleichfalls für sein Jazz-Orchester bearbeiten möchte. Was er erreicht, ist eine Art Mumifizierung der Musik, der blühenden Melodik wird Farbe und Lebenskraft entzogen gleich einer in ein Herbarium gepreßten Pflanze. Doch es ist andererseits irgend etwas Wahrhaftiges darin, wenn man eine alte konventionelle, mit ihrem Temperament gleichsam nur tändelnde Ouvertüre Rossinis von solch einem Orchester oder auch von einem alten Orchestrion gespielt vernimmt. Alles Leblose, Nichterlebte gewinnt eben durch den mechanischen Vortrag an Eindringlichkeit.

Daher auch die starke Wirkung von Mechanismen, wenn es heißt, Puppenspiele oder Marionettentänze zu begleiten und zu stützen, wie es Hindemith mit Erfolg in seinem »Triadischen Ballett« versucht hat; oder wenn es gilt, Mechanismen der Außenwelt im Musikautomaten umzudeuten. So müßten etwa all die Glockenspiele und Spielereien mit Uhren und Spieldosen im Mechanismus viel lebenswahrer herauskommen als im Solo- und Orchesterspiel. Es wäre wohl einen Versuch wert, beispielsweise die verschiedenen Uhrengeräusche, die melodischen Stundenschläge, den Silberklang der Spieluhren, die Kikeriki- und Kuckucksrufe in Ravels »l'heure espagnole« auf mechanischem Wege wiederzugeben, oder etwa die Klangeffekte von Honeggers dahinsausender Lokomotive »Pacific 231«, oder von Martiniz' Sportstück »Half time«, oder gar von Strawinskijs »Feuerwerk« mechanisch umzuschreiben.

Für derlei mit Ausschluß von Subjekt und Psyche geschriebenen Stücke mag sich die »sachliche« Wiedergabe viel besser eignen als die »persönliche«. Wenn man äußerliche, gefühlsmäßig inhaltsleere Kompositionen, wie die 2. Liszt-Rhapsodie, abwechselnd von Virtuosen und vom Automaten vernimmt, ist man unschlüssig, welcher Wiedergabe man den Vorzug geben soll, und Liszts »Spanische Rhapsodie« kommt — auch in Busonis schimmerndem Orchester-gewand — von der mechanischen Starre ebensowenig los, wie der Foxtrott in Křenek's Oper »Der Sprung über den Schatten«, in dem das Treiben der sogenannten guten Gesellschaft persifliert wird.

Es hat eben schon längst mechanische Musik gegeben, bevor moderne Original-instrumente und nur ganz langsam und vorsichtig umfangreichere Original-musik nachfolgte, die sich die Fähigkeiten und die Wesenheit der mecha-nischen Instrumente zu eigen machte. Ihr Hauptvorzug sind die ganz be-sondere Klarheit und ihre schier unbegrenzten technischen Möglichkeiten. Viel schärfer als im modernen Orchester, das von den gigantischen Klang-körpern der früheren Generation weg immer mehr dem Kammermusikalischen und der solistischen Verwendung der einzelnen Instrumente zustrebt, hebt sich hier jedes einzelne Instrument von anderen plastisch ab. Die Gegensätze berühren eben einander: Gleichwie Bach als höchste Steigerung der Poly-phonie ein Unisono bringt, oder die abendländische Musik als letzte dynamisch-agogisch seelische Kraftanspannung die Pause, das Schweigen, so bringt der leblose Musikautomat hier eine gegenüber der lebendigen Musik in der scharfen Plastik erhöhte Lebenskraft, ein höheres, wenn auch unsinnliches Leben der instrumentalen Einzelwesen. Es sind hier namentlich die an sich stärker im Mechanischen verankerten Blas- und Schlaginstrumente, die weiterer Ent-wicklung, weiterer technischer Durchbildung fähig sind. Zieht man den Auf-schwung in Betracht, den schon heute das alte Saxophon und die Posaune mit ihren Glissandi bei Whiteman und in anderen berühmten Jazz-Orchestern ge-nommen haben, denkt man an die zahlreichen für die europäische Musik noch lange nicht entsprechend ausgenützten asiatischen Schlagwerkzeuge — Glocken, Xylophone, Röhrenglocken usw. — an all die Fülle melodischen Schlagwerkes des siamesisch-javanisch-indonesischen Kulturkreises, die etwa im javanischen »Gamelan« *) zu ganzen Gruppen und gegliederten Untergruppen entwickelt sind, von deren hoher Kultur unser abendländisches Orchester kaum noch Kenntnis genommen hat, so erkennt man, wieviel koloristisch Neues der automatischen Zukunftsmusik vorbehalten bleibt. Weniger Bedeutung hätten für die Entwicklung des mechanischen Orchesters, wie erwähnt, die Streicher, die mit der im persönlichen Spiel wurzelnden Sinnlichkeit zugleich ihren Hauptreiz verlieren, und am schlechtesten käme natürlich die Singstimme weg, die eben nur als Instrument — im Wettbewerb mit anderen Instru-

*) Über den Gamelan vergleiche man den Aufsatz »Das Javanische Orchester« von Linda Bandara und die dazugehörigen Bildbeilagen in Heft XVIII/5 der »Musik«.

menten — eine Daseinsberechtigung im Mechanismus hätte. Bezeichnend, daß das Whitemansche Orchester, dessen 23 Mann 36 Instrumente bedienen, im allgemeinen nur 2 bis 3 Geigen, hingegen ebenso viele Hörner, auch sonst starke Bläserbesetzung, 3 Saxophone, Sarusophon und Sousaphon, 2 Klaviere und Zelesta besitzt; das Mechanische überwiegt gegenüber den seelischen Instrumenten. In dem gleichen Maße als das Melodische an Eigenleben verliert, vermag in der scharfen, deutlichen Zeichnung des Mechanismus der Rhythmus hervorzutreten. Hier wäre es viel leichter als auf dem lebendigen Instrumente oder im Orchester des Konzertsaaes verschiedene Rhythmen gegeneinander zu führen, gegenüber der Polyphonie der alten Mehrstimmigkeit eine Polyrhythmie, eine rhythmische Vielstimmigkeit im Sinne Strawinskis und der Primitiven auszubauen, und das Ohr durch wiederholtes Hören dieser Platten, also durch »Übung«, an diese neue Welt von Rhythmen zu gewöhnen. Und Hand in Hand mit dieser Polyrhythmie könnte ein heterophoner Ausbau der Musik erfolgen, durch eine Umspielung der Melodie in scheinbar mehr oder weniger improvisierten Variationen, die gleichzeitig mit dem Thema auftreten, wie es dem siamesisch-javanischen Kulturkreise geläufig, und wie es auch in den amerikanischen Jazz-Orchestern Brauch geworden ist, die ad libitum in Trillern, Arpeggien, Ornamenten, in Dissonanzen und anderen freien Veränderungen der Melodie improvisieren. Selbstverständlich käme der Automat auf Grund seiner technischen Leistungsfähigkeit leicht in die Lage Drittel-, Viertel- und Sechsteltöne zu produzieren, dieses neue System dem Halbtonsystem gegenüber zu stellen und damit nicht so sehr zur melodischen Bereicherung — selbständige melodische Vierteltöne scheinen mir in der abendländischen Musik noch auf lange Zeit hinaus ausgeschlossen — als vielmehr gleichwie durch die Aufnahme des orientalischen Schlagwerks zur Erweiterung des abendländischen Kolorits beizutragen. Daß die Automaten, da sie nicht auf die physisch begrenzten Möglichkeiten des Spielers Rücksicht nehmen müssen, beliebig viele Pianistenhände, beliebig viele Manuale und Pedale der Orgel spielen können und damit die Technik des Klaviers und der Orgel, die ja durch ihren komplizierten Mechanismus den Musikautomaten am nächsten stehen, außerordentlich bereichern können, darauf hat schon Ernst Toch in seinem instruktiven Aufsatz über »Musik für mechanische Instrumente« im diesjährigen Sonderheft der »Neuen Musikzeitung« anlässlich des Donaueschinger Kammermusikfestes hingewiesen. Neben dem Bestreben nach kammermusikalischer Verkleinerung und Intensivierung des Orchesters macht sich auch heute noch der Zug ins Gigantische, Mammutmäßige geltend. So erfordert das »Ballet mécanique« des Amerikaners George Antheil 16 elektrische Klaviere, 8 Xylophone, 2 Stahlplatten, 2 Elektromotore, eine Sirene, 2 Becken, 4 Trommeln und 1 elektrisches Glockenspiel. Mit diesem revolutionären Orchester eines Über-Berlioz will er »den Sieg der amerikanischen Zivilisation über das primitive Leben ver-

körpern«. Solche und noch viel weitergehende Anforderungen an das Orchester könnten durch den Bau eines Riesenorchestrions restlos erfüllt werden, das alle Instrumente und Klangsubtilitäten enthält. Viel weniger kostspielig könnte freilich der gleiche Effekt durch Originalkomposition auf eine riesige Grammophonplatte von vielen Metern Durchmesser erreicht werden, die nachher mitsamt ihren Schriftlinien auf photomechanischem Wege entsprechend verkleinert würde. Versuche damit wurden im Weimarer (Dessauer) Bauhaus schon vor längerer Zeit angestellt.

In dem Komplex der mechanischen Musik wirken Fragen künstlerischer, technischer, pädagogischer und wirtschaftlich-sozialer Art eng zusammen. Die mechanische Musik will sich jenseits von beseelter Musik auf ihr völliges Eigenleben allmählich umstellen, und man wird gut tun, zwischen sogenannter mechanischer Musik, die aus Gründen wirtschaftlicher Ersparnis — etwa in einem Arme-Leute-Theater oder in einem Vergnügungsort — einen Notersatz in der mechanischen Wiedergabe lebendiger Musik gibt und andererseits Original-mechanischer Musik für mechanische Instrumente eine strenge Scheidung vorzunehmen. Im Einzelfall mögen sich auch beide Arten von Musik zusammenfinden, etwa als Nah- und Fernmusik im Konzertsaal, als Kontrastierung verschiedener Welten — real und unreal, himmlisch und irdisch, Märchen und Wirklichkeit, kirchlich und weltlich usw. — im Theater. Wie im Jazz, wie in Paul Whitemans Orchester werden *Technik, Klang und Rhythmus in der mechanischen Musik das Wesentliche sein* — auf Whitemans Spielereien mit bengalischen Lichteffekten, die freilich die Betonung des Mechanischen noch verstärken, wird man gerne verzichten —, die Melodie wird als eine Art Geschlechtswesen *zugunsten einer linearen Bewegung* zurücktreten, deren kammermusikalische Verästelungen in der Mehrstimmigkeit besonders plastisch hervorzutreten vermögen. Im übrigen sind *Vierteltöne, Polyrythmie und Heterophonie* die natürlichen Wege der Entwicklung dieser jungen Kunstrichtung, die fernab von Romantik und Mystik die Nüchternheit von heute, die motorische Kraft und die rhythmische Härte des Maschinenzeitalters erfaßt und die Welt der Marionetten, der geometrischen Figuren, der Groteske usw. mit der Präzision der Maschine in Musik überträgt.

Wie in der Naturwissenschaft wirken auch in der Kunst Ererbtes und Erworbenes, Vorwelt und Umweltfaktoren ineinander und gegeneinander in dem Kampf um die Vorherrschaft. Ein solches Ererbtes ist die Freude an der persönlichen Wiedergabe, die uns heute noch im Blute steckt. Womit noch nicht erwiesen ist, daß man nicht im einzelnen Fall auf diese Persönlichkeit, das höchste Glück der Erdenkinder, zu verzichten vermag, wenn die Maschine sich mit der Zeit für besondere musikalische Aufgaben ihr überlegen erweist, wenn hier gewissermaßen die »Wahrheit« einer objektiven Musik gegenüber der »Schönheit« der beseelten Empfindung den rein musikalischen Zwecken vollkommener entspricht.

NEUE A CAPPELLA-KUNST

VON

SIEGFRIED GÜNTHER-BERLIN

Mittelalterliche Kunst hatte hochgesteigertem polyphonen Können, einer Kunst, die vorwiegend im Geiste der Kirche schuf und von dieser Organisation getragen wurde, neue Form und neuen Inhalt gegeben. Sie tat das, als sie nicht mehr wie in den alten Motets Volksliedmelodien nur kombinatorisch verwandte, sondern das lebendige und blutvolle Volkslied zum Mittelpunkt und Kern einer neuen Blüte chorischen Schaffens erhob. Am längsten hat dann die Kirchenmusik, treueste und konsequenteste Bewahrerin alten Könnens und wertvollen Kulturguts, diese Art der Erformung gepflegt, als deren letzte und überragende Denkmäler auf instrumentalem Gebiet Bachs Orgelchoräle dastehen: abschließende Dokumente einer Polyphonie aus dem Wesen des alten geistlichen Volksliedes. Auch manche Sätze Johann Sebastianischer Motetten sind Ausläufer dieser alten, einen cantus firmus reich umrahmenden und lösenden Polyphonie. Die Weiterentwicklung in Rokoko, Klassik und Romantik brachte mit der ganzen Umstellung im Stil als natürliche Folge die andere Wertung der Melodie. Deren Einbettung und Ausnutzung in einem polyphonen Geflecht kunstvollster Art und gedungenster Kraft wurde Unmöglichkeit. Melos als Ablauf rhythmisch gleichformiger Strecken und Aufrollung dreiklanglicher Komplexe bedingte die Art der Volksliedbearbeitung, die bis vor kurzem nahezu allein herrschend war und heute noch weiten Raum beansprucht: homophoner Satz mit seiner melodisch indifferenten Haltung der »Nebenstimmen«, Melos nur von oben herunter ins Harmonische projiziert. Wagnersche polyphone Zerklüftung, sein tristanisch feinabgestuftes Melos, dessen Sinn nicht mehr so stark in räumliche Breite als vielmehr ins intensiv Tiefe kleiner Maße geht, ist schicksalhaft geworden. Zuletzt, wie immer (das Warum dieses Falles wird noch zu erörtern sein), bemächtigt sich die Chorkunst dieser neuen Polyphonie. Othegravens Volksliederbearbeitungen — obwohl oftmals dem Geiste wahrer melodischer Polyphonie meilenfern — dokumentieren, daß die homophone Wertung des Volksliedmelos wieder der rein melodisch linearen Platz gemacht hat. Abermals ist Volksgesang Kern, Keimzelle kunstvoller Sätze geworden. Selbst der schwerfällige Männerchorkörper besinnt sich auf die Wiederkehr dieser alten chorischen Techniken. Schwingt in diesen wieder anderen Volksliedbearbeitungen eine neue Chorkunst nunmehr an, so löst sie sich allmählich aber bald von dem Urgrund ihres Gestaltens, das immer ein Ausgehen von dem Volksmelos ist. Je mehr die Bach-Renaissance bewußte Angelegenheit wird, je weitere Kreise das Wirken der Wissenschaft schlägt und den sichern Instinkt der Schaffenden rückwärts schauend neue Kraftgebiete zur Gewinnung neuen

Bodens suchen läßt,*) je stärker als Folge dessen auch linear-melodisches Empfinden uns durchpulst, desto mehr ist der Grund für eine eigene, von der cantus-firmus-Technik wieder ganz gelöste polyphone Chorkunst gegeben. Der Kreislauf ist wieder einmal vollendet: abstrakt polyphone Chormusik der mittelalterlichen Schulen-Mischung dieser formbildenden Kräfte mit Volksliedelementen, die Kern und Stütze, schließlich Träger dieser chorischen Bauten sind, andere Wertung des Melos als eines vorwiegend rhythmisch-harmonischen Ablaufs, für den man nur die homophon-akkordische Art der Einkleidung finden kann, nach einer uns besonders lang erscheinenden Spanne nun neues Bewußtwerden der melodischen Kräfte des Volksliedes und Durchdringung des diesen cantus-firmus einkleidenden Gewandes mit seinen eigenen Kräften, schließlich Loslösung vom grundhaften Melos in eine rein selbständige Chorkunst hinein. Wir stehen an diesem Punkte bei der neuesten Haltung der Chormusik und in der Gruppe der Jüngsten: bei Hindemith und Křenek, bei Butting und Petyrek.

Aber noch ein anderes spielt sich hier ab. Die Techniken, bis ins späte Mittelalter Stimme und Gesang gemeinsam, sind immer weiter voneinander entfernt. Ihr ursprünglich gemeinsames Sein ist einer äußersten Differenziertheit gewichen, weil die Entwicklung des Mechanismus instrumentaler Spieltechnik sich besonders in der letzten Spanne bei einem immer beschleunigten Tempo abwickelte. Es war natürlich, daß die gesangliche Technik, soweit sie nicht eine rein virtuose Spitzenleistung war, zurückblieb (es müßte denn jemand, da unser melodisches Empfinden und Können weit stärker als das primitiver Völker durch eine starke und einengende Systematik noch oder schon gebunden ist, auch für den Kehlkopf Ventile und Klappen erfunden haben). Eklatant wurde der Fall erst, als sich die Musik mehr und mehr aus dem struktiven Gerüst der Tonalität löste und sich eine so ganz andere Art des Ausdrucks schuf. Die Divergenz zwischen Instrumentalkunst und vokaler Chorkunst drohte zur Katastrophe zu werden. Es ist bezeichnend, daß die oben genannten Werke noch von kleinen Vereinigungen erst gesungen werden. Einmal deutet das darauf hin, daß eben die Masse der Singenden den Weg in die neue Ausdrucksform noch nicht gefunden hat. Zum andern hängt diese Erscheinung noch in weiteren Bedingnissen. Hat sich die Musik immer mehr vom Massenaufgebot der Kräfte entfernt und eine gewisse Intimität in Haltung und Geist entwickelt, so folgt sie diesem Zuge auch auf dem Gebiet des Chorischen. »Kammerchöre« nennt Butting seine Kompositionen.***) Hindemiths opus 33 trägt die Bezeichnung »Liederbuch für mehrere Singstimmen«. Zweierlei war zu schaffen: einmal der Ausgleich zwischen instrumentaler und chorischer Erformung, wobei es eine tief klaffende Lücke zu schließen und die

*) Hans Mersmann, »Die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts« in »25 Jahre neue Musik, Almanach der Universal-Edition, Wien« 1926. Seite 32 ff.

**) Kurz vor Abschluß dieser Studie erfahre ich vom Komponisten, daß die Sätze ursprünglich für großen Chor gedacht sind und erst anläßlich der Donaueschinger Aufführung so genannt wurden.

Einheit der Musik in Geist und Technik wiederherzustellen galt,*) zum andern die Besinnung auf die intime Haltung und die kleinen, die internen Maße der neuen Musik.

Noch eines fällt ins Auge. Errungenschaften neuester Musikentwicklung haben sich erst verhältnismäßig spät und nur in Deutschland auf dem Gebiete der Chorkunst geltend gemacht. Soziale Struktur, Gemeinschaftsempfinden wirkt sich in den verschiedenen Nationalitäten verändert aus. Chorisch ist Deutschland in letzter Zeit allein wieder vorwärtsweisend gewesen.***) Seine ganze musiksoziologische Struktur, die starke Neigung zur Vereinsbildung muß es zum Brennpunkt chorischen Fortschritts machen. Aber erst verhältnismäßig spät kam auch hier die Auswirkung, weil durch die natürlichen Bedingtheiten, wie sie in der Materie liegen, zu weit intensiveren Besinnlichkeiten nicht nur gereizt sondern sogar gezwungen wird. Ehe auf chorischem Gebiete ein neues Schaffen möglich wurde, schien es nötig, das Extreme mancher Erscheinungen abzustößen oder wenigstens abzuschleifen. Eine gewisse stilistische Verfestigung trat in der neuen Musik ein, bevor das Gebiet »Chor« Objekt eines weiteren Interessentenkreises von Komponisten wurde. Das gilt sowohl für das Schaffen überhaupt, wie auch für die einzelnen Schaffenden. Erst nachdem das Ungesund-Spekulative mancher musikalischen Novembererrungenschaft mit nur Bluff-Charakter, aber ohne jeden dauernden Wert und ohne die nötige Reife überwunden, erst als die Entwicklungstrecke durchmessen war, innerhalb deren »die Idee, seit Mahler im Kunstwerk dominierend, den Organismus aufgezehrt und überwunden hat«***)) und eine Formung der Idee Platz griff, die ein neues Faßliches überhaupt wieder bedeutete, erst da konnte das Gebiet der mehrstimmigen Vokalkomposition von verschiedenen Seiten her in Angriff genommen werden. Die es aber bearbeiteten, haben Sturm und Drang wohl bereits überwunden und sind zur Festlegung ihres Personalstils ein gut Stück fortgeschritten. Křeneks erste Chorkomposition trägt die Opuszahl 23 (drei gemischte a cappella-Chöre auf Worte von Mathias Claudius) und sein hier besprochenes Werk dann gleich die Werkzahl 35. Hindemith ist mit seinem »Liederbuch für mehrere Stimmen« schon beim opus 33 angelangt und hat ein tüchtiges Stück Entwicklungsweg hinter sich. Butting ist mit seinen drei a cappella-Chören nach Stefan George bei Werk 27. Nur Petyrek hat sich bereits vorher und chorisch stärker engagiert. Alle nun arbeiten sie — sehen wir auf diese wenigen neuen Werke insgesamt — auch an der Schaffung eines andern gemeinsamen Sachstiles.

*) Adolf Weißmann, »Das Donaueschinger Kammermusikfest 1925«. »Die Musik« XVII, Heft 12, Seite 910 ff. Ferruccio Busoni, »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst«. Leipzig, 11.—20. Tausend. Seite 34 f.

**) Siehe die Absätze über die Chormusik der einzelnen europäischen Länder in: Alfred Einstein, »Das neue Musiklexikon«. Berlin 1925.

***)) Hans Mersmann, a. a. O., Seite 39: auch hierzu J. G. von Allesch, »Die Grundkräfte des Expressionismus« im Bericht über den zweiten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Berlin 1924. Stuttgart 1925. Seite 112 ff.

Schauen wir zuerst kurz auf die Eigenart eines jeden Werkes. Hindemith entwickelt in seinen sechs Chorsätzen auf altdeutsche Texte (Luther, Burggraf zu Regensburg, Spervogel, Heinr. von Morungen, Reinmar) eine herbe Plastik der Linien, die in ihrem ganzen Gefüge instrumentale Herkunft zeigt. Sie ist feinsinnig mit der »ars antiqua« verglichen worden.*) Cantus-firmus-Techniken geben in den Stücken »Art läßt nicht von Art — Heimliches Glück — Landsknechtlied« den Ausschlag. Motivisch-imitatorische Arbeit formt fast alle Sätze. Es ist einheitlich entwickelter Stil festzustellen, der allenthalben ins Melodisch-Polyphone mit Macht drängt und rhythmisch-metrisch gleiche Periodizität der Erformung meidet oder auflöst. In einem Stück wie »Heimliches Glück« führt das zu einem fein ausgewogenen Spiel von Verschränkungen, einmal in der Formung des cantus firmus selbst, der seine feste Struktur in sich löst, dann aber auch durch eine rivalisierende Gegenstimme des

Mir kommt zu - wei - len wohl ein Tag, der mit Ge - dan - -
 und ich dann sin - gen nicht und mag. Es wähnt dann man - -
 la - - - chen mag.
 ken schwer mich drückt
 cher, der mich er - blickt, daß ich in u.s.w.

(folgt Reprise 1—17. Die Takte 13—16 sowohl Abklingen des Vordersatzes wie Anschwingen des Mittelsatzes! **)

Altes (die im Mittelteil als solche ganz schweigt) Gleichgewicht erhält. Eine erhöhte Ausgewogenheit wird dem ganzen Gebilde durch die Haltung der begleitenden Stimmen verliehen, die in gelösten Rhythmen den Hauptgesang umranken. Melodische Horizontalität gibt allen Stücken Hindemiths das charakteristische Gepräge. In Křenek's »Jahreszeiten«-Zyklus ist trotz betonter Linearität doch weit stärkeres Ausgehen vom rein Klanglichen und ein Hineinmünden in dasselbe zu verzeichnen. Polyphon-melodische Haltung führt hier oft in akkordisch-homophone Verknötungen, deren lineare Tendenz

*) Johannes Wolf, »Niederländische Kunst und Chormusik von Křenek und Hindemith«. Die Musikerziehung 1926. Seite 65 ff.

**) Man vergleiche mit dieser Melodie die Partien der Singstimme in den »Serenaden« opus 33, die gleiche Struktur in anderer Umgebung und bei geänderten Bedingungen aufzuweisen haben.

da, aber weit mehr hinter Klängen verhangen ist.)* Das führt — wie ähnlich bei Hindemith — zu einem Strukturwechsel, der selbst neues Ausdruckselement wird, eine Erscheinung, über die noch eingehender zu sprechen ist. Doppelmotivischer Technik im »Winter«, im Anreihungs-, nicht im Entwicklungsstadium verwandt, geht in den anderen Sätzen nachahmende Motivtechnik voran, ohne indessen die Struktur gänzlich zu beherrschen. Felix Petyrek formt seine »drei frohen geistlichen Lieder« ohne allzu viele Komplikationen im Stilistischen. Die Weiterentwicklung des chorischen Problems ist hier mit Intensität nach innen verlegt. Eine Steigerung, Verfeinerung und delikate Abwägung klanglicher Reize ist erzielt worden, indem von einer im naiv dreiklanglichen hängenden, volkstümlichen Melodik aus die Erformung mit starken linearen Kräften durchschossen wurde. Geist und Klang von Mahlers spielerischem »Es sangen drei Engel ein süßen Gesang« (Frauenchor-satz der dritten Sinfonie) leuchten hinein. Die Verlagerung des Gleichgewichtes bald nach der Seite homophon-akkordischer Durchsetzung, bald nach der andern starker primär-melodischer Spannungen wird auch hier feinstes Ausdrucksmittel. Der unmittelbar wirkenden Klangfreudigkeit dieser Petyrek-schen Sätze steht die tiefe, ausdrucksgehaltene Verhaltenheit der Buttingschen Linien und die sängerische Eigenwilligkeit ihrer melodischen Bogen gegenüber, die mehr aus dem Stimm- und Singgemäßen des Linienschwunges, denn aus dem Vertikal-Klanglichen her sich formt. Eine frei-kontrapunktische Technik macht nur vereinzelt von motivischen Durchführungen und von der Entwicklung eines sinnfällig umrissenen Gedankens Gebrauch. Das Geflecht verankert sich seltener im primär Akkordischen, schöpft dann aber wieder aus vertikalen, vieltönigen Komplexen mit einer eigenen, tiefen Kraft und faßt die Stefan Georgeschen Verse mit aller Ausschöpfung des Empfindlichen.

Einheitlich geschlossen in Stil und Wirkung stehen diese Chorkompositionen jedes der vier Neuerer da und ergeben untereinander so ganz verschiedene Bilder. Was ist ihnen allen gemeinsam, was bei allen in gleicher Weise vorhanden und entwicklungs-bedeutsam für einen neuen Stil der Musik überhaupt und der Chorkunst insbesondere?

Was vor allem auffällt: Die Trennung der Stile ist aufgegeben. Aus einer lebhaften Polyphonie, die das Akkordische weit zurückdrängt, schwingt die Erformung leichter und häufiger als je in einen conductus-Stil hinüber und wieder zurück. Dieser Gegensatz durch Strukturwechsel und enge Koppelung verschiedener Strukturen wird neues Ausdrucks- und bildendes Formmittel. Křeneks »Frühling« ist für letzteres ein besonders faßbares Beispiel.

*) In scheinbar gleichartigen Stellen ist die innewohnende melodische Energie bei äußerlicher Übereinstimmung völlig verschieden. Man vergleiche etwa die Lendvaische wesentlich akkordische Struktur weiter Strecken im engen Männerchorsatz, wie sie der »Deutsche Arbeitersang«, Text von Ludwig Thoma, aufweist, mit vertikalen Folgen ohne jede melodische Durchdrungenheit in Kompositionen rein homophoner Art.

Text:	Der Mensch ... ist das Meiste	Das grüne Feld ... offnen Räumen	Das weite Tal ... angelehnet
Zeilenzahl:	2	4	2
Ausdruckstyp:	Schwankend und wechselnd	Gelöst und be- schwingt	Raum-u. Gewichts- empfinden
Formtyp:	Linienverwebung u. akkordische Kristallisation	Linearität und Polyrhythmik	Intensive klanglich- akkordische Ver- knüpfung

Klangstrukturen verschiedener Grade ergeben sich als notwendige Folge dieses mannigfaltig variierenden Stils. Der Dreiklang erhält seinen neuen Sinn, wird nur mehr als Ziel und Entwicklungsmarkstein angewandt. Die Křenek'schen Chöre weisen diese seine Funktion am klarsten und eindringlichsten auf.

An andern Stellen wird die Dreiklangsbildung als Ziel und Teilziel gelöst in das eines einzelnen Tones. In Petyřek's zweitem Stück sind die Verknotungen des Liniengeflechtes auf dem e^1 die Zielpunkte der Einzelstrecken. Nicht mehr der Klang, sondern der einzeln schwingende Ton wird Anfang und Ende: die Auflösung akkordischer Struktur, das Aufgeben terzig gebauter Klänge als zentrales Bildungsmittel manifestiert sich hier am deutlichsten, wie in Ausgang und Ziel immer die wahre Wesenheit dieser Musik eindeutig festliegt. *) Eine andere Intensität des formalen Gliederns wird damit Brauch. An solchen, nicht mehr in üblichen Kadenzformeln erreichten und allein in Dreiklänge mündenden Stellen tritt »dem ästhetischen Eindruck von Eindeutigkeit und Notwendigkeit auf der einen Seite der ästhetische Eindruck von Vorläufigkeit und Zufall auf der andern gegenüber.« **) Schließlich ist ja der historische Fortgang so: vom Kontrastprinzip klassischer und romantischer Erformung sind wir noch nicht los. Seinem Finden, Anwenden und Steigern folgt jetzt eine neue Durchseelung von der Seite des Stil- und Strukturwechsels aus, ***) vielleicht letztes und wirksamstes Bereicherungsmittel. Ein Unterganzes bindet diese reiche Fülle der Erscheinungen stärkstens: die melodisch primäre Kraft, die auch akkordisch scheinende Verknotungen durchsetzt.

Diese nahe Vereinigung der Strukturen hat als stilbildende Folge zuerst: mehrstimmige, meist zweistimmig-klanglich potenzierte Komplexe. Eine zwei-

*) Dabei ist bezeichnend, daß weitaus die meisten Chöre in einen Dreiklang oder einen Einzelton münden und von ihm ausgehen. Natürlich spielt hier, besonders bei den Anfängen, auch Chortechnisches hinein.

**) Paul Frankl, »Stilgattungen und Stilarten«. Bericht über den zweiten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Berlin 1924. Stuttgart 1925. Seite 101 ff.

***) Der Strukturwechsel innerhalb eines geschlossenen Satzes ist deutlich zu spüren, sowie das Kontrastprinzip überhaupt bewußte Anwendung findet. (Siehe die Sonaten- und Sinfoniethemata der Klassiker.) Es wird aber erst jetzt bis in die Klarheit bewußter Gestaltung gehoben: Verbindung von barocken und klassischen Stilbildungsmitteln.

stimmige, scharf gegeneinander abgesetzte Linienführung wird in Terzen, Sexten oder in beiden Abständen verdoppelt: Butting im dritten seiner Chöre (Anfang und später mit einer noch zutretenden Mittelstimme), Křenek besonders häufig im »Sommer« (so ist der Sommer da — der um das Jahr sich windet — daß sich das Feld — u. a. m.), Hindemith vor allem im dritten Stück (er biß die Schaf') und im fünften (fast durchgehend in den »begleitenden« Stimmen). Petyrek hat diese klanglichen Verdopplungen in einem wesentlich anderen Sinne aufzuweisen. Sonst sind diese Erscheinungen klanglich potenzierte Komplexe, die einem Musizieren auf zweierlei Niveau noch die dritte Dimension, die der Tiefe zu geben suchen. *) Kontrapunktische Gegenüberstellung zweier kontrastierender Bewegungszüge wird mit klanglicher Multiplikation einer einzelnen Führerstimme verbunden: zwei Prinzipien sind einander verhaftet. Sie holen dabei diese Potenzierung unter klanglichen Gesichtspunkten heran. Aber dabei ist — wie in den mittelalterlichen Praktiken des Fauxbourdon und Gymel »jenes Spannungsmoment der Terzen und Sexten nicht allein ein rein akkordliches, sondern ist ebenso *untrennbar verbunden mit dem Bewegungsprinzip des melodischen Geschehens*«. **) Das heißt: die führende Stimme wird unter stimmklanglichen oder wohlklanglichen Gesichtspunkten in einer tieferen oder höheren Lage kopiert. Am klarsten und häufigsten in ihrer reinen Gestalt, ja mit einer gewissen Vorliebe verwendet Petyrek so diese Wirkungen. Neu ist nun bei den andern, wie sie in dieses akkordlich-melodische Bewegungsprinzip durch gleichzeitige Gegenüberstellung zweier solcher Züge eine kontrastlich-lineare Tendenz von solcher Kraft hineintragen, daß eine ganz neue Erscheinung wird. Diese Art: linear-kontrastierende Melodien *gleichzeitig* klanglich zu potenzieren (eine Praxis, die als solche allein ja in Fauxbourdon und Gymel landläufig geworden), ist im Mittelalter nirgends anzutreffen. ***) Wie weit dabei in der Gleichzeitigkeit dieser Erscheinungen, die eine von der andern aufgehoben wird, wie weit nun auch eine dritte, eine Vertikalität bei dieser doppelmelodischen und akkordisch-melodischen Haltung wirkungsmöglich wird, darüber sind uns bisher Physiologen und Akustiker alle Auskunft noch schuldig geblieben. †)

Als Folge der Strukturnähen ergibt sich zum andern eine Lösung vom starren System bisheriger Rhythmik. Polyrhythmik und Auflösung metrisch starrer Abläufe durch eine Fülle mensurierter agogischer Akzente ††) sind das Kennzeichnende. Im Einklang mit seiner sonstigen stilistischen Haltung vermeidet Petyrek sinnfällige metrisch-rhythmische Konflikte. Die Auflösung des starren

*) J. Wolf, a. a. O., Seite 72.

**) Rudolf Ficker, »Formprobleme der mittelalterlichen Musik.« Zeitschrift für Musikwissenschaft VII, Seite 200 ff.

***) Ich muß mich hier auf die dankenswerte Auskunft eines so intensiven Kenners mittelalterlicher Musik berufen, wie es mein verehrter Lehrer, Herr Univ.-Prof. Dr. Joh. Wolf ist.

†) Siehe als besonders deutliches Beispiel auch E. Lendvai »Die Erde bebt« (Berlin), das Doppelchörigkeit eines vierstimmigen Satzes mit sich überkreuzenden Stimmen schafft.

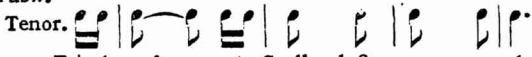
††) Paul Böpple, »Theoretisches und Praktisches zur Rhythmik der neuesten Musik«. Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924. Leipzig 1925. Seite 80 ff.

Systems geht hier in vorsichtigster Art und wenig greifbar vor. Butting löst seine rhythmischen Schemata stellenweise stark (Anfang vom ersten Stück; die Aufeinanderfolge von c-, $\frac{3}{8}$ - und $\frac{3}{4}$ -Takten im dritten), macht aber anderweitig von den Grundrhythmen, an denen er in regelmäßiger Skandierung des Textes meist festhält, poetischen Gebrauch (z. B. Nr. 2: »und zwischen seinen Stößen hört' ich Schritte«). Křenek und Hindemith lösen das regelmäßig taktische System nahezu ganz. Im fünften Stück hat der letztere eine metrisch-rhythmische Zweischichtigkeit, die ein Musizieren nicht nur in zwei linear-melodischen, sondern auch in zwei rhythmisch-metrischen Niveauhöhen, ein Äußerstes an polyphoner Gestaltung bedeutet. Nummer 6 gibt mit einer homophon-rhythmischen, taktisch regelmäßig gebauten Unterlage eine polyphon-melodische Doppellinie von anderer Rhythmik zusammen. Das Schema ist folgendes:

Sopr. I. 



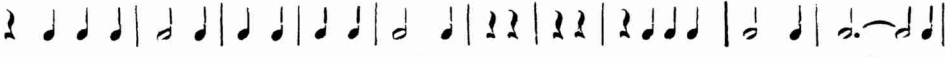
Tummel dich, tummel dich, guts Weinlein usw.

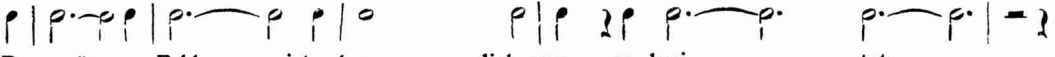
Tenor. 

Frisch auf, gut Gsell, laß run - ner gahn.

Mit der Neigung zu schlicht metrischer Deklamation verbindet sich bei den Tonsetzern das Streben nach plastisch ausdruckshafter Fülle mensurierter agogischer Akzente. Man sehe besonders Hindemiths drittes und erstes Stück, dessen Haltung charakteristisch zwischen metrischer Festigkeit und dem Höchstmaß einer mit agogischen Dehnungen durchsetzten Konstruktion absichtsvoll hin und her pendelt. Von besonderem Interesse ist die Verkoppelung einer solchen Linie (Sopran) mit einem grundierenden Komplex (Unterstimme) in Křeneks »Frühling«.

Das grüne Feld ist herrlich ausge - breitet, da glänzend schon der Bach hin-

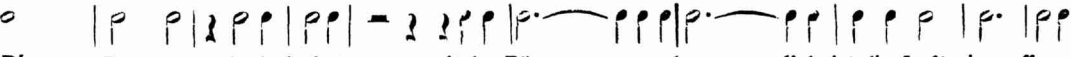




Das grü - ne Feld ist herr - - - lich aus - ge - brei - - - tet.

untergleitet. Die Berge stehn bedeckt mit den Bäumen, und herr - lich ist die Luft in offenen Räumen.





Die Ber - ge stehn bedeckt mit den Bäu - men, u. herr - lich ist die Luft in offenen

(Taktstriche hier als Skandierungszeichen!)

Das Raumhafte des »Breitens« ist besonders deutlich.

Damit kommen wir auf eine Reihe nicht neuer, aber charakteristischer Einzelzüge dieser Chorwerke. Der Sinn für Schwere- und Raumwirkungen*) spricht

*) Paul Bekker, »Wesensformen der Musik«. Veröffentlichungen der Novembergruppe, Berlin.

aus Křeneks Kompositionen besonders stark. Man schaue auf Stellen im ersten Stück: »in offenen Räumen (c+d) — das weite Tal ist in die Welt *gedehnet* (die ganze Klangfolge) — und Turm und Haus an Hügeln *angelehnet*.« Malerisch greifbare Züge finden sich auch sonst in reicher Zahl, ohne System und ohne körperhafte Geste von unmittelbar sinnhafter Art zu werden (Butting im zweiten Stück: »gelle Fanfarenton«, im dritten der armbreitende Aufschwung des »Heil!« Křeneks



Hindemiths Drehfigur im »Tummel dich« u. a. m. Auffallend sind bei letzterem auch die häufig mit Oktavverdoppelungen arbeitenden Strecken, die an instrumentale Vervielfachungen denken lassen. Instrumentalen Einschlag zeigen auch die Stellen, wo auf akkordisch wogendem oder akkordisch ruhendem Klanggrund Pizzicato-Linien sich bauen: Křenek im »Winter«. Umgekehrt: eine gezogene melodische Linie mit quasi Pizzicato-Stützung: Hindemith im dritten Chorsatz, Petyrek im zweiten bei »der Bauer ging ins Haus — sie hingen den Kessel übern Herd«.

Überblicken wir rückschauend die Versuche, in Anwendung der neuen kompositorischen Errungenschaften und aus der andern Grundeinstellung der Musik gegenüber heraus eine neue Chorkunst zu schaffen, so springt aufs Deutlichste vorerst das eine ins Auge. Hier, wie in all den jüngst geschaffenen Werken scheint nach der Unsinnigkeit des nachnovemberlichen Maximums der Ungleichheit, Ungebundenheit, der gewollten Primitivität das Stadium des größten Reichtums, soweit er sich mit größter Regelmäßigkeit verträgt, erreicht. Wenn die jetzt webenden Kräfte meßbar werden und sich als beständig erweisen, so wird sich zeigen, ob dieses Beruhigen im Schaffen, das auf Gewesenes stärker als je zurückgreift, Schwäche oder Spiel beständiger neuer Kräfte ist. Im Gegensatz zur schwachen Stilkopie mancher Nachahmer scheinen hier tieferschürfende Mächte am Werk. Nachdem die Unmöglichkeit Tatsache wurde, Wesentliches, innere Bedeutung aller Dinge ohne Zwischenlösungen darzustellen, ziehen wir uns auf das Unumstößliche, Physikalische zurück, das nun im Konstruktivismus zutage tritt. *) Doch scheint noch nicht die Konstruktivität soweit getrieben, daß nur Allerkühlstes, fast Steriles wurde. Auch das ist da, dann aber Zeichen der Schwäche. Alle diese Chorsachen hier sind, obwohl in ihrer bewundernswerten konstruktiven Gebundenheit Reaktion auf einen als Ganzes impotenten Expressionismus, doch voller lebendiger Glut.

*) G. J. von Allesch, a. a. O., Seite 116.

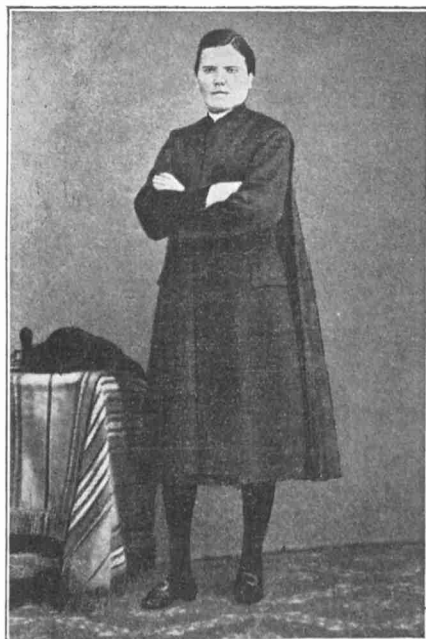
TRIO.

Johannes Brahms, Op. 8.

2 Allegro con moto.

The musical score is written for three instruments: Violin (Violin.), Violoncello (Violoncello.), and Piano (Pianoforte). The tempo is marked 'Allegro con moto.' The score is written in a clear, legible hand with many annotations and markings. The first system includes staves for Violin (Violin.), Violoncello (Violoncello.), and Piano (Pianoforte). The second system continues the music with various dynamics and articulations. The third system concludes the piece with a final cadence. The score is written in a clear, legible hand with many annotations and markings.

Die erste Seite des Trios in H-dur op. 8 von Johannes Brahms (Erste Fassung)



Mustafâ



Alessandro Moreschi

Die letzten Kastraten

DIE MUSIK. XIX, 2

DIE NEUE AUSGABE DER BRAHMSSCHEN KAMMERMUSIKWERKE

VON

OSSIP SCHNIRLIN-BERLIN

Das Vorwort in der von mir erstmalig revidierten Ausgabe*) besteht nur aus wenigen Textzeilen, weil der Hauptraum für die vielen Notenbeispiele verwendet werden mußte. Erst an dieser Stelle sollen die verschiedenen Punkte des Vorworts eingehender erörtert werden.

Es ist in der Ausgabe folgendes hinzugefügt worden:

I. »Metronom-Bezeichnungen zu den Sätzen, was Brahms selbst auch manchmal getan«, bedauerlicherweise aber nicht bei allen Werken und Sätzen durchgeführt hat. Das wäre sicher für die Spieler wie für die Wissenschaft sehr lehrreich gewesen, namentlich in späterer Zeit. Unsere Gegenwart ist noch eng mit dem Brahms'schen Geist und seinem Empfinden verbunden, sein Rhythmus pulsiert noch in uns, aber es kommen andere Zeiten, andere Generationen, und dann wird man genaue Tempoangaben vermissen. Deshalb ist es besser, seine Tempi wenigstens durch einen Zeitgenossen metronomisch festzuhalten, schon deshalb, weil Brahms selbst die Tempobezeichnungen zwischen Manuskript und Stichvorlage oft geändert hat. So ist z. B. in seiner ersten Violinsonate mit Klavier G-dur op. 78, 1. Satz, im Manuskript nur *Vivace* angegeben, während es in der Stichvorlage und im Druck *Vivace ma non troppo* heißt. Auch im letzten Satz steht im Manuskript *Allegro moderato*, in der Stichvorlage aber und im Druck *Allegro molto moderato*. Weiter lauten manche Stellen in der vorhandenen gedruckten Ausgabe anders als in den Manuskripten und in den Stichvorlagen. Vielleicht handelt es sich hier um Druckfehler. Deshalb sind alle diese Stellen als Fußnoten in meiner Ausgabe hinzugefügt worden.

II. »Fingersätze und Bogenstriche für die Einheitlichkeit des Zusammenspiels.« Ein Streichquartett-Ensemble ist um so hervorragender, je einheitlicher seine Bogenführung. Es wirkt sehr störend, wenn zwei oder alle vier Streicher dieselbe Phrase jeder mit anderem Bogenstrich spielt. Alle vier Bogen müssen, wenn die Ausführung des Werkes vollkommen sein soll, *einen Atem, eine Phrasierung* haben. Nicht jeder für sich, sondern jeder für den anderen zugunsten des Ganzen. Bei dieser Ausgabe ist gerade auf einheitliche Bogenführung allergrößte Aufmerksamkeit verwendet worden.

III. »Sind bei sämtlichen Pausen Stichnoten hinzugefügt worden.«

Dadurch wird schon das erste Zusammenspiel erleichtert. Selbst bei Mozart und Beethoven stören oft die langen Pausen ohne Stichnoten. Pausenzählen bei Kammermusik ist kein schönes Musizieren. Sich allein auf das Ohr zu

*) Bei Simrock G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

verlassen, ist auch nicht immer sicher, denn es kommt mitunter anders, als man hört.

IV. und V. »Sind rhythmische und enharmonische Erleichterungen gemacht worden, wie sie Brahms selbst in ähnlichen Fällen angewendet hat.« Siehe einige Beispiele:

(Rhythmische Erleichterungen des Komponisten selbst:)

Klavierquartett Nr. 2. A dur Op. 26
Poco Adagio

Original: 

Übersichtlicher: 

(Rhythmische Erleichterungen des Herausgebers:)

Sextett Nr. 1. B dur Op. 18
Allegro ma non troppo

Original: 

Übersichtlicher: 

Sextett Nr. 2. G dur Op. 36
Allegro non troppo

Original: 

Übersichtlicher: 

Sextett Nr. 2. G dur Op. 36
Poco Adagio

Original: 

Übersichtlicher: 

*) An ähnlicher Stelle im Klavierquartett A dur Op. 26, 1. Satz Seite 17 hat Brahms im Manuskript selbst so verbessert.

Streichquintett Nr. 2. G dur Op. 111
Allegro non troppo, ma con brio

Original: 
 1. Satz *f* Violino I
 Übersichtlicher: 

**) Bei dieser Abkürzung führt es sehr leicht zu Irrtümern, da die Legatos nicht angegeben werden können.

Streichquintett Nr. 2. G dur Op. 111
Adagio

Original: 
 2. Satz *f* Violino II e Viola
 Übersichtlicher: 

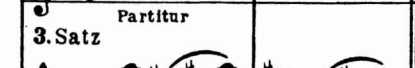
Klavierquartett Nr. 3. c moll Op. 60
Allegro non troppo

Original: 
 1. Satz *f* Violino
 Übersichtlicher: 

Allegro non troppo

(Enharmonische Erleichterungen des Komponisten selbst:)

Klavierquartett Nr. 2. A dur Op. 26.

Original: 
 Partitur
 3. Satz
 Leichter: 
 Violinstimme

Klarinettenquintett Op. 115

Original: 
 Partitur
 2. Satz
 Leichter: 
 Violinstimme

(Enharmonische Erleichterungen des Herausgebers:)

Klavierquartett Nr. 1. g moll Op. 25
Allegro ma non troppo

Original: 2. Satz Violino (e Violoncello)

Leichter: 3. Satz Violino

Andante

Horn-Trio Es dur Op. 40
Allegro Scherzo

Original: 2. Satz Violino

Leichter:

In einigen seiner Werke korrigierte Brahms, sogar in der Partitur, solche Schreibweise selbst:

N 1

N 2

Verbesserung v. Br.

Verbesserung v. Br.

Hätte Brahms selbst die Stimmen seiner Kammermusikwerke ausgeschrieben, so wären sie wohl in der rhythmischen wie enharmonischen Schreibweise viel einfacher ausgefallen. Des Bildes wegen haben oft Partituren eine andere Schreibweise als die Stimmen. Von Brahms existieren nur drei ausgeschriebene Stimmen: Violine, Viola und Violoncello aus dem Klavierquartett A-dur op. 26 (leider nur die ersten drei Sätze). In der Violinstimme dieses Quartetts findet sich schon eine enharmonische Erleichterung (s. Beispiel auf voriger Seite!). In meiner Ausgabe sind solche Stellen nur in den *Stimmen* verändert worden, während die Partituren *meistens unverändert* geblieben sind.

VI. »Ist die Violastimme von dem sehr oft überflüssigen  befreit worden.« Brahms hat diesen Schlüssel wohl nur deshalb so oft verwendet, weil vielleicht die Zeilen seines Notenpapiers zu eng waren, um die hohen Noten der Viola ausschreiben zu können.

Beispiel:



Beethoven hat in den 17 Streichquartetten nicht ein einziges Mal  in der Violastimme gebraucht.

VII. »Sind alle Solostellen der Instrumente in den Stimmen hier angegeben mit Ausnahme des Klaviers.«

Dadurch weiß der Ausführende gleich, an welcher Stelle er besonders hervortreten hat. Der Klavierspieler hat immer die ganze Partitur vor Augen und braucht diese Angaben nicht.

Nun noch ein paar interessante Stellen, besonders für die Geiger. Im Manuskript wie in der Stichvorlage von op. 78 heißt es in der Violinstimme des 2. Satzes, Seite 7, Zeile 1, Takt 6 und 7:



Also ges und a kommt nur *einmal* in der Violinstimme vor; das zweitemal liegt das a in der Klavierstimme.

Dann auf derselben Seite, 9. Zeile, Takt 2 und 3:



Die tieferen Oktaven sind von Brahms' Hand in der Stichvorlage hinzugefügt und wohl durch ein Versehen nicht gedruckt worden.

Angeregt von Herrn Professor Kahn möchte ich noch folgende Stellen erwähnen:

In der Violinsonate op. 108, 1. Satz Violinstimme, Seite 2, Zeile 7, Takt 2 heißt es:



Dieses  wird sehr oft von den Geigern abgesetzt, weil ein Punkt darauf steht, wird aber so ausgeführt:



Nun, über solche Stellen ließe sich ein ganzes Buch schreiben. Die meisten großen Komponisten sind von Hause aus Klavierspieler. Sie übertragen die Bezeichnungen des Klaviers auf die Streichinstrumente. Nun bedeutet aber ein Punkt unter einem Bogen für die Streicher nicht nur »kurz spielen«, sondern auch »absetzen«.

Hier noch ein Beispiel, wie man den Punkt auf der Note anders auffassen kann: Frau v. Herzogenberg kritisiert in einem Brief an Brahms den Geiger B., weil er die Stelle in Brahms' Violinkonzert:



nicht so gespielt hat, wie sie sie von Joachim gehört, wie sie auch Brahms sich gedacht, nämlich folgendermaßen:



Es gibt auch heute noch sehr berühmte Geiger, die diese Stelle wie B. auffassen und trotz alledem das ganze Konzert wundervoll spielen, wie es B. seinerzeit getan hat.

Es ist ja eine bekannte Tatsache, daß Joachim den Komponisten oft auf solche Stellen aufmerksam gemacht hat. Aber Brahms, der von dem Freunde so viel kompositorischen Rat angenommen hat, war gerade in solchen speziell violinistischen Fällen nicht zu bekehren, wie aus dem veröffentlichten Briefwechsel ersichtlich ist.

NIEDERGANG UND ENDE DES KASTRATENGESANGS AUF DER BÜHNE

VON

FRANZ HABÖCK †

Das Schlußkapitel des jetzt bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, erscheinenden Werkes von Franz Haböck: »Die Kastraten und ihre Gesangkunst«, herausgegeben von seiner Witwe Dr. Martina Haböck, sei hier mit einigen Kürzungen wiedergegeben.

Wenn zeitgenössische Kritiker und Musikhistoriker das Ende der Hochblüte der Gesangkunst mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert datieren, so fällt hier gleich das zeitliche Zusammentreffen dieser Erscheinung mit dem Umstande auf, daß gerade damals die dominierende Stellung der Kastraten im Musik- und Theaterleben aufhörte.

Gewiß ist, daß mit der Kastratenkunst, der von ihr getragenen Tradition und mit dem Publikumsgeschmack, der ihr entgegenkam, eine ganze Epoche und Richtung, der ariose Kunstgesang, zu Ende ging; wie immer brachte das Ende der einen Epoche und das Heraufkommen einer anderen eine Zeit der Unsicherheit des Geschmackes und mannigfacher Auswüchse hervor, das Aufhören einer Technik, die gerade nur den Aufgaben der vergangenen Phase gerecht werden konnte, während die neue die sozusagen handwerklichen Voraussetzungen für ihre veränderten Aufgaben noch nicht geschaffen hatte. Auch hier ist es unmöglich, eine Erscheinung aus dem Zusammenhang mit ihrer ganzen Zeit zu lösen; und die gerechte kritische Würdigung dieses Überganges wird hier noch dadurch erschwert, daß nach ihm gerade auf dem Gebiet der Musik die höchste und reichste Blüte- und Wunderzeit deutschen Geistes einsetzte, was den Blick für die vorangegangene verklungene Kunst trüben und zu dem kurzsichtigen Trugschluß verleiten könnte, die alten Künstler seien nicht so sehr Vorläufer und Wegbereiter des großen Neuen gewesen, als vielmehr Schädlinge, die sein Heraufkommen nur verzögert hätten.

Das Ansehen der Kunst der Kastraten begann gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit der Vollendung des Reformwerkes von Gluck mehr und mehr zu verblassen. Hatte man bisher die Leistungen der Sänger als die Hauptsache in einer Oper betrachtet, so nahmen nun die Tondichter den Geist und die Sinne der Hörer zu allererst für sich selbst und ihre Werke in Anspruch. Die Sänger mußten, ob sie wollten oder nicht, sich dem Gebot des Dramas unterordnen, und wo sie dies nicht vermochten, war ihre Geltung nur mehr eine Zeitfrage und bloß von der Laune und der geistigen Trägheit des Publikums abhängig, das unter dem Einfluß der Vorkämpfer des neuen Kunststiles, die immer heftiger gegen das vordringliche Konzertieren auf der Bühne und gegen die unnatürliche Stimmlage der Kastraten auftraten, seine so lang verehrten Götzen zuerst zögernd, dann allmählich immer entschiedener im Stiche ließ.

In Italien trug die Opera buffa, die wie eine befreiende Revolution wirkte und mit einem Schlage den größten Jubel der Massen gewann,*) zu einer starken Veränderung des musikalischen Geschmacks bei; in ihr und ihrer burlesken Realistik fand das Kastratentum keinen Boden mehr, obwohl als Ausnahme auch in der Opera buffa manchmal Kastraten vorkamen; in den einst so stark beliebten Opern Simon Mayrs hielt sich in Italien der Kastratengesang aber bis in die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts.

Einen entscheidend schweren Stoß gab dem Kastratenwesen das deutsche Singspiel, das neben der Opera buffa immer mehr Raum und Aufschwung gewann und das mit seinem urwüchsigen Wesen dem artistischen Halbgöttertum der neapolitanischen Oper gerade entgegengesetzt war.

Ein besonderes Wort werde an dieser Stelle *Giovanni Battista Velluti*, dem letzten berühmten Theatersopranisten Italiens, zuteil. Er ist 1781 zu Montecrone bei Ancona geboren; im Alter von 14 Jahren nahm ihn der Abbé Calpi, ein tüchtiger Gesangsmeister in Ravenna, in sein Haus und hielt ihn durch sechs Jahre beim Studium des Solfeggs und der Geläufigkeit fest. Er debütierte 1800 in Forlì und blieb zwei bis drei Jahre an den kleinen Theatern der Romagna; 1805 wurde er in Rom in Solvaggia von Nicolini bewundert. Zwei Jahre später, 1807, begründete er ebendort seinen Ruhm als größter Sänger Italiens in Nicolinis Oper Trajano. Im Herbst 1807 erregte er Sensation im San Carlo-Theater in Neapel, 1809 in Mailand in Coriolano von Nicolini und *Ifigenia in Aulide* von Federici; dann folgte Turin usw. 1812 kam er nach Wien und gefiel außerordentlich. Hierauf sang Velluti wieder in Venedig mit epochalem Erfolg, 1814 in Mailand in *Quinto Fabio* von Nicolini mit der Correa und David als Partner, 1825 und 1826 mit großartigem Erfolg am königlichen Theater in London und erhielt für je fünf Monate Saison je 2300 Pfund Sterling (57 000 Franken). Als er aber 1829 zum zweitenmal nach England kam, wurde er nicht wieder engagiert, da seine Stimme ihren Glanz verloren hatte. Dies erklärt wohl das harte Urteil Mendelssohns über ihn; übrigens kamen die anderen damaligen Londoner Sänger auch nicht besser weg. Mendelssohn bezeichnet in seiner burschikosen Art Pellegrinis Betragen als Leporello als das eines Affen, den berühmten Levasseur als einen »ziemlichen Bier-Baß«, Curioni als einen »Halb-Bier-Tenor« usw. Rossini hat hingegen Velluti hochgeschätzt.

Velluti zog sich nun in sein Vaterland zurück: reich und hochangesehen verbrachte er seinen Lebensabend auf seinem Landgute Delo bei Venedig, wo er 1861 im 80. Lebensjahre starb.

Fétis sagt von ihm: »Velluti ist der letzte Sänger der großen italienischen Schule gewesen, aber es scheint nicht, daß er seine Vorgänger jemals ganz erreicht habe.« Velluti war übrigens auch ein glänzender Musiker. Es existieren einige Gesangsstücke seiner Komposition im Manuskript zu Berlin und zu

*) Der Riesenerfolg von Pergolesis *Servà Padrona* ist bekannt.

Bologna, und Garcia bringt in seiner Schule eine von Velluti geschmackvoll ausgeschmückte Arie.

Wenn auch Gluck den durchschlagenden Erfolg seiner ersten Reformoper Orpheus noch der großartigen Leistung des Altisten Guadagni zu verdanken hatte,*) so brachte in ihm der Aufenthalt in Paris, wo das Kastratentum nie Wurzel fassen konnte und sein Orpheus, wenn er nicht dem Witze der Stadt erliegen wollte, sich in einen Tenor verwandeln mußte, doch die Überzeugung zur Reife, daß die höchsten Ideale des Dramas durch Kastraten nicht vermittelt werden könnten. Marx sagt: **) »In der Tat neigte Gluck immer entschiedener dahin, seinen Grundsatz dramatischer Wahrheit auf das strengste zur Geltung zu bringen. Im Orpheus hatte er noch kein Arg gehabt, einen Kastraten für die Hauptpartie zu verwenden. In ›Paris und Helena‹, wo zwei Liebende einander gegenüber treten und der Unterschied der Geschlechter sich im Unterschied der Stimmen hätte ausprägen sollen, mußte die Unnatürlichkeit ihm fühlbar werden, gegen die Diskantstimme der Helena eine zweite Diskantstimme für die Rolle des Liebenden aufzuführen. Er sprach jetzt, durch den Nichterfolg der letzten Oper geweckt, aus: Nach seiner Überzeugung sei die Aufstellung von Kastraten mit dramatischer Wahrheit und szenischer Wirksamkeit unvereinbar.«

Während Glucks frühe Opern ohne Bedenken der Kastratentradition huldigten, und noch sein Paris, Rinaldo, Achill und selbst Orest, neben Telemach und Orpheus, kaum gegen das Kastratentum einen entscheidenden Schlag führten, bedeuteten seine Alceste, Armida und Iphigenia — von allen übrigen reformatorischen Versuchen sei hier abgesehen — eine Befestigung der schon von Hasse, Jomelli u. a. früher eroberten Stellung der dramatischen Sängerin. Weit mehr als Glucks Pathos war es aber Mozarts sprühende Frische und Natürlichkeit und die unwiderstehliche sexuelle Wirklichkeit in seinem Figaro und Don Juan, vor der alles Halbleben und Scheingefühl für immer zurückweichen mußte.

Wer vermöchte sich den Grafen Almaviva, den Tamino oder den Sarastro als Kastraten vorzustellen? Oder die Mozartschen Frauengestalten, wie Constanze, Gräfin, Susanna, Donna Anna, Pamina usw.? Einzig der junge Cherubin, halb noch Page, halb schon Offizier und Liebhaber, wäre vielleicht durch einen männlichen Sopranisten darstellbar zu denken.

Übrigens hat auch der junge Mozart in seinen ersten Schöpfungen noch seinen Tribut an die Kastraten entrichtet: er schrieb mit vierzehn Jahren, 1770, die Oper Mitradate für Mailand mit einer Kastratenrolle; 1771 eine Serenata für den Sopranisten Tenducci, 1772 Ascanio in Alba und Lucio Silla für Rauzzini (?); ebenso enthalten *Il regno di Scipione*, 1772, und *Il Re pastore*, 1775, dankbare

*) Der Orpheus gehört zu jenen Gestalten, die für die Wiedergabe durch Kastraten besonders geeignet schienen; von Monteverdi, Caccini und Peri bis zu Gluck, Bertoni und Haydn gab es viele Kastraten-Orfeos.

**) Gluck und die Oper, II, S. 24.

Kastratenrollen, und noch 1780 schrieb Mozart den Idamante in der Oper *Idomeneo* für den vielfach gerühmten Sopranisten del Prato.

Sein Urteil über del Prato ist trotzdem scharf und ungünstig. In einem Briefe vom 8. November 1780 berichtet Mozart seinem Vater: »Ich habe zwar nicht die Ehre, den Helden del Prato zu kennen, doch der Beschreibung nach ist noch fast Cecarelli besser, denn mitten in einer Arie ist sein Odem schon hin und nota bene, er war noch nie auf dem Theater, und Raaff ist eine Statue. Nun stellen Sie sich einmal die Szene im ersten Akt, die Begegnung des Idomeneo und Idamante vor!« Es ist charakteristisch für die sich bis heute gleichgebliebenen Verhältnisse beim Theater, daß Mozart über del Prato, schon ehe dieser nach München kam, nur falsches gehört hatte.

Vicentio del Prato *) war schon längst »auf dem Theater gewesen«. Von Lorenzo Gibelli in Bologna ausgebildet, trat er schon mit sechzehn Jahren in Fano 1772 zum ersten Male auf und fand auf den Bühnen der Hauptstädte Italiens fortan ungeteilten Beifall. Als er in Stuttgart »ebenfalls bedeutenden Eindruck machte«, wurde er nach München berufen, wo er blieb, 1805 pensioniert wurde und gegen 1828 starb.

Auch als del Prato mit Mozart zu studieren begann, fand er bei dem jungen scharfhörigen Meister keine Gnade. Am 18. November schreibt dieser: »Meinen molto amato Castrato dal Prato muß ich die ganze Oper lehren, denn er ist nicht imstande, einen Eingang in eine Arie zu machen, der etwas heißt, und hat eine ungleiche Stimme. Auch bei dem Quartett, das sechsmal gemacht werden mußte, ehe es ging, war er der Stein des Anstoßes. Seine Stimme wäre nicht so übel, wenn er sie nicht in den Hals und in die Gurgel nehmte; übrigens hat er keine Intonation, keine Methode, keine Empfindung, sondern singt wie etwa der beste unter den Buben, die sich hören lassen, um in dem Kapellhause aufgenommen zu werden.« Dem berühmten Tenor Raaff ergeht es aber vor diesem strengen Kritiker nicht besser. Am 24. Dezember schreibt Mozart: »Hören Sie, Raaff ist der beste, ehrlichste Mann von der Welt, aber auf den alten Schlendrian so versessen, daß man Blut dabei schwitzen möchte . . . er liebt die geschnittenen Nudeln zu sehr und sieht nicht auf die Expression. Mit dem Quartett habe ich itzt meine Not mit ihm gehabt . . .« und bei einer anderen Gelegenheit: »Raaff gefällt mir auch nicht, er singt zu willkürlich.«

Merkwürdig ist, daß Mozart in seiner nächsten Oper, der Entführung aus dem Serail, als er Gelegenheit hatte, eine richtige Kastratenrolle zu komponieren, auf die »Naturwahrheit« der Stimmlage verzichtete und den Haremseunuchen Osmin zur tiefsten Baßpartie schuf, die er überhaupt geschrieben hat. Es mögen hierfür wohl musikalische Beweggründe maßgebend gewesen sein, da die zwei Soprane und zwei Tenöre der beiden liebenden Paare eines Gegengewichtes in der tieferen Lage bedurften — Bizet hat den Eunuchen Splendiano in *Djamileh* wenigstens zum Buffotenor gemacht.

*) Siehe Mendel und Reißmann, *Musikalisches Konversationslexikon*. Berlin 1870—1883.

Nicht die Stimmlage der Kastraten war es, die den Niedergang der Konzertoper herbeiführte, sondern die unmittelbare Einwirkung von Mozarts theatralem Schaffen, in dem sich die dramatische Wahrheit mit der blühendsten musikalischen Schönheit zu einer Einheit verschmolz, die den ausführenden Künstlern allerhöchste musikalische und darstellerische Aufgaben zu bewältigen gab, in Verbindung mit den Fortschritten in der Ausgestaltung der Opernlibretti. Man kann sagen, daß mit der Vollendung von Mozarts Lebenswerk — er starb 1791 — die künstlerische Existenzberechtigung der Kastraten auf dem Theater endgültig abgetan war; die Mode war vorüber.

Die Zeit des Abschieds der Kastraten von der Bühne war gekommen, ihr mit der Operngeschichte zweier Jahrhunderte unauflöslich verbundenes Wirken nahte seinem Ende. Ihre kostbaren Stimmen wurden durch die vielen ausgezeichneten Sängerinnen überflüssig gemacht, die jetzt nicht mehr wie in früherer Zeit durch Vorurteile und Sittengebote gehemmt waren, die ihnen gebührende Stellung am Theater endgültig ganz und uneingeschränkt zu übernehmen, und zwar nicht nur in den Frauenrollen, sondern auch in denen der Knaben und der jünglingshaften Liebhaber und Helden. Eine Unnatur wurde durch die andere ersetzt, und der zweihundertjährige Kampf der Primadonnen mit den Kastraten um die Hose endete mit dem Siege der ersteren; als Preis gewannen sie zunächst die Toga des Sextus in Titus und die Höschen des Cherubin.

Neben der sich mit Macht vollziehenden Änderung des musikalischen Geschmacks war es auch die Wirkung des gesellschaftlichen Umsturzes, den die Französische Revolution hervorbrachte, die den Kastraten immer mehr und mehr den Boden entzog. Die Verminderung des Ansehens und Einflusses der Höfe und der aristokratischen und sonst ihnen zugehörigen Kreise, denen die Kastraten vor allem ihre Stellung verdankten — »nur Herrscher und Prinzen haben je Vorliebe für Eunuchen gehabt, die allgemeine Meinung hat sie immer aufs höchste gehaßt und verachtet«, sagt Ancillon*) —, der in Deutschland doppelt begründete Zorn über die ausländischen Sänger, für die man das Geld mit vollen Händen hinwarf, während die einheimischen tüchtigen Künstler um einen Bettelohn dienen mußten, die stolzere Auffassung von Freiheit und Menschenwürde, die nicht bloß aus Frankreich herüberscholl, sondern auch aus dem Munde Schillers und der deutschen Freiheitslieder alle Herzen erregte, dies alles trug dazu bei, ihre Erscheinung dem veränderten Empfinden unmöglich zu machen.

Es gehörte die ganze gedankenlose Leichtfertigkeit und Unwissenheit des Südens dazu, um bei dieser entsetzlichen Unsitte zu verharren, trotzdem die Erwerbschancen sichtlich abnahmen und tausende dieser armen Teufel in Not und Verderben gerieten. Von einem Ausländer mußten die Italiener ge-

*) Ch. Ancillon, *Traité des Eunuques dans lequel on explique toutes les différentes sortes d'Eunuques* . . . 1707, S. 66.

zwungen werden, davon abzulassen: Napoleon I. setzte auf jedes auf Knabenkastration abzielende Unternehmen die Todesstrafe und bewirkte damit mit einem Schlage das Nachlassen des Übels, zumindestens die Einstellung der Massenproduktion. Ganz dieses Verbrechen zu unterdrücken ist auch ihm noch nicht gelungen, und das tatsächliche letzte Ende der Kastration zu Gesangszwecken fällt zeitlich erst mit dem Ende des Kirchenstaates (1870) zusammen. Immerhin — wenn auch die Kirchenchöre sich noch hundert Jahre länger zu versorgen wußten, — der von Napoleon selbst so leidenschaftlich bewunderte Crescentini fand keinen Nachfolger mehr. Fünfundzwanzig Jahre später waren die letzten Sterne verblichen und stand kein Kastrat mehr auf einer Bühne.

In Deutschland waren zu Anfang des 19. Jahrhunderts Kastraten noch an einigen Höfen angestellt, so zu Berlin und Dresden. In Dresden sangen sie noch innerhalb der ersten drei Dezennien an der unter der Leitung des Komponisten Francesco Morlacchi stehenden italienischen Oper. Bekanntlich bestand daneben eine deutsche Oper, deren Kapellmeister von 1816 bis 1826 Carl Maria von Weber war, dem Morlacchi manche Schwierigkeiten bereitete. Mit Morlacchis Tode 1841 endete die letzte Repräsentanz der italienischen Oper in Deutschland; in Berlin war wenige Monate vorher Spontini durch eine Revolte des Publikums gezwungen worden, die Stadt zu verlassen.

In Italien wendete sich Rossini, der noch 1840 zu Mailand eine Rolle in seiner Oper Aureliano in Palmira für Velluti geschrieben hatte, im Verlauf seines weiteren Schaffens ebenfalls gänzlich von den übrigens von ihm sehr geschätzten Sängern ab und verteilte ihr Erbe, die Hosenrollen, gleichmäßig an die Kontraaltistin — den Arsace in Semiramis — und an die Soubrette — den Gemmy in Tell.

Rossinis Bewunderung ihres großen Könnens bleibt hiervon unberührt; er äußert*): »Die meisten Sänger der neueren Zeit haben ihr Talent mehr ihrem glücklichen Naturell als ihrer Ausbildung zu danken, so Rubini, so die Pasta und viele andere. *Die eigentliche Kunst des Bel canto hat mit den Kastraten aufgehört*; man muß das zugestehen, wenn man sie auch nicht zurückwünschen kann. Diesen Leuten *mußte* ihre Kunst alles sein, und so wandten sie denn auch den angestrengtesten Fleiß und die unermüdlichste Sorgfalt auf ihre Ausbildung. Sie wurden immer tüchtige Musiker und, wenn es mit ihrer Stimme fehlschlug, wenigstens treffliche Lehrer.«

Wo aber die letzten Kastratensänger auf dem Theater erschienen, begegneten sie fast überall einem vollkommen umgewandelten Geschmack und entschiedener Ablehnung. In Italien sang Parini (Ode VIII):**)

*) Hiller, Aus dem Tonleben unserer Zeit: »Plaudereien mit Rossini«, II, S. 26.

**) In Florimo, La scuola musicale di Napoli, S. 29. Zu deutsch:

Ich verabscheue auf der Bühne
Einen singenden Elefanten,
Der sich kaum dahinschleppt

Auf dicken Füßen,
Und aus einem großen Rachen
Einen Zwirnsfaden an Stimme entsendet.

»Aborro sulla scena
Un canere elefante
Che si strascina appena
Sulle adipose piante,
E manda per gran foce
Di bocca un fil di voce.«

Heinrich Heine wieder hat für sie mehr spöttische Geringschätzung als Abscheu:*)

Doch die Kastraten klagten,
Als ich meine Stimme erhob,
Sie klagten und sie sagten,
Ich sänge viel zu grob.
Und lieblich erhoben sie alle
Die kleinen Stimmelein,
Die Trillerchen wie Kristalle,
Sie klangen so fein und so rein.
Sie sangen von Liebessehnen,
Von Liebe und Liebeserguß;
Die Damen schwammen in Tränen
Bei solchem Kunstgenuß.

Eine merkwürdige Übereinstimmung Mendelssohns und Grillparzers hinsichtlich des letzten Theaterkastraten sei zum Schlusse erwähnt. Mendelssohn hörte Velluti in London im Jahre 1829 ein Duett mit der berühmten Henriette Sonntag singen und berichtete darüber an seinen Schwager Eduard Devrient:**) »Eben geht der verfluchte Velluti vor meinem Fenster vorbei; er ist ein erbärmlicher jämmerlicher Kerl, dessen Gesang mich so anekelte, daß ich in der Nacht davon träumte.« Von Grillparzer wird berichtet:***) »Als er Velluti, den letzten berühmten Kastraten, singen hören wollte, überfiel ihn beim ersten Ton ein so widerliches Gefühl, daß er >halbtot< das Schauspielhaus verlassen mußte.«

Derartige intensive nervöse Reaktionen können kaum gewichtiger eingeschätzt werden, als das von vielen Fachgenossen geteilte peinliche Gefühl, das zum Beispiel manchmal das den Tönen einer näselnden Herde gleichende Fistulieren der Tenöre großer Männerchöre auslöst oder überhaupt das Anhören von mit schwereren Tonmängeln behafteten Sängern, ein Gefühl, das sich selbst bis zum physischen Abscheu steigern kann. Wenn ich dies persönlich speziell in Rom und Siena beim Hören schlechter Falsettisten wieder-

*) Heinrich Heine, Buch der Lieder, »Die Heimkehr«, Nr. 81.

**) Eduard Devrient, Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich, Leipzig 1869, J. J. Weber, S. 80.

***) »Grillparzers Gespräche und Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen«, herausgegeben von August Sauer, 6 Bde., Wien 1917.

holt erlebte, so vermag ich mich um so bestimmter auf das seltene Wohlgefallen und Entzücken berufen, das die Stimme des Kastraten Moreschi noch 1914 bei mir und so vielen anderen hervorrief.

Interessant ist, daß Richard Wagner nicht nur keine Aversion gegen den Stimmklang der Kastraten gehabt zu haben scheint, sondern daß er sich über die Leistungen Mustafàs und der anderen Sänger der Sixtina, die er in Rom oft anhörte, sehr begeistert geäußert haben soll. Felix Mottl erzählte, Richard Wagner hätte seinerzeit sogar daran gedacht, den Knabenchor in der Kuppel des Gralstempels mit Kastraten aus der Sixtinischen Kapelle zu besetzen. Eine andere Erzählung, die aber von kompetenter Seite dementiert wird, besagt, daß Wagner tatsächlich einmal den Besuch eines römischen Sopranisten in der Villa Wahnfried empfangen habe, der sich daselbst vor dem intimen Kreise des Hauses produzierte. Daß Wagner dem Problem des Kastratentums auch menschliches Interesse abgewann, bezeugt seine Gestaltung des Klingsor, der selbst Hand an sich gelegt hatte in der Hoffnung, auf diese gewaltsame Weise die Naturtriebe in sich zu töten und der Aufnahme in den heiligen Dienst des Grales gewürdigt zu werden, ohne den langen, mühevollen Weg innerer Läuterung, zu der ihm die sittliche Kraft fehlte.

DIE MODERNE RICHTUNG IM KUNSTGESANG

VON

FRIEDRICH LEIPOLDT-LEIPZIG

Mit der modernen Richtung in der Gesangspädagogik ist man in ein ganz neues Stadium der Stimmbildungskunde eingetreten, das auf den ersten Blick nicht die Bedeutung zu haben scheint, die ihm in Wirklichkeit zukommt. In Fachkreisen spricht man allerdings schon von dem *Schlußstein* einer Entwicklung, die sich bereits Jahrzehnte hindurch angebahnt hat. Von einem Schlußstein kann natürlich nicht die Rede sein, da alles ein Fließen und Vorwärtsdrängen ist.

»Die Methode ist tot. Es lebe das System;« dieses Motto könnte man dieser neuen Ära zuschreiben. Man kann wohl sagen, daß zu jeder Zeit die Meinungen der Gesangspädagogen sich schroff gegenüber gestanden haben. Und auch heute teilt sich das Heer in ein konservatives und in ein modernes Lager. Die Wesensunterschiede von *konservativer* und *moderner* Gesangspädagogik lassen sich in groben Umrissen folgendermaßen definieren: die konservative Methodik nimmt die auszubildende Stimme als gegebenen *unabänderlichen* Faktor hin, wie man etwa das Klavier oder die Geige als gegeben im Unter-

richt annimmt. Diese von Anfang der Ausbildung an »instrumentale« Betrachtungsweise der Stimme hatte zur Folge, daß man bestrebt sein mußte, dem Stimm»instrument« eine mehr oder minder gute *Technik* anzuerziehen und mittels dieser Technik (Tonleitern, Solfeggien, Vokalisieren usw.) einen durch alle Register ausgeglichenen Klang und eine nach Möglichkeit homogene Klangfarbe zu erreichen in der selbstverständlichen Annahme, daß durch diese Technik die richtige Funktion und Führung der Kehle zu gleicher Zeit mit erreicht werde. Man ging also — und geht heute meistens noch — an ein quasi fertiges Instrument heran, das die Natur erschaffen hat, wie ein guter oder schlechter Geigenbauer eine gute oder schlechte Geige gebaut hat, auf der der Kunstjünger nun spielen lernen soll. Man trieb also eine — täglich oft stundenlange — Gesangs»technik« und identifizierte diese mit der Stimmbildung im allgemeinen. (Die musikalische Seite der Stimmbildung soll hier überhaupt ausgeschaltet bleiben.)

Stimmbildung erstrebt eine Verbesserung des *Stimmklanges*. Die konservativen Methodiker sahen nun diesen Klang als ein einheitliches *Ganzes* an und versuchten ihn *im ganzen* zu beeinflussen. Dies ergab jedoch folgenden Trugschluß: Man stellte wohl den *Klang* richtig, besaß aber nicht die auf wissenschaftlicher Basis fundierte Erkenntnis, daß mit der Verbesserung des *Klanges* — also der Klang-*Wirkung* — noch längst nicht die Verbesserung der *Ursache* dieses Klanges erfolgen müsse. Da man sich noch dazu ereiferte, die Stimmbildung in eine starre »Methode« zu zwingen, so mußte es als ein mehr oder minder glücklicher Zufall gelten, wenn der konservative Stimmbildner durch Beeinflussung des *Klanges* zugleich eine richtige Beeinflussung der *Stimmfunktion* mit erzielte. Aus diesem Grunde war die Klage um den oft allzufrühen Verfall der Stimmen wohl berechtigt.

Die *moderne* Gesangspädagogik ist in fast allen ihren Teilen aus der konservativen Methodik hervorgegangen. Sie bedeutet nichts anderes als einen Schritt vorwärts, einen Schritt *über* das Althergebrachte hinaus.

Seit Ludwig Merkels Veröffentlichungen über den Bau und die Funktion des menschlichen Kehlkopfes (1856 und 1862) sind eine Reihe stattlicher Werke erschienen, von denen ich hier nur diejenigen von Friedr. Schmitt, Müller-Brunow, Jul. Stockhausen, Jul. Hey, Aug. Iffert, W. Reinecke, Ernst Barth, E. Fröschels, Flatau, Imhofer, Gutzmann, Thausing hervorheben möchte. Sie alle haben zur Klärung der physiologischen Vorgänge im Gesangsapparate bedeutende Beiträge geliefert. Diese sind in ihrer Gesamtheit das Fundament der Gesangswissenschaft überhaupt. (Interessant dürfte sein, daß mein zur Zeit im Druck befindliches »Handbuch der gesamten Stimmbildungsliteratur«, Dörffling & Franke, Leipzig, das Bestehen von etwa 600 *Gesangs»methoden«* nachweist!)

Erst durch das wissenschaftlich einwandfreie Fundament war es möglich, den bedeutenden Schritt vorwärts zu tun und die »moderne Richtung im Kunstgesange« einzuschlagen. In den Jahren 1922/23 erschienen die beiden Werke,

denen hauptsächlich das Verdienst zukommt, die neuen Wege klar und ziel-sicher gewiesen zu haben. *Rudolf Schwartz* (Berlin): »Die natürliche Gesangs-technik« und *Otto Iro* (Wien): »Diagnostik der Stimme«. Weitere Veröffentlichungen von *Hans Erben* (Dresden), sowie belangvolle Beiträge in der »Stimme«, dem Fachblatt der Gesangswissenschaft und in den »Stimmwissenschaftlichen Blättern« (Herausgeber: Otto Iro) haben diesen Weg noch erweitert.*)

Während nach konservativen Anschauungen die Stimme als *fertiges Instrument* behandelt wurde, rang sich nunmehr — nachdem wohl schon mancher Gesangslehrer instinktiv das Richtige gefühlt und auch in die Praxis umgesetzt haben mag —, die klare Erkenntnis durch, daß man die menschliche Stimme nicht als fertiges Instrument, sondern lediglich als einen gegebenen Faktor im Gesangsunterricht aufzufassen habe, den man nach der idealen Seite hin beliebig umformen kann. Der Klang als *Ganzes* wird nicht mehr bewertet sondern »diagnostisch« zerlegt und aus ihm die *Ursache* der funktionellen Vorgänge im Kehlkopf herausgehört. Ein »klang-analytisches« Hören kannte wohl schon die konservative Gesangspädagogik, jedoch übertrug sie dieses Hören lediglich auf die Register. Man versuchte analytisch die Register herauszuhören. Ihr Ausgleich bestand darin, daß man an den Übergangslagen ein Register dem anderen anzugleichen versuchte. Der Schüler mußte darauf bedacht sein, allzu krasse Übergänge in der Hauptsache durch die *Tonfarbe* zu verdecken. Die moderne Methodik nimmt die Register lediglich als Rohmaterial und baut die Kunststimme mit diesem auf.

Daß dieser Aufbau nicht mit Hilfe von Solfeggien und Vokalisieren möglich ist, sondern mit Übungen, die ein ganz bestimmtes und begrenztes Ziel haben, nämlich das: die funktionellen Vorgänge im Kehlkopf zu korrigieren und, wie Hans Erben sagt: »den Muskeln die ideale Koordination zu geben«, ist nur natürliche Folge. Dazu kommt, daß man ungleich mehr als früher die Stimm-bildung als vorwiegend *geistiges* Ereignis auffaßt. Aus diesem Grunde fällt alles »Techniktreiben« im instrumentalen Sinne weg. Stimmtechnik braucht nicht erlernt zu werden (abgesehen vom Koloratursopran etwa, der natürlich seine Läufe *einüben* muß), denn sie ergibt sich von selbst, wenn die Stimme richtig *gebildet* ist. Darin liegt zugleich eine Erklärung für Stimmen, die nie einer Ausbildung bedurft haben. Ganz wenige Übungen, die der geschickte Lehrer für den ganz bestimmten Zweck auswählen oder selbst erfinden muß, sind nur noch nötig. So ist es heute möglich, auch »Mittelgut« zur idealen Ton-gebung zu bringen, dadurch, daß *Individualisierung* Anfang und Ende jeder Pädagogik, und insbesondere der Gesangspädagogik geworden ist. Ich brauche wohl nicht erst zu betonen, daß das gesangliche *Talent*, die gesangliche Be-gabung eine große Rolle spielt, und das Fehlen einer solchen selbst gut be-anlagten Stimmen den Weg zum idealen Ton versperrt.

*) Vgl. auch mein Werk: »Stimme und Sexualität. Das Problem der inneren Zusammenhänge von Gesang und Drüsenfunktion«. Dörfeling & Franke. Leipzig 1926.

MAX BUTTING

AUS DEN

**KLEINEN STÜCKEN FÜR
STREICHQUARTETT**

Opus 26 Nr. IX

PARTITUR

Mit Genehmigung des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz

IX

Nicht zu schnell

Measures 1-9 of section IX. The score is in 3/4 time. The first two measures are crossed out with a diagonal line. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*.

Measures 10-19 of section IX. Measure 10 is marked with a box containing the number 10. The score includes a key signature change to one flat and a dynamic marking of *f*.

Measures 20-29 of section IX. Measure 20 is marked with a box containing the number 20. The score includes a key signature change to two flats and a dynamic marking of *f*.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff has a melodic line with some grace notes. The grand staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

Second system of the musical score, starting at measure 30. It continues the three-staff format. The first staff features a melodic line with a five-fingered scale-like passage marked with a '5'. The grand staff provides accompaniment. Dynamics include *pp*, *mf* (mezzo-forte), and *f*.

Third system of the musical score, starting at measure 40. It continues the three-staff format. The first staff has a melodic line with a five-fingered scale-like passage marked with a '5' and a '(5)' marking. The grand staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *ff* (fortissimo).

Fourth system of the musical score. It continues the three-staff format. The first staff has a melodic line with some grace notes. The grand staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* and *p* (piano).

This section of the musical score, measures 50-70, continues the piece 'Im Zeitmaß'. It features a complex interplay between the vocal line and the piano accompaniment. The piano part includes a prominent triplet in measure 50 and a series of sixteenth-note patterns in measures 60-62. The vocal line is characterized by a melodic line with various ornaments and a final cadence in measure 70. The score is marked with dynamic changes such as *pp*, *ppp*, *ff*, and *f*, and includes the instruction 'hervor' (emerge) in measures 51, 60, and 61. The key signature remains one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 3/4.

MEISTERSINGER VON HEUTE

EIN BEITRAG ZUM PROBLEM DER OPER

VON

ALEXANDER LANDAU†

Von der Lücke in der Produktion »wertbeständiger« Musik ist schon viel gesprochen worden. Die Gründe dafür wurden begreiflicherweise — wer wägt Imponderabilien? — nur vage umrissen. Einen Weg aus der Wirrnis anzugeben, gelang keinem überzeugend für alle, den wenigsten überzeugend für sich, wenn man diesen Begriff frei macht von der etwaigen Eitelkeit des Autors und ihm überpersönlichen Wert zugesteht. Soweit die Musik keinen programmatischen Inhalt hat, vornehmlich in der reinen Instrumentalmusik also, ist ja auch guter Rat teuer, denn man kommt einer gefühlsmäßigen Ausdruckskunst letztlich nicht mit verstandesmäßigen Begriffen bei. Anders wird das, sobald ein ideeller Sinn dem musikalischen Geschehen zugrunde gelegt werden kann, weil sich dadurch von selbst die Pforte zu spekulativer Erwägung öffnet. Oper und Oratorium sind darum am besten geeignet für stilkritische Untersuchungen auf soziologischer Grundlage.

Die Oper, auf die sich dieser Aufsatz beschränken soll, ist eine »grobe« Kunst. Jede Filigranarbeit, soweit sie andere als rein musikalische Zwecke verfolgt, wird in ihr logisch zur Lächerlichkeit. Sie gliche dem optischen Eindruck einer Zeitlupenaufnahme, die höchste Exaktheit auf Kosten der Geschlossenheit unseres Eindruckes gibt. Indem wir nämlich gewöhnt sind, den Sinn eines Anspruchs nur in blitzhafter Folge seines Zweckes zu erkennen, erscheint er selbst, zerlegt, seiner Zielstrebigkeit beraubt und lächerlich. Genau so ergeht es logischerweise dem operndramatischen Geschehen, wenn als Reaktion auf die Gefahr des Ertrinkens des Haupthelden etwa ein Chor ein fugales »rette, rette ihn, wer rettet ihn« anstimmt, statt tätig zur Rettung zu schreiten. Sinn vermag in solchen »Unsinn« nur zweierlei, möglichst in gegenseitiger Wechselwirkung, zu bringen: Einmal das artistische Moment, d. h. der rein musikalische Eigenwert des zeitlupenhaften Ablaufs, dann aber die Simplizität und begriffliche Anspruchslosigkeit des Geschehens, das eben als Grobkörnigkeit der Oper oben zugeschrieben wurde. Ihr Stoff muß einen primitiven Kern haben: Liebe und Haß, Belohnung und Rache, Schuld und Vergeltung, Hunger, Krankheit, Tod, das sind die einfachen Motive, von deren Vorkommen die Bühnenwirksamkeit der Oper abhängt, mit denen sie lebt und stirbt. Ist so der »Grundakkord«, die thematische Eindeutigkeit, die Begrifflichkeit und Begreifbarkeit der Grundstimmung also, gewahrt, so wird, vorausgesetzt, daß uns die musikalische Sprache des Autors selbst nicht langweilt, das Wahrheitsmaß des Handlungsablaufes an sich verhältnismäßig gleichgültig. Tristan und Isolde könnten auf Textverständlichkeit beinahe ver-

zichten, weil *ein* Grundmotiv die ganze Handlung zwingend beherrscht: die Liebe. Fidelio kennt *einen* motivischen Kern, aus dem die Oper erwächst, die Gattentreue. Und so ließen sich die Beispiele häufen, wobei es natürlich vorkommen kann, daß mehrere »Uraffekte«, wie ich diesen Begriff allgemein verständlichster und zunächst unkomplizierter Grundmotive nennen möchte, zusammen oder im wohlerwogenen Gegensatz zueinander den Kern der Oper bilden. Wie stark ein Werk durch das Fehlen dieser Uraffekte in seiner Bühnenwirksamkeit beeinträchtigt wird, zeigt, um ein *großes* Beispiel zu nennen, der »Parsifal«, dessen grandiose Musik diesen Mangel bühnentechnisch nicht zu beheben vermag, trotzdem sie an sich gewiß nicht hinter Wagners anderen Werken zurückzustehen braucht.

Wurde bisher nur der bindenden Kraft der Uraffekte Rechnung getragen, so darf doch ein weiteres aber immerhin verwandtes Moment voll stärkster Kraft der Vereinheitlichung nicht übersehen werden. Es ist das, was wohl am besten mit »Lokalkolorit« gekennzeichnet wird, sofern man nur diesen Begriff ganz weit faßt. Dabei handelt es sich um die Eigentümlichkeit, daß, sobald nur der Schauplatz einer Bühnenbegebenheit glaubhaft gemacht wurde, die Einzelhandlung an sich eine apriorische Glaubwürdigkeit erhält, die sehr wohl den Zweifeln, die das dramatische Geschehen selbst hervorrufen würde, die Wage zu halten vermag. Die Folklore,*) Opern wie Carmen und der Freischütz und endlich in erhöhtem und abermals erweiterten Sinne die Meistersinger nutzen — ob bewußt oder unbewußt, tut hier nichts zur Sache — diese merkwürdige Wirkung. Mit ihr sich noch näher zu beschäftigen und aus dem Ergebnis dieser Beschäftigung dann Schlüsse zu ziehen, erscheint dem Autor nicht ohne Hoffnung für praktischen Nutzen und wurde daher Zweck dieses Versuchs.

»Die Meistersinger« sind auf dem Fundament deutschen Bürgertums aufgebaut. Und zwar eines Bürgertums, das noch nicht von den dekadenten Auswüchsen großkapitalistischer Tendenzen unterhöhlt und angefault war. Vielmehr ist es die kraftvollste Vorblüte der Bürgerkultur, die hier den Rahmen und gleichzeitig den Unterbau für die Oper abgibt. Sitten und Gebräuche einer erst allmählich zur Macht gelangenden, innerlich aber schon wohlgefügt und festbegründeten, in eigener Tradition verankerten Volksschicht sind Gegebenheiten, auf denen das Gebäude einer Handlung nunmehr getrost errichtet werden kann. Die kulturellen szenischen Voraussetzungen sind so glaubhaft, daß Scherz und Ernst des Spiels in diesem Rahmen von vornherein plausibel werden. Niemand wundert sich über Zunftgebräuche, über Hochzeitssitten, über Werbezeremonial, keiner staunt über Kunstauffassung und Kritikerart, Lehrweise und Lebensform der handelnden Personen. Und allen erscheint es selbstverständlich, daß der exklusive Sprößling einer überalterten Gesellschaftsschicht, des Ritteradels, gerade um seiner Fähigkeiten willen in die

*) Unter Folklore versteht man das Bestreben der Kunstmusik, die im Volkslied schlummernden Werte sich dienstbar zu machen.

neuere und kraftvollere Kulturgemeinschaft eingehe. Er also paßt sich an. Und nun her mit den Einwänden, daß es von Wagners Standpunkt gerade umgekehrt ausgesehen habe, daß Stolzing ja rein zufällig ein Ritter sei, daß alles nur symbolisch gemeint sei und daß ja Wagner nur sich und seinem Mäzen ein Denkmal habe setzen wollen und dem verteufelten Widersacher Hanslick eins auswischen. Aber da bestreitet sich erstlich die Rolle des Zufalls überhaupt, weil die Auslegung vor dem kritischen Betrachter nicht bestehen kann, die jedes dem menschlichen Geist nicht sattsam einleuchtende Gesetz als Zufall deutet. Da macht sich die Überlegung geltend, daß aus purer Lust am Symbolisieren noch nicht ein Werk wie die Meistersinger entstehen und daß, selbst diese abenteuerliche Möglichkeit vorausgesetzt, doch nicht unüberlegt gerade dieser symbolische Rahmen Wagners Genie in den Schoß fallen konnte. Und wem der Ritter als der »Junge« und die Bürger als Repräsentanten der Tradition erscheinen, der hat zwar insoweit recht, als es Wagner darum zu tun war, sich selbst und das persönliche Recht des Fortschritts in der Kunst zu rechtfertigen, übersieht jedoch den überpersönlichen, soziologischen Gegensatz, der entgegengesetzt dem persönlichen, privaten verläuft. Zufall? Aber welchem Stande hätte Stolzing angehören können, wenn Wagner, um das »mißliche« Faktum der revolutionären Überwindung des Ritter- durch das Bürgertum in seiner Oper zu vermeiden, etwa eine andere Herkunft für seinen Helden hätte wählen wollen? Was ihm natürlich gar nicht einfiel, weil er als Angehöriger und Erbe der Hochblüte der bürgerlichen Kultur keinen Widerspruch vom entwicklungsgeschichtlich überwundenen Ritteradel zu fürchten hatte. Wer soziologisch Geschichte zu beurteilen gelernt hat, wird darin natürlich keinen Vorwurf persönlicher Feigheit für Wagner erblicken können! Kein Zufall also. Und schon deshalb gar kein Zufall, weil dem der Bürgerkultur Verbundenen und seinem Publikum diese freundliche Perspektive auf eigene Anfänge die natürlichste und sinngemäße sein mußte.

Wir heute haben keine so freundliche Perspektive. Der Wendepunkt bürgerlicher Kultur ist längst überschritten, und der Künstler, der heute den Bürger so dem Proletariat gegenüberstellen wollte, wie Wagner Stolzing dem Bürgertum gegenübergestellt hat, hätte kaum Beifall für seine soziologische Weitsichtigkeit zu gewärtigen. Gegen ihn erhöbe sich der Vorwurf der Tendenzkunst und würde erst dann fallen, wenn er, wie Wagner auf den Schultern des zur Macht gelangten Bürgertums, so auf denen des kulturell maßgeblich gewordenen Proletariats stünde. Es kann daher soziologisch nicht als Zufall angesehen werden, daß eine Oper, die — trotz aller tieferen und auf Anderes gerichteten Absichten — *proletarisches Niveau* hat (Alban Bergs »Wozzek« nach Georg Büchners Text ist gemeint), daß diese Oper so tief befehdet wird, trotzdem sie fast die einzige gegenwartsfähige ihrem Vorwurf nach ist. Daß aber nur der soziale Kontakt ein erdgebundenes Lokalkolorit (in der nunmehrigen Ausdeutung des Wortes) geben kann, und wie etwa dieses sich in

einem Opernbuch auszuwirken habe, dürften die Meistersinger dartun. Dem Opernmusiker, soweit er die bisherigen Opernformen, statische also, bei denen die Musik das dramatische Tempo verlangsamt, übernehmen und beibehalten will, bieten sich nur zwei prinzipielle Möglichkeiten: Tiefromantische Weltabgewandtheit, die sich bei der Wahl des Opernsujets auf weitentfernte Kulturen stützt, die uns jedenfalls fremd anmuten werden und deren Glaubwürdigkeit also immer etwas Problematisches hat. Oder: Sozialer Kontakt. Es sei denn, es würde grundsätzlich auf die Gestaltung einer Welt zugunsten der Formung von Charakteren verzichtet, was ja, wie Anfangs ausgeführt, ohne einheitliche Grundstimmung (»Grundaffekt«) nicht operngemäß ist. Und die schaffen zu wollen, bedingt wiederum den sozialen Kontakt, denn wer wüßte nach Tristan und Fidelio und Pfitzners Armem Heinrich noch Grundaffekte anderer als sozialer Art? Wer wagt es, die klassischen Dokumente der Liebe, der Treue, der Krankheit zu überholen?

Der Weg ist vorgezeichnet durch die Evolution. Wird der Operndramatiker und das Publikum ihn zu gehen wissen?

STIMMUNGSSCHWANKUNGEN UND LAMPENFIEBER BEI MUSIKERN*)

VON

KURT SINGER-BERLIN

Die feine Ausprägung, das Sensitive des Gemütslebens, macht den Musiker a priori zu einem überschwenglichen, nach beiden Seiten der Stimmung weit ausschlagenden, sprunghaften, reizbaren Menschen. Nur von Empfindsamen, übermäßig Beeindruckbaren können Kunstwerke geschaffen werden; ein Kunsthandwerkliches bringt auch der Pedant zuwege. Allerdings gehen diese Galvanometerausschläge in der gemüthhaften Stimmung gerade der großen Musiker oft bis zu jenen seelischen *Mischzuständen*, die der Verzweiflung, dem Lebensüberdruß und Pessimismus ebenso nahestehen, wie der Lebensfreude, dem Optimismus, dem Himmelhochjauchzen. Exaltationen und Depressionen sind Reaktionen auf Fortschritt oder Halt im Schaffen, sie sind oft auch verantwortlich für Hemmung oder Förderung des Werks. Der Stimmungseinfluß auf die Gedankenwelt des Künstlers allerdings ist gering. Eine melancholische Attacke kann sehr wohl in einem heiteren, lustbetonten Werk abgeleitet, ertötet, ausgeglichen werden. Auch das ist eine Selbsthilfe des schöpferischen Organismus. Jedenfalls finden wir diese *periodischen*

*) Dieser Abschnitt ist ein Vorabdruck aus dem Buch »Die Berufskrankheiten der Musiker« von Kurt Singer, das demnächst im Verlag Max Hesse, Berlin erscheint.

Stimmungsschwankungen (Cyclothymie, manisch-depressives Irresein) sehr häufig gerade bei Musikern; sie sind sicher konstitutionell bedingt, in der Art angeborene, aber durch äußere Faktoren (Erfolge, Hemmungen, Mißgeschick) in ihrer Akzentuierung und Dauer sehr verschieden betont. Der Schaffende scheint innerlich kaum je mit sich fertig zu sein, er darf es wohl auch kaum, wenn er nach Vollendung zielt. Er verbraucht, um das Gleichgewicht zu erhalten, zur Äquilibration seines Ichs maßlose Kräfte. Die Belastung ist eine um so stärkere, je größer die persönliche Note des Künstlers. Nach außen muß er in der Gesellschaft, gegen die Gesellschaft seinen Mann stehen; nach innen hin geht der tiefe Blick, sich zu erkennen, mit sich fertig zu werden, Gebilde der Phantasie umzusetzen in die Daseinswirklichkeit. Daß hier zwischen Sein und Schein heroische Konflikte ausgetragen werden müssen, vergißt der Gesunde scheinbar. Erinnerungs- und Erlebnisreste aus diesem Kampf zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit bleiben unter der Schwelle des Bewußtseins haften, werden ins Unbewußte verdrängt. Dann bleibt oft nur das körperliche Symptom der Krankheit, das Zittern, die Angst, das Herzklopfen, die Unruhe, der Schmerz übrig. Die seelischen Gründe sehen wir nicht. Wer solche körperlichen Mißempfindungen rein körperlich-organisch ansieht, täuscht sich unbewußt genau so wie der Kranke, der vor den Konflikten in die Krankheit hineinflieht, um die Konflikte in einem unglücklichen Dasein zu vergessen. Die seelische Analyse deckt den Grund des Leidens auf; auch die Analyse des Traumlebens, das wahrer und echter, freier von Betrug sein kann als das Leben des sogenannten Kulturmenschen, erhellt das pathogene Dunkel. Der Kranke kann unbewußte Triebe, Regungen, Wünsche und Leidenschaften seinem inneren Ich nicht anpassen; der gesunde Künstler erfüllt in seinem Werk diese Forderung, und zwar oft gerade aus äußerlich unerfüllbaren Sehnsüchten und Wünschen. Gelingt dieser wichtige Schritt nicht schnell, so setzt mit dem Kampf um die Persönlichkeitsgeltung sehr oft ein neuer, unbewußter Trick ein. Das Verlangen nach Beachtung im großen verkriecht sich in das leichter erfüllbare Verlangen nach Beachtung im kleinen. *Diese Beachtung wird erzwungen durch Kranksein*; eine unbewußte Willenstendenz schafft die Grundlage für diese Flucht in die Krankheit, die gleichzeitig eine plausible, wenn auch oft erlogene Erklärung für den Mißerfolg darstellt. Dann ist nichts mehr gleichgültig und Episode, das Gesundheitsgewissen wird völlig defekt, aller Wille konzentriert sich auf das Festhalten der Beschwerden, die ein Versagen im künstlerischen Dasein kühn verdecken. Die Selbstbeobachtung kleiner Beschwerden steigert das Maß und die Form derselben. Kopfschmerz, Brustbeklemmung, Angst, Herzklopfen, Schlaflosigkeit — alles wird registriert, und alles, was Ersatz für den Ausdruck des unausgeglichen Seelischen ist, wird für Wesentliches, Wahres gehalten. Die Qual des Wachenden wird durch die Symbolsprache des *Traums* ergänzt, ja, vergrößert. Vor dem ersten Konzert träumte ein Geiger, daß er nackt, völlig nackt auf dem Podium spielte.

Das Fehlen der Toilette im Traum besagt dem analysierenden Beobachter nichts anderes, als daß der letzte Schliff, die letzte Feilung, daß die elegante Toilette dem Spiel des Konzertierenden noch abgeht. Vor der Aufführung einer Sinfonie träumte einem Komponisten, daß er auf einem Beig einen langsam-fahrenden Wagen besteigen wollte, daß er den Fuß nicht heben, in das Innere des Wagens nicht gelangen konnte, und daß es ihm unmöglich war, dem immer weiter rollenden Gefährt zu folgen. Ein fremder Mensch sprang in den Wagen und fuhr immer weiter, immer höher, verfolgt von den Blicken des in Angst Zurückbleibenden. Auch das ein typisches Beispiel für die Lebensangst eines noch Unfertigen, die Symbolsprache für Hindernisse in der »Laufbahn«, für das Verpassen des Anschlusses, für den vergeblichen Kampf mit der Konkurrenz, für das Beschwerliche des »Aufstiegs«.

Tausende von charakterologischen und psychologischen Schillerungen gleicher Art im Künstlerleben wie im Leben des Psychopathen. Der Beruf des Musikers bringt so reichlich Konfliktstoff mit sich, der Drang, sich persönlich durchzusetzen und als spezifischer Wert zu gelten, ist so groß, die Möglichkeit, unter vielen, unter zahllosen Talenten ein hervorragendes zu sein, so klein dagegen, daß eine Verwirrung in der Persönlichkeitsgeltung oft unvermeidbar ist. Aber wer nicht als abnorme Persönlichkeit geboren ist, zeigt dann plötzlich Züge der Psychopathie, der Hysterie. Der Beruf hat sie frei gemacht, ohne allerdings ein System aus ihnen zu bereiten. Ein nervöses, hysterisches, depressives Symptom macht aber noch keinen nervösen, hysterischen, depressiven Charakter, keine Psychoneurose, keine Spielart des Gesamtapparats persönlicher Empfindungen, Reaktionen, Willensleistungen aus . . .

Auf eines der häufigsten und unangenehmsten Symptome nervöser Konstitution sei aber noch besonders verwiesen: die *Angst*. Auch die Angst kann sich vergesellschaften mit vielen anderen Zeichen der Hysterie oder Neurasthenie, sie kann aber auch als ein eigenes Leiden auftreten, als *Angst- oder Zwangsneurose*. Angst ist ein »gespannter Unlustaffekt der Erwartung« (Hoche), der sich mit sehr lästigen körperlichen Mißempfindungen verbindet. Es gehört zur Angst ein körperliches und ein seelisches Komplement. Ob der Affekt zu einer Steigerung der Gefäß- und Sekretionsarbeit des Organismus führt, oder ob umgekehrt erst die körperlichen Empfindungen die Angst hervorrufen (resp. der Angst gleichzusetzen sind), das ist noch ein wissenschaftlicher Streit. Eine Wechselwirkung zwischen körperlichen und seelischen Phänomenen scheint sicher zu sein; das Gefühl der Angst kann die Gefäß- und Herzerscheinungen steigern, das Beobachten der Unlustempfindungen kann die Angst vergrößern. Die Angst »sitzt«, wie man zu sagen pflegt, im Herzen oder in der Zwerchfellgegend oder, seltener, im Kopf. Wahrscheinlich kommt der Angstaffekt (abgesehen von organischen Erkrankungen des Herzens) durch eine Übererregung zerebraler (bulbärer) Zentren zustande. Wir lokalisieren, wir projizieren sie, da mit ihr meist entsetzliche Erwartungsempfindungen des Zusammen-

brechens, des Sterbens, der Vernichtung, des Herzschlags verbunden sind, gern in die Gegend der lebenswichtigsten Organe: Herz und Gehirn. Zuweilen ist die Angst gar nicht zu lokalisieren, sie steckt vage im Körper drin, sie scheint einem fremden Ich anzugehören, das man beobachten kann. Die Angst saugt das ganze Denken auf, sie läßt alle Erinnerung verblassen, sie hindert die Ausführung gewollt-richtiger Bewegungen. Die Gefäße arbeiten erregt, das Blut drängt nach dem Kopf, die Hände werden kalt, der Puls rast oder setzt aus, die Stimme versagt, der Geigenbogen zittert oder wird fahrig, das Gedächtnis versagt, Schweiß perlt auf der Stirn, der Atem ist beschleunigt, die Speichelsekretion scheint zu stocken. Dies das Bild der absoluten Erstarrung in Angst. Oft gelingt es, durch starke Willensanspannung dem Angstaffekt und seinen körperlichen Begleiterscheinungen Trotz zu bieten. Die ersten Minuten, in denen ein Künstler auf dem Podium steht, in denen er zugleich Kontakt mit den ungewohnten Menschen, mit seinem Instrument, mit dem vorzutragenden Werk, mit Licht, Geräuschen, störenden Bewegungen bekommt, diese ersten ungewissen Minuten sind auch bei sicheren und großen Virtuosen oft mit Angst verknüpft. Sie unterdrücken den Affekt im Bewußtsein ihrer Überlegenheit; Wunderkinder wissen nichts von Erregung, Affekt, Bewußtheit: sie spielen mit schlafwandlerischer Sicherheit. Der Unsichere, wenn er die Pubertätsgrenze überschritt, hat es schwerer, das Gefühl der absoluten Selbstsicherheit zu gewinnen; unausgeglichene Ausbildung, die versteckte Erkenntnis der eigenen Mängel lassen oft die Angst beim Musizieren in der Öffentlichkeit als berechtigt erscheinen. Die Psycho-Katharsis Freuds könnte in solchen Fällen sehr oft das Gefühl des Unfertigkeitseins, des im Fach oder im Leben Schwankenden, könnte das gesamte menschlich-künstlerische Minderwertigkeitsgefühl als Ursache der *Angst*, des *Lampenfiebers* erkennen. Aber auch Bedeutende leiden ihr ganzes Leben lang an dieser Erwartungsangst. Wenn sie vor dem Examen, bei der Prüfung, bei einem erstmaligen Zusammenreffen mit höheren Instanzen noch verständlich ist — bei den Prominenten verwundert sie uns. Aber gerade diese gehören oft zu den konstitutionell seelisch Schwachen, zu den Psychopathen katexochen. Ein altes, nie vergessenes Erlebnis, etwa beim ersten Auftreten, kann diese unüberwindlichen Spuren der Künstlerangst fixieren. Auch die einfache, durch Erinnerung immer wieder aufgefrischte Vorstellung, daß etwas Unangenehmes passieren könne, wird bei den nervös veranlagten Menschen blitzschnell das Gefühl der Angst hervorrufen. Er kann für sich allein spielen, auch in kleinem Kreis von Bekannten, aber schon das Denken an öffentliches Auftreten in der Oper oder im Konzert bereitet ihm Mißgefühle. Je näher der Termin kommt, um so unruhiger, ängstlicher, aufgeregter wird er. In letzter Minute sagt er ab, oder singt, spielt, dirigiert unter Qualen. Die Empfindung, daß etwas mißglücken könne, ist zur überwertigen, zur Zwangsempfindung geworden. Vergeblich, daß der Kranke sich selbst intellektuell von seinem Können überzeugt, daß er sich selbst zu-

spricht, vergeblich, daß er von der Unsinnigkeit seiner Angst durchdrungen ist: die Angst verfolgt ihn, sie läßt ihn nicht. So gehen Angst- und Zwangssymptome bei den psychopathischen Künstlern ineinander über. Schon manche Karriere ist an der Fixierung dieser Erwartungs-Angst-Affekte gescheitert. Bei dem durchschnittlich Nervösen prägt sich die Angst selten in so exorbitanten Formen aus. Aber auch bei ganz Gesunden (und bei Neurasthenikern) ist die Angstvorstellung, nicht unter Menschen gehen zu können, im Vortrag steckenzubleiben, den Text zu vergessen, rot zu werden, plötzlich urinieren zu müssen, verbreitet. Nur ist die Fixierung dieser Zwangsideen keine komplette, keine dauernde. Der unbelastete Musiker rafft sich aus der Angst trotz aller Unlustempfindungen heraus, der prädisponierte verstrickt sich in dem einmal gelegten Netz und geht darin, wenn nicht *frühzeitig* ärztliche Hilfe geleistet wird, zugrunde. Daß das Lampenfieber besonders störend für Sänger ist, von Instrumentalisten dagegen leichter überwunden wird, beruht auf der starken nervösen Erregung des Herzgefäßapparats, durch die auch der Atem erschwert, beschleunigt, jedenfalls nicht immer mehr willensmäßig, schulgerecht geführt werden kann. Bei der Veränderung in der Dauer und Stärke der Atemzüge, die meist zu kurz und oberflächlich bei der Inspiration, unvollständig bei der Expiration sind, muß auch die Qualität des Tons, der Stimme leiden. Es gehört zu jedem künstlerischen Vortrag eine seelische Disposition. Man muß die Funktionen, die unserem Willen unterworfen sind, auch bewußt ausüben können, muß motorisch parat sein. In leichten Fällen von Angst ist das beim Atem möglich, dem Herzpöln gegenüber natürlich nicht. Immerhin vermindert sich auch dieses beim natürlichen, tiefen Ein- und Ausatmen. Und die ersten wenigen Minuten, die in einer ängstlichen Spannung verbracht werden, sind nicht immer von unheilvollem Einfluß auf die künstlerische Verfassung. Ja, es gibt Künstler, die diese Erwartungsangst begrüßen; denn sie lenkt jedenfalls von technischen Überlegungen ab, beseitigt zahlreiche motorische Hemmungen und bringt den Berufenen sogar in einen veränderten Bewußtheitszustand der gesteigerten inneren Anteilnahme, der Inspiration. *Diese leichte Angst schadet dem Beruf wenig, gewichtiger ist die Angst vor der Angst im Sinne einer überwertigen, regelmäßig und zwangsläufig sich einstellenden Mißempfindung.*)*

Eins hier nochmals zu betonen sei nicht vergessen. Dem Begriff der Psychopathie haftet der entwertende Geruch des Dekadenten, der Entartung an. Davon sollte hier nur im rein-ärztlichen, nicht im kulturell-künstlerischen Sinn die Rede sein. Wir wollen uns frei halten von dem falschen Glauben und dem Werturteil, mit *seelischer* Minderwertigkeit müsse eine *schöpferische* Minderwertigkeit verbunden sein. Es ist nicht alles dekadent, nicht alles entartet, was nicht gleich verstanden wird in der Kunst. Und mancher Musiker, der in seiner

*) Selbst-Beruhigungen, Suggestion durch den Arzt, auch Autosuggestion nach der Methode Coué leisten hier oft gute Dienste.

Zeit sogar als verrückt galt, wurde einer Generation später zum Gott. Aus der Reihe der Psychopathen mit ihrer gesteigerten Sensibilität, mit ihrer großen Empfänglichkeit für Neues, ihrer starken, affektiv erregenden Kraft, der Faszination ihrer Ausdrucksbewegungen, dem Fanatismus ihres Schaffens und ihrem Drang nach rastlos persönlicher Gestaltung ihres Innenseins wachsen Führer, Schöpfer, Genies hervor. Dabei verschmelzen seelische Abnormität und künstlerisches Wirken selten so stark miteinander, wie etwa in dem dämonisch ungeformten, bizarr aufbegehrenden, wild schreienden Werk eines Berlioz. Meist ist dem Werk des Psychopathen, ja des Psychotischen gar nichts Krankhaftes an Affekt, Empfindungswelt, Triebleben anzumerken (Schumann, Wolf). Die seelische Abnormität schafft nicht, aber sie hindert auch nicht die Auswirkung des Genialen, das ja in biologischer Schau eine Übernormalität darstellt. Durch die besonderen Lichter der Wesensarten, der Charaktere, der Reaktionsmöglichkeiten psychopathischer Persönlichkeiten schimmern auch die ungewöhnlich begabten Persönlichkeitswerte schon durch. Normal und pathologisch, gesund und krank — die Natur kennt Übergänge, fließende Grenzen, keine Gesetze, keine Absolutheiten der seelischen Art. Die Leistung, das Werk entscheidet beim Künstler, ob er zu den Unterentwickelten oder zu den Höherentwickelten gehört, nicht eine Unsumme von pathologischen Zügen in Wesen, Lebensart, Charakter. Der ärgste Psychopath wird durch eine einzige schöpferische Tat zum aufbauenden Genie, der Gesündeste, Seelenstärkste durch eine Legion unfruchtbarer Leistungen zum unproduktiven Dilettanten. Die Eigenprägung des künstlerischen Menschen erfolgt meist unabhängig von den Abnormalitäten seines Seelenlebens, oder gegen seine pathologischen Daseinseinstellungen. Das Genie muß von unsichtbaren, unverständlichen Dämonen, unterbewußten dunklen Ahnungen erfüllt, gehetzt, getrieben sein, es muß der Zeit voran sein im instinktiven Sehnen nach dem noch Unerfüllten. Das Genie ist in seinem Drang zum Morgen weit entfernt von dem Irrsinnigen in seiner Rückkehr zum Gestern. Und auch ein Wahn kann sich schöpferisch auswirken, wenn er zum Glauben der Gesamtheit wird. Der passiven Suggestibilität der Masse kann — wie Bonhoeffer sich ausdrückt — als Aktivum die Psychopathie des Führers gegenüberstehen. So können Revolutionen entstehen, so musikalische Stile, schöpferische Grundtatsachen der Musik werden aus dem Ringen und Leisten eigenwilliger psychopathischer Persönlichkeiten. Und nicht weit entfernt von diesen Ausprägungen eigentümlicher Persönlichkeiten, sie in ihren Trieben, Süchten, Leidenschaften, in ihrer Erlebniskraft und Willensleistung, in ihrem Kampf um Geltung und gegen Widerstand noch überragend, sind die *künstlerischen Charaktere* aufgestellt. Hier mischt sich oft das Krankhafte des Lebenszuschnitts mit dem Charakterologischen, Festgefühten, Unerbittlichen der künstlerischen Zielstrebigkeit zu einem wundervollen Ganzen. Hier bedeutet der pathologische Zug im bürgerlichen Leben nichts gegenüber der schöpferischen Umformung

solcher Züge im Kunstwerk. Hier wird — etwa bei Berlioz, Wagner, Skrjabin — das Psychopathologische, selbst wenn es mit seinen Ausstrahlungen einmal in die Musik eindringt, nicht mehr als krankhaft empfunden. Das Nervöse, Psychopathologische ist aufgesogen im geraden, systematischen Wuchs einer künstlerisch formenden Persönlichkeit. Leben und Kunst, bürgerliche und künstlerische Leistung scheiden sich. Aus einer Leidenschaft, einer Depression, aus seelischer Anfälligkeit, Erregung und Überstiegenheit, die uns als negative Werte im Dasein eines Menschen abstoßen, können in dem weltanschaulichen Charakter eines schaffenden oder nachschaffenden Künstlers liebenswerte, notwendige, nicht auszurottende, große produktive Leistungen werden.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unter *Brahms' Kammermusikwerken* ist das Trio op. 8 bekanntlich die erste Schöpfung des Meisters auf diesem Gebiet. Wir freuen uns, die Eröffnungsseite dieser frühen Arbeit in ihrer ersten Fassung in Faksimile (mit mäßiger Verkleinerung) unseren Lesern vorlegen zu können.

Die letzten Kastraten Mustafà und *Alessandro Moreschi* veranschaulichen die beiden Porträte, die diese Künstler dem Verfasser unseres Beitrags Professor Franz Haböck kurz vor Ausbruch des Krieges persönlich gewidmet haben. Beide Sänger sind inzwischen verschieden. Eingehendes über die unvergleichliche Schönheit und Schulung ihrer Stimmen bietet Haböcks eben erschienenen Buch: »Die Kastraten und ihre Gesangkunst«.

Max Butting, geboren 1888 in Berlin, studierte in München und lebt seit 1919 in seiner Heimatstadt. Der wiedergegebene Satz gehört zu dem Zyklus »Kleine Stücke für Streichquartett« op. 26, die in knappster, aphoristischer Form Gedanken komprimieren, ohne sie zu Durchführungen zu weiten. Trotz ihrer Kürze prägt sich in jedem Stück eine Geschlossenheit aus, die auch beim Lesen der Partitur sofort auffällt. Die durchsichtige, klare und einfache Schreibweise hält sich von jedem weitschweifigen, tiefsinnigen Pathos fern und gehört in ihrem Stil zu den wertvollen Schöpfungen unserer Tage.

* ECHO DER ZEITSCHRIFTEN *

ZEITUNGEN

- BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (29. August 1926). — »Der Schöpfer des musikalischen Exotismus« von *Alfred Goetze*. Zum 50. Todestag von *Félicien David*.
- BERLINER TAGEBLATT (23. September 1926). — »Schicksal und Wiedergeburt der Musik« von *Árpád Sándor*.
- BRESLAUER NEUESTE NACHRICHTEN (20. August 1926). — »Mozarts ›Don Juan‹ als modernes Problem« von *Herbert Graf*.
- DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (2. September 1926). — »Musikalische Volksbildung« von *Felix Günther*. — (10. September 1926). — »Musikbolschewismus« von *Ernst Schliepe*. Über Hayers Atonalitätslehre, im besonderen über die Diskrepanz in seiner Theorie und Kompositionspraxis.
- FRÄNKISCHER KURIER (18. September 1926). — »Das Problem der Tonmalerei« von *Ludwig Misch*.
- KÖLNISCHE ZEITUNG (31. August und 2. September 1926). — »Mozart-Übersetzungen« von *Siegfried Anheißer*. Der Verfasser gibt Proben seiner Figaro-Übersetzung und fordert allgemein: »Der Staat müßte . . ., zunächst und wenigstens für die wichtigsten der italienischen Opern Mozarts, also den Figaro und den Don Giovanni, einen Übersetzungsauftrag erteilen.«
- LE TEMPS (21. August 1926, Paris). — »Zu Webers 100. Todestag« von *Henry Malherbe*.
- LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (3. September 1926). — »Musik und Elternhaus« von *Elfriede Feudel*.
- MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (22. August 1926). — »Schallplatten-Kunst« von *Alexander Dillmann*. — (29. August 1926). — »Felix Mottl« von *Willy Krienitz*. — (5. September 1926). — »Hans Koeßler« von *Heinz Julius Freytag*. — (17. September 1926). — »Bruno Walter in Berlin« von *Wilhelm Altmann*.
- NEUES WIENER JOURNAL (16. August 1926). — »Inszenierung der ›Zauberflöte‹« von *Richard Specht*. — (12. September 1926). — »Volker, der Spielmann. Der Spitzname Franz Schuberts« von *Otto Erich Deutsch*.
- RHEIN- UND RUHRZEITUNG (21. August 1926). — »Tanzdrama und Gesamtkunstwerk« von *Hans Frömbgen*.
- RHEIN.-WESTF. ZEITUNG (1. September 1926). — »Die Reisetagebücher Leopold und Marianne Mozarts« von *Felix v. Lepel*. Neue Dokumente und Beiträge zur Mozart-Forschung.
- STÜTTGARTER NEUES TAGBLATT (4. September 1926). — »Paul Hindemith als Lyriker« von *Herm. Rud. Gail*. — (9. September 1926). — »Über Hausmusik in der Gegenwart« von *Richard Greß*.
- VOSSISCHE ZEITUNG (21. August 1926). — »Dirigenten, Orchester und Beifallsstürme« von *Siegfried Ochs*. Gegen das Pultvirtuosentum. »Die Heldenverehrung, wie sie jetzt mit dem Mann am Pult getrieben wird, hat, von wenigen Fällen abgesehen, etwas Hysterisches, Unkünstlerisches. Was früher zu wenig geschah, darin wird jetzt zu viel getan. Ich meine, wir Dirigenten sollten weniger erhoben und fleißiger verstanden sein wollen.« — (28. August 1926). — »Brahms« von *H. L. Mencken*. — (4. September 1926). — »Wie frischt man Konzertprogramme auf?« von *Adolf Weißmann*. »Das beste Mittel, den Programmen neue Werte zuzuführen, sie vor Erstarrung zu bewahren, wäre meines Erachtens dies: es müßte der allgemeine Brauch eingeführt werden, nach Ablauf einer Konzertspielzeit in eigens dafür eingerichteten Konzerten eine zusammenfassende Übersicht über das zu geben, was sich im Laufe der Saison als wertvoller erwiesen hat.« — (14. September 1926). — »Bruno Walters 50. Geburtstag« von *Max Marschalk*.
- WIRTSCHAFTSKORRESPONDENZ FÜR POLEN (28. August 1926, Kattowitz). — »Jazz« von *Frango*.

ZEITSCHRIFTEN

- ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 53. Jahrg./38 u. 39 (September 1926, Berlin). — »Relativität in der Kunst« von *Jakow Axelrod*. — »Die Orgel und unsere Zeit« von *Fritz Heitmann*. »Wir Organisten begrüßen in hohem Maße die Rückwendung auf die alte Zeit. Wir brauchen ein

- breites und gesichertes Fundament für unser Orgelgebäude, dessen Grundmauern zweifellos im Mittelalter verankert liegen, und werden alles tun, was der Sicherung des Hauses dienen kann, zumal die orgelfeindlichen Mächte und Gewalten unserer Zeit stärker als je zuvor den Bau umtoben!« — »Krisis der Instrumentationskunst« von *Walter Abendroth*. — »Die junge Generation« von *Ludwig K. Mayer*.
- DAS ORCHESTER III/16—18 (August/September 1926, Berlin). — »Viola nuova« von *Hugo Holle*. — »Anton Schindlers Aufzeichnungen über die Leistungen der Orchester in Paris und Berlin« von *Reinhold Zimmermann*. — »Donaueschingen und die Orchestermusiker« von *Walter Rau*.
- DER DEUTSCHE GEDANKE III/16 (August 1926, Berlin). — »Zum 40jährigen Todestag von Franz Liszt« von *Kurt v. Wolfurt*.
- DER STIMMWART I/11—12 (August/September 1926, Berlin). — »Über das Unreinsingen« von *George Armin*.
- DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXIV/434—435 (September 1926, Berlin). — »Die geschichtlichen Voraussetzungen der deutschen Musikkritik« von *Fritz Stege*. »Kritik ist ihrem Wesen nach eine Folgeerscheinung rationaler Denktätigkeit und damit ein Bestandteil der Philosophie.« ... »In dem Augenblick, als der erste deutsche Musikkritiker Mattheson die Feder in die Hand nimmt, um an das Nationalgefühl in der Kunst zu appellieren und gegen die italienische Überhebung zu protestieren, schlägt die Geburtsstunde der deutschen, nationalen Musikkritik.« — »Zelter, Loewe, Bellermann, ein Beitrag zur Frage des >beamteten< Musiklehrers« von *Siegfried Mauermann*. — »Karl Zuschneid †« von *Friedrich Färber*.
- DIE MUSIKERZIEHUNG III/9 (September 1926, Berlin). — »Volksliedpflege« von *Fritz Haupt*. — »Die Gebhardsche Klangsilbe« von *Hans Gebhard*. — »Der Tonname im Schulgesangsunterricht« von *Robert Hövker*. Verfasser tritt für die sogenannten Lateno-Silben ein.
- DIE MUSIKWELT VI/9 (September 1926, Hamburg). — »Die Theaterfrage als Kultur- und Geschäftsproblem« von *Hans Schorn*. Der Autor fordert: »Festhalten an der Idee des Theaters und seiner künstlerischen wie kulturellen Mission, dagegen vollständige Reorganisation seines Aufbaus auf sicheren, wenn auch durch die Not der Zeit schärfer eingengten Grundlagen.« — »Was verlangt die heutige Opernbühne von ihrem künstlerischen Nachwuchs?« von *Walter Elschner*. Der Aufsatz streift die Aufgaben einer Opernschule.
- DIE STIMME XX/12 (September 1926, Berlin). — »Sänger-Seminare« von *Edwin Janetschek*. Um die musikalische Gesamtbildung des Sängers zu heben, entwickelt der Autor die Gedanken einer Gründung von Seminaren an den Opernbühnen. Diese Seminare müßten einen pflichtgemäßen Bestandteil der Probentätigkeit der Sänger bilden. — »Sängerkastraten« von *Friedrich Leipoldt*. — »Die praktische Durchführung des Gesanglehrplans für Volksschulen« von *Carl Kruse*.
- DIE VIERTE WAND I/1 und 2 (August/September, 1926). — Die Zeitschrift ist das Organ der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927. — »Die Oper der Gegenwart« von *Julius Kapp*. — »Das Bühnenbild in Oper und Schauspiel« von *Panos Aravantinos*. »Im Schauspiel ist das Wort so stark, daß es selbst ohne Dekoration, ja sogar im freien Raum, als Erlebnis wirken kann und beim Hörer durch die Macht der Rede das Milieu ersetzt; in der Oper dagegen, wo das Verständnis des Textes oft sehr erschwert ist, muß die Dekoration häufig geradezu die Handlung stützen und erklären. Ja, Naturphänomene und Naturstimmungen spielen in der Oper oft eine so entscheidende Rolle, daß ihre Andeutung in der Dekoration unerläßlich wird. Die Oper verlangt daher zuweilen gebieterisch nach dem, was man im Schauspiel mit Recht als >Kitsch< empfinden würde.« — »Richard Wagner in Magdeburg« von *Max Hasse*.
- DIE WELTBÜHNE XXII/38 (September 1926, Charlottenburg). — »Regers Lieder« von *Oscar Bie*. »Max Regers Lied existiert, aber lebt nicht. Es ist ein achtungswerter Bestand der Literatur, aber es wirkt nicht weiter. Trotz aller äußeren Modernität trägt es den Zopf. Es ist eine Wendung von Brahms ins exklusiv Musikalische.«
- FILM-TON-KUNST VI/6 (September 1926, Berlin). — »Betrachtungen eines Außenseiters« von *Friedrich Bethge*. »Die Zukunft des Films ist — die Filmmusik!«
- HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXI/11 und 12 (September 1926, Dortmund). — »Der Humor in der Musik« von *Irmgard Leux*. — »Schädelmerkmale und Gehirnbau des Musikers« von *Jul. Flesch*. — »Bachs Matthäus-Passion in den Oberklassen der höheren Schulen« von *Hans Joachim Moser*.

- MUSICA SACRA 56. Jahrg./8 und 9 (August/September 1926, Regensburg). — »Palestrina und das Oratorium des hl. Filippo Neri« von *Karl Weinmann*. — »Die amtlichen Richtlinien« für den Gesangunterricht in den preußischen Schulen« von *Hugo Löbmann*. — »Über kirchenmusikalischen Stil« von *Erhard Drinkwelder*. — »Paul Kaspar Schobacher (1782—1852)« von *Karl Gustav Fellerer*.
- MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VIII/7 (September 1926, Wien). — »Darius Milhaud« von *Paul Landormy*. — »Vorschläge zur Vereinfachung der Notenschrift« von *Ernst Toch*. Der Verfasser stellt interessante Vorschläge zur Diskussion, von denen erwähnt seien: Abschaffung sämtlicher Versetzungszeichen und Einführung eines Notenzeichens für den Halbton; Einführung der ganzen Taktnote an Stelle der bisher üblichen Notenwiederholungen und Bindebogen; Anwendung verschiedener Notengrößen zur Veranschaulichung des Wichtigkeitsgrades der einzelnen Stimmen. — »Chormusik von Kaminski« von *Heinrich Strobel*. »Kaminskis Werk entspringt einer Sehnsucht. Aus der hastenden technisierten Gegenwart flüchtet der Musiker in Bereiche des Mystisch-Religiösen. In ihm ist die Sehnsucht, die Reger zwangsläufig zu Bach zog. Aber nicht wie Reger, der als einer seiner bedeutendsten Vorläufer angesehen werden muß, ringt er mit subjektivistischen Zweifeln, mit eruptiven Gefühlsausbrüchen um jene innere Ruhe der aus mystischem Gotterleben aufklingenden Musik Bachs, die zum Abbild des Metaphysischen wird: ihn selbst erfüllt jene Ruhe, er hat die Nöte und Anfechtungen überwunden. Er ist reif für die erschauernde Erkenntnis des Mystischen.« — »Drei Dirigenten« von *Theodor Wiesengrund-Adorno*. Über Furtwängler, Scherchen und Anton Webern. — »Bruno Walter als Operndirektor« von *Otto Erhardt*.
- MUSIK IM HAUSE I/1 (September 1926, Braunschweig). — »Die Sixtinische Kapelle« von *Kurt Lühge*.
- MUSIK IM LEBEN II/7 u. 8 (Juli/August 1926, Köln). — »Musikpflege als hygienische Forderung« von *E. Jos. Müller*. — »Die großen Musiker in Österreich und ihre Beziehung zur Volksmusik« von *Walter Berten*.
- MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT XVI/7—9 (Juli/September 1926, Wien). — »Ibsen und Wagner« von *Roland Tenschert*. — »Physikalische und harmonische Tongesetze« von *Leonhard Deutsch*.
- NEUE MUSIK-ZEITUNG 47. Jahrg./23 u. 24 (September 1926, Stuttgart). — »Vom Wesen der letzten Brahms-Sinfonie« von *Konrad Huschke*. — »Hausmusik« von *Hans A. Martens*. »Das Wesen der Hausmusik ist und bleibt das Zusammenspiel.« — »Über den stilgemäßen Vortrag der Chopinschen Kompositionen« von *Otto Viktor Maeckel*. — »Philidor« von *Bertha Witt*. — »Der begrenzte Wert des gefühlsmäßigen Verhaltens in der Musik« von *Fritz Brust*. — »Neue Wege der Musikerziehung« von *Emil Petschnig*. Über Reformen in Österreich. — »Die Idealform des musikdramatischen Textgedichtes« von *Rudolf Hartmann*. — »Ein vergessenes Quartett von Richard Strauß« von *K. Köhler*.
- RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVII/31 u. 32 (September 1926, Köln). — »Psychologie des Klavierspiels« von *Max Kindle*. »Das Geheimnis des >beseelten< Spiels ist eine psychologische Erscheinung und steht der Physik ganz fern.«
- SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 84. Jahrg./35—38 (September 1926, Berlin). — »Zum Ministerialerlaß über den privaten Musikunterricht« von *Otto Steinhagen*. »Auch in Fragen der Kunst steht das Wohl der Gesamtheit obenan, als Wesensveredlung des Einzelnen mit dem Ziel auf die Gesamtheit.« — »Die Männerchor-Bewegung« von *Karl Westermeyer*. — »Philidor« von *Benno Bardi*.
- ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE V/6 (September 1926, Wien). — »Der letzte Alt-Wiener Mandorist: Joseph von Fauner« von *Adolf Koczirz*. — »Paganini und die Gitarre« von *Hans Radke*. — »Oswald Rabel — Ewald Cwienk« von *Kurt Mandel*.
- ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK IV/9 (September 1926, Hildburghausen). — »Johann Gottfried Schicht« von *Eugen Segnitz*. — »Zu Paul Bekkers Grundriß einer Phänomenologie der Musik« von *Julio Goslar*.
- ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 93. Jahrg./9 (September 1926, Leipzig). — »Zur Vorgeschichte der musikalischen Romantik in Dresden« von *Richard Engländer*. — »Zur Psychologie Anton Bruckners« von *Josef Lorenz Wenzl*. — »Zur entwicklungsgeschichtlichen Wertung der Kirchenfuge Bruckners« von *Richard Lange*. — »Der vernachlässigte Weber« von *A. Weidemann*. — »Ungedruckte Briefe Carl Maria v. Webers« von *Georg Kinsky*. — »Das Okkulte

in der Musik« von *E. Petschnig*. — »Dichterische Freiheiten in Rollands ›Beethoven‹« von *Otto Erich Deutsch*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VIII/11 u. 12 (August/September 1926, München). — »Ein Beitrag zur Geschichte der Tokkata« von *Leo Schrade*. Eine aufschlußreiche Studie auf dem Gebiet der musikalischen Formenkenntnis. — »Eine Titelaufgabe aus dem Jahre 1697 von Esaias Reußners ›Erfreuliche Lauten-Kunst‹« von *Adolf Koczirz*. — »Der Text von Schuberts Sonett III« von *Hugo Daffner*. — »Der internationale musikwissenschaftliche Kongreß der Union Musicologique in Lübeck« von *Hermann Abert*.

AUSLAND

DER AUFTAKT VI/7 (August 1926, Prag). — »Nachexpressionismus« von *Erich Steinhard*. — »Das Exotische in der modernen Musik« von *Philipp Jarnach*. »Es ist aber notwendig, auf die Hindernisse hinzuweisen, die einer Anpassung dieser fremden Elemente an unsere Tonsprache entgegenstehen. Es ist zunächst der schwer zu überbrückende Gegensatz zwischen rhapsodischer Volksmusik und dem vorwiegend konstruktiven Charakter europäischer Tonkunst — zumal der deutschen. Sodann . . . der mehr äußerliche Eindruck des Exotischen an und für sich; jener Eindruck des Seltsamen, Ungewohnten, der starke Reize hat, uns aber hindert, zum Ausdruckskern vorzudringen, diese Tonfolgen so zu empfinden, wie sie von denjenigen empfunden werden, aus deren natürlichem Lebensgefühl heraus sie gebildet wurden.« — »Zur Halbjahrhundertfeier der Bayreuther Festspiele« von *Viktor Joß*.

THE CHESTERIAN VIII/57 (September-Oktober 1926, London). — »Richard Strauß« von *Eric Blom*. »Jetzt, wo die berauschende Pseudo-Neuheit von Strauß' Musik vergangen ist und man sich in Ruhe der widerstreitenden und unvollständig verstandenen Erregungen, die sie in ihren ersten Tagen entfesselte, erinnert, kann man deutlich sehen, daß etwas Größeres und Bleibendes hinter der glitzernden, oft bezaubernden, aber nicht weniger oft lärmenden und brutal aggressiven Oberfläche lag. Dankbar erkennt man, daß es nicht die Launen vermeintlicher Neuerung allein waren, die das Publikum erregten. Was blieb, . . . ist ein gewisser ruhiger Klassizismus, eine zähe Liebe zu dem, was das deutsche musikalische Gemüt immer mit starrer Ausschließlichkeit als die Grundform der Schönheit betrachtet hat: — die Diatonik.« — »Die Musikgeschichte Schottlands bis zum 18. Jahrhundert« von *Hilda S. P. Hutchison*.

THE SACKBUT VII/1—3 (August-Oktober 1926, London). — »Beifall« von *H. E. Wortham*. — »Eine beschämende Laufbahn« von *Eric Blom*. Eine lebendige und geistreiche Skizzierung der Geschichte des verminderten Septimenakkordes von Corelli bis zu den Nachromantikern. — »Vokalterminologie« von *Rodney Bennett*. — »Musik der Sackpfeife« von *Anthony Clyne*. »Die Jugend Debussys« von *Henry Prunières*. — »Kammermusik in Donaueschingen« von *Hermann v. Schmeidel*. — »Futurismus« in der Musik« von *Kenneth Glendower Darling*.

LE MENESTREL 88. Jahrg./35—38 (August/September 1926, Paris). — »Ein musikalisches Kapitel in der ›Comédie humaine‹« von *Alex. Cellier*. Der Aufsatz beleuchtet Balzacs Ideen über die Musik. — »Gedanken über Musik und Musiker« zusammengestellt und chronologisch geordnet von *J. G. Prod'homme*. — »Die ersten französischen Clavecinisten Chambonnières und Louis Couperin« von *Julien Tiersot*. — »Das Archiv der alten Opéra comique« von *Henri de Curzon*.

IL PIANOFORTE VII/8—9 (August/September 1926, Turin). — »Sechs unveröffentlichte Briefe Verdis« von *Adelmo Damerini*. — »Das dramatische Schaffen von Ildebrando Pizetti« von *Guido M. Gatti*. — »Die Instrumentalwerke von Charles Koechlin« von *M. D. Calvocoressi*.

MUSICA D'OGGI VIII/8—9 (August/September 1926, Mailand). — »Harmonie, Kontrapunkt« von *Alfredo Casella*. — »Der Mensch Beethoven« von *Emilio Beer*. *Eberhard Preußner*

MUSIKBLADET OG SANGERPOSTEN (April/Juli 1926). — »Die norwegische Tournee des isländischen Chores«. — »Der Landessängerkongreß in Bergen«. — »Das Musikkonservatorium, Jahresbericht für 1925—1926«. — »Schumanns Briefe«. — »Die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst« von *Olaf Platou*. — »Nach Island mit Frau Sinfonica; Über die nordische Tournee der Hamburger Philharmoniker mit Jón Leifs« von *Alf Due*. *Jón Leifs*

★

K R I T I K

★

BÜCHER

RUDOLF GERBER: *Der Operntypus Joh. Ad. Hasses und seine textlichen Grundlagen*. Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, Band II. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1925.

Um das Opernideal der mittel- und süd-deutschen Höfe um die Mitte des 18. Jahrhunderts kennenzulernen, eignet sich das Studium keines andern Meisters besser als das des Dresdener Hofkapellmeisters Hasse. Ihm ist die gründliche wissenschaftliche Erstlingsarbeit Gerbers gewidmet. Und zwar gilt ihr Hauptinteresse einer Untersuchung der Hasseschen Arie. Der Verfasser setzt sich zunächst mit ihrer textlichen Seite auseinander, spürt dem eigentümlichen Mechanismus nach, zu dem es Metastasio kommen ließ, und analysiert dann das vielfach verschlungene Gewebe des Hasseschen Opernwerks, immer unter besonderer Berücksichtigung der Arie. Ihre hundert und aber hundert Spielarten werden bloßgelegt und auf die eigentümliche metrische, melodische und thematische Struktur hin geprüft, gewisse Typen werden aufgestellt und verglichen und auf diese Weise manche fesselnden Einblicke in den Charakter dieses Mannes als Musiker gewonnen. Die Untersuchung ist im wesentlichen stilkritisch eingestellt, unterläßt aber doch nicht, hier und da die Ergebnisse in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Mit der Ablehnung Scarlattis und seiner Nebenmänner als erste Vertreter der »neapolitanischen Schule« bin ich freilich nicht einverstanden. Daß Scarlatti noch zur Hälfte Venezianer ist, wußten wir längst; seine historische Bedeutung gewann er dadurch, daß er — und mit ihm eine ganze Anzahl Gleichaltriger — über diese ältere Schule wesentlich hinausgriff. Die Kenntnis von 4 Opern dieses Italieners genügt nicht, seine Stellung als Haupt einer neuen Schule, zu der auch Händel zählt, zu erschüttern, und vollends versagt das Herausgreifen von nur einem einzigen Kriterium, der Cembaloarie, um die Behauptung zu stützen. Es wird noch einer ganzen Reihe von Untersuchungen bedürfen, um das Verhältnis Scarlattis zu seinen Vorgängern, mehr noch zu seinen Nachfolgern zu klären und eine reinliche Scheidung der Stile zu erreichen. Ohne Kenntnis der großen oberitalienischen Meister zwischen 1680 und 1720 wird dabei nicht auszukommen sein. Die vom Verfasser gegebene allgemeine Charakteristik der

Hasseschen Oper halte ich zwar für zutreffend, glaube aber, daß sich ihm bei Heranziehung z. B. der enormen Wiener Opernliteratur der gleichen Zeit, die ja gleichfalls auf Metastasio gestellt ist, mancher neue und wertvolle Gedanke zur Erhellung des Gesamtbildes aufge-drängt hätte. Ich erinnere mich, vor langen Jahren im sächsischen Staatsarchiv interessante briefliche Mitteilungen des Grafen Wackerbart über Hasses Opern (um 1750) gefunden zu haben. Aus ihnen ging hervor, daß man nach Hasses Rückkehr von Paris sogar bemerkenswerte französische Einflüsse bei ihm zu bemerken geglaubt hat. Und so wäre denkbar, daß bei einer Erweiterung des Rahmens der Arbeit die vergleichende Stilgeschichte noch manches zu der eigentümlichen und bedingten Stellung des Hasseschen Opernwerks beitragen könnte. Gerbers Arbeit bedeutet aber jedenfalls eine methodische Grundlegung des spezifisch Hasseschen Arienstils und zeigt dabei in manchem auf Grundsätzliches gerichteten Diskurse den Weg, wie solchen Problemen mit Erfolg beizukommen ist.

A. Schering

CHARLES SANFORD TERRY: *Joh. Seb. Bach: Cantata texts Sacred and Secular*. Verlag: Constable & Co., London 1926.

Dieser prachtvoll gedruckte Band von mehr als 650 Seiten stellt eine imponierende Arbeitsleistung dar, die allerdings viel mehr der englischen Bach-Pflege zugute kommen wird als der deutschen. Es handelt sich in der Hauptsache um eine mit unendlicher Sorgfalt gemachte englische Übersetzung der sämtlichen geistlichen und weltlichen Kantatentexte Bachs, etwa 220 an der Zahl. Leitsatz war dabei peinlich strikte Bewahrung der Bachschen Deklamation im Notenbild, sinnvolle Übersetzung und möglichstste Beibehaltung aller bei Bach so wichtigen tonmalerschen Anregungen der Texte. Welche Geduld, Geschicklichkeit, Sprachkenntnis, welch musikalisches Feingefühl eine solche Übersetzung verlangt, kann nur derjenige ermessen, der sich selbst einmal im Übersetzen eines Musiktextes aus einer fremden Sprache versucht hat. Es ist natürlich für einen Referenten unmöglich, Stück für Stück nachzuprüfen, in jedem einzelnen Falle den deutschen und englischen Text bis in die Einzelheiten zu vergleichen. Ausgiebige Stichproben jedoch wecken zu der Arbeit des englischen Autors beträchtliches Zutrauen. Man kann ohne Übertreibung

sagen, daß mit Hilfe dieses neuen Werkes nunmehr das gesamte Bachsche Kantatenwerk der englischen Musikipflege zugänglich gemacht ist, in einer des Gegenstandes würdigen Form. Darüber hinaus wird der Band auch deutschen Bach-Kennern wertvoll sein durch die mit philologischer Gewissenhaftigkeit zusammengestellten Quellennachweise, Literaturnachweise, bibliographischen Bemerkungen zu jeder einzelnen Kantate, wie sie in solcher Vollständigkeit und praktischen Handlichkeit sonst nirgendwo zu finden sind. Die ganze weit-schichtige Bach-Literatur ist hier herangezogen und dem Zweck des Buches nutzbar gemacht. Eine Menge alter, überlieferter Irrtümer, die selbst in den textkritischen Einleitungen der Gesamtausgabe sich noch des öfteren finden, ist hier nachgewiesen und berichtigt. Für das volle geschichtliche Verständnis der Bachschen Kantaten ist auch eine möglichst genaue Kenntnis der Liturgie zu Bachs Zeiten wichtig. Auch in dieser Hinsicht fördert der englische Forscher unsere Kenntnisse durch geschickte Verwertung älterer und neu aufgefundener Quellen. Man darf den Band als eine wertvolle Ergänzung und dauernde Bereicherung der internationalen Bach-Literatur bezeichnen.

Hugo Leichtentritt

ADOLF ABER: *Die Musik im Schauspiel*. Geschichtliches und Ästhetisches. Verlag: Max Beck, Leipzig 1926.

Vom Standpunkt der Ästhetik ist der Anteil, welcher der Musik an der Schauspielkunst im weitesten Sinne zukommt, wohl seit Lessings »Hamburgischer Dramaturgie« nicht mehr grundsätzlich durchgreifend behandelt worden. Ein geschichtlicher Überblick hat überhaupt bisher gefehlt. Aber führt einen solchen von den ostasiatischen Völkern und dem griechischen Altertum über das mittelalterliche Schauspiel europäischer Kulturvölker und das der italienischen Renaissance zu dem musikfreudigen England unter Elisabeth, Shakespeare und sein belangvolles Verhältnis zur Musik, den spanischen und französischen Klassikern des 17. Jahrhunderts und der Hochblüte des Musikanteils am Schauspiel im 18. Jahrhundert. Wir werden in das weitgehende Ausleben dieses Anteils in den Dramen der deutschen Klassik, vor allem bei Goethes »Faust« eingeführt und erleben die ganze reiche Entwicklung auf diesem Gebiet mit bis zum heutigen Tage. Auch die gegensätzlichen Strömungen der Jetztzeit werden

berührt und ein Ausblick in vielleicht schon recht nahe Zukunft geboten, die aus dem Studium der Vergangenheit lernt und durch schöpferische Impulse ein neues Verhältnis zwischen Musik und gesprochenem Worte überhaupt findet. Das Historische ist mit starkem Sinn für übersichtliche Gruppierung des unübersehbar reichhaltigen Stoffes dargestellt; das Ästhetische verzichtet vollständig auf jenes heute so vielfach zur Gewohnheit gewordene Taschenspiel mit vagen fremdsprachigen Schlagworten; es bleibt stets sachlich und klar auf dem Boden der praktischen künstlerischen Erfahrung. Dadurch vermag es ohne Zweifel bei Lesern mit Eigenbegabung und Fachkenntnis auch neue Anregungen auszulösen. Nach beiden Richtungen hin füllt das Buch eine Lücke aus; es weist dem strebsamen Spielleiter die Quellen nach, aus denen er das im Einzelfall, zum Beispiel bei Inszenesetzung irgendeines Stückes von Shakespeare, Schiller, Goethe, Ibsen, Hauptmann, Strindberg, verfügbare Material erreichen kann und gibt treffliche Fingerzeige zu dessen Anwendung. Dem Theatergeschichtler, dem Doktoranden im musik- oder bühnengeschichtlichen Fache erteilt es nahezu zahllose Hinweise, wo die Einzelforschung noch einsetzen kann.

Max Steinitzer

GERH. F. WEHLE: *Die Kunst der Improvisation*. 2. Teil: Die höhere Kompositionstechnik im Klaviersatz. Verlag: Ernst Bisping, Münster 1926.

Die Tendenz des hiermit zum Abschluß gelangenden Werkes konnte an dieser Stelle bereits gutgeheißen werden. Dieser einem dringenden Zeitbedürfnis entsprechende Lehrgang der Improvisation wird zur klaviermäßigen Darstellung der »spezifischen Kompositionslehre« (Kontrapunkt und »freier Satz«) in Verbindung mit der Formenlehre weitergeführt. Pädagogisch klug erscheint es, wenn davor gewarnt wird, sich mit der Fugenimprovisation zu quälen, wenn beim einzelnen Schüler die notwendigen psychologischen Voraussetzungen (insbesondere eine ausgeprägte Gedächtniskraft) fehlen sollten. Überhaupt gewinnt man jetzt, wo es sich nicht mehr um die elementarsten Grundlagen der Improvisationslehre handelt, erst den rechten Eindruck von der Beweglichkeit, allem Schematischen abholden Art der hier eingeschlagenen Methode. Und so darf nunmehr, wo es abgeschlossen vorliegt, das Werk durchaus empfohlen werden.

Willi Kahl

FRIEDRICH LEIPOLDT: *Stimme und Sexualität*. Das Problem der inneren Zusammenhänge von Stimme und Sexualität in gemeinverständlicher Form dargestellt. Verlag: Dörffling & Franke, Leipzig 1926.

Immerhin ein Problem, über das nachzudenken sich lohnt. Aber so lange die von Nik. Müller erwartete Beherrschung der Drüsenfunktion nicht erreicht ist, eben doch nur eine problematische Sache. Daß der Verfasser sich bewußt ist, nur Bausteine zusammengetragen zu haben, ist anerkennenswert, nur sind sie kaum »lose aneinandergefügt«, und der eigene Kitt des Verfassers hält sie nicht recht zusammen. Er hat alles gelesen, was darüber nur aufzutreiben war und läßt meist die anderen für sich sprechen. Trotz der Unzahl ausgiebigster Zitate macht doch vieles den Eindruck von Flüchtigkeit. Vieles ist gut beobachtet und gut gesagt. An manchen Stellen ist Richtiges und Falsches durcheinander gequirlt, es ist richtig und falsch. Ein solcher Fall ist, wenn der Verfasser schreibt: »Der Instrumentalist übt. Ein Sänger kann nicht üben. Der Sänger probiert! Das ist der Wesensunterschied.« Hier kommt es darauf an, was man unter »üben« versteht. Gedankenloses Üben ist keines, aber auch nicht für den Instrumentalisten. Der Sänger übt eben anders als der Instrumentalist, aber üben muß er auch; denn die psychische Ekstase, der »Stimmrausch« allein, können auch heute noch keine künstlerischen Leistungen gewährleisten. Das verflixte Wörtlein *Kunst* kommt immer noch von Können, und jede Kunst beruht auf technischer Fertigkeit. Wenn der Verfasser schreibt: »Während der Pianist oder Geiger« (im Gegensatz zum Sänger) »Tonleitern und Etuden — also »Technik« üben kann« . . ., so scheint hier doch wohl eine einseitige Auffassung des Begriffes *Technik* vorzuliegen. Selbstverständlich ist der Verfasser ein Gegner der alten Schule. Er sagt: »Im Laufe der Zeit hat sich dieser eine auf wissenschaftlicher Grundlage fundierte Methodik gegenübergestellt, eine Methodik, die erstens jede »Methode« verbannte . . .« Soll das etwa so zu verstehen sein, daß diese neue Methodik ohne — Methode arbeitet? Traurig wäre das! sagt Siegfried. Daß die Sexualität auf die Stimme einen großen Einfluß hat, ist eine seit Jahrhunderten bekannte Tatsache. Ob aber die gesteigerte Drüsensekretion der Stimme einen »zündenden Schmelz« verleiht, für diese Behauptung möge der Verfasser einstehen. Tatsache ist übrigens, daß die beiden

Geschlechter gesteigerter Sexualität gegenüber sich konträr verhalten. Nicht nur eine der schönsten Tenorstimmen Deutschlands ist ihr zum Opfer gefallen. Was für den Sänger, besonders für den Tenor, sicherer Stimmton ist, läßt die Frauenstimme zu nie geahnter Herrlichkeit aufblühen. Die Wege der Natur sind rätselvoll — nicht nur bei den Spinnen.

Hjalmar Arlberg

HEINRICH PETER SCHÖKEL: *Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit*. Dissertation, München. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1926.

Seit M. Schwarz' wichtiger Arbeit von 1901 erschien eine stilkritische Würdigung der Instrumentalwerke des Londoner Bach durchaus erwünscht. So erhalten die bisherigen Anschauungen über die Bedeutung dieses Wegbereiters Mozartscher Kunst eine gesicherte Grundlage. Ein kritischer Sinn läßt den Verfasser ehrlich zwischen historischen und künstlerischen Werten scheiden. Das Stilgeschichtliche wird teilweise recht anschaulich dargestellt, die Umwelt und die näheren und entfernteren Voraussetzungen des Joh. Chr. Bachschen Stiles werden scharf und vielseitig beleuchtet. Daß die Arbeit schon vor fünf Jahren abgeschlossen und neuerdings nicht mehr hinreichend durchgearbeitet wurde, macht sich öfters bemerkbar. Das gilt in besonderem Maße für die formale Seite. Ich denke nicht nur an die vielen Druckfehler und durchweg in höchstem Grade unzulänglichen Zitate, sondern erst recht an die Stilisierung. Man glaubt in der Tat mehr als einmal, nicht eine druckfertige Dissertation, sondern ein Konzept vor sich zu haben.

Willi Kahl

PAUL MIES: *Skizzen aus Geschichte und Ästhetik der Musik*. Verlag: P. J. Tonger, Köln 1926.

Dieses Buch ist im Anschluß an die Aufgabe erwachsen, im Unterricht der höheren Schule auch die Ästhetik der Musik zu behandeln. Sieht man von dieser Absicht ab, die trotz der Ausscheidung spezieller Schulprobleme immer noch merklich fühlbar bleibt, so muß man sagen, daß Mies sich ernsthaft bemüht hat, den geschichtlichen Überblick vom Gregorianischen Gesang bis zur jüngsten Musik von ästhetischen Gesichtspunkten her zu durchdringen. Wesentliche Kapitel sind: »Barockmusik« und »Der Einfluß der Französischen Revolution auf Musikleben und Musikstil«. Dagegen sind die Romantik und die jüngste Musik etwas zu kurz gekommen. Mies hat von Wölfflin (ähn-

lich wie Strich für die Literaturgeschichte) die Grundbegriffe »malerisch« und »linear« übernommen und sie auf die Musik angewandt. So bedenklich es an sich scheint, von der bildenden Kunst her — per analogiam — die Musik zu erfassen, so richtig ist der Gedanke doch besonders für die klassische Musik. Für die romantische Musik gelten allerdings keine bildnerischen Grundgesetze mehr. Als vergleichende Studie wichtig ist die Betrachtung der verschiedenen Kompositionen zu Goethes »Erlkönig«. — Die zweite Abteilung des Buches besteht aus Dokumenten und Konfessionen der großen Musiker, die wohl nur für die Absicht der Schule ihren Zweck erfüllen, für den Musikästhetiker haben sie nur periphere Bedeutung — weil er sie kennt.

Heinrich Berl

ALFRED OREL: *Wiener Musikerbriefe aus zwei Jahrhunderten*. Verlag: A. Hartleben, Wien und Leipzig.

Die Auswahl der Briefe von Haydn, Mozart bis zu Bruckner, Mahler ist unter dem Gesichtspunkt erfolgt, einen Überblick über die zentrale Bedeutung Wiens als Musikstadt zu geben. Durch diesen Gedanken wird die bunte, fast störende Folge der verschiedensten Musikerbriefe gerechtfertigt. Eine verständige Einleitung sorgt ebenfalls für die Verbindung der losen Blätter. Unter den Briefen interessieren besonders die bisher unveröffentlichten der Wiener Stadtbibliothek. Das Ganze ein brauchbares Volksbuch.

Eberhard Preußner

PAUL ALFRED MERBACH: *Richard Wagner*. Mit 94 Bildern. Buchverlag der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, Berlin.

Am Eingang des Buches werden die Sammlungen mit Dank bedacht, die seinem Gelingen Förderung angedeihen ließen. Diese Mithilfe bezieht sich auf die Leihgabe wichtiger Urkunden, deren Wiedergabe den Hauptreiz des schön ausgestatteten und lobenswert gedruckten Buches in sich schließt. Der Bilderteil überträgt den Text, der nur Bekanntes, dies aber ansprechend und temperamentvoll sagt. Einige Fehler wären für eine künftige Auflage auszumergen. Unter den Dokumenten fällt auf die Urkunde von Wagners erster Eheschließung mit der falschen Schreibung seines Namens Wagener und der falschen Angabe des Lebensalters der beiden Getrauten. Nicht minder wertvoll ist das Faksimile von Wagners Brief an Bismarck vom 24. Juni 1873 in Sachen der

Gründung der Bayreuther Festspiele mit den Randbemerkungen verschiedener Ämterstellen. Man begegnet auch manchem anderen vergessenen und verschollenen Bild und handschriftlichen Nachbildungen, allerdings auch einigen Überflüssigkeiten.

Richard Wanderer

ARNOLD EBEL: *Berliner Musik-Jahrbuch 1926*. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin-Leipzig.

Der Gedanke von Musik-Jahrbüchern scheint zu marschieren. An die Seite des unlängst erschienenen »Deutschen Musikjahrbuches« stellt sich dieses von Arnold Ebel mit Geschick herausgegebene, das eine zusammenfassende Jahresschau des Berliner Musiklebens geben will. Also eine lobenswerte Beschränkung auf örtliche Verhältnisse. Daß bei diesem ersten Versuch bereits alles gelungen sei, wird man nicht verlangen dürfen. Das Ganze erscheint noch etwas starr. Die gewiß interessanten Skizzen der »Musikalischen Charakterköpfe« müssen in dieser Fülle einander um die lebendige Wirkung bringen. An anderen Stellen schwankt der Charakter des Buches zwischen Zeitschrift und Buchform. Wenn es gelingen sollte, diese Mängel zu beheben und ein lebendiges, schlagkräftiges Propagandajahrbuch für die Berliner Musik zu schaffen, so wird sich das Werk sicher durchsetzen trotz aller Bedenken, die man sonst gegen solche Jahrbücher erheben könnte. Aus der Fülle der Autoren seien nur die Namen Weißmann, Sachs, Moser, Kapp, Stege, Schattmann herausgehoben. Die Adressentafel Berliner Tonkünstler ist von Walter Grube wertvoll zusammengestellt. Das geschmackvoll ausgestattete Buch wird sich bereits jetzt seine Freunde erwerben. Die endgültige Gestalt wird man für das nächste Jahrbuch finden müssen.

Eberhard Preußner

WILHELM ALTMANN: *Orchesterliteratur-katalog*. 2. verm. Auflage. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig 1926.

Altmanns bewährter Führer durch die Orchesterliteratur, dessen Auflagen naturgemäß hinter seinem beliebten Kammermusik-katalog etwas zurückbleiben müssen, bedarf keiner Worte erneuter Empfehlung. Der Grundriß ist geblieben, mit ihm die peinliche Sorgfalt und übersichtliche Klarheit der Anlage. Die Ergänzungen der bis Ende 1925 erschienenen Werke richtete sich mit besonderem Eifer auf die ausländische Produktion. Willi Kahl

MUSIKALIEN

ALFREDO CASELLA: »*La giara*« (»*Der große Krug*«). Choreographische Komödie in einem Akt (nach der gleichnamigen Novelle von Luigi Pirandello). Verlag: Universal-Edition, Wien.

Ein buckliger Töpfer flickt den zerbrochenen Krug (von offenbar ansehnlicher Größe) von innen her wieder zusammen und mauert sich dabei schließlich selber ein. Als er fertig ist, kann er nicht mehr zum engen Halse des Gefäßes heraus. Den vergeblichen Befreiungsversuchen tanzlustiger Dörfler bereitet der cholerische Schankwirt, als Eigentümer des tückischen Objekts, ein jähes Ende, indem er seine Habe nunmehr eigenhändig zerschellt. . . Die tänzerischen Bewegungsmotive dieser an selbstbezweckter Naivität wohl des Guten zu viel bietenden Handlung kommen von außen her und bleiben deshalb auch äußerliche, vom Gang der Ereignisse ohne weiteres losschälbare Zutaten. Die ausgiebigen volkstümlichen Gruppenszenen des mit Solisten geschmückten Tanzchores bleiben Zwischenspiele, eingestreute Episoden, die nichts Wesentliches zum Geschehen beitragen. Das pantomimische und tänzerische Element durchdringt und befruchtet sich nicht wechselseitig, es gelangt zu keiner heute angestrebten höheren Einheit der Gattung; die beiden Materien wechseln miteinander ab und werden — zweifellos vorsätzlich — ganz im dualistischen Sinn des älteren Balletts behandelt. — »*Zurück zu den Alten!*« So lautet ja allerorts die jüngste Losung. Jeder pflichtbewußte Fortschrittler entdeckt sein Herz plötzlich für die Vergangenheit und liebäugelt eifertig mit früheren Stilrichtungen. So heilsam auch einerseits die zeitweilige, unbefangene kritische und neue Gesichtspunkte aufwerfende Sichtung der überlieferten Materie ausfallen kann, so aussichtslos endet andererseits deren bloß als willkürlich spielerischer Selbstzweck betriebene, unschöpferische Nachahmung. Sicherlich tut der sich selber suchende Künstler oft wohl daran, wenn er nicht von den allerletzten Errungenschaften seiner Zeit ausgeht und ihre Auswüchse nicht durch weiter übertreibende Entartungserscheinungen zu übertrumpfen strebt, sondern lieber ältere Probleme löst, denen ihre eigene Epoche noch nicht gewachsen war. Wer nicht zur vorwärtstastenden Aufklärertruppe gehört, kann auch bei der umsichtigen Nachhut nützliche Aufklärungsdienste leisten. Aber einfach kehrtmachen und nur deshalb Rückzug blasen, weil

es weiter vorne nicht mehr ganz geheuer zugeht: wie nennt dies die keine Umschweife kennende Kriegermoral? . . . Die l'art pour l'art betriebene Nachahmung entschwundener Stilarten führt bestenfalls zu äußerlich bestechenden Bravourstückchen, aber niemals zum wirklichen Kunstwerk, da wir zu keiner der alten Stilrichtungen auch deren historische und sozialkulturelle Voraussetzungen mit heraufbeschwören können. — Casella dringt hier noch tiefer in das Gebiet ein, das er mit seinem kurz vorher vollendeten »Concerto für Streichquartett« betreten hat. Nachdem er den Spuren Béla Bartóks bis nach Ungarn gefolgt ist, kehrt er jetzt heim, um selber Nationalkomponist zu werden und von nun ab weniger die Mittel als den Zweck seines verehrten Vorbilds nachzuahmen: was zweifellos einen wesentlichen inneren Fortschritt bedeutet. Er verpflanzt einige blühende Volksweisen und deren geistvolle Nachgestaltungen in seine international geschulte Kunstmusik hinüber. Als Führer von geläutertem Geschmack, führt er uns die italienischen Volksmusikschätze in ganz neuartiger, sinnreicher und aufschlußerteilender Beleuchtung vor. Auffallend viel spanische und somit auch arabische Anklänge, melodische und rhythmische Motive des Orients sprechen hierbei mit; Akzente werden angeschlagen, Verwandtschaften erhellt, die seit mehreren Jahrhunderten unberücksichtigt geblieben und allmählich in Vergessenheit geraten sind. Dieses Verdienst Casellas soll und darf nicht bestritten oder geschmälert werden. Der Gesichtspunkt verschiebt sich jedoch, sobald man nach dem Wie der Materialverwendung fragt. Casellas Kunst der Neubelebung ist diesen funkelnden Ausgrabungen gegenüber nicht mannigfaltig und vor allem nicht urwüchsig genug. Zwischen Thematik und Anwendung klafft der Zwiespalt von zweierlei Welten. Ein unüberbrückter Dualismus des zu bearbeitenden Gegenstandes und der bearbeitenden Kräfte durchzieht diese Musik; er schürt die Hast des Materialverbrauchs, die dem zwar selbstkritisch empfundenen, aber nicht behobenen Mangel an organischer Weitergestaltung entspringt. Auch der jüngstmoderne Gebrauch der völkischen Liedelemente bedeutet an sich nur Tendenz, Doktrin, vorgefaßten, nüchternen Entschluß, aber noch keine künstlerische Leistung. (Dieser Umstand legt auch die Scheidegrenze zwischen den seine prinzipielle Volkstümlichkeit kompositorisch illustrierenden Theoretiker Zoltán Kodály und den fanatischen Empiriker des

Materials Béla Bartók, obwohl die Beiden unverständiger- oder oberflächlicher Weise oft aneinandergeschnitten werden.) Die künstlerische Leistung entsteht erst, wenn die heimgebrachte Naturzelle zu Hause weiterkeimt: in sowohl horizontaler wie auch vertikaler Richtung fortgedehnt. Horizontal: als neue Melodie; vertikal: als neuer, aber ihr gleichgearteter, homogener Zusammenklang.

Alexander Jemnitz

ALEXANDER LÁSZLÓ: *Die Farblichtmusik. — Präludien für Klavier und Farblicht, op. 10.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.

Die Versuche, Ton und Farbe miteinander in Verbindung zu bringen, sind schon sehr alt. Soweit sie von Wissenschaftlern herrühren, können wir sie hier übergehen, weil sie keine praktischen Ergebnisse gehabt haben. Auch der Versuch Skrjabin, die Partitur seines »Prometheus« durch ein »clavier à lumière« zu bereichern (das modulatorische und empfindungsmäßige Veränderungen durch einen Wechsel von farbigen Erscheinungen symbolisieren sollte), mag unbeachtet bleiben, da sich der Tondichter um die praktische Ausführbarkeit seiner Ideen nicht kümmerte und für ein gar nicht vorhandenes Instrument schrieb. Ausdenken kann man sich viel, es kommt aber darauf an, was sich verwirklichen läßt. So ist denn das Wesentliche bei Lászlós Bestrebungen, daß er tatsächlich eine brauchbare, wenn auch sehr komplizierte und teure Apparatur geschaffen hat, die aus vier großen und vier kleinen mit allen »Schikanen« versehenen Projektionsapparaten besteht und von einem Spiel- oder Schalttisch aus bedient wird. Ein Lehrbuch, nach dem die Handhabung der gesamten Maschinerie zu erlernen ist, soll noch erscheinen. Die vorliegende Broschüre gibt im ersten Teil eine Übersicht über die bisherigen Bestrebungen der Vereinigung von Wort und Ton, im zweiten eine Darlegung der eigenen Theorie des Verfassers und im dritten eine Erklärung des »Farblichtklaviers«. Im einzelnen sind die Darlegungen Lászlós bald erfreulich scharfsinnig, bald phantastisch und verworren. Aus der Intervallenlehre müßte er wissen, daß es keine reinen Sekunden und Terzen gibt, sondern nur große und kleine. Einige der Schrift beigegebenen Farbtafeln sollen dartun, in welchen Farben László die Hauptdreiklänge der zwölf Dur- und moll-Tonarten empfindet, welche Akkorde den abgebildeten Farbflecken entsprechen und dergleichen. Schon hier er-

geben sich Widersprüche (ganz abgesehen davon, daß rein subjektive Analogien gar nichts beweisen). Wenn z. B. für den As-dur-Akkord auf der einen Tafel und für den b-moll-Akkord mit hinzugefügter Sexte auf einer anderen Tafel die gleiche Farbe (unter vierundzwanzig verschiedenen) eingesetzt wird, so muß darauf hingewiesen werden, daß rein musikalisch denn doch ein sehr wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Klängen besteht. Im übrigen widersprechen diese Beispiele Lászlós auch seiner eigenen Theorie; denn er will gar nicht einen Ton oder eine Harmonie einer bestimmten Farbe gleichsetzen, also Musik in Farben wiedergeben (sie »übersetzen« wie Italienisches in Französisches), sondern er will parallel zum musikalischen Kunstwerk ein Farbenspiel in abstrakten Formen vorsichgehen lassen. Wobei man fragen muß: Cui bono? Eine Verbindung zweier Künste hat nur dann Sinn und Zweck, wenn eine Ergänzung stattfindet, wie bei Wagners Tondramen, nicht aber, wenn ein Parallelismus oder ein illustrativer Kommentar beabsichtigt wird, wie in den Bühnenwerken von Rich. Strauß. So wirkten denn auch die praktischen Vorführungen Lászlós beim Kieler Tonkünstlerfest 1925 durchaus nicht überzeugend, vielmehr erschienen die Beziehungen zwischen der Musik und den farbigen Produktionen durchaus willkürlich. Denselben Eindruck hat man beim Studium des Präludium op. 10, wenn man die Musik mit den beigegebenen Illustrationen vergleicht. So reizvoll und eigenartig einige Bildbeigaben sind, ihre Wirkung ist zumeist eine ganz andere als die, welche die Musik hervorruft. Einige der elf Musikstücke können im übrigen sehr wohl für sich bestehen und bedürfen, um das Publikum zu erfreuen, durchaus nicht der Mitwirkung eines »Synchronoskops« mit acht Projektionsapparaten. Ich fürchte, László irrt, wenn er glaubt, daß aus seinen Parallelismen eine neue Kunst hervorgehen könne. Auf andere Möglichkeiten, wie z. B. die Verbindung der vierundzwanzig Grundfarben Ostwalds mit den vierundzwanzig Vierteltönen kann hier nicht mehr eingegangen werden; sie würde vielleicht (vielleicht!) ermöglichen, daß ein künstlerisches Erlebnis zugleich hörbar und sichtbar wird, also das, was László letzten Endes doch wohl zu erreichen sucht. Im übrigen verdient in diesem Zusammenhange auch die »Farbenorgel« von Adolf Lapp Beachtung, die eine absolute »Farbenmusik«, unabhängig von Wort und Ton, zum Ziele hat. — Das »Bild«, auch das »abstrakte«

Bild der modernen Maler, befriedigt anscheinend nicht mehr; man will Bewegung der Farben und Formen in zeitlichen Ablauf, so wie ihn die Musik bietet. Denn aus der Natur weiß man: Nicht die Farbe an sich, auch nicht die Farbenzusammenstellung ist das Lebensvolle und Beglückende, sondern der Farbenwechsel, das Farbenspiel, die Veränderungen der Formen im Zusammenhang mit den Veränderungen der Farben. Andererseits wollen wir aber bedenken, daß die Musik keine Schwarzweißkunst ist. Sie hat ihre eigenen Ton- und Klangfarben und braucht nicht den Malkasten des Im- und Expressionisten, um farbig zu wirken. Wenn am Schlusse der Lisztschen Faustsinfonie die Orgel einsetzt, so strahlt ein himmlisches Licht auf uns hernieder. Stellen wir uns vor, daß in diesem Augenblick die Projektionslampen Lászlós ein Meer von Weiß auf einer Leinwand hinter dem Orchester und Chor erzeugen, so haben wir gewiß nicht den Eindruck, daß damit eine neue Kunst geschaffen sei. Im Gegenteil, wir erkennen an diesem Beispiel, daß die innerliche Wirkung zugunsten von rein äußerlichen Lichteffekten vernichtet wird, die kein wertvolles Musikwerk verschönern und keine schwache Komposition lebensfähig machen können. Über das bei dieser Gelegenheit immer wieder auftauchende »Gesamtkunstwerk«, womöglich in Verbindung mit wechselnden Gerüchen, Wärme- und Kälte-Strahlungen, Rotierungen des auf einer Drehscheibe aufmontierten Zuhörerparketts, je nach dem Tempo des Werkes, usw. usw. — also über all diese schönen Dinge ist etwas Neues nicht mehr zu sagen. Will man die Vereinigung von Klang und Farbe, so denke man an einen Schmied, der rotglühendes Eisen bearbeitet; aber im Unterbewußtsein Lászlós schlummert wohl eine andere Vorstellung: der Musikpavillon im Vergnügungspark und dahinter ein Feuerwerk. So wirkt jedenfalls das Bild einer Farblichtaufführung, das er seiner Schrift beigibt. (Wobei er nicht bedacht hat, daß dem »Sonchromatoskop« eher eine Pianola entspricht als ein Flügel mit einem individuell spielenden Pianisten.) Nachwort: In einem Ufa-Kino des Berliner Westens spielte Ernő Rapées Jazzband rote, grüne, blaue und gelbe Musikstücke amerikanischer Herkunft in entsprechender Beleuchtung. Faaaabelhaft. Sollen wir das nun im Sinne Lászlós künstlerisch steigern und abstufen? Gewiß, gern. Nur: Was geht dies die Musikkritik an? Die Kinopresse möge dazu Stellung nehmen.

Richard H. Stein

HERBERT EIMERT: *Fünf Stücke für Streichquartett*. Partitur. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Atonale Musik. Der Komponist hat uns über die »Technik« solcher Musikgebilde in seiner Broschüre »Atonale Musiklehre« aufgeklärt. Man ist somit in der Lage, auch solche Stücke zu analysieren, was sie jedoch dem Ohre keineswegs schmackhafter zu machen imstande ist. Formal sind sie einzig durch gesetzmäßigen, soll heißen »diktatorischen« Ablauf der zwölf Töne und durch melodisch-kontrapunktische Verarbeitung gebunden. Gänzlich zu vermissen ist ein Anteil der Harmonik an Entwicklung und Formgebung. Die Harmonie ist nur Verlegenheitsprodukt kontrapunktischer Führung. Als solches scheut sie das Licht. Daher die vielen Unisonostellen. Auch strenge Formen finden Anwendung (wenn in solchen Fällen der Ausdruck »streng« noch zu Rechte besteht). So stellt Nr. 3 einen regelrechten, atonalen vierstimmigen Kanon dar. Taktstriche sind vollkommen verbannt, was zunächst rein technisch besonders für Kammermusik eine Erschwerung des Zusammenspiels bedeutet und notwendig macht, daß jeder Spieler aus der Partitur liest, ferner aber auch aus rein musikalischen Rücksichten nicht empfehlenswert erscheint. Akzidenzien gelten nur für die Noten, vor die sie gesetzt sind. Unverständlich bleibt die Verwendung von Kreuz- und B-Vorzeichen, wo man mit einer Akzidenzform auskommen würde. Denn während bei der tonalen Musik etwa die Töne dis und es erst durch die Temperatur künstlich einander angeglichen, von dem Hörer aber nichtsdestoweniger verschieden aufgefaßt werden — worauf der Reiz jener Wirkung, die wir enharmonische Verwechslung nennen, beruht —, sind sie für die atonale Einstellung vollkommen identisch, daher alle B-Vorzeichen entbehrlich.

Roland Tenschert

FRANZ SCHMIDT: *Streichquartett (A-dur.)* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Dieser Tonsetzer, der jetzt Direktor der Akademie der Tonkunst in Wien ist, gehört nicht zu den Vielschreibern. Endlich hat er, der ursprünglich Violoncellist gewesen ist, ein Streichquartett geschaffen, das ihm wie einst seine zweite Sinfonie in Es und seine Oper Notre-Dame viele Verehrer und Freunde zuführen wird. Es verlangt freilich sehr geübte Ensemblespieler, die auch größte Sicherheit der Intonation haben müssen, denn obgleich Franz

Schmidt durchaus tonal schreibt, wechselt er doch sehr häufig die Tonart. Man kann ihn den Romantikern beizählen, wenngleich er harmonisch über diese hinausgewachsen ist und im Schlußsatz ganz offenbar sich zu Beethoven bekennt. In bezug auf thematische Verarbeitung sucht er seinesgleichen. Anmutig bewegt überschreibt er seinen ersten Satz, dessen Hauptthema auch wirklich anmutig mit einer gewissen Behaglichkeit vermischt ist. Gewaltige Gedanken sind im Adagio verarbeitet, dessen zweites Thema, eine Art Trauermarsch, unstreitig den Opernkomponisten verrät. Fast Mendelssohnisch ist das Scherzo, eine Art Elfentanz. Den letzten Satz, den jeder sofort lieb gewinnen muß, bilden entzückend fein gearbeitete Veränderungen über ein dem Ohre sich sehr einschmeichelndes zartes Thema. Ganz erlesene Klangwirkungen begegnen uns darin. Auch im Stimmungsgehalt wird sehr viel Abwechslung geboten. Keine Quartettvereinigung sollte an diesem Werk vorbeigehen.

Wilhelm Altmann

N. DALBERG: *op. 14 Streichquartett*. Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.

Wüßte ich nicht durch einen Zufall, daß dieses Quartett (g) von einer Dame (Dänin?) komponiert ist, so würde ich angesichts seiner herben und kraftvollen Tonsprache nie auf den Gedanken gekommen sein, daß eine Frau zu uns spricht. Sie beherrscht die Satztechnik vortrefflich und hat wirklich etwas zu sagen. In der etwas düsteren Einleitung zum ersten Satz erscheint gleich dessen sehr charakteristisches Hauptthema, an das man gegen Ende des Finales noch einmal kurz erinnert wird. Das Gesangsthema ist recht prägnant, zudem weit entfernt, weichlich zu wirken. An der Tonalität ist, ebenso auch in den folgenden Sätzen, festgehalten, die Modulation ist recht abwechslungsreich. Eigenartig, besonders durch seine Rhythmik und Harmonik, ist das Allegro Scherzando, dessen etwas fugierter Mittelteil mit Recht als burlesk bezeichnet ist. Am wertvollsten ist das in der Hauptsache feierlich-ernste Andante con moto mit einem etwas leidenschaftlichen Zwischenteil. Knorriger Humor steckt in dem Hauptthema des Schlußsatzes (Allegro molto e con spirito), dem ein stimmungsvolles Gesangsthema beigesellt ist. Es kommt in diesem Satz zu gewaltigen Steigerungen. Jedenfalls steckt in diesem Werk so viel Persönliches, daß es der Aufführung wert ist.

Wilhelm Altmann

ALEXANDER JEMNITZ: *Sonate für Violine und Klavier op. 22*. Verlag: Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Ganz anders in der Satztechnik, wenn auch nicht im Stilistischen, gibt sich die Sonate. An die Stelle des stark polyphon tendierenden Materials im Trio wird eine wesentlich klanglich begleitete Melodik gesetzt. Die Klangempfindung, ohrenscheinlich von der vollen alterierten Diatonik Max Regers ausgehend, bedient sich einiger stereotyper Mittel. Akkorde werden um einen Halbton verstellt, figural ausgebreitet, Rudimente von Mittelstimmen fächerförmig voneinander entfernt. Das Resultat ist ein kaleidoskopartig flimmerndes Timbre, bei dem es schließlich kaum noch Nuancen gibt.

Über dieses Akkompagnement legt sich eine Violinmelodik, die, stets aus dem Klang entwickelt, der Inspiration nicht entbehrt, aber zu willkürlich scheint, um auf die Länge zu überzeugen.

Atomisierteste Rhythmen, Vorschläge und Arpeggien erhöhen den monomanischen Charakter der Musik, die gleichwohl starke fremdartige Reize aufweist. Der ganze Stil mutet an wie ein skurriler, in sich bis zur äußersten Vollkommenheit gebrachter Verfolgungswahn des Autors vor seiner eigenen Phantasie. Es gibt Stellen von genialem Brio, von groß geschauter Tonlandschaft, Strecken, bei denen die Disziplin eines sehr innerlichen, weit-sichtigen Musikers Bewunderung weckt. Das formale Schema ist das gleiche wie im Trio; einem Agitatosatz folgt das Adagio, den Schluß bildet ein konzertierendes Allegro con spirito. An beide Instrumente werden enorme technische Anforderungen gestellt, Läufe in den absurdesten Skalen, Glissandi im Septimenabstand, Flageoletfolgen im raschen Tempo, schwierigste Doppel- und Tripelgriffe, gebundenes Oktaventremolo auf der A-Saite mit gleichzeitigem Glissando auf der E-Saite in hoher Lage und tausend andere Schwierigkeiten beleben den Geigenpart. Die Klavierstimme setzt große Treffsicherheit und Fertigkeit im raschen Akkordspiel voraus.

Ein wichtiges Werk; wichtiger noch der geistige Standpunkt, der es möglich machte.

H. H. Stuckenschmidt

WILLEM PIJPER: *Trio Nr. 2 für Violine, Violoncello und Pianoforte. — Sonata Nr. 2 für Violine und Pianoforte. — Sonata Nr. 2 für Violoncello und Pianoforte*. Verlag: Oxford University Press, London.

Alle drei Kompositionen des jungen holländischen Musikers sind sozusagen über denselben Leisten geschlagen. Atonale Musik, rhythmisch und harmonisch gepfeffert, auch das Dritteltonintervall im Cello nicht verschmähend. Man sieht also, daß dem Komponisten »das Beste gut genug ist«. Die Sätze sind formal gedrängt, ihr Habitus verwässertes Jungfranzosentum. Den Spielern muten sie ganz ungewöhnliches technisches Können zu.

E. Rychnovsky

T. LOWTHER: *Sonata pour Violoncelle et Piano*. Verlag: Maurice Senart, Paris 1925.

JAROSLAV RIDKY: *Sonate e-moll pro Violoncello e Klavier*. Verlag: Sádlo, Prag 1925.

Ridkys Sonate ist eine im thematisch-formalen Sinne strenge Musik von markanter Plastik und prachtvoll tiefer Ausdruckskraft der Themen. Das Werk ist Ausfluß einer musikalisch sicheren und starken Erfindungsgabe. Seine intensive, weitgesponnene Melodik macht es zu einem, dem Cello wesennahen Stück. Die engen Formbindungen, die am Schluß endlich die Themenfolge des Anfangs umkehren, lassen das Ganze wie aus einem Guß erstanden wirken. — Lowthers Werk ist harmonisch, ja schon tonartlich weicher gestimmt, strebt aber dann stellenweise eine Virtuosität an, die dem Cello Wirkungen anderer Art zumutet. Der stark impressionistisch-farbige Einschlag ist nicht zu leugnen, die melodische Wirkung deshalb oft sekundär.

Siegfried Günther

JOSEPH HAAS: *Kirchensonate für Violine und Orgel op. 62*. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Joseph Haas knüpft an kirchliche Themen an. Das alte Weihnachtslied »In dulci jubilo« gibt der Thematik Ausgangspunkt und Charakter: Lieblichkeit, Weichheit, zarte Grazie. Leicht geschwungene, kontrapunktisch geführte Linien, durch einfache Harmonik gestützt, bilden den ornamentalen Schmuck des lichtvollen Grundbaues. Die Sonate (einsätzig) ist für kirchenmusikalische Feiern liturgischen Charakters (am ehesten für eine Weihnachtsmette) zweckdienlich.

Rudolf Bilke

FRITZ FLEMMING: *25 melodische Studien für Oboe mit leichter Klavierbegleitung*. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Es sind mehr kleine Charakterstücke als Etüden, die hier von einem Meister seines Instruments und bewährtem Lehrer geboten werden. Sie werden den Schüler weit mehr an-

regen als Etüden, die nur das rein mechanische, nicht auch ein geistiges Bedürfnis befriedigen. Auf Verschiedenheit der Rhythmik ist mit Recht Gewicht gelegt; einzelne Stücke setzen schon eine größere Atemtechnik voraus.

Wilhelm Altmann

W. A. MOZART: *Geistliche Arien*. Oratoriumsverlag, München.

Den Wunsch, Mozartsche Einzelgesänge geistlicher Art für passende Gelegenheiten zur Verfügung zu haben, hat Prof. Ludwig Berberich dadurch erfüllt, daß er in der gleichen Sammlung eine Zusammenstellung von Bruchstücken aus Messen, Vespren und Kantaten darbietet. Die Kirchenmusiker sind dadurch der Mühe enthoben, in den großen Ausgaben nach Material zu suchen. Neben Originalen stehen Bearbeitungen, deren Wert verschieden ist. Das »Ave verum corpus« von einer Singstimme mit Orgelbegleitung singen zu lassen, dürfte nicht nach dem Geschmack der Kenner des berühmten Stückes sein. In bezug auf die Art der Ausführung anderer Werke gibt Berberich wertvolle Hinweise.

Rudolf Bilke

ERICH WOLFGANG KORNGOLD: *Drei Gesänge für mittlere Stimme op. 18*. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Zu drei gedanklich nicht leicht zu begreifen den Gedichten von Hans Kaltneker hat Korngold eine klangbeschwerte Musik geschrieben. Die Worte des Dichters sind schwebend, visionär, die Musik ist lastend, real. Nur ein Pianist von feinsten Kultur, vom Willen, in erster Linie dem Dichter gerecht werden zu wollen, dürfte der Darstellung dieses Klaviersatzes fähig sein. Vom Sänger wird ein hohes Maß von Musikalität und viel Stimme gefordert.

Rudolf Bilke

ERWIN LENDVAI: *Weltgesang*. Eine Sammlung von Liedern und Gesängen aller Völker für Männerchor a cappella, Nr. 1—24. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Ein erfreuliches und dankbares Unternehmen, gerade die Männerchorliteratur, die von der zeitgenössischen Produktion so stiefmütterlich bedacht wird — was allerdings nicht zum geringsten Teil in der allzu einseitigen Entwicklung der Chorpfege begründet ist —, durch Bearbeitung von Volksliedern aller Länder zu bereichern. Kann man sich doch von daher eine sehr günstige Beeinflussung der Chorprogramme versprechen, die noch zu sehr von

konservativer Einstellung diktiert sind, da die durchschnittliche Leistungsfähigkeit der Chorvereine noch weit hinter den Anforderungen zeitgenössischer Kompositionen zurückstehen. Die Auswahl der Gesänge ist sehr reichhaltig und in bezug auf Stimmung, nationale Charakteristik und Satzweise abwechslungsreich. Den Satz könnte man sich da und dort etwas durchsichtiger und einfacher wünschen.

Roland Tenschert

KARL WEIGL: *Zwei geistliche Gesänge für vierstimmigen gemischten Doppelchor a cappella op. 14; Weltfeier op. 17.* Sinfonische Kantate für Tenor- und Baritonsolo, gemischten Chor und großes Orchester. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Von den äußerst schwierigen, unbegleiteten Doppelchören habe ich keinen nennenswerten Eindruck erhalten können. Sie sind in der Art von Richard Straußens derartigen großen a cappella-Chören, nur daß ihnen das fehlt, was diese genußreich werden läßt: Gliederung, Erfindung und Grazie. Hier fließt alles dickflüssig dahin. Das trifft leider auch auf die Kantate zu. Klänge, nichts als Klänge, die man sich in ihrer Gleichförmigkeit bald überhört.

Emil Thilo

LUDOMIR RÓŻYCKI: *Liebeslieder op. 51. Nr. 1—3.* Verlag: Gebethner & Wolff, Warschau 1925.

KAROL SZYMANOWSKI: *Sechs Lieder op. 20.* Verlag: Gebethner & Wolff, Warschau 1925. Klangvolle und gesanglich dankbare Lieder ohne allzu starke persönliche Note und völlig ausgeprägte nationale Eigenart sind Różyckis Kompositionen. Die Töne sprechen ein allorten übliches und wohlverstandenes Esperanto. Nr. 3 (Hochzeitslied) ist in seiner schlichten Innigkeit von tieferer Wirkung, Nr. 2 (Dein Mund) freilich ein übler Reißer, voll von hohlem Pathos, mit reichlich abgebrauchten Mitteln gestaltet. Dagegen zeigen Szymanowskis Lieder durchaus die sichere Meisterhand und eine gewisse, polnischer Kunstmusik eigentümliche Art. Das Erbe Chopins verleugnet Szymanowski auch hier nicht. Seine Lieder sind ebenfalls eine feine Kunst des Salons, erfüllt von wohligem, etwas weichen Parfüm, mehr sensitiv denn sensibel. Die mit linearen Bewegungen gelockerten harmonischen Reizungen sind außerordentlich fein gegeneinander abgestimmt.

Siegfried Günther

PAUL GRAENER: *Zehn Löns-Lieder op. 71.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

In diesem Liederheft schlägt Graener zuweilen tragischere Töne an, bittersüße, wenn die Liebe ist enttäuscht worden, aber auch wieder graziöse, wenn er vom Blümlein Männertreu singt. Er schreibt auch diesmal sangbar und scheut sich nicht, Mittel anzuwenden, die man aus hundertundeinem Fall vorher auch schon kennt, wie den Triller als Deutung des Vogel-sangs, die Wiederholung der Nebennote für Trommelschlag, die Terz für den Kuckucksruf. Manche werden die Wiederanwendung solcher Ausdrucksmittel als Beweis von Unoriginalität auslegen, unterschätzen aber dabei den Wert der Ideenassoziation. Fast jedes Lied dieses Zyklus ist ein dankbares Stück.

E. Rychnovsky

H. W. v. WALTERSHAUSEN: *Polyphone Studien für Klavier.* Verlagsanstalt der deutschen Tonkünstler A.-G., Berlin-Leipzig.

Mit Herausgabe des vorliegenden Bandes sucht Waltershausen, als Pädagoge gleichermaßen bewährt wie als Komponist geschätzt, dem Kompositionsschüler einige Proben kontrapunktischer Kunst zu bieten, die trotz Festhalten an der strengen Form doch auch der trockenen Art der Schulbeispiele mancher Lehrbücher aus dem Wege gehen und auch pianistisch als Vorstudien Bachscher Werke der leichteren Bewältigung letzterer dienen. Es handelt sich um Fughetten, Kanons, ein Präludium und Choralvorspiele mit anschließenden Fugen, die, durchweg gediegene Arbeiten, von größter Sicherheit in der Handhabung kontrapunktischer Künste und Komplikationen zeugen. Bei den Choralvorspielen fällt das liebevolle Eingehen auf den Stimmungsgehalt der Choral-melodien und -worte besonders auf. Das Studium dieser Stücke wird sich für den Kompositionsschüler wie Klavierschüler gleich nützlich und anregend erweisen.

Roland Tenschert

LUDOMIR RÓŻYCKI: *Italie, op. 50. Nr. 3 Dogaresa (Barcarole), Nr. 4 La mort de Béatrice Cenci.* Verlag: Gebethner & Wolff, Warschau 1925.

Hier liegen Klavierstücke vor, die aus einem üppigen Klangempfinden heraus konzipiert, den ganzen Fond neuer Harmonik beanspruchen, Quartstrukturen und Sekundpackungen, sonstige akkordische Stauungen und reiche Arpeggiandi bevorzugen. Besonders Nr. 4 ist eine interessante Klangstudie. Beides sind wirkungsvolle Vortragsstücke!

Siegfried Günther

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Mit der Ernennung *Heinz Tietjens* zum Generalintendanten der Preussischen Staatsoper wird zwar der gegenwärtige Zustand des Opernwesens noch nicht berührt, aber immerhin auf eine Zukunft hingewiesen, die das Staatsmonopol als herrschend zeigen wird.

Wie die Dinge jetzt liegen, führt die *Berliner Staatsoper* ein bescheidenes Dasein bei Kroll, wo sie mit einem verschiedenen zusammengesetzten Publikum zu rechnen hat. Dort haben sich einige Gastspiele von *Michael Bohnen* und *Rudolf Laubenthal* zugetragen, dann hat der neuverpflichtete Tenor *Tino Pattiera* sich in »Carmen« und »Maskenball« nicht unvorteilhaft eingeführt. — Als vorläufige Haupttatsache ist eine Neustudierung des »Oberon« zu verzeichnen, die inmitten der bekannten geschmackvollen Ausstattung von *Aravantinos* nichts wesentlich Neues brachte. *Blech* leitete diese sonst laue Weber-Nachfeier mit seiner bekannten Straffheit, ohne natürlich die Wirkungsfähigkeit dieses embryonalen Weber-Werkes für die Dauer günstig beeinflussen zu können. Die Spielzeit wird sich unter Konzentration der Kräfte und unter Berücksichtigung der verschiedenartigen Wünsche des Publikums vollziehen.

Da hat es die *Städtische Oper* erheblich leichter. Sie verfügt über Raum und Kredit, aber dahinter erscheint eben das Gespenst oben genannten Staatsmonopols, dem alles Städtische, ob es will, zum Opfer fallen muß. Die Städtische Oper sieht einer Interessengemeinschaft mit der Staatsoper im allerengsten Sinne des Wortes entgegen. Sie darf sich vorderhand einer Blüte erfreuen, die zwar nicht den gesamten Spielplan, nicht alle Vorstellungen in sich begreift, aber doch lauten Widerhall findet. Mit Händels »Otto und Theophano« verneigte man sich hier vor der Musikwissenschaft, die das Halbtote lebendig machen will. Es ist nicht schwer, die Schönheiten zu erkennen, die eigentlich erst im weiteren Verlaufe des Abends erscheinen: lyrische und zuweilen auch dramatische. Aber die Entfernung dieser Kunst von unserem theatralischen Empfinden ist auch durch eine Aufführung nicht überbrückbar, die in *Grete Stückgold* als Theophano ihre beste Belcantostütze findet und im übrigen durch *Wilhelm Guttman*, *Marie Schulz-Dornburg* und den Bariton *Gotthold Ditter* hinreichend gesichert ist. Es ist auch

die musikalische Leitung *Fritz Zweigs*, die mit außerordentlicher Sorgfalt vorgeht, hervorzuheben.

Dem Meister der Städtischen Oper aber, *Bruno Walter*, wird mit der Neueinstudierung des »Fidelio« gehuldigt, die der Gefeierte sich selbst als Geschenk überreicht. Oft genug mag selbst unter Walter, so bei einem erfolgreichen *Giannini*-Gastspiel, das Improvisierte fühlbar werden; hier im »Fidelio« war das Wehen Mahlerschen Geistes in seinem Jünger zu spüren und damit eine Geschlossenheit der Aufführung in jeder Hinsicht festzustellen, wie sie zu den größten Seltenheiten gehört. Es ist also gesagt, daß nicht die Einzelleistung, etwa die einer *Wildbrunn* oder die des Florestan *Aagard Oestvig*, so sehr diese beiden den Kerkerakt beseelten, sich als bestimmend heraus hoben, sondern daß der Ernst einer in sich festgefügtten Auffassung den Charakter der Vorstellung entschied.

Adolf Weißmann

AMSTERDAM: Zwei Ereignisse auf musikalisch-dramatischem Gebiet beanspruchen allgemeineres Interesse: eine Vorstellung von Mozarts »Don Juan« durch die *Wagner-Vereinigung* und die Erstaufführung von *de Fallas* Marionettenoper »Meister Pedros Puppenspiel«. Nachdem die Wagner-Vereinigung in den letzten Jahren neben Wagner ausschließlich *Richard Strauß* in ihren Kreis einbezogen hatte, war die Erweiterung des Spielplans mit Mozart zu begrüßen. Die Vorstellung des Don Juan stand auf hohem Niveau. Das deutsche Sängersenemble war vorzüglich, das Concertgebouworchester entwickelte unter Leitung von *Karl Muck* herrliche Klangsönheit, die Regie führte *F. L. Hörth* meisterlich, wobei *Alfred Rollers* Dekorationen, ursprünglich für Salzburg entworfen und jetzt von der Wagner-Vereinigung erworben, in Farbe und Raumverteilung recht gut wirkten. — Für die Neubelebung der Opernkunst aus dem Geist unserer Zeit ist *de Fallas* kleine Marionettenoper sehr beachtenswert. Das dichterische Motiv ist dem Don Quichotte-Kreis entnommen. Von eigenem Reiz ist die Szene auf der Szene, beide dargestellt durch Marionetten. Die Sänger sitzen zwischen den Musikern des Kammerorchesters, aus dem eine melodisch-blühende, farbig-reiche und rhythmisch-fesselnde Musik aufsteigt. Die Wiedergabe des kleinen Meisterwerks war vorzüglich. Der szenische Teil lag bei einer spanischen Truppe in besten

Händen, den musikalischen leitete *Willem Mengelberg*. Unter den Gesangssolisten ragte *Vera Jonacopulos* als bedeutende Künstlerin eigener Prägung hervor.

Rudolf Mengelberg

BREMEN: Die Spielzeit der Oper wurde mit einer sehr erfolgreichen Neueinstudierung und Neuinszenierung der Zauberflöte durch den Intendanten *Willy Becker* vielversprechend eröffnet. Die Entwürfe zu den Dekorationen stammen aus dem Atelier von *Rudolf Steiner*. Sie erheben das Geistige des Werkes über das Symbolische und das Freimaurerische hinaus ins Zeitlose der frei schaltenden Phantasie mit ihrer echt mozartischen Mischung aus kindlich-naivem Augenblicksgenuß und menschlich-reiner Frömmigkeit. Kapellmeister *Adolf Kienzl* hatte auf der Bühne wie im Orchester das Schwergewicht seiner Arbeit in die sauberste Ausfeilung des Details im vokalen wie im instrumentalen Teil des Werkes gelegt. So kamen besonders die Terzette der Damen und der Knaben und die Chorsätze (ergreifend schön der maurerische Chor) zur Wirkung. *Rudolf Lazars* edler, wenn auch nicht besonders tiefgründiger Baß gab dem Sarastro vornehme Haltung. Eine zweite sehr begrüßenswerte Tat der Oper war die ganz in orientalische Farbenpracht und Beweglichkeit getauchte und von *Manfred Gurlitt* geistreich geleitete Neueinstudierung des Corneliusschen *Barbier von Bagdad*, mit dem behäbig retardierenden und von Humor funkelnden, in der Musikerscheinungen Flucht köstlich ruhenden Pol des Barbiers. Dieser selbst war eine von tiefem philosophischen Humor und stimmlichem Adel erfüllte Leistung *Rud. Lazars*. Nennt man nun noch als dritte Neueinstudierung die »Be-zähmte Widerspenstige« von Hermann Goetz, die ebenfalls viel musikalische Neuarbeit und eine geschmackvolle Aufmachung zeigte, so muß man den Willen der Intendanz, die deutsche Oper zu betonen, mit Dank anerkennen. Wenn nur das sogenannte deutsche Publikum diesem vortrefflichen Willen und Können mit ebensoviel Begeisterung folgen wollte: dann wäre der deutschen Oper erst wirklich geholfen. Ein schwerer Bedingungs-satz! Wann wird er in Deutschland der Irrealität entthoben?

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Das Stadttheater begann die Spielzeit mit einem neuinszenierten »Don Juan«. Der Regisseur *Herbert Graf* betonte sehr nachdrücklich das *dramma giocoso*, für das

sich gewiß manche Anhaltspunkte bei da Ponte finden, dem aber doch die grausliche Höllenfahrt des Helden zu düster widerspricht. Graf war konsequent genug, dieser Gipfelszene möglichst viel von ihrer tragischen Wucht zu nehmen; indem er dem tafelnden Juan ein kleines Revue-Ballett vortanzen ließ. Auch mußte *Karl August Neumann* den großen Wüstling als netten Springinsfeld spielen, weshalb die Strafe, die der steinerne Gast über den munteren Jüngling verhängt, eigentlich zu hart erschien. *Hans Wildermann*, der Bühnenmaler, tauchte diesen lustigen »Don Juan« in eine Farbenpracht, bei der des Guten bisweilen zu viel geschah. *Marga Dannenberg* war eine imponierende Anna. *Fritz Cortelezis* band als Dirigent die heterogenen Elemente der Partitur zu künstlerischer Einheit. — Eine Neueinstudierung des »Maskenball« durch den für romanische Musik besonders begabten *Oscar Preuß* brachte als Sondergewinn einen von italienischem Brio erfüllten und mit prächtiger Stimme begnadeten Riccardo des jugendlichen Tenoristen *Adolf Fischer*. Die bühnenbildnerische Neuformung des »Fliegenden Holländer« bedeutete die Erfüllung einer längst fälligen künstlerischen Pflicht. Mit der mystischen Anfahrt des Gespensterschiffes hat Wildermann einen wundervollen Eindruck erzielt. Nur behielt es seine unwirkliche Wesensart auch nach der Ankerlegung unentwegt bei, woraus sich verschiedene Unmöglichkeiten und Nichtachtungen der szenischen und dramatischen Weisungen Wagners als wenig liebsame Konsequenz ergaben. Z. B. konnte sich eine Holländermannschaft auf dem nur malerisch konturierten Schiffe überhaupt nicht zeigen. Ihr Geisterchor erklang aus dem Orchesterraum. — Unser Tanzkörper, den seine Meisterin *Helga Swedland* zu immer höheren Leistungen anspornt, widmete sich den beiden Grotesken Strawinskijs »Pulcinella« und »Petruschka«, denen sich noch die schon bekannte »Scheherazade« Rimski-Korssakoffs anschloß. Von den Pantomimen Strawinskijs wirkte die von Pergolesis reinem Geist beschattete »Pulcinella« beträchtlich anmutiger als der grobschlächtig fratzenhafte Jahrmarkttrummel in »Petruschka«.

Erich Freund

DUISBURG: Das Hauptereignis seit Januar dieses Jahres war die Wiederaufnahme der von der rheinischen Jahrtausendfeier noch bestens bekannten »Oberon«-Inszenierung des Intendanten *Saladin Schmitt*. Die

Regie hatte den Märchenzauber des Geschehens durch Einspannung wundersamer Lichtmischungen und fesselnde Entwicklung der Massenszenen bei nicht minder gewissenhaftem Augenmerk auf wohltuende Abstimmung lyrischer Äußerungen erreicht. Am Dirigentenpult ließ *Paul Drach* die Musik Webers farbenprächtig aufblühen. In den Hauptrollen leisteten großzügige Arbeit: *Anita Quester*, *Olga Tschörner* bzw. *Elisabeth Kluge*, *Alexander Gillmann* und *Hans Schröck*. Gleich bedeutsam war die Einstudierung des Verdischen »Othello«, dessen leidenschaftliche musikalische Sprache Schmitt feinnervig auf den Bewegungsrhythmus der handelnden Personen übertragen hatte, während *Wilhelm Grümmer* packende orchestrale Höhepunkte herauszumeißeln wußte. Hier schufen *Paul Hochheim*, *Wilhelm Trieloff* und *Gertrud Steemann* unvergeßliche Charaktertypen. Ausdruck intensivster Hingabe war weiter die Erstaufführung der Straußschen »Ariadne auf Naxos« durch Oberspielleiter *Friedrich Schramm* und *Paul Drach*. Mit Suppés »Boccaccio« verstand *Richard Hillenbrand*, der ausgezeichnete Chormeister und geschmackvoll ziselierende Dirigent, die Kette funkelnder melodischer Einfälle dynamisch elastisch zu schmieden und den Humor nach der wienerischen Seite dramatisch zuzuspitzen. Die künstlerischen Resultate der Tanzgruppenerziehung *Anne Grünerts* wurden u. a. gelegentlich der Erstaufführung des Mozart-Balletts »Les petits riens« und einer Verlebendigung der Groteske »Der Leierkasten« von Max Terpis (Musik von Kool) aufgezeigt. Daß die sonnige schöpferische Führerin des Tanzchores das betretene Neuland weiterhin mit Nachdruck und Erfolg urbar machen wird, steht, nach den bisherigen starken Leistungen zu urteilen, zu erwarten. Der junge talentierte Kapellmeister *Lessing* zeigte sich hier als Begleiter und Orchesterleiter am rechten Platz. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: Bei uns wird seit längerer Zeit — zumeist zum Schaden des Klanglichen — mit der Verdeckung des Orchester-raums experimentiert. Die günstigste Lösung scheint aber die zu sein, reumütig zum »Ur-zustand« zurückzukehren. Hinzu kommt noch, daß man in der Wahl neuer Solisten in den weitaus meisten Fällen eine unglückliche Hand bewiesen hat. Da tut Einsicht dringend not! Und doch wäre es ungerecht, unserer Intendanz Mangel an Ehrgeiz vorzuwerfen. An wichtigen Neuheiten wird mancherlei ver-

sprochen. Wenn man die angeführten Hemmungen gebührend in Betracht zieht, so ergibt sich für verschiedene Neueinstudierungen doch ein sehr beachtliches Niveau. Im »Freischütz« (Dirigent: *Hugo Balzer*, Regie: *Gustav Waschow*) wurden die Schrecken der Wolfsschlucht sehr geschickt durch einen Bewegungsschor und entsprechende Lichtwirkungen versinnbildlicht. Der neue Regisseur *Friedrich Schramm* führte sich in »Carmen« vielversprechend ein. Betont er auch den Sinn des Spiels mitunter vielleicht noch etwas übertrieben, so lassen sich doch tiefgehende und originelle Eindrücke nicht verkennen. Wesentlich unterstützt wurde er hierbei durch die famose Carmen von *Emmi Senff-Thieß*.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Die Neueinstudierung des »Fidelio«, die erste der Spielzeit, hat ihre Meriten. Szenisch zunächst: *Siewert* und *Wallerstein* haben mit der Biergemütlichkeit des ersten Bildes Schluß gemacht, es in die Dynamik der Befreiungsoper hereingezogen, so gut es eben angeht; die herbe Stilisierung des Raumes unter einem lastenden Gewölberahmen erweist sich da geeignet. Im Finale kommt man spanisch und bunt und ohne schlichte Feierlichkeit. Weniger überzeugt der gar zu reizvolle Gefängnishof und der geräumige Kerker. Indessen, mit dem naturalistischen Illusionstheater ward überall aufgeräumt, und die Stilbühne, die es ersetzt, bleibt unaufdringlich genug, um nicht selber als vergangen allzu evident zu werden. Musikalisch hat nun *Krauß* die Leitung übernommen und geht konsequent auf Sammlung der Formen aus. Mit besonderem Erfolg in der Exposition, die endlich Exposition bleibt, anstatt die Herzen kleinbürgerlich zu beschlagnehmen; das Duett, die Marzeline-Arie und das Lied vom Gold werden alle in flottem, gleichsam vorbereitenden Tempo zusammengefaßt, die lebendige, wenn auch eben von Sängern nur unvollkommen bewältigte Führung des Dialogs und die choreographisch pointierte Gestik verkürzen ihrerseits weiter die Dimensionen, und mit all dem gewinnt *Krauß* Raum für ein wirkliches Adagio im Quartett, ohne sich zu früh auszugeben. Später allerdings zahlt die expressive Sparsamkeit des Beginns sich nicht recht aus. In der Kerkerzene waltet eher eine geräuschvolle Massion des Theatralischen als die weite, sinfonisch gespannte Tektonik, die hier neu zu entdecken wäre. Und es hat dann die Aufführung ihren großen Hohlraum in der

dritten Leonoren-Ouvertüre, die Krauß ganz fremd bleibt; die auch klanglich durchaus nicht rund gerät. Trotzdem muß man für die Auffrischung dankbar sein. Sie tilgt manches vom gewohnten Beethoven und schenkt gewiß noch keinen neuen dafür; aber eröffnet die Perspektive einer Darstellungsweise, die an der musikalischen Konstruktion ihr reines, musikdramatisch unverdorbenes Maß hat. Sehr gefeiert wurde die Leonore von Frau *Sutter-Kottlär* mit Recht. — Die kurz danach unternommene Regeneration der Straußischen »Ariadne«, ohnehin nicht gerade dringend gefordert, blieb im Effekt fragwürdig. Es herrschte da allseits eine Hypertrophie von Bild und Regie, der der tatsächlich geleistete Phantasieinsatz nicht von fern entsprach. Die Kulissenöde des Vorspiels, eine wüste Insel der Herzen bereits, bevölkerte sich gastlich mit Erkerchen und Treppchen, zwischen denen die Aufgeregten rastlos nach dem Willen eines imaginären Bewegungsregisseurs agieren mußten. Die Opera seria wurde von einer großen und gilden glänzenden Leyer eingefäßt. Dies erschreckliche Requisit trennte sie zugleich säuberlich von der Opera buffa, die je und je durch zwei dunkle Türen ihren Einzug nahm, wodurch ja eigentlich bereits die Ariadne ihren Sinn verliert. In der heroischen Landschaft mußte man sich, zunebst grünen Sternen, einen leibhaftigen Nachen gefallen lassen, auf dem Bacchus heranknirschte, nachdem er vorher schon auf einer Felsplatte erschienen. Kurz, die Operninszenierung scheint jetzt in das Zeitalter von Böcklin und Klinger getreten, und bei allem Mitgefühl für mythologischen Kitsch: so geht es doch nicht. Zumal Krauß keinen guten Tag hatte, das Kammerorchester forcierte und, unbegreiflich bei ihm gerade, langsame Tempi nahm. So geschah dieser Ariadne, wozu sie reif ist: sie wurde langweilig. Denn längst hat sich Hofmannsthal's großes Spiel von der Verwandlung scheinhaften Lebens in lebendigen Schein, eine melancholische Tautologie, abgelöst von der Musik, die es banal unter sich läßt. Vor der Spiritualität, die sie sich doch aufgeben muß, versagt erstmals Straußens Natur. — Die schöne Überraschung des Abends war *Adele Kern* als Zerbinetta; darstellerisch überaus graziös, die leichte Stimme entzückend, technisch sehr fortgeschritten. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HAMBURG: Die Hamburger Oper, das »Stadttheater«, das ein Jahr lang in bescheidenen Interimsräumen unterzubringen

war, ist Ende September in der Dammtorstraße in das, durch einen ausgiebigen, auch alle modernen technischen Möglichkeiten eines Bühnenhauses nun ausnützenden Umbau wesentlich innen und außen veränderte, alte Haus eingezogen, das nach Schinkels Entwürfen vor fast hundert Jahren erstand und vor einem halben Jahrhundert bereits einen Umbau nötig werden ließ. Manches im Hause selbst ist niedriger, etliches enger geworden. In der Enge von Gassen ragt das Ganze, das um die Verkehrsfrage wenig sich mühte, nach architektonischen Zweckgesetzen recht imposant heraus. Drinnen nach Linnebachs Plänen das technische System, das vor allem die Schiebebühne (statt der Drehbühne) in größtmöglicher Auswirkung zum Ziele hat. Vor zwei Häusern mit weihendem Publikum hat man, mit Wagners »Meistersingern« als Objekt, bereits zeigen wollen, daß nun Hamburg die modernste und technisch vollkommenste Opernbühne hat, die es gibt. Die neue Szenik an jenem Werke ließ die gewaltigen Maße bis ans Bühnendach unberücksichtigt und weckte mit Wandflächen in primitiver Architektonik auch bereits akustische Tücke. Dinge, die sich abstellen lassen wie auch die Vorliebe des Intendanten für nicht allemal dem Wagner-Ideal dienende Besonderheiten. Auch der Zuwachs an neuen singenden Kräften erwies sich nicht ausreichend, um die für diesen Millionenbau gesteigerten Ansprüche als aussichtsreich zu befriedigen. Eine der unabwiesbaren Notwendigkeiten, neben *Egon Pollack* als erstem Kapellmeister noch mindestens eine Kraft von Autorität zu besitzen, ist auch nicht bedacht worden. In Erwägung der Konstellationen in der Gesamtleitung dieses Instituts — wobei die majorisierende Politik im Senatsgehege den Ausschlag gibt — sieht man dem Gange der Dinge an unserer Oper mit Fassung entgegen.

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Auf den Posten des so plötzlich und unerwartet verstorbenen Generalmusikdirektors Ferdinand Wagner ist der aus Wien stammende, fünfundzwanzigjährige *Josef Krips*, früher in Dortmund, berufen worden; doch hat man ihm vorsichtigerweise zunächst erst einmal den Titel des ersten Kapellmeisters gegeben, den neben ihm auch der aus Dresden gekommene *Heinz Knöll* führt. Leiter der Oper ist aber *Josef Krips*, der allerdings vorläufig wohl noch nicht künstlerische Persönlichkeit genug ist, um ihr ein scharfes, eigenes Gesicht zu geben. Er nimmt

durch starkes Talent für sich ein, beherrscht die Partituren außerordentlich sicher und gefällt ebenso durch seine maßvolle Dirigiergestik wie durch die Bescheidenheit, mit der er hinter das zu interpretierende Werk zurücktritt. Seine Hauptaufgabe wäre, dem Orchester den verlorenen Klangstil wiederzugewinnen. Wie weit er sie erfüllen kann, wird die Zukunft lehren. Einstweilen fehlt seiner an sich gewandten Hand jene gewisse Technik, die den Klang mit hochschwebendem Glanz überstrahlen läßt. Darum litt die Wiedergabe der »Zauberflöte« an einer gewissen Mattigkeit. Bedeutend besser geriet die »Ariadne« von Richard Strauß. — Nach langer Pause erschien wieder einmal Verdis »Falstaff« im Spielplan, von Heinz Knöll, der das Orchester noch mehr abdämpfen dürfte, flott dirigiert. *Franz Schuster* war gesanglich und darstellerisch ein vorbildlicher Falstaff. Goldmarks »Königin von Saba« erlebte hier ihre Erstaufführung, gleichfalls unter der Leitung von Heinz Knöll. Das gute, schöne Stimmen umfassende Ensemble steht auf der alten Höhe. Besondere Leistungen boten bisher *Hedy Iracema-Brügelmann*, *Mary v. Ernst*, *Malie Fanz*, *Else Blank*, *Theo Strack*, *Robert Butz*, *Wilhelm Nentwig*, *Rudolf Weyrauch* und *Hermann Wucherpfennig*.
Anton Rudolph

LEIPZIG: Früher als in anderen deutschen Großstädten fällt in Leipzig alljährlich der Beginn der Winterspielzeit für Oper und Konzert. Diese Eigenart ist bedingt durch das Ereignis der großen Leipziger Herbstmesse, die in dem Bestreben, den Tausenden in Leipzig weilenden Fremden Unterhaltung zu bieten, auch das Musikleben zu einer Zeit wieder erweckt, da noch strahlendes Sommerwetter die Menschen aus den Theatern und Konzertsälen fernzuhalten pflegt. Im Mittelpunkt des Interesses stehen dabei stets die großen *Messefestspiele der Leipziger Oper*, die das Institut schon seit geraumer Zeit, im Gegensatz zu früheren Jahren, mit eigenen künstlerischen Kräften, ohne die früher üblichen Gastspiele großer Stars, zu bestreiten pflegt. Daß dabei die Opernleitung in der Auswahl der Stücke Konzessionen an den Geschmack des breiteren Publikums machen muß, versteht sich von selbst. Und so sah denn die Meßwoche auf dem Repertoire nicht die gewichtigen von *Gustav Brecher* vorgenommenen Neueinstudierungen schwerer Wagner-Werke, sondern vorwiegend Werke, deren Zugkraft beim Publikum erprobt ist, so »Rosenkavalier«, »Carmen«,

»Butterfly« und sogar eine klassische Operette »Orpheus in der Unterwelt«. Neueinstudiert kam dazu während der Meßwoche »Mona Lisa« von Schillings heraus und, als kostbares Juwel im Spielplan der Woche, der von Brecher neueinstudierte »Figaro«. Diese Neueinstudierung bildet die Fortsetzung der von Brecher vor Jahresfrist mit der »Zauberflöte« in Angriff genommenen *Mozart-Renaissance* an der Leipziger Oper. Brecher legt dabei den Hauptwert darauf, daß die Werke wieder auf die Originalgestalt in der Aufführung zurückgehen. Lange Jahre hindurch haben wir hier den »Figaro« als Singspiel und nicht als Opera buffa, d. h. ohne die ungemein wertvollen Secco-Rezitative gehört. Nunmehr sind diese Rezitative wieder in ihr Recht eingesetzt und so der unterbrochene musikalische Fluß in der Aufführung wieder hergestellt. Es zeigte sich auch bei dieser Gelegenheit, daß es Brecher verstanden hat, in aller Stille ein ausgezeichnetes Ensemble von Sängern zusammenzubringen, die im Mozart-Stil heimisch sind und den ganzen Adel dieser Partituren in der Art ihrer musikalischen Phrasierung und diskreten Dynamik anschaulich zu machen vermögen. In den Erfolg konnten sich mit dem Dirigenten die Vertreter der Hauptrollen teilen, *Oskar Laßner* in der Titelrolle, *Fanny Cleve* als Gräfin, *Theodor Horand* als Graf, *Claire Schultheß* als Susanne und *Ilse Kögel* als Cherubin. Während es sich bei dieser Besetzung um bereits bewährte Mitglieder unserer Oper handelte, konnten an anderen Abenden der Meßwoche auch neugewonnene Kräfte erstmalig ihr Können beweisen. Einen ungewöhnlich glücklichen Griff hat die Opernleitung in der Verpflichtung des Charakterbaritons *Walter Zimmer* getan, der von Chemnitz her nach Leipzig kam. Sein Escamillo in »Carmen« und mehr noch sein Francesco in »Mona Lisa« waren Leistungen von stärkster Eindrucks-kraft. Auch wenn seine Verkörperung der großen Partien des Faches des Heldenbaritons nicht ganz diese Höhe erreichen sollten (muß doch der noch jugendliche Künstler hier als Nachfolger eines Walter Soomer wirken!), so ist doch nicht an der großen Bereicherung zu zweifeln, die unser Ensemble durch die Verpflichtung dieses Künstlers erfahren hat. *Melanie Kurt*, die neue hochdramatische Sängerin, hatte zunächst nur Gelegenheit als Marschallin im »Rosenkavalier« sich einzuführen, gemeinsam mit der neuverpflichteten lyrischen Sängerin *Gertrud Meiling*, die in der gleichen Aufführung die Sophie sang. Zwei

stimmlich gleichbedeutende Vertreter des ersten Baßfaches werden im übrigen von dieser Spielzeit an das Ensemble ergänzen, der aus Hamburg kommende *Michael Gitowsky* und der von der Berliner Staatsoper verpflichtete *Ernst Osterkamp*, der bei seinem Gastspiel als Landgraf im »Tannhäuser« einen außerordentlich günstigen Eindruck hinterließ.

Der Unfall eines Sängers während der Meßwoche, der sich während der »Orpheus«-Aufführung ereignete, wird im übrigen wohl die Folge haben, daß nunmehr auch den hartnäckigsten Gegnern eines *Umbaues des Bühnenhauses* unserer Oper die Augen geöffnet worden sind. Nachdem jetzt das Kind in den Brunnen gefallen ist, wird man sich nicht länger sträuben, den seit langem fälligen Umbau, verbunden mit einer gründlichen Erneuerung aller technischen Einrichtungen der Bühne, in Angriff zu nehmen. Es ist nur zu wünschen, daß man sich dabei nicht mit Halbheiten und allerlei Flickwerk begnügt, sondern etwas Vollwertiges schafft. Das Vorbild, das in dieser Beziehung Hamburg gegeben hat, wird dabei hoffentlich nicht unbeachtet bleiben!

Adolf Aber

MÜNCHEN: *Festspiele.* Die diesjährigen Wagner-Festspiele im Prinzregenten-Theater haben das zweite Vierteljahrhundert ihres Bestehens eingeleitet. Überblicken wir die abgelaufenen 25 Jahre, so müssen wir — frei von aller lokalpatriotischen Voreingenommenheit und ohne das mancherlei Unzulängliche in dem bisher Erreichten irgendwie beschönigen zu wollen — bekennen, daß in dieser Spanne Zeit ein ehrlich Stück Arbeit zum Heile deutscher Kunst geleistet, daß die Festspiele ihre Mission im Dienste der Wagner-Pflege treulich erfüllt haben.

Die diesmaligen Aufführungen gewannen ihren Höhepunkt in dem »Tristan« unter *Karl Muck*, ein Erlebnis ohnegleichen. Am nächsten kam diesen beiden in jedem Sinne ganz außerordentlichen Vorstellungen der »Parsifal«, der bei der vor zwei Jahren erfolgten Neueinstudierung von *Hans Knappertsbusch* musikalisch und von *Max Hofmüller* szenisch in eine Fassung gebracht wurde, die kaum einen Erdenrest peinlichen Theaters hinterläßt. Die vier »Meistersinger« standen ebenfalls unter der Leitung von Knappertsbusch. Der zweimal gegebene »Ring« überraschte mit einer vollständigen szenischen Neugestaltung des »Rheingold«, glänzend gelungen im ersten Bilde, das mit einfachsten Mitteln die zwin-

gendste Illusion übt, in den übrigen Szenen aber recht problematisch. Es tritt ganz offenbar in Erscheinung, daß sich *Max Hofmüller* in seiner Ring-Inszenierung von dem, was man gemeinhin »Bayreuther Stil« nennt, emanzipieren will und die Regievorschriften des Meisters immer weniger zu achten geneigt ist, Regievorschriften, die doch nicht zufälliges Beiwerk oder dekorative Spielereien einer theatralischen Künstlerlaune, sondern integrierende Bestandteile des Gesamtkunstwerkes von größter stilbestimmender und gattungsbildender Bedeutung sind. Innerhalb des Gegebenen hat schöpferische Regiebegabung noch Spielraum genug, den alten Geist in neue Formen zu fassen, und dabei sind moderne Inszenierungsprinzipien sehr wohl anwendbar. Die Münchener Festspiele sollen Wagner nicht in irgendeiner persönlichen Auffassung bringen, und sei sie noch so interessant, sondern *stilreinen* Wagner. Wer dieses Gebot mißachtet, verkennt den Zweck der Festspiele, nimmt ihnen die Daseinsberechtigung. Videant... Mit Knappertsbusch teilte sich in die Ring-Direktion, wie im Vorjahre, *Clemens Krauß* aus Frankfurt. Außer ihm gab es nur wenige Gäste, ein höchst erfreuliches Zeichen für die immer weiter fortschreitende Konsolidierung unseres Ensembles, das in allen seinen Teilen, unterstützt von dem hervorragend spielenden Orchester, das Beste bot. — Die Mozart-Festspiele im Residenztheater hielten sich in dem gewohnten Rahmen. Es wurden gegeben: Die Entführung, Figaros Hochzeit, Don Giovanni, Così fan tutte und Die Zauberflöte, besetzt fast ausschließlich mit heimischen Kräften. Am Pult saßen neben Knappertsbusch unsere beiden Kapellmeister *Karl Böhm* und *Karl Elmendorff*. — Dem schönen künstlerischen Erfolge der Festspiele entsprach der äußere. Die Vorstellungen waren sehr gut besucht, namentlich auch vom Ausland.

Willy Krienitz

MÜNCHEN-GLADBACH: Die übliche Metatskrise im jungen Stadttheaterbetrieb drohte diesjährig stärker denn je mit der Auflösung. *Paul Medenwald* (Gera), dem eine, hoffentlich endgültige Stabilisierung zu danken ist, fand offenwillige Bereitschaft im entschiedenen Bekenntnis der Bürgerschaft zum Theater, das glücklich unter begrenzten Verhältnissen sich den in Fachkreisen aufkommenden Titel »Das deutsche Spartheater« erarbeitete. Daß unter solchen Verhältnissen das Programmversprechen nicht eingehalten

werden konnte, ist zu verstehen; wünschenswert wäre eine völlige Umstellung auf die Komische und Spieloper, auf das deutsche Singspiel gewesen. Don Juan als einzige Mozart-Oper mißglückte als vortastender Spielbeginn im Technischen, dessen Mängel auch die musikalische Leistung nicht wettmachen konnte. Verdi siegte auf der ganzen Linie: Otello, Aida, Troubadour. Auch die Lustigen Weiber kamen, gleichfalls unter *F. Zaun*, zu geist- und blutvoller Belegung. Als zuverlässig und sachlich Nachgestaltender vermittelte *E. Triller* musikalisches Theater kleineren Formats: Zar und Zimmermann, Undine, Galathee, Gasparone — Werke, die den technischen Möglichkeiten der gegebenen Konzertsaalbühne gerechter werden, und aus diesen und allgemeingültigen, tieferen Gründen der hier notwendigen Musikpolitik entsprechen und zu einer umfassenden Entwicklung den Weg weisen. Mit Entführung und Freischütz ward er früher schon begonnen; mit Verkaufter Braut diesjährig fortgeführt. — Der künftige Spielplan sagt wieder eine in diesen Verhältnissen deplacierte Bevorzugung des *Theatralischen Gesamtkunstwerks* im Sinne Wagners an — wo doch eine (auch mehr zeitgemäße) betonte Pflege des *Musikalischen Gesamtkunstwerks* (nach Busonis Definition), wie es sich dominierend im Mozart erfüllt, und des deutschen *Singspiels* notwendiger am Platze wäre.

Walter Berten

NÜRNBERG: Die Ereignisse seit dem letzten Bericht sind bald geschildert. Der »Parsifal« und die »Elektra«, neueinstudiert unter *Bertil Wetzelsbergers* sorgfältiger Leitung, standen im Zeichen der stimmlich und darstellerisch gleich bedeutenden Hochdramatischen *Sofie Wolf*, die als Kundry und Elektra mit ihrer starken Persönlichkeit den Aufführungen ein eigenes, scharfumrissenes Profil verlieh. Wetzelsberger war es zu danken, daß bei dieser Gelegenheit die Elektra zum erstenmal in Nürnberg mit großer Orchesterbesetzung gespielt werden konnte. Eine der wertvollsten Bereicherungen des Spielplans bot die Erstaufführung von Händels »Julius Caesar« unter *Karl Schmidt*. Der Auftakt zur neuen Spielzeit war nicht sehr temperamentvoll, dagegen hat der Intendant *Julius Maurach* trotz empfindlicher Verluste wieder ein Ensemble von Solokräften zusammengebracht, das eine zuversichtliche Perspektive eröffnet.

Wilhelm Matthes

SCHWERIN: *Gerhard Schjelderups* musikalische Ballade »Sturmvogel« fand im Mecklenburgischen Staatstheater eine erfolgreiche *Uraufführung*. Der Dichter-Komponist hat für die dunklen leidenschaftlichen Töne und Stimmen des Meeres wirksame musikalische Eindrücke gefunden, doch sind starke Anlehnungen an Wagner unverkennbar. Der Handlung fehlt die erwünschte dramatische Steigerung, es wird eigentlich nur über ein der Vergangenheit angehörendes tragisches Geschehnis dialogisiert. Schauplatz der Handlung ist eine nordische Küste mit Leuchtturm, wo ein alter Wächter mit einer von ihrem Mann verlassenen und irrsinnig gewordenen Tochter und deren jüngerer Schwester haust. Hier spielt sich die Rettung des ungetreuen Mannes der Irrsinnigen ab. Einzelne Szenen sind stimmungsvoll und wirksam, andere bleiben musikalisch farblos, es mangelt an der großen musikalischen Linie. Unter *Willibald Kaehlers* nerviger Leitung erwarben sich in den Hauptpartien *Paula Ucko* (die irrsinnige Kari), *Jenny v. Tillot* (die jüngere Tochter des Leuchtturmwächters) und *Hjalmar Oerne* (der ungetreue Seefahrer) die größten Verdienste um den Erfolg des Abends.

Paul Fr. Evers

STUTTGART: Der schon für die letzte Spielzeit angesagt gewesene, dann aber wegen Herstellungsfehler am Notenmaterial wieder zurückgestellte »Ariodante« von Händel trat nunmehr in sichtbare Erscheinung, und zwar in der Neubearbeitung von *Anton Rudolph* (Karlsruhe). Die mit klugem Verständnis am Original vorgenommenen Kürzungen und Umstellungen haben zwar im Buche liegende Schwächen beseitigt, aber das haben sie doch nicht vermocht, uns die Begebenheiten der romanhaften Handlung innerlich nahe zu bringen. Mechanisch puppenhaft vollzieht sich das Auftreten der kostümierten Personen. Wenn die Sänger dann zu ihren Arien übergehen, ihren jeweiligen Seelenzustand kundgeben, wenn der unvergleichliche Händel sich zum Dolmetsch ihrer Gefühle macht, dann beugen wir uns unter der Macht der Musik. Aber sind wir nicht in der Oper, nicht im Theater, wollen wir nicht ein Zusammenhängendes genießen, statt noch so vieler Einzelheiten? Händel kennt die feinen Übergänge noch nicht, er vermeidet den Umschlag, bevor er nicht zu dem den Musiker völlig befriedigenden Ende gekommen ist. Aus diesem Grunde empfinden wir die schematische An-

lage dieses Ariondate als unbefriedigend, und darüber kann auch das stärkste Gefühl der Verehrung für den Tonmeister nicht hinweghelfen. Auf einfachen Dispositionen beruhend, insofern auch der klaren geraden Linienführung Händelscher Musik entsprechend, aber auch mit deutlichem Betonen der Absicht war die von *Willy Baumeister* entworfene szenische Gestaltung ausgefallen. Von den Kostümen ging das aus, was der Plakatentwerfer den »Blickfang« nennt, auf alle Fälle waren sie originell, unter sich aber auch übereinstimmend. *Otto Erhardt*, unser Spielleiter, hat, wie schon früher dem Julius Caesar und der Rodelinde, auch dieser Barockoper ein eigenes Gepräge gegeben. Die ausdrucksreiche, immer jedoch in Beziehung zum gesungenen Wort stehende und aus dem Einzelcharakter der Handlungsträger zu erklärende Geste wird unseren Sängern durch des Spielleiters Bemühen mehr und mehr zur Gewohnheit. Hoch anzuerkennen ist die auf alles Weichliche verzichtende, klar und sicher vorgehende Auslegung der Partitur durch *Karl Leonhardt*. Die Tätigkeit des Balletts kann man sich bei aller Anerkennung der Absichten, die *Edith Walcher* als Choreographin verfolgte, in einem Stück aus der Rameauzeit doch noch anders denken. Exaktheit der rhythmischen Bewegung kann hier kaum übertrieben werden, und diese kann sich mit Schönheit sehr wohl vereint zeigen. *Alexander Eisenmann*

KONZERT

BERLIN: Mit besonderer Lebhaftigkeit setzt die sogenannte Winterspielzeit schon in Spätsommertagen ein. Amerikanische Sänger beeilen sich, ein Urteil aus der Musikstadt Berlin zu erhaschen und nach Hause zu bringen. Unter diesen darf der Tenor *George Meader* wegen seines stilistischen Feingefühls besondere Aufmerksamkeit für sich beanspruchen. Es kammermusizieren aber auch die Engländer *Florence Lockwood* und *Alan Bush*, indem sie uns einen Ausschnitt zeitgenössischen englischen Schaffens geben wollen. Wir wissen schon, daß, wenn wir *Delius* abrechnen, etwas Wesentliches nicht dabei herauskommen kann; bemerken aber, daß die Geigerin wie der Klavierspieler englische Interpretationskunst in der Kammermusik durchaus auf der Höhe der Entwicklung zeigen. Mit diesem Vorspiel der Saison ist ihr internationaler Charakter vorgezeichnet, der sich durch den Hinzutritt der Franzosen

als Konzertgeber noch mehr kundgeben soll. Schon erscheint auch *Arthur Honegger* auf dem Schauplatz, allerdings in einem ungünstigen kammermusikalischen Rahmen, so daß er sich den Besuchern dieses Abends nicht gerade von der vorteilhaftesten Seite darstellt. Aber es ist ja dafür gesorgt, daß der Komponist Honegger in andere Beleuchtung rückt.

Furtwängler lenkt im ersten Philharmonischen Konzert den Blick auf César Francks d-moll Sinfonie, die, und das ist kennzeichnend, heute so gut wie vergessen ist. Doch könnte man sich daran erinnern, daß Busoni dieses Werk in seinen modernen Konzerten im Anfange dieses Jahrhunderts belichtete. Es hilft nichts: bei aller Schätzung für die noble Haltung dieser Musik ist doch nicht zu verkennen, daß hier ein Material, nicht immer aus erster Hand, mit außerordentlicher Sparsamkeit verwandt wird, die man nicht als freiwillig bezeichnen kann. Irgendwie lehnt sich das Tempo unserer Zeit dagegen auf, und man muß gestehen, daß, mit ihr verglichen, ein Brahms in Konzeption und kontrapunktischer Arbeit ganz anderen Tiefgang zeigt. Die Aufführung jedenfalls war sorgsam, eingehend, liebevoll. *Elly Ney*, als Solistin in Beethovens Es-dur Konzert, hütete sich, durch Persönlichkeit gegen den Stil des Werkes zu verstoßen. Dies hatte zur Folge, daß die Darstellung etwas farblos geriet. *Bruno Walter* bringt Schrekers Suite »Der Geburtstag der Infantin« als angenehme Einleitung eines Abends, der durch *Maria Ivogün* als Solistin geziert, in Schubert mündete.

Als monumentales Ereignis war das vierzehnte Deutsche Bach-Fest der Neuen Bach-Gesellschaft gedacht, dem nicht weniger als drei Musiker von Gewicht ihre Dienste liehen. Bei der Wahl des Ortes war offenbar der Gedanke maßgebend gewesen, dieses Bach-Fest nach 25 Jahren wieder an dem Orte zu feiern, der es damals beherbergte. Das Monumentale des Ereignisses kann sich natürlich in einer von wildem Getriebe erfüllten Stadt wie Berlin nicht geltend machen. Zudem ist es selbstverständlich, daß der Bach-Kultus in Berlin, der in erster Linie *Siegfried Ochs* zu danken ist, durch eine solche Aufhäufung von Musik Bachs und seiner Vorgänger keine wesentliche Bereicherung erfährt. Die Herren *Georg Schumann*, *Siegfried Ochs*, *Carl Thiel* taten ihr Möglichstes, die Berechtigung dieses Festes zu erweisen, wobei Thiel seine Aufgabe, die vorbachsche Kantate vor den Sinnen der Zuhörer erstehen zu lassen, an der Spitze des Madrigalchores nur notdürftig löste; da waren doch

Siegfried Ochs als unvergleichlicher Chorleiter, Georg Schumann als im besten Sinne deutscher Musiker mit größerem Erfolge tätig. Es prägt sich besonders der Abend des *Hochschulchores* ein, der den Werken von Heinrich Schütz galt. Das Mehrchörige konnte sich keine rauschendere klangliche Erfüllung denken als hier. Es trat hinzu die Altistin *Eva Liebenberg*, die zwei Lieder mit der Feinkultur ihres prachtvollen Alts durch den Raum der Philharmonie klingen ließ; Kantaten Bachs traten in Erscheinung; der Schwerpunkt der Tätigkeit Georg Schumanns, der den Chor der *Singakademie* in Aktion brachte, liegt zweifellos im Instrumentalen. Man hörte Vivaldi und Friedemann Bach wie Johann Sebastian selbst in lebendiger Darstellung. Fünf Chorkonzerte mit allerlei Nebenkonzerten; eine Ausstellung von Manuskripten in der Staatsbibliothek; Festgottesdienste: man sieht, es ist nichts unversucht gelassen, das Monumentale des Ereignisses mindestens in der Quantität zu betonen.

Der Chronist hat am Ende noch zu verzeichnen, daß das Berliner Sinfonie-Orchester in die Hände *Emil Bohnkes* übergegangen ist. Das ist mit der gleichen Rücksichtslosigkeit geschehen, die bei einem verschuldeten Orchester, noch dazu in unserer Zeit, zu den Gepflogenheiten gehört. Inwieweit die Blümenträume dieser Körperschaft reifen, sollen die Konzerte der Saison zeigen.

Adolf Weißmann

AMSTERDAM: Bei einem Rückblick auf die vorige Konzertsaison fällt die besonders intensive Pflege zeitgenössischer Musik auf. Verschiedene Komponisten treten wieder persönlich für ihre Werke ein. Nach *Bartók* und *Korngold* kamen *Prokofieff*, *Strawinskij*, *Respighi*, *Manén*, *Wetzler* — sie alle dirigierten oder spielten eigene Kompositionen. Der vom *Concertgebouw* veranstaltete *Strawinskij-Zyklus* umfaßte zwei Orchesterkonzerte und einen Kammermusikabend, dem sich eine Bühnenaufführung der Geschichte vom Soldaten durch die Vereinigung »Kosmos« anschloß. Die Feuervogel-Suite, Le sacre du Printemps und das Klavierkonzert waren hier schon durch wiederholte Aufführungen bekannt, neu dagegen zwei Suiten von Kinderstücken, von denen eine hier die *Uraufführung* erlebte — Miniaturen von aphoristischer Schärfe, amüsant und frivol. Die Menge raste Beifall. Neben *Strawinskij* steht unter dem Nachwuchs Rußlands *Sergei Prokofieff* mit an erster Stelle. Er vermochte in einem Klavierabend mit fast

ausschließlich eigenen Kompositionen bis zum letzten Takt zu fesseln. Mit dem Concertgebouw-Orchester spielte *Prokofieff* sein prächtiges, melodisch sehr inspiriertes drittes Klavierkonzert, während *Alexander Schmuller* das Violinkonzert seines jungen russischen Landsmannes wirklich kongenial gestaltete. Außerdem kam unter Leitung von *Pierre Monteux* noch die »Szythische Suite« zur Aufführung. — Mehrere Abende waren *Ottorino Respighi* gewidmet. *Respighi*s Klavierkonzert erlebte in Amsterdam seine erste europäische Aufführung mit dem Komponisten am Flügel und *Willem Mengelberg* als Dirigent. Das Werk ist ein Gegenstück zum »Concerto gregorian« für Geige, wie dieses durch alte Kirchentonarten stark befruchtet und darin den letzten *Respighi* kennzeichnend. Der Solopart bietet dem Pianisten eine dankbare Aufgabe. Zur Erstaufführung kam außerdem das feinsinnige »Poëma autunnale« für Violine und Orchester, mit *Schmuller* als Solist, der auch das Concerto gregorian spielte. Von Orchesterwerken hörte man Fontane di Roma, Pini di Roma und Antiche Danse ed Arie. — *Joan Manén* spielte sein »Spanisches Konzert«, ein kühles Meisterwerk, reserviert in Haltung und Ausdruck, aber vollendet als stilvolle Einheit. In ihrer Art ebenso meisterlich gearbeitet ist *Wetzlers* Visionen-Partitur. Von Hindemith wurde hier noch verhältnismäßig wenig gespielt, um so mehr interessierte die Bekanntheit mit seiner Kammermusik Nr. 3 mit obligatem Cello (*Marix Loevensohn*). Dagegen wirkte im gleichen Konzert des Concertgebouw-Bläsersextetts die »Rhapsodie nègre« des jungen *Poulenc* (eines der Pariser »Sechs«) in ihrer blöde-blasierten Geistreichelei und unselbständigen Mache recht unerquicklich. — Zwei Beethoven-Zyklen waren Gipfelpunkte der Saison: alle 17 Streichquartette in sechs Abenden vom *Capet-Quartett* gespielt, alle Sinfonien vom Concertgebouw-Orchester unter *Willem Mengelbergs* Leitung. — Als Gastdirigenten hatten *Alexander Schmuller* mit einem russischen Programm und *Ernst Wendel* mit Reger und Beethoven starken Erfolg. Die Zahl der in Amsterdam konzertierenden Solisten ist Legion. Recht anregend war ein Zyklus von zwölf Konzerten, organisiert vom »Kunstkreis für Alle«, der eine Übersicht bot über die gesamte Klavierliteratur aus zwei Jahrhunderten bis auf die jüngste Gegenwart, wiedergegeben von hervorragenden Pianisten verschiedener Länder.

Rudolf Mengelberg

DÜSSELDORF: Ein Festkonzert im akustisch unmöglichen Planetarium führte gleich zwei langvermißte Gäste herbei: *Emil Sauer* (Konzert von Schumann) und *Fritz Kreisler* (Konzert von Mendelssohn). Es war auf jeden Fall sehr interessant, die beiden in ihrer reich unterschiedenen musikalischen Gestaltungskunst beobachten zu können. *Adolf Busch* geigte das Mozartsche A-dur-Konzert so beseligend schön, wie es eben nur ein durchaus ethisch gerichteter Künstler vermag. Und daß Düsseldorf in *Hans Weisbach* endlich den rechten Führer gefunden hat, bewies die überaus eindringlich und klar disponierte Fünfte von Bruckner. *Carl Heinzen*

ESSEN: *I. Kongreß katholischer Kirchenmusiker Deutschlands.* Die deutschen Kirchenmusiker, deren künstlerische und Berufsfragen zu einer umfassenden Aussprache drängten, versammelten sich in Essen zu ihrer ersten Tagung, die kirchenmusikalischen Dingen in Theorie und Praxis sowie wirtschaftlichen Aussprachen gewidmet war. Die große Zahl von 500 Teilnehmern, unter denen sich auch Vertreter des Auslandes befanden, beweist, wie notwendig eine solche Zusammenkunft empfunden wurde. In mehreren musikalischen Andachten in Essens größter Kirche zu St. Gertrud, in vier feierlichen Hochämtern und in einem dem heimischen Kirchenmusiker *A. A. Knüppel* gewidmeten Kompositionsabend, der die mustergültige Aufführung der als liturgisches Gesamtkunstwerk gedachten Weihnachtsmesse »Puer natus est nobis« zu eindringlicher Wirkung brachte, ergab sich eine lebendige Übersicht über das zeitgenössische Schaffen und eine Vergleichsmöglichkeit mit dem Stil alter Meister. An Referaten wurden gehalten: »Ausbildung und Fortbildung unserer Organisten« von *Dr. Oberborbeck*, »Alt-klassische Polyphonie und deutsches Kirchenlied« (mit praktischen Vorführungen) von dem Generalpräses der Cäcilienvereine Professor *Müller-Paderborn*, »Das Lesen und Spielen einer Partitur« (an Hand von Bruckners Tedeum) von *A. v. Othegraven*, »Erziehung zum Chorklang« von Professor *Mölders*, »Der Gregorianische Choral als liturgische Kunst« von dem Benediktinerpater *Notker Kamber*, »Musikalische Stilfragen« von dem Vorkämpfer für eine kirchenmusikalische Reform Kanonikus *Griesbacher*-Regensburg. Mit dem Kongreß war eine *Ausstellung für kirchliche Kunst* verbunden, die zum Teil hervorragende Gegenstände des kirchlich-künstlerischen Be-

darfs zur Schau stellte und eine große Anziehungskraft ausübte. Die Bundesversammlung betonte mit allem Nachdruck die materielle Sicherung der berufsmäßigen katholischen Kirchenmusiker. *H. G. Fellmann*

FREIBURG i. Br.: In die Programme der von *Ewald Lindemann* mit bedeutender Qualität dirigierten Sinfoniekonzerte ordneten sich Werke neuerer und neuester Literatur nicht immer ohne Zwang ein. Das Orchester brillierte in Strawinskijs Pulcinella-Suite, der Schillings Vorspiel zu Ingwilde, hier zum erstenmal gehört, vorherging; *R. Strauß' Burleske (Fritz Malata)* und »Tod und Verklärung« folgten. An einem Abend hörte man so gegensätzliche Kompositionen wie Bartóks Tanzsuite und H. Zöllners Sinfonie in D-dur op. 130 (Im Hochgebirg). Solistisch betätigten sich außer Malata die Geigerin *Riele Queling*, die Pianistin *Lubka Kolessa* (Schumanns Klavierkonzert in a-moll) und *Margarete Matzenauer*, die mit dem Vortrag von Mahlers Kindertotenliedern einen unauslöschlichen Eindruck hinterließ. Den Abschluß der Sinfoniekonzerte bildete die unter Mitwirkung eines aus hiesigen Vereinen zusammengesetzten Chores und eines guten Solistenquartetts (*G. Derpsch-Köln, M. Barth-Freiburg, Hans Köfflin-Mainz, F. Seefried-Mannheim*) achtungsgebietende Aufführung von Beethovens Neunter. — Kenntnis neuester Kompositionen vermittelte Lindemanns *Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik* unter großem Zuspruch des Publikums. Das *Wiener Streichquartett* (R. Kolisch) spielte mit gleicher Gewandtheit Alban Bergs problematisches op. 3, Křenek's Nr. 3 op. 30, ein anziehendes Werk, und Tochs gehaltvolles op. 34. Mit Klaviermusik von Prokofieff und Strawinskij machte uns F. Malata bekannt mit A. Honeggers 1. Sonate für Violine und, Klavier die einheimischen *Nell Ueter* und *Heinz Munkel*, an Liedern moderner französischer und italienischer Komponisten erwies die Züricher Sopranistin *E. Verena* ihre Leistungsfähigkeit. Als Suchender erscheint Rudi Stephan in seiner Musik für sieben Streichinstrumente, herbe Kraft spricht aus seinen ernsten Gesängen »Am Abend« und »Memento vivere«, ausdrucksvoll wiedergegeben durch den hiesigen Heldenbariton *Neumeyer*. Mit einem von religiöser Stimmung erfüllten Erstlingswerk »Ein Marienleben in 4 Gesängen nach G. Moenius für sinfonisches Kammerorchester mit einer hohen Singstimme« (*Else Link*) trat der einheimische *E. L. Wittmer* an die Öffentlich-

keit. — Ferner ist hervorzuheben ein Bach-Vivaldi-Abend, den *Edwin Fischer* mit seinen Schülerinnen *Alida Hecker-Freiburg* und *Gertrud Bamberger-Berlin*, mit der Basler Altistin *Frida Dierolf* und einem *Basler Kammerorchester* gab, sowie ein Konzert, bei dem *Walther Giesecking* und *Eduard Erdmann* an zwei Flügeln klassische und moderne Werke in einheitlicher Auffassung formten. — Der *Chorverein*, dessen Stabführung seit mehreren Jahren dem feinsinnigen *Maximilian Albrecht* anvertraut ist, hatte sich im Charfreitagskonzert gut in Chorwerke Cherubinis, darunter als deutsche Uraufführung das schöne »In Paradisum«, eingeführt. Dem gleichen Dirigenten untersteht der Männergesangsverein, der in einem Hugo Kaun-Abend neue Beweise der Disziplin und Ausdrucksfähigkeit erbrachte.

Hermann Sexauer

GERA: Daß unsere alte Reußenstadt eine Stätte liebevoller Pflege der Kunst ist, hat auch die letzte Konzertsaison erneut dargetan. Sowohl die Anrechtskonzerte des *Musikalischen Vereins zu Gera* als auch die Veranstaltungen unserer *Reußischen Kapelle* bauten sich auf einer sorgsam durchdachten Grundlage auf und boten so jedesmal ein abgerundetes Ganzes. Außerdem ließ sich *Heinrich Laber*, der bewährte, verdienstvolle Leiter beider Konzertkategorien, weitgehende Sachlichkeit als Richtschnur dienen, so daß auch die noch Lebenden und Strebenden nicht vergessen wurden. So konnte man sich an zwei Uraufführungen erbauen. Der Musikalische Verein brachte *Thomassins* Musik für Streichinstrumente mit *Georg Kulenkampff* als Solisten heraus. Es ist ein Werk von edler Abrundung, großem Reichtum an Gedanken und einprägsamer Melodik. Es ist just der vierte »Thomas-sin«, der hier uraufgeführt wurde. Sehr interessant war auch die von der Reußischen Kapelle gebotene Uraufführung von *Reinhold Wolffs* Orchesterstück mit Englisch Horn, einem Werk von beachtlicher koloristischer Gestaltung, bei dem freilich das Geistige überwiegt. Der Tondichter ist in Gera kein Fremder mehr, erlebte doch seine Phantasie »Wagen und Zagen« hier vor zwei Jahren ihre Uraufführung. In Erstaufführungen für Gera kamen im Musikalischen Verein u. a. Atterberg mit seiner *Sinfonia Piccola*, Reger mit dem 100. Psalm, ferner Tanejeff, Sibelius, Mahler (Lied von der Erde) und Händel mit dem Oratorium »Belsazar« zu Wort. Bemerkenswerte Darbietungen der *Reußischen Kapelle*, die in Gera

zum ersten Male gehört wurden, waren z. B. 2. Sinfonie h-moll von Max Trapp, »Eine Nacht auf dem kahlen Berge« von Mussorgskij, Tanzsuite von Bartók, »La Valse« von Ravel, »Die Pinien von Rom« von Respighi, Kammermusik Nr. 3, op. 36 von Hindemith und die Sinfonie »Hero und Leander« von H. W. v. Waltershausen, die freilich die im vorigen Jahre hier uraufgeführte »Apokalyptische Symphonie« an Kraft und Einheit nicht erreicht. An Solisten sah der Musikalische Verein z. B. die Kleinrussin *Lubka Kolessa*, eine Pianistin ersten Ranges, ferner *Fritz Witzmann*, einen vielversprechenden Künstler am Flügel, *Jacques Urlus* (Tenor), *Eva Jakelius-Lißmann* (Sopran).

Carl Zahn

GOTHA: Auch der letztjährige Konzertsommer wurde im wesentlichen vom Landestheater, dem »Musikverein« und der »Liedertafel« bestritten. Im Landestheater fand eine Reihe gut besuchter Orchesterkonzerte statt. (Leitung *Hans Trinius*.) Besonders interessierten die Nusch-Nuschi-Tänze Hindemiths, das Cello-Konzert von Saint-Saëns (*Alfred Möbes*), Büttners Harfenkonzert (vom Komponisten selbst vorgetragen). Rudi Stephans »Musik für Orchester« ging der Aufführung seiner »Ersten Menschen« voraus. Ein Sinfoniekonzert im Theater stand unter der Leitung *Hermann Abendroths*, während in einem Sonderkonzert *Siegfried Wagner* vorwiegend eigene Kompositionen dirigierte. Im »Musikverein« brachte Hans Trinius die »Weltfeier« von Weigl und Delius' »Im Meerestreiben« zur Erstaufführung. Die *Liedertafel* (Leitung *Ernst Schwassmann*) hatte als Erstaufführung Georg Schumanns Händel-Variationen auf dem Programm, am gleichen Abend spielte der Komponist Mozarts Klavierkonzert in Es-dur. Als Uraufführung hörten wir des einheimischen Komponisten *Friedrich Schuchardts* Oratorium »Canaan«. Nahezu unter Ausschluß der Öffentlichkeit fand ein leider zu wenig bekannt gewordenes Konzert des *Dr. Engelbrechtschen Madrigalchors* (Erfurt) unter Leitung von *Richard Wetz* statt, das geistliche a cappella-Chöre in mustergültiger Wiedergabe bot. Das *Wendling-Quartett* kehrte auch in diesem Winter mit einem eigenen Konzert ein und überraschte diesmal besonders durch ein Quartett von Debussy.

M. Mueller

HAMBURG: Von den zwei Jahresringen der Sinfoniekonzerte der »Philharmonischen Gesellschaft« sind die unter *Eugen*

Papst bereits aussichtsreich eröffnet worden: mit einem klassischen Programm als Feldzeichen zunächst; dann mit Werken von Debussy und Ravel. Von jenem »la mer«; den Dreisätzer, der in zwei Jahrzehnten am Reiz des klanglich Experimentellen viel gealtert auffällt; von dem anderen die erst zweijährige »Tzigane« für Geige und Orchester. Auffällig zumeist das Notenbild mit der Wertunterteilung für figurale Absichten und als technisches Problem. Das Ganze mehr galanten Zwecken dienend. *Stefan Frenkel*, der das wacker spielte, führte auch den Dresdner Theodor Blumer mit einem virtuos geputzten Capriccio mit Orchester ein, das die Möglichkeiten des Soloinstruments klug und wirksam verwendet. Von den Konzerten eigener Unternehmer sind nur diejenigen Brechers geblieben. Der *Lehrergesangsverein* (40 Jahre alt) ging auf Reisen und sang sein entsprechendes Programm, das wirkungsreiche Neuheiten einschloß; so die »Morgenweihe« von *H. Kaun*.

Wilhelm Zinne

KREFELD: Aus der zweiten Hälfte des Konzertwinters ist zunächst eine von *Rudolf Siegel* sorgsam ausgearbeitete Aufführung von Händels »Acis und Galathea« und Bachs »Vom zufriedengestellten Äolus« mit *Lotte Leonard, Magdalene Wolter-Pieper, Louis van Tulder, Albert Fischer* hervorzuheben, ferner eine Aufführung der Brucknerschen Vierten, die sich durch bemerkenswert selbständige Auffassung auszeichnete. *Lubka Kolessa*, die seit ihren Anfängen hier bekannt ist, erregte mit Chopins e-moll-Konzert berechtigtes Aufsehen. Max Buttings gut durchgebildete Kammer-sinfonie op. 25 begegnete bei dem merkwürdig konservativen Publikum völliger Verständnislosigkeit. Zwei Abende von *Adolf Busch* und *Friedrich Brodersen* beglückten nahezu restlos. Busch, der sich mit *Serkin* zu einem Zusammenspiel von seltener Einheitlichkeit zusammenfand, gestaltete Regers Sonate op. 72 unerhört eindringlich. Brodersen erfreute — etwa in Wanders Nachtlied (Schubert) oder in Benedict die sel'ge Mutter (Wolf) — durch die Verbindung von vollendeter Gesangkultur mit seelischer Durchdringung des Gedichtes. Sein plötzlicher Tod — er starb hier einige Tage später nach einer Aufführung der Meistersinger — erweckte in der Bürgerschaft aufrichtige Teilnahme. — Der Bach-Chor (*Alfred Fischer*) sang alte und neue Madrigale von Lasso, Isaac, H. Unger u. a. und bewies durch gediegenes, von fleißiger Ar-

beit zeugendes Musizieren von neuem sein Können. Das *Peter-Quartett* brachte seine Beethoven-Abende unter stetig wachsender Teilnahme des Publikums zu einem glücklichen Abschluß. Am Schluß der Konzertzeit gab es noch einen von *Rudolf Siegel* angeregten Abend mit moderner Kammermusik (Bartók, Strawinskij, Hindemith), der im akustisch vorzüglich wirkenden Saale des Museums stattfand und durch Anordnung der Plätze und passenden Wandschmuck (Kokoschka, Nauen u. a.) geradezu vorbildlich genannt werden muß. Hoffentlich bietet der Abend den Anlaß zur Gründung einer Gesellschaft für neue Musik. Das Peter-Quartett spielte meisterhaft.

Joseph Klövekorn

NÜRNBERG: An neuen Werken wurde im Ablauf der letzten Konzertsaison nichts Wesentliches geboten. *Hermann Zilcher* dirigierte in einem der Städt. Sinfoniekonzerte seine 2. Sinfonie, ein Werk, das am meisten in seinen kleinen, fast impressiven Episoden interessierte. Die große sinfonische Geste mit ihren breiten dynamischen Anlagen und thematischen Durchführungen bleibt mehr am Äußerer haften. Die allzu gleichmäßige rhythmische und metrische Faktur gibt dem Ganzen einen Zug ins Akademische. Der Stil bewegt sich von Brahms bis Mahler. Das letzte Auftreten des so jäh verschiedenen *Ferdinand Wagner* mit der Eroika im *Philharmonischen Verein* wird ebenso unvergessen bleiben, wie die kurze, aber überaus fruchtbare Nürnberger Tätigkeit dieses ungewöhnlich begabten, hoffnungsvollen Musikers. Von den Konzerten einheimischer Kräfte ist noch ein Händel-Abend des *Vereins zur Pflege alter Musik* unter *Otto Döbereiners* rühriger Leitung zu erwähnen, bei dem *Günther Ramin* seine hervorragende Kunst als Cembalist im wahrsten Sinne des Wortes spielen ließ. In *Anita Portner* (Violine) hatte er eine ebenbürtige Partnerin. Diese stark individuelle Geigerin (Fürth) veranstaltete später mit dem hochbegabten Organisten der St. Lorenzkirche *Walther Körner* eine zweitägige Max Reger-Feier, die die nachhaltigsten Eindrücke vermittelte. Die letzten Konzerte standen im festlichen Zeichen der Besuche großer deutscher Chöre. Der *Wiener Schubert-Bund*, der *Hamburger Lehrergesangsverein*, die *Leipziger Thomaner* und der *Berliner Domchor* fanden auf ihrer Deutschlandreise in der alten Meistersinger-Stadt den rechten Resonanzboden für ihre reife Kunst.

Wilhelm Matthes

*

ZEITGESCHICHTE

*

NEUE OPERN

Serge Prokofieff vollendete eine neue Oper »Der feurige Engel«. Der Text ist dem gleichnamigen Roman des Dichters Valerij Brjusoff entnommen.

Wilhelm Kempff hat eine neue Oper vollendet, sie trägt den Namen »Die Flöte von Sanssouci«.

Friedrich Haag beendete die Partitur zu einer heiteren Oper »Der Kristalldeuter«, deren Libretto **Erna Haag** verfaßte.

OPERNSPIELPLAN

BAYREUTH: Die Bühnenfestspiele 1927 bringen Aufführungen der Werke »Tristan und Isolde«, »Parsifal« und »Ring des Nibelungen«.

BERLIN: Die neue Oper »Royal Palace« von **Kurt Weill** wurde von der Staatsoper zur Uraufführung erworben.

BRÜNN: Der Spielplan der Vereinigten Deutschen Bühnen verheißt für die neue Saison in den ersten Monaten »Jenufa« von **Leoš Janáček**, **Verdis** »Macht des Geschicks« (Bearbeitung von **Werfel**), **Petyreks** »Arme Mutter«, **d'Alberts** »Golem«, **Poldinis** »Hochzeit im Fasching«, **Szántos** »Taifun«, **Křeneks** »Sprung über den Schatten«.

BUDAPEST: Die Oper verzeichnet als Uraufführungen für 1926/27 das Volksstück »Johann Hári« mit der Musik von **Zoltán Kodály**, **Béla Bartóks** Pantomime »Der wunderbare Mandarin« und die Opern »Fanny« von **Béla Szabados** und »Masken« von **Jenő Hubay**. An bemerkenswerten Erstaufführungen sind vorgesehen **Strawinskijs** »Petruschka«, **Rimskij-Korssakoffs** »Scheherazade« und **Verdis** »Falstaff«.

DRESDEN: Im November gelangt in der Staatsoper **Luigi Cherubinis** »Don Pasticchio, der dreifach Verlobte« (Lo sposo di tre, marito di nessuna) zur deutschen Uraufführung, dessen textliche Neubearbeitung für die deutsche Bühne **Hans Tefmer** geschaffen hat.

FREIBURG i. Br.: Vom Stadttheater sind für 1926/27 an Neuheiten geplant: **Braunfels:** »Die Vögel«, **Busoni:** »Arlecchino«, **Manuel de Falla:** »Ein kurzes Leben«, **Händel:** »Julius Cäsar«, **Puccini:** »Turandot«, **Stephan:** »Die ersten Menschen«, **Tschaikowskij:** »Eugen Onegin«, **Verdi:** »Die Macht des Geschicks«, **Wolf-Ferrari:** »Die vier Grobiane«, **Zemlinsky:** »Der Zwerg«.

HANNOVER: **Gustav Mrazeks** Oper »Herrn Dürers Bild« gelangt im Stadttheater zur Uraufführung. Zur Erstaufführung kommen **Händel:** »Tamerlan«, **Verdi:** »Macht des Schicksals«, **Schreker:** »Die Gezeichneten«, **Hindemith:** »Cardillac«, **Janáček:** »Jenufa«.

KIEL: Das Stadttheater bringt zur Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft im November die finnische Volksoper: »Die Össerbottner« von **Leevi Madetoja** zur deutschen Uraufführung.

MAILAND: Die Scala erwarb zur Uraufführung **Arrigo Pedrollos** »Schuld und Sühne«, dessen Text **Giovacchino Forzano** nach dem Roman »Raskolnikoff« von **Dostojewskij** verfaßte.

MÜNSTER: **Arthur Honeggers** Oper »Judith« wird in der neuen Fassung (mit durchkomponiertem Dialog) im Stadttheater uraufgeführt werden.

NEAPEL: Die Frage des San Carlo Theaters ist unter Mitwirkung **Mussolinis** gelöst worden. Von der Spielzeit 1927/28 an wird eine Betriebsgesellschaft gebildet, der Staat, Stadt und Private angehören. Das Theater (bekanntlich der größte Zuschauerraum Europas) wird in technisch modernem Sinn umgebaut. Für die Spielzeit 1926/27 wird ein Provisorium geschaffen mit einer Operndirektion des Kapellmeisters **Edvardo Vitale**. Vorgesehen sind **Puccini:** »Turandot«, »Tosca«, »Butterfly« und »Trittico«, **Alfano:** »Resurrezione«, **Wolf-Ferrari:** »Quattro Rusteghi«, **Zandonai:** »Francesca da Rimini«, **Verdi:** »Aida« und »Rigoletto«, **Mascagni:** »Piccolo«, »Marat« und als einzige Ausländer **Wagner:** »Walküre« und **Bizet:** »Perlenfischer«. Damit ist wohl die Ära des Privatimpresariatums für Neapel abgeschlossen.

M. C.

PETERSBURG: Im Großen Opernhaus werden folgende Werke deutscher Komponisten zur Aufführung gelangen: »Die Meistersinger von Nürnberg«, »Wozzek« von **Alban Berg** (russische Uraufführung), »Fidelio«. — Für das Kleine Opernhaus sind unter anderem geplant »Der Sprung über den Schatten« von **Ernst Křenek** (russische Uraufführung), die »Vier Grobiane« von **Ermanno Wolf-Ferrari**.

SOFIA: In der laufenden Spielzeit wird im Nationaltheater und damit zum erstenmal in Bulgarien eine Oper **Wagners** zur Aufführung gelangen: »Lohengrin«.

WIEN: Staatsoper. Die Premieren der neuen Spielzeit sind **Puccini:** »Turandot«, **Verdi:** »Die Macht des Schicksals«, **Ravel:**

»L'Enfant et les sortilèges« (deutsche Uraufführung); Hindemith: »Cardillac«, Korngold: »Das Wunder der Heliane«. Das Ballett bringt als erste Novität »Das lockende Phantom« von Franz Salmhofer.

KONZERTE

BERLIN: In den von der *Gesellschaft der Musikfreunde* geplanten sechs Konzerten mit dem *Philharmonischen Orchester* unter *Heinz Unger* kommen erstmalig zu Gehör von Respighi: Belfagor-Ouvertüre, Klavierkonzert und La Primavera, lyrische Dichtung für Soli, Chor und Orchester; Braunsfels: Präludium und Fuge; Bloch: »Schelomo«, Rhapsodie für Violoncello und Orchester.

DRESDEN: In den 12 *Sinfoniekonzerten der Staatskapelle* im Opernhaus bringt *Fritz Busch* erstmalig Hindemiths Konzert für Orchester (op. 38), Georg Schumanns Bach-Variationen, die 4. Sinfonie von Waldemar v. Baußnern, ein neues Klavierkonzert von Issai Dobrowen mit dem Komponisten am Flügel, Violinkonzert von Hans Pfitzner, eine Sinfonie von Kurt Striegler, »Die Planeten«, sinfonische Stücke des englischen Komponisten Gustav Holst, Sinfonie von Donald F. Tovey und Strawinskij: »Sacre du Printemps«.

Der Leiter der *Dresdener Philharmonie*, *Eduard Mörike*, hat zur Erstaufführung für Dresden erworben: Kletzki: Vorspiel zu einem Drama; Strawinskij: Feuervogel; Franz Moser: Serenade für Bläser; Milhaud: Serenade für Orchester; Walter Braunsfels: Klavierkonzert; Max Trapp: III. Sinfonie; Ernst Toch: Fantastische Nachtmusik; Schjelderup: Sinfonie d-moll; Respighi: Klavierkonzert.

DÜSSELDORF: Der Spielplan des *Städt. Orchesters* unter Leitung von *Hans Weisbach* sieht an *Uraufführungen* vor: Paul Graener: Gothische Suite; Ernst Toch: Klavierkonzert; Ostrcil: Sinfonietta (deutsche Uraufführung). Erstaufführungen werden sein: Miaskowski: Sinfonie Nr. 6; Hermann Unger: Klavierkonzert; Walter Braunsfels: Präludium und Fuge. — Der *Städt. Musikverein* (Dirigent *Hans Weisbach*) bringt unter anderem Bruckners 5. und 9. Sinfonie; Mahlers 2. Sinfonie; Pfitzners »Von deutscher Seele«; Tschai-kowskij: Sinfonie Nr. 6.

FLensburg: *Kurt Barth* führt im laufenden Winter folgende Neuheiten für Flensburg auf: Berger: Bläser-Serenade; Blech: Waldwanderung, sinfonische Dichtung; Büttner: Sinfonie Nr. 2, G-dur- und c-moll-Sonate;

Bruckner: 5. Sinfonie; Goetz: F-dur-Sinfonie; Reichenberger: Marienlieder; Riemenschneider: Totentanz, sinfonische Dichtung; Suter: Le Laudì di San Franzisko; Barth: Stormlieder.

OLDENBURG: Die Konzerte des *Landesorchesters* werden unter der Leitung *Werner Ladwigs* als Erstaufführungen bringen: Kletzki: Sinfonietta; Křenek: Violinkonzert; Gál: Ouvertüre zu einem Puppenspiel; Kaminski: Magnificat; Miaskowski: Sinfonie Nr. 6. — Für die *Schloßsaal-Kammerkonzerte* sind zur *Uraufführung* angenommen: Wilhelm Weismann: Geistliche Kantate für Chor, Soli und Kammerorchester; Carl Futterer: Streichquartett; Emil Peeters: Quintett für Flöte, Violine, Klarinette, Engl. Horn und Cello. Zur Erstaufführung gelangen: Schönberg: Pierrot Lunaire; Strawinskij: Klavierkonzert. — *Singverein* und *Landesorchester* bringen unter anderem zur *Uraufführung*: Mozarts »Zaide« und »Thamos, König in Ägypten«.

REMSCHIED: In den von der *Stadt und der Schauspielhaus-G.m.b.H.* veranstalteten Orchester- und Chorkonzerten unter Leitung von *Felix Oberborbeck* kommen u. a. zu Gehör: Beethoven: Eroika; Brahms: 1. Sinfonie; Haydn-Variationen und Rhapsodie für Alt- und Männerchor; Mendelssohn: »Elias«; Hermann Unger: Levantinisches Rondo; Dvořák: Cello-Konzert; Frederic Delius: Zwei Stücke für Orchester; Bruckner: 4. Sinfonie, Tedeum.

SAARBRÜCKEN: *Felix Lederer* hat in seinem Programm an Novitäten vorgesehen: Respighi: Violinkonzert; Bruckner: 9. Sinfonie und Tedeum; Kletzki: Vorspiel zu einer Tragödie; Hans Gál: Phantasien für Frauenchor; Strawinskij: Pulcinella; Strauß: Intermezzo suite; Georg Schumann: Händel-Variationen; Mussorgskij: Bilder aus einer Ausstellung; Braunsfels: Don Juan, Variationen; Mahler: 1. Sinfonie.

SCHAFFHAUSEN: In den *Sinfoniekonzerten des Musik-Collegiums 1926/27* kommen unter Leitung von *Oskar Disler* u. a. folgende Werke zur Aufführung: Andrae: Kleine Suite; Strawinskij: Feuerwerk; Sinding: Violinkonzert; Schönberg: Kammer-sinfonie; Schöeck: Elegie; R. Strauß: Arie der Zerbinetta aus »Ariadne auf Naxos«; Bruckner: 5. Sinfonie; Beethoven: Missa solemnis.

WINTERTHUR: Das *Musikkollegium* veranstaltet u. a. zwölf Abonnementskonzerte, deren Programm folgende bemerkenswerte Erstaufführungen aufweist: Walter

Schultheß: Variationen für Violoncello und Orchester, op. 14 (Uraufführung); Bruckner: 1. Sinfonie; Heinrich Kaminski: Concerto grosso für Doppelorchester; Manuel de Falla: Zwei Tänze für Orchester aus dem Ballett »Der Dreispitz« und Feuertanz für Orchester aus dem Ballett »Liebeszauber«; Maurice Ravel: »La Valse«, Poème chorégraphique pour orchestre; Claudio Monteverdi: »Lamento d'Arianna« aus der Oper »Arianna« (instr. von O. Respighi); Gabriel Fauré: »Ballade pour piano et orchestre, op. 19; Othmar Schoeck: Vierzehn Gesänge für eine Singstimme mit Orchester; Ferruccio Busoni: Konzert für Violine und Orchester, D-dur, op. 35a; Paul Hindemith: Konzert für Orchester, op. 38. Dirigieren werden Hermann Scherchen (Frankfurt a. M.), Walther Reinhart (Winterthur), Enrique Fernandez Arbos (Madrid), Volkmar Andreae (Zürich), Edwin Fischer (Berlin), Othmar Schoeck (Zürich).

* * *

Hermann Suters Oratorium »Le Laudi«, sein letztes und reifstes Werk, gelangt in dieser Konzertsaison in folgenden Städten zur Aufführung: Chemnitz, Koblenz, Duisburg, Emmerich, Essen, Flensburg, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamborn, Lippstadt, M.-Gladbach, Neuchatel, Nürnberg, Solothurn.

Von Hermann Wunsch kommen im Laufe des Winters drei Werke zur Uraufführung: Sinfonisches Fragment in Leipzig, 4. Sinfonie in Kassel, die Kammeroper »Bianca« im Nationaltheater zu Weimar, ferner in Hamburg zum 1. Male die 2. Sinfonie, die bereits in München und Breslau gespielt wurde.

TAGESCHRONIK

Das Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik findet im nächsten Jahr zum erstenmal auf deutschem Boden in Frankfurt a. M. statt.

Die Stadt München hat die Neue Bach-Gesellschaft eingeladen, das Große Deutsche Bach-Fest nächstes Jahr in München zu halten.

Der Verein der Tonkünstler und Musiklehrer Groß-Hamburgs, Ortsgruppe des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, hat beim Senat beantragt, mit tunlichster Beschleunigung in Hamburg eine staatliche Musikhochschule zu errichten und der Bürgerschaft einen entsprechenden Gesetzentwurf vorzulegen.

In Göttingen wird die erste deutsche Orgelbau-Fachschule ins Leben gerufen. Es wird damit

eine Lücke ausgefüllt, die sich schon seit Jahren im Orgelbauwesen Deutschlands bemerkbar machte.

Vor kurzem ist in der Ukraine die Staatliche Philharmonische Gesellschaft »Ukrphil« gegründet worden.

In Stuttgart wurde ein Württembergischer Bruckner-Bund geschaffen.

In Hamburg ist ein Collegium musicum gebildet worden. Der Verein, unter künstlerischer Leitung von Albert Mayer-Reinach, macht es sich zur Aufgabe, vor allem ältere Musik, besonders alte Hamburger Musik zu pflegen. Für diesen Winter hat sich der Verein u. a. die Hamburger Erstaufführung des neu entdeckten Telemanschen Singspiels »Vespetta und Pimpinone« gesichert.

* * *

Auf Anregung der Künstlerkreise Uruguays hat die Regierung der südamerikanischen Republik dem Repräsentantenhaus einen Gesetzentwurf unterbreitet, der die Notierung einer Summe von 500 Peseten zur Errichtung eines Beethoven-Denkmal verlangt.

In Marienbad ist am Hause »Weißes Rößl« eine Bruckner-Gedenktafel enthüllt worden. Bruckner weilte 1873 zum Kuraufenthalt in Marienbad im Hause »Weißes Rößl«, das dem Stifte Tepl gehört. Hier vollendete er auch die 3. Sinfonie.

Dem Oberbürgermeister der Stadt Zwickau ist es vor einiger Zeit gelungen, aus dem Besitz der ältesten Tochter des Musikerehepaars Marie Schumann in Interlaken einen umfangreichen Teil des wertvollen Nachlasses Robert Schumanns zu erwerben. Darunter befinden sich Musikhandschriften, Briefe, schriftliche Arbeiten, Programme, Bilder, Plastiken. Durch den Erwerb dieses Nachlasses hat die Sammlung einen großen Zuwachs erhalten; die Zahl der neuerworbenen Stücke beträgt 1250.

Die Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek hat ihren Fond von wertvollen musikalischen Handschriften durch ein kostbares Stück bereichert. Seit kurzem ist die Originalpartitur vom »Rosenkavalier« in ihren Besitz übergegangen.

Die Stadt Mainz beabsichtigt, Peter Cornelius ein Denkmal zu errichten. Den finanziellen Grundstock des Vorhabens bildet der Reinertrag einer Festaufführung des »Barbier von Bagdad«, den die Stadt kürzlich bei der Tagung des Bühnenvolksbundes aufgeführt hatte.

Theodor Leschetizky ist von seinen Schülern ein Denkmal gestiftet worden, das auf dem

Wiener Zentralfriedhof feierlich enthüllt wurde.

An dem Geburtshause der in Andermatt verunglückten Opernsängerin *Zinaide Jurjewskaja* in Dorpat wurde eine Gedenktafel enthüllt.

Paul Stefan hat in der Wiener Zeitung »Die Stunde« berichtet, er habe im Verdi-Archiv der Villa Sant'Agata unbekannte Textentwürfe von Verdis Hand gefunden zu den Opern »Boris Godunow«, »Usca«, »Tartuffe« und einen titellosen Entwurf, in dem Stefan eine Bearbeitung von Grillparzers »Ahnfrau« entdeckt habe. Da gegenwärtig in Busseto Verdi-Festspiele stattfinden, so ist man dort den Mitteilungen Stefans nachgegangen und behauptet in einer gewissermaßen Verdi-offiziösen Mitteilung an die Presse, daß es sich um Illusionen handle, da drei der Entwürfe bekannt seien, der vierte nicht von Verdi stamme. Daß Verdi mit seinen Librettisten über die Entwürfe zu »Usca« und »Tartuffe« verhandelt hat, weiß man aus den Briefen, man kennt auch das Schreiben Verdis, in dem er den »Tartuffe« ablehnt. Daß die »Ahnfrau« von Paul Stefan entziffert worden sei, ist auch unrichtig. Es ist genau bekannt, daß Verdi für 1846 das Grillparzersche Drama bearbeiten ließ und schon den Titel »La Selva dell'avola« (Der Wald der Ahnfrau) gewählt hatte. In letzter Stunde gab er für jenes Jahr dem »Macbeth« Shakespeares den Vorzug. Einen »Boris Godunow« hat hingegen Verdi nicht geplant. Einen ihm vorgelegten Entwurf hat er abgelehnt, er stammt also nicht von ihm. M. C.

Jón Leifs hat nach seiner erfolgreich verlaufenen Nordlandtournee mit den Hamburger Philharmonikern eine größere Anzahl isländischer Volkslieder für das staatliche Phonogramm-Archiv der Berliner Hochschule für Musik phonographisch aufgenommen.

Vom Kuratorium der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung wurde unter Vorsitz von Franz Schreker der *Mendelssohn-Preis für Komponisten Ignatz Strassfogel und Ernst Pepping* (Studierende der Hochschule für Musik in Berlin) zugesprochen. Den *Preis für ausübende Künstler* erhielt *Franz Osborn* (Absolvent der Hochschule für Musik in Berlin).

* * *

In Mainz wurde vom 3. bis 10. Oktober das *fünfzigjährige Bestehen des städtischen Orchesters* mit einer Reihe von festlichen Veranstaltungen gefeiert.

Professor Dr. *Georg Schumann*, Berlin, beging am 25. Oktober ds. Js. seinen 60. Geburtstag.

Der Leipziger Musikverlag *J. Schuberth & Co.* feierte am 6. Oktober den Tag seines *100jährigen Bestehens*. Namen wie Robert Schumann, Franz Liszt, Joachim Raff, Carl Reinecke, Anton Rubinstein sind mit dem Hause verbunden.

Professor *Ernst Eduard Taubert* in Berlin, der bekannte Meister auf dem Gebiete der Kammermusik und des einstimmigen Liedes, Senator der Preuß. Akademie der Künste, wurde am 25. September 88 Jahre alt; er ist der Senior der deutschen Tonkünstler. An diesem Tag hat ihm seine Vaterstadt Regenwalde das Ehrenbürgerrecht verliehen. Außerdem veranstaltete der »Pommernbund zur Förderung heimatlicher Kunst und Art«, dessen Ehrenmitglied Taubert ist, im Meister-Saal, Berlin, einen E. E. Taubert-Abend.

Komponist und Musikschriftsteller *Robert Hernried*, Redakteur der Musikzeitschrift »Das Orchester«, feierte jüngst sein *20jähriges Künstlerjubiläum*. — Neue geistliche Frauenchöre von *Robert Hernried* werden im Laufe dieser Spielzeit durch die Vereinigung »Darmstädter Solistinnen« unter Leitung von *Bernd Zeh* zur Uraufführung gelangen.

Der Intendant der Berliner Stadtoper *Heinz Tietjen* wurde vom preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zum *Generalintendanten* der preußischen Staatsoper in Berlin, der Staatstheater in Kassel und Wiesbaden ernannt. Professor Dr. Ludwig Hörth wird Direktor der Oper Unter den Linden und *Otto Klemperer* Direktor der Staatsoper am Platz der Republik in Berlin.

Der Nachfolger des verstorbenen Generalmusikdirektors Ferdinand Wagner in Karlsruhe, der bisherige Erste Kapellmeister am Stadttheater in Dortmund, *Joseph Krips*, erhielt die Leitung der Opernfestspiele in Baden-Baden.

Der Führer des Guarneri-Quartetts, *Daniel Karpilowski* ist als Lehrer einer Violin-Ausbildungsklasse an das *Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka in Berlin* verpflichtet worden.

Walter Schulz, der langjährige Solocellist des Berliner Philharmonischen Orchesters, folgt einem Ruf als *Konzertmeister* an das *Deutsche Nationaltheater* und als 1. Cellolehrer an die *Staatl. Musikschule zu Weimar*.

Der Münchner Konzertpianist *Bruno Maischhofer*, wurde an das *Konservatorium in Basel* berufen als Nachfolger des Klavierpädagogen *Willy Rehberg*.

Für die Konzerte der russischen *Staatlichen Philharmonie in Moskau* ist für die laufende Spielzeit eine größere Anzahl deutscher Dirigenten und Solisten verpflichtet worden, u. a. *Otto Klemperer, Bruno Walter, Fritz Stiedry, Erich Kleiber, Gustav Brecher, Artur Schnabel* und *Alma Moodie*.

Hermann Scherchen wurde eingeladen, Konzerte in Mailand, Turin, Rom (Augusteum), Neapel, London, Stockholm und Bukarest zu dirigieren. Scherchen wird außerdem einen Zyklus von Konzerten in Leipzig, Berlin und Winterthur leiten. In Prag wurde der Künstler für ein Konzert und für Vorträge der Tschechischen Staatsakademie über »Technik und Probleme des Dirigierens« mit praktischen Demonstrationen verpflichtet.

Karl Elmendorff von der Münchener Staatsoper wird bei den Bayreuther Festspielen 1927 »Tristan und Isolde« dirigieren.

Der Berliner Pianist *Emerich Vidor* und seine Frau, die Sängerin *Carmen v. Scheele-Vidor*, sind von einer mehrjährigen erfolgreichen Konzertreise durch Südamerika zurückgekehrt und werden ihre Konzert- und Lehr-tätigkeit in Berlin wieder aufnehmen.

* * *

Es ist bedauerlicherweise unterlassen worden, bei Veröffentlichung des Artikels des verstorbenen Professors Richard Sternfeld »Richard Wagner in seinen Briefen an das Kind« im Oktober-Heft den Besitzer der Originalbriefe, Herrn *Paul Ollendorff in Leipzig*, zu nennen, dessen Lebenswürdigkeit wir die Publikation zu verdanken haben.

In Heft 12 des XVIII. Jahrganges ist Seite 922 unter Hagen folgendes zu berichtigen: H. Hartmann war im vergangenen Jahre kaufmännischer Direktor und stellvertretender Intendant. Er ist jetzt zum Direktor des Theaters bestellt und der städt. Musikdirektor Rich. Richter ist musikalischer Oberleiter und ihm in künstlerischen Fragen in Oper und Operette nebengeordnet.

G. M. G.

AUS DEM VERLAG

Romain Rollands »Musiciens d'autrefois« erschienen jüngst bei *Georg Müller in München* unter dem Titel »Musiker von Ehedem« in der Übersetzung von *Wilhelm Herzog*.

Ernst Tochs Klavierkonzert mit großem Orchester, das soeben bei *Schott* erschienen ist, gelangt im laufenden Konzertwinter durch die Pianisten *Eduard Erdmann, Edwin Fischer, Walther Giesecking, Alfred Hoehn, Elly Ney*

und andere in zahlreichen Städten Europas und Amerikas zur Aufführung.

Für dieses Spieljahr ist eine Reihe von Aufführungen von *Ludwig Webers* »Christgeburtspiel« vorgesehen. Das Werk, das 1924 in Nürnberg seine Uraufführung und im vorigen Jahr erfolgreiche Aufführungen in verschiedenen Städten erlebte, ist im Verlage *Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel*, erschienen.

Im *Dom-Verlag, Berlin*, erschien soeben anlässlich der 100. Wiederkehr des Geburtstages von Richard Wagners Nichte Johanna Jachmann-Wagner ein Werk unter dem Titel »Richard Wagner und seine erste »Elisabeth«, das von ihrem Sohn *Hans Jachmann* in Verbindung mit Dr. *Julius Kapp* verfaßt ist und den gesamten noch nicht veröffentlichten Briefwechsel Richard Wagners mit Johanna enthält.

Walter Schulze-Prisca, läßt demnächst im Musikverlag *Ernst Bisping, Münster i. W.*, ein Werk erscheinen, betitelt: »Die Entwicklung des Bogenstriches auf der Violine«. — Das Werk ist für jeden Geiger von größter Bedeutung.

TODESNACHRICHTEN

BONN: Im Alter von nur 27 Jahren verstarb nach längerem Leiden der Musikschriftsteller Dr. *Karl Gerhartz*.

DRESDEN: Kammervirtuos Prof. *Eduard Biehring*, der hervorragende Oboist und Lehrer seines Faches, ist gestorben. Prof. Biehring hat lange Jahre der Sächsischen Staatskapelle angehört.

FAENZA: Hier verschied der Heldentenor *Angelo Masini*. Geboren 1844, gehörte er 1865 bis 1900 zu den gefeiertsten Sängern Italiens. Er hat in vielen Städten Lohengrin und Tannhäuser kreiert.

LEIPZIG: *Ernst Eulenburg*, der Senior des Leipziger Musikverlages ist im 80. Lebensjahr entschlafen. Seinen Verlag wie die von ihm ins Leben gerufene Konzertdirektion hat er mit künstlerischem Geist geleitet. Noch vor kurzem war es ihm vergönnt, das 50jährige Bestehen des von ihm gegründeten Geschäftes feiern zu können.

—: An den Folgen eines Schlaganfalles verstarb der Inhaber des Musikverlages C. F. Kahnt in Leipzig, *Alfred Hoffmann*.

LÜBECK: Hier erlag einem schweren Leiden im Alter von 74 Jahren der bedeutende Violinpädagoge Professor *Goby Eberhardt*. Er hat außer zahlreichen musikpädagogischen auch dramatische Werke geschrieben.

LUZERN: Nach kurzer Krankheit starb 35jährig Theaterdirektor *Ludwig Peppler*, dem die Leitung des neu erbauten Stadttheaters übertragen war. Peppler leitete fünf Jahre das Berner Stadttheater und war vorher an verschiedenen deutschen Bühnen tätig.

MANNHEIM: Nach kurzer Krankheit ist der hervorragende Geigenbaumeister *Walter Edwin Geipel* gestorben.

MÜNCHEN: Kammersänger Professor *Dr. Alfred v. Bary*, der hervorragende Wagner-Sänger, dessen Siegfried, Lohengrin und Tristan zu den unvergeßlichen Bayreuther Leistungen gehören, ist im Alter von 52 Jahren verstorben. Erstaunlich waren die Kraft und der Schmelz, der Umfang und die Modulationsfähigkeit seiner Stimme. Umfassende Bildung und wertvolle Charaktereigenschaften zeichneten diesen Künstler aus, der den Ärzterberuf der Bühne geopfert hatte. Ein trauriges Geschick unterbrach allzufrüh die glänzende Theaterlaufbahn Barys: 1918 schon mußte er wegen völliger Erblindung der Bühne entsagen.

NEAPEL: In Resina ist die Pianistin *Tina Filippini* einem einjährigen Leiden erlegen. Geboren 1903 in Rom, war sie seit 1920 eine der hoffnungsvollsten unter den jungen Künstlerinnen Italiens. Sie konzertierte in

Frankreich, Spanien, der Schweiz und Nordamerika. In Süditalien machte sie sich besonders um die Popularisierung der Musik Schumanns verdient.

NEUMÜNSTER: Professor *Dr. Hermann Schnoor*, der Schöpfer der Schleswig-Holsteinischen Musiksammlung, ist im Alter von 73 Jahren gestorben. Die Sammlung, die in ihrer Art einzig dasteht, befindet sich in städtischem Besitz und umfaßt die Werke sämtlicher heimatlicher Komponisten in fast lückenloser Folge, darunter zahlreiche Originalhandschriften. Schnoor war der Leiter der städtischen Bücherhalle in Neumünster und hat das Institut in 41jähriger Tätigkeit zu einer bedeutsamen kulturellen Einrichtung des schleswig-holsteinischen Kunstlebens gemacht.

STOCKHOLM: Der schwedische Komponist *Professor Anton Andersen* ist im Alter von 81 Jahren entschlafen. Er war seit 1882 Mitglied der Musikaliska Akademia in Stockholm und ist besonders durch mehrere Sinfonien und Tonschöpfungen für tiefe Saiteninstrumente bekannt geworden.

THALKIRCHEN: Kammersänger *Max Gillmann* ist gestorben. Er stand im 53. Lebensjahr und war eines der ältesten und bewährtesten Mitglieder der Bayrischen Staatsoper, der er seit 1904 angehörte.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt. Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik“ erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik“, Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

- Beethoven, Ludw. van: op. 106 Hammerklavier-Sonate gesetzt von F. Weingartner. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Behm, Eduard (Berlin): Sinfonischer Prolog noch ungedruckt.
Graener, Paul: op. 74 Gotische Suite. Bote & Bock, Berlin.
Herrmann, Karl (Wien): op. 103 Suite noch ungedruckt.
Kempff, Wilhelm: op. 19 Sinfonie (d). Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Nielsen, Karl: op. 49 Pan und Syrinx. Naturszene. Hansen, Kopenhagen.

Spagnoli, G.: Suite. Pizzi, Bologna.

Strawinskij, Igor: Suite f. kl. Orch. Kl. Part. Wiener Philharm. Verlag.

b) Kammermusik

- Bach, Friedr.: Sonate (D) f. Flöte u. Pfte. mit Vcello ad lib. (Ges. Schünemann). Kistner & Siegel, Leipz.
Boccherini, Luigi: Quintettino (Aufziehen der militärischen Nachtwache in Madrid) f. 2 V., Vla und 2 Vc. (G. Lenkowski sen.). Vieweg, Lichterfelde.
Boghen, F.: 4 Toccatas f. Viol., Viola and Vc. Chester, London.
Chemin-Petit, Hans (Potsdam): III. Streichquartett (g) noch ungedruckt.
Gerster, Ottmar: Divertimento f. V. und Viola. Schott, Mainz.

- Holbrooke, Josef: op. 83 Sonata Nr. 3 (oriental) f. Viol. and Piano. Chester, London.
- Iglisch, Rudolf: op. 13 Trio (As) f. Klav., V. u. Vc. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Knochenhauer, Karl (Schwerin): op. 33 Suite für Vcell u. Klav. noch ungedruckt.
- Müller, Sigfrid Walther: op. 1 Kammermusik f. Klarin., Viol., Br. u. Vcell. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Pillois, Jacques: Cinq Haïkaï, épigrammes lyriques du Japon p. Flûte, Viol., Alto, Vcelle et Harpe. Durand, Paris.
- Reger, Max: op. 77 A. I. Serenade. f. 2 Viol. u. Vcell. (O. Schnirlin). Bote & Bock, Berlin.
- Riisager, Kundåge: Quatuor III (e) f. 2 V., Br. u. Vcell. Hansen, Kopenhagen u. Leipzig.
- Ropartz, J. Guy: 3^e Quatuor (G) p. 2 V., Alto et Vcelle. Durand, Paris.
- Rüdinger, Gottfried: op. 50 Trio (C) f. Klav., V. u. Vcell. Volksvereins-Verl., München-Gladbach.
- Schmid, Heinr. Kaspar: op. 46 Sonate (g) f. Vcell u. Pfte. Schott, Mainz.
- Schumann, Rob.: Klaviertrios bearb. f. Klav., V. und Bratsche (W. Altmann bzw. P. Klengel). Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Slavenski, Josip S.: op. 3 Streichquartett; op. 5 Slavische Sonate f. Viol. u. Pfte.; op. 6 Auf dem Dorfe. Quintett f. Fl., Klarin., Viol., Br. u. KBaß. Schott, Mainz.
- Toch, Ernst: op. 37 Divertimenti Nr. 1 f. Viol. u. Vcell, Nr. 2 f. Viol. u. Br. Schott, Mainz.
- Woyrsch, Felix (Altona): op. 66 Klavierquintett (c) noch ungedruckt.
- Kornauth, Egon: op. 32 Vier Klavierstücke. Döbbling, Wien.
- László, Alexander: op. 11 Sonatina f. Farblight u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Müller-Hartmann, Robert: op. 17b Passacaglia f. Org. Benjamin, Hamburg.
- Naef, Rob.: op. 1 Concertino f. Viol. mit Pfte. Reißbrodt, Leipzig und Zürich.
- Osgood, Marion G.: Students Concertino Nr. 2 (a) for V. with Piano. Arthur P. Schmidt, Boston.
- Raphael, Günter: op. 3 Sechs Improvisationen f. Klav. Steingraber, Leipzig.
- Respighi, Ottorino: Compositione (Nr. 1 Romanza, 2 Aubade, 3 Madrigale, 4 Berceuse, 5 Humoresque) p. Viol. e Pfte. Carlo Schmidl, Trieste.
- : Concerto in modo misolidio p. Pfte et Orch.; Poema autunnale (Herbstdichtung) f. V. u. Orch. Bote & Bock, Berlin.
- : Sechs kleine Stücke f. Pfte. zu 4 Hdn. Rahter, Leipzig.
- Reuß, August: op. 46 Glasbläser und Dogaressa. Ballett-Pantomime. Klav.-A. Hieber, München.
- Rhené-Baton: op. 43 2^e Ballade p. Piano. Durand, Paris.
- : Fantaisie orientale p. Viol. et Orch. ou Piano. Durand, Paris.
- Rüdinger, Gottfried: op. 57 A.: Sonatine f. Pfte. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach.
- Ruyneman, Daniel: Sonate f. Viol. solo. Chester, London.
- Salviani, C. Metodo p. Saxophono. Ricordi, Milano.
- Schmidt, Franz: Chaconne (cis) f. Org. Leuckart, Leipzig.
- Slavenski, Josip S.: op. 2 Jugoslavische Suite; op. 4 Sonate f. Pfte. Schott, Mainz.
- Strawinskij, Igor: Octuor p. instr. à vent arrangé p. Piano seul par A. Lourié. Russ. Musikver., Berlin.
- Székely, Zoltán: op. 1 Sonate f. V.-Solo. Univers.-Edit., Wien.
- Toch, Ernst: op. 38 Konzert f. Pfte. u. Orch. Schott, Mainz.
- Weiner, Leo: op. 15 Concertino f. Pfte. u. Orch. Universal-Edition, Wien.
- Weydert, Max: op. 47 I. Konzertino f. V. u. Pfte. Bising, Münster i. W.
- Wittenbecher, O.: Schulef. Vcell. Bosworth, Leipzig.

c) Sonstige Instrumentalmusik

- Bach, Joh. Seb.: Die Kunst der Fuge in ihrer ursprünglichen Form wiederhergestellt von Wolfgang Graeser. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Bernards, B.: 125 Übungen als tägliche Studien f. Saxophon. Zimmermann, Leipzig.
- Bortkiewicz, Serge: op. 33 Dix Préludes p. Piano. Rahter, Leipzig.
- Britain, Radie: op. 5 A Western Suite f. Pfte. Halbreiter, München.
- Busser, Henri: op. 77 Cantecor p. Cor chromatique et Piano. Evette & Schaeffer, Paris.
- Dana, Arthur: Colonial days. Little Suite f. Pfte. Arthur P. Schmidt, Boston.
- Dorner, Francesca M.: op. 3 Sonata romantic f. Pfte. Raabe & Plothow, Berlin.
- Felber, Rudolf: Slowakische Tänze f. Pfte. Schott, Mainz.
- Hubay, Jenő: op. 121 Sechs Stücke f. V. u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Kaminski, Heinrich: Choralsonate f. Org. Universal-Edit., Wien.
- Klengel, Julius: op. 61 Konzert f. Viol. u. Vcell m. Orch. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Kraft, Karl: op. 9 Einleitung Passacaglia und Doppelfuge (W) f. Org. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach.
- Křenek, Ernst: op. 39 Fünf Klavierstücke. Univers.-Edition, Wien.
- Albert, Eugen d': Der Golem. Musikdrama in drei Akten. Universal-Edition, Wien.
- Dunhill, Thomas F.: The enchantel garden. Opera in one act. Stainer & Bell, London.
- Gibbs, C. Armstrong: The blue Peter. Comic opera in one act. Stainer & Bell, London.
- Klenau, Paul v.: Die Lästerschule. Komische Oper. Universal-Edition, Wien.
- Knochenhauer, Karl: (Schwerin): op. 32 Sixtus Isenhard (Dichtung v. Hans Heinz Hinzelmann) u. op. 36 Judicatrix (nach Conr. Ferd. Meyer) noch ungedruckt.
- Malipiero, G. Francesco: Philomela u. ihr Narr. Klav.-A. m. Text. Universal-Edition, Wien.

II. GESANGSMUSIK

a) Oper

Messenger, André: *Passionnément. Comédie musicale*. Salabert, Paris.
 Nestmann, Alfred (Dr., Leipzig): *Prinz Krokus auf Osterfahrt. Ostermärchenspiel*, noch ungedruckt.
 Peterka, Rudolf: *Rosanna in 1 Akt (2 Bilder)*. Text v. Kurt Münzer. Töpel, Leipzig.
 Zandonai, R.: *Francesca da Rimini*. Taschenpartitur. Ricordi, Milano.

b) Sonstige Gesangsmusik

- Ahrens, F.: *Der Frauenchor. Sammlung drei- und vierst. Gesänge mit und ohne Pfte.* Heft 2. Haake, Bremen.
 Amft, Georg: op. 24 *Schlesische Volkslieder f. Männerchor*. Goerlich, Breslau.
 Bachmann, Franz: op. 6 *Missa fidei f. 7st. gem. Chor*. Birnbach, Berlin.
 Baumann, Alex.: 14 geistl. Lieder f. Singst. u. Orgel (Harmon. od. Pfte.) Oppenheimer, Hameln.
 Béclard d'Harcourt, Margherita: *Trois chants des Andes p. une voix et Piano*. Ricordi, Milano.
 Borodin, A.: *Lieder und Arien f. 1 Singst. mit Pfte.* Deutscher Text von H. Möller. Bessel, Leipzig.
 Buchal, Hermann: op. 35 *Messe (A) zu Ehren der hl. Elisabeth f. 3st. Frauen- od. Männerchor*. Goerlich, Breslau.
 Buck, Rudolf: op. 29—35 *Männerchöre*. Buck, Tübingen.
 Büning, Franz: op. 28 *Neun Marienchöre f. gem. Chor*. Sulzbach, Berlin.
 Donin, Ludwig: *Vier Lieder f. Ges. mit Pfte.* Döbbling, Wien.
 Dost, Walter: op. 51 *Messe (Langgrieser)*. Hug, Leipzig.
 Fraungruber, Hans: *Deutsche Wiegenlieder*. Deutscher Verl. f. Jugend u. Volk, Wien.
 Gabriel, Franz Albert: *Der kleine Rosengarten*. 50 Volkslieder von H. Löns f. Gesang m. Pfte. Leede, Leipzig.
 Gál, Hans: op. 25 *Herbstlieder*. 5 Gesänge f. 4st. Frauenchor. Simrock, Berlin.
 Graener, Paul: op. 12 *Vale carissima f. Barit. m. Orch.* Schott, Mainz.
 Greß, Richard (Stuttgart): op. 30 *Hymne an die Göttin der Harmonie (F. Hölderlin) f. Sopran- u. Alt-Solo, 4—8st. Männer- u. Frauenchor u. gr. Orchester* noch ungedruckt.
 Haas, Joseph: op. 67 *Zwei Reiterlieder f. Männerchor*. Schott, Mainz.
 Herrmann, Karl (Wien): op. 98 *Vier Lieder f. Singst., Vcell u. Klav.*; op. 110 *Messe a cap.* noch ungedruckt.
 Heß, Ludwig: op. 80 *Eichendorff-Musikanten*. Ausg. f. Männerchor. Vieweg, Berlin.
 Kahn, Robert: op. 78 25 2st. Kanons mit od. ohne Pfte. zu singen. Leuckart, Leipzig.
 Kahn, Robert: op. 77 B *Gesänge f. Frauenchor m. Pfte.* Haake, Bremen.
 Kaminski, Heinr.: *Magnificat f. Sopran-Solo, Solo-Br., Orch. und kl. Fernchor*. Universal-Edition, Wien.
 Knochenhauer, Karl: op. 34 *Aus des Künstlers Traumwelt. Lieder-Sinfonie für 2 Sopranst., Tenor, Baß, Chor u. Orch. (Streichquintett, Harfe und Celesta)*. Selbst-Verlag, Schwerin (Uraufführung 4. Oktober).
 Koch, Friedr. E.: op. 50 *Terzette f. Sopr. u. Alt m. Pfte.* Kahnt, Leipzig.
 Kranz, Albert: op. 25 *Zwei Weihnachtschöre f. gem. Chor*. Leuckart, Leipzig.
 Liapunow, S.: op. 69 *Quatre mélodies (posthumes) p. une voix avec Piano*. Bessel, Leipzig.
 Liederbuch, Lochheimer. *Neudeutsche Fassung v. Karl Escher. Bearb. d. Melodien v. Walter Lott*. Wölbner-Verl., Berlin.
 Meßner, Jos.: op. 13 *Das Leben. Sinfonisches Chorwerk f. Sopr.-Solo, Frauenchor, Streichorch., Harfe u. Pfte.* Part. Universal-Edition, Wien.
 Mombaur, G.: op. 2 *Vier Volkslieder f. Männerchor*. Kahnt, Leipzig.
 Petyrek, Felix: *Vierte geistl. Musik: Drei frohe geistl. Lieder aus »Des Knaben Wunderhorn« f. 4st. Frauenchor*. Universal-Edition, Wien.
 Pottgießer, Karl: *Vier Gesänge nach Dichtungen von Fr. Hebbel f. mittl. Singst. mit Pfte.* Halbreiter, München.
 Reiff-Sertorius, Lilly: *Drei Lieder aus Biene Maja nach Texten von W. Bonsels; 3 Lieder f. Mezzosopran mit Pfte nach Texten von C. Flaischlen*. Halbreiter, München.
 Rinkens, Wilh.: op. 40 *Neue Dichtung f. gem. Chor*. Text v. G. Falke. Rob. Forberg, Leipzig.
 Rosegger, Sepp: op. 12 *Eine Weihnachtsandacht f. Deklamat. u. gem. od. Frauenchor m. Pfte. od. Streichorchester*. Max Brockhaus, Leipzig.
 Rudnik, Wilhelm: op. 160 *Johannes der Täufer. Oratorium. Klav.-A. m. T.* Breitkopf & Härtel, Leipzig.
 Schaedlich, Reinhold: op. 20 *Acht Lieder f. Ges. m. Klav.* Musikverl. Rema, Berlin.
 Schmidt zur Nedden, Hermann: *Scheiden und Meiden. 6 neue Volksweisen f. Ges. m. Klav.* Ries & Erler, Berlin.
 Smigelski, E.: op. 25 *Lieder f. Gesang u. Pfte.* Gaumer, Leipzig.
 Spear, Theima: *Fünf Lieder f. Ges. m. Pfte.* Gutmann, Wien.
 Tarantini, G.: *Poema dei paci. Quattro liriche di Luigi Conforti*. Bongiovanni, Bologna.
 Wieniawski, Adam: *Chansons populaires polonaises p. une voix et Piano*. Warszawa: Gebethner & Wolff.
 Wolff, Traugott: *Lieder f. Ges. m. Klav.* op. 5—7, 9, 13—17 u. 21. Hoppe, Breslau.

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 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.