Werk

Titel: Kritik

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1928

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_020|LOG_0084

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

BÜCHER

JULIUS KAPP: *Paganini.* Eine Biographie. 13. u. 14., neu bearbeitete und wesentlich erweiterte Auflage. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1928.

Es ist gewiß keine alltägliche Erscheinung, daß die Biographie eines im wesentlichen nachschaffenden Künstlers, noch dazu eines, der nicht entfernt mehr in unsere Zeit hinein wirkt, im Laufe von etwa zwölf Jahren ebenso viele Auflagen erlebt. *Julius Kapps Paganini*-Buch hat diesen erfreulichen Erfolg gehabt, und zwei Gründe mögen hierfür entscheidend gewesen sein: einmal die romantisch dunkle, im allgemeinen wenig bekannt gewordene Biographie des Künstlers selbst, zum andern des Verfassers Art, eine solche etwas abseits liegende Lebensgeschichte in gutem Sinne allgemeinverständlich darzustellen, den Stoff übersichtlich zu gliedern, das Wesentliche einprägsam zu formulieren. Was wußte man denn durchschnittlich von Paganini? Schlagworte wie »Geigendämon« und »Abenteurer« und zahlreiche, mehr oder vielfach minder beglaubigte Anekdoten haben Jahrzehnte hindurch das Wissen um Paganinis Werden und Wesen ersetzt; und die Musiker kannten von den Kompositionen vor allem die Capricen und jene Klavierwerke von Schumann, Brahms und Liszt, die aus den Capricen inspiriert worden sind. In Frankreich und Italien waren natürlich längst zahlreiche kleine Schriften über Paganini, über seine Technik, über einzelne Episoden aus seinem Leben, Schriften auch polemischer Art erschienen — das erste umfassende biographisch-ästhetische Werk über den großen Genius aber veröffentlichte Kapp, dem es im Jahre 1913 gelungen war, den bis dahin völlig unbekannt gewesenen und noch gänzlich unverwerteten *handschriftlichen Nachlaß* Paganinis in die Hände zu bekommen. Er hat damit die wichtigste Quelle erschlossen, die es ihm ermöglichte, eine absolut authentische Biographie zu schreiben. Freilich, auch diese Biographie, deren besonders interessante Seite in dem Bericht von Paganinis Abstieg liegt — d. h. von den etwa acht letzten Jahren des 56jährigen Lebens —, hat, wie der Verfasser selbst erklärt, noch Lücken, überall dort, wo auch das Material nicht vollkommen ist und vielleicht nie ganz vollkommen sein wird. Andererseits enthält das Buch Angaben, wie etwa die von Paganini selbst notierten Daten und Erträgnisse fast aller Konzertreisen — Angaben, die den forschenden Biographen vielfach überhaupt erst auf die richtige Fährte wiesen. — Die Neuausgabe dieses Werkes nun weist zahlreiche Verbesserungen auf. Kapp hat alles rein biographische Material in der ersten, dem Leben des Meisters gewidmeten Hälfte seines Buches verarbeitet; daran schließt sich ein sehr vermehrter, sehr wichtiger Abschnitt: »Berichte von Zeitgenossen«, worin wir Schilderungen und Betrachtungen von Goethe, Karl v. Holtei, Ignaz Moscheles, Liszt, Berlioz, die unerhört aufschlußreiche Studie des Pariser Physiologen Bennatti aus dem Jahre 1831 und manches andere Wort von bedeutenden Persönlichkeiten finden; merkwürdig ist darin zu sehen, wie alle — auch diejenigen, die Kritik und Zweifel aussprechen — übereinstimmend von der Verzauberung durch Paganini sich nicht befreien können. Uns scheint: mehr noch als durch die Erklärungen bester moderner Psychologie erhalten wir aus diesen klug gewählten Berichten einen überzeugenden Eindruck von Paganinis *dämonischem Wesen.* In dem Abschnitt über den Künstler und sein Werk gibt Kapp endlich eine in wenigen Seiten orientierende Geschichte des Violinspiels vor Paganini, sowie eine Charakteristik seiner besonderen, einmaligen Technik, abschließend einen Überblick über Paganinis großenteils ungedruckte Kompositionen. Eine gleichfalls erweiterte, offenbar alles erreichbare Material umfassende Bildersammlung rundet das durch eine lebensvolle Darstellung, wie durch sachlich informierende, alles Wesentliche vereinigende Erklärung und Wertung des Phänomens Paganini ausgezeichnete Werk ab. *Hans Teßmer*

WOLDEMAR LIPPERT: *Richard Wagners Verbannung 1849—1862.* Mit unveröffentlichten Briefen und Aktenstücken, fünf Faksimiles und sechzehn Tafeln in Lichtdruck. Verlag: Paul Aretz, Dresden 1927.

Eine Bereicherung der äußeren Lebensgeschichte Wagners aus Dresdener, Weimarer, Karlsruher, Wiener, Venezianer Akten, streng sachlich und gründlich gehalten, unter dem Leitsatz, daß des Meisters Briefe und Schriften für alle Zeiten die wichtigste, eigentlich einzige Quelle bleiben, aus der tiefere Kenntnis zu gewinnen ist. »Sein Verhältnis zu Deutschland und zur deutschen Kunst, die Idee der Wiedergewinnung des Vaterlandes waren der Leitfaden durch das Auf und Ab dieser drei-

zehn Jahre.« Noch einmal wird Wagners Beteiligung am Maiaufstand kurz zusammengefaßt nach den 1856 in Dresden zusammengestellten Akten, die so belastend als möglich zeugen sollten und alle Übertreibungen Lügen strafen. Fehlt doch sogar in dieser Anklage die, vom Standpunkt der Regierung aus betrachtet, bedenklichste Tat Wagners, die Verteilung der Zettel an die sächsischen Soldaten mit der Aufforderung zum gemeinsamen Vorgehen mit dem Volk gegen die Preußen. Das anfängliche Freiheitsgefühl Wagners in der Schweiz wich bald dem Wunsche, zur Aufführung seiner Werke nach Deutschland zurückkehren zu dürfen. Minna Wagner reichte im Oktober 1854 das erste vergebliche Gnadengesuch an König Johann ein, das am starren Rechtsstandpunkt des Königs scheiterte. In ganz neuer Beleuchtung erscheint die Wiederholung des Steckbriefes im Juni 1853, die »den Anschein eines wohlberechneten Streiches, einer fast zynisch zu nennenden Unverfrorenheit« von seiten der Polizei erweckt, um von vornherein jede für Wagner günstige Stimmung zu unterdrücken, leider auch mit nachhaltigem Erfolg! Die Fürsprache der Großherzöge von Weimar und Baden wurden vom sächsischen König schroff zurückgewiesen. Wagners Gnadengesuch an den König wurde über den Weg des Justizministeriums abgeschlagen, mit dem immer wiederholten Vermerk, er müsse sich zunächst zur gerichtlichen Untersuchung stellen, ehe eine Entscheidung erfolgen könne! Ein weiteres Gesuch an den Kronprinzen Albert blieb unbeantwortet liegen, vielleicht auf einen Wink des Königs, der für die Begnadigung nicht zu haben war. Über Wien bereitete die sächsische Polizei sogar in Venedig Schwierigkeiten bis zur telegraphischen Verfügung des Erzherzogs Maximilian, man solle Wagner in Venedig nicht weiter stören! Je höher der Ruhm des Meisters strahlte, desto kleinlicher benahmen sich die sächsischen Behörden. Erst auf Betreiben des sächsischen Gesandten Grafen Seebach in Paris wurde der Widerstand langsam gebrochen, zunächst Wagners Aufenthalt in den übrigen deutschen Staaten, endlich am 28. März 1862 auch in Sachsen gestattet. Viele dieser wichtigen Quellen, die Lippert in den Lebenslauf des Verbannten mit sicherer Kenntnis einordnet, sind in dem wertvollen Buche überhaupt zuerst bekannt gemacht, die schon bekannten in den Zusammenhang der ganzen Angelegenheit eingefügt, so daß sich jetzt erst ein klares Gesamtbild ergibt. Als Direktor des sächsischen Hauptstaatsarchivs hat Lippert eine fachmännisch zuverlässige, mit sorgfältigen Literaturvermerken versehene Arbeit geboten, die wir mit Dank begrüßen. Der Verfasser hat stets die Tatsachen sprechen lassen, die zugunsten Wagners gegen gehässige und bureaukratische Auffassung der Behörden entscheiden. Wagner war einer der letzten, denen für wirkliche oder vermeintliche Mitschuld am Aufstand Straferlaß zugestanden wurde!

Wolfgang Golther

MUSIK IN VOLK, SCHULE UND KIRCHE. *Vorträge der V. Reichsschulmusikwoche in Darmstadt* (11.—16. Oktober 1926). Herausgegeben vom *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin*. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1927.

Daß dieser umfangreiche Bericht erscheinen kann, beweist, in welchem Maße die Verhandlungen der Reichsschulmusikwoche Gegenstand allgemeinen Interesses geworden sind. Schulmusikalische Fragen sind heute nicht mehr engere Fachprobleme, sondern stehen in einem lebendigen Wechselaustausch mit den allgemeinen Kulturaufgaben der Zeit. An ihrer Lösung beteiligen sich nicht nur die »Spezialisten«, sondern darüber hinaus alle Faktoren, die danach streben, die Musik aus ihrer artistischen Isoliertheit zu befreien und sie als umfassenden Gemeinschaftsausdruck neu erstehen zu lassen. Schulmusik ist nicht ein einschränkender Begriff, sondern durchtränkt als »Musik in der Schule« alle Formen der Gemeinschaft in Jugend, Volk und Kirche. Auf diesem ténor, der sich durch den ganzen Kongreß hindurchzieht, bauen sich eine Fülle von Neben- und Gegenstimmen auf, die in der Verschiedenartigkeit ihrer Führung den »polyphonen« Zeitgeist verraten. Besser als die abstrakt-spekulativen »Grundfragen einer Erziehung zur Kunst«, die *Paul Luchtenberg* in sichtbarer Freude am Verbalismus erörtert, beleuchten die Gedanken *Richard Wickes* zum Thema »Staat und Musikpflege« den Willen der Gegenwart zum verantwortungsbewußten Tun. *Georg Schünemann* greift mit seinen Ausführungen über »experimentelle und erkenntnistheoretische Musikerziehung« tief in den Problemkreis des Gesamtgebietes hinein: wissenschaftliche Fundierung, nicht Verwissenschaftlichung lautet seine Forderung. »Das schaffende Kind in der Schule« wird für *Fritz Jöde* Ausgangspunkt einer form- und kräftebildenden Pädagogik. Neu in den Vorder-

grund rückt die Frage nach dem Liedgut in der Schule, das sowohl nach seiner inhaltlichen Seite (*Carl Thiel* »Heimatkunde in der Schulmusik«; *Hans Joachim Moser*, »Neues aus dem Liederschatz des 16. Jahrhunderts«), seiner Gestalt (*Wilibald Gurlitt*, »Alte und neue Polyphonie«; *Arnold Mendelssohn* »Bearbeitung von Volksliedern für die Schule«) wie nach seiner ästhetischen Bedeutung (*Hans Mersmann*, »Die Bedeutung des Volksliedes für das Musikverständnis«; *Max Friedländer*, »Das Volkslied in der Schule«) behandelt wird. Eine weitere Gruppe will die Verbindung zwischen Schule und Chorwesen herstellen (Vorträge von *Friedrich Noack* und *Georg Rolle*). Die Durchflutung der Schulmusik mit religiösem Bildungs- und Erlebnisgut bildet den Gegenstand einer letzten Abteilung, aus der die Ausführungen von *Julius Smend* und *F. Joseph Müller* hervorzuheben sind. In deutlich erkennbarer Distanz treten dazu *methodische* Auseinandersetzungen, die, von der Praxis losgelöst, stets widerspruchsvoll sind (Tonika-Do, Eitz, Rhythmik).

Im Ganzen eine stattliche Auslese, gleich reizvoll durch die Mannigfaltigkeit der Themen wie durch eine trotz Gegensätzlichkeit im Einzelnen erstaunliche *Einheit* der Auffassung vom Sinn der Musik in der Schule.

Hans Fischer

HEINRICH CHEVALLEY: *Hundert Jahre Hamburger Stadt-Theater*. Kommissionsverlag: Broschek & Co., Hamburg.

Diese umfangreiche, prächtig ausgestattete, mit reichem Bildermaterial versehene geschichtliche Darstellung ist von der Hamburger Stadt-Theater-Gesellschaft veranlaßt worden, um das 100jährige Bestehen des Theaters in der Dammtorstraße zu feiern. Bekanntlich reicht aber die ruhmgekrönte Geschichte des Hamburger Theaters bis weit ins 17. Jahrhundert zurück, ist doch Hamburg auch der Sitz der ersten deutschen Oper gewesen. Ein eigentliches Stadttheater gibt es aber dort erst seit 1827. Da dessen Geschichte bis zum Jahre 1877 bereits in ausgezeichneter Weise von Hermann Uhde dargestellt worden ist, konnte sich der Verfasser des vorliegenden Werks darauf beschränken, für diese Periode nur einen Überblick zu geben. Zwei wichtige Ereignisse seien aus jener Zeit hier in Erinnerung gebracht: die Gründung eines Pensionsfonds für die Orchestermitglieder infolge einer großen Spende Franz Liszts im Jahre 1840 und die Einführung der Tantiemenzahlung an die Autoren und Komponisten schon im Jahre 1842.

Die ausführliche Darstellung des Verfassers setzt mit der Ära Pollini (1873—1897) ein, der seine Hauptaufgabe darin gesehen hat, ein möglichst ausgezeichnetes Solopersonal zu beschaffen. Miterlebt und kritisch beurteilt hat der Verfasser bereits die gemeinsame Direktion Franz Bittongs und Max Bachurs (1897 bis 1904), Bachurs Alleinherrschaft (1904—1912), die glänzende Ära Dr. Hans Loewenfelds (1912 bis 1921), selbstverständlich auch das Wirken des jetzigen Intendanten Hans Sachse, unter dem kürzlich der vollständige Umbau des alten Hauses, besonders eine erhebliche Erweiterung des Bühnenhauses stattgefunden hat. Wenn auch Zeiten des künstlerischen und vor allem auch des wirtschaftlichen Niederganges zu verzeichnen waren, so können die Hamburger im wesentlichen doch stolz auf ihr Stadttheater, insbesondere ihre Oper sein. Sie ist immer eine Hochburg des Wagner-Kultus gewesen, was Chevalley, einer der treuesten Wagnerianer, mit besonderer Genugtuung feststellt. Er gehört noch zu denen, die ungemein bedauern, daß der Parsifal nicht Bayreuth erhalten geblieben ist; er teilt übrigens auch das für die ganze Angelegenheit der Schutzfrist für Werke der Tonkunst so überaus wichtige Schriftstück mit, das Cosima Wagner am 9. Mai 1901 an den Deutschen Reichstag gerichtet hat.

Daß im Zusammenhang über die Werke eines und desselben Tonsetzers gesprochen wird, kommt namentlich außer Richard Wagner dessen Sohne Siegfried, Smetana, d'Albert und Puccini, aber auch Mozart zugute. Über die meisten der aufgeführten Opern fällt Chevalley ein Werturteil, dem man durchaus zustimmen kann. Auffallend viele Eintagswerke sind gerade in Hamburg aufgeführt worden, weil die dortigen Direktoren immer sehr unternehmungslustig waren. Viel ist in Hamburg für Korngold geschehen. Wer sich für die Schicksale der zeitgenössischen Opern und überhaupt für den Opernspielplan interessiert, der wird bei den Ausführungen Chevalleys auf seine Rechnung kommen. Mit besonderer Liebe charakterisiert er die Gesangssterne und hochbedeutenden Kapellmeister; von letzteren seien nur Hans v. Bülow, Gustav Mahler, Weingartner, Otto Klemperer und Egon Pollak erwähnt; dieser ist übrigens der erste Hamburger Generalmusikdirektor; neben ihm wirkt sehr verdienstlich Werner Wolff, der neuerdings vor allem für Opern Respighis

sich eingesetzt hat. Zur Ehre Hamburgs sei es gesagt, daß dort die lebenden deutschen Tonsetzer immer stark berücksichtigt worden sind. Dort hat auch Puccinis Erstlingsoper »Die Willis«, die bisher in Deutschland wenig Beachtung gefunden hat, einen schönen Erfolg gehabt. Der Raummangel hat wohl verhindert, daß eine Liste sämtlicher aufgeführter Werke mit Angabe der Aufführungsziffern geboten worden ist. Das sich sehr gut lesende, keineswegs nur in einer trockenen Aufzählung und Aneinanderreihung von Tatsachen bestehende Werk muß als ein ungemein wichtiger Beitrag zur deutschen Theater-, besonders Operngeschichte bezeichnet werden und sei größter Beachtung empfohlen. *Wilhelm Altmann*

FRIEDRICH KLOSE: *Meine Lehrjahre bei Bruckner.* Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

»Bruckner in Pantoffeln« oder »Parerga zur Lebensgeschichte Bruckners« könnte man diese Erinnerungen seines Schülers *Friedrich Klose* nennen. Wir lernen den Meister im Verkehr mit Menschen, Freunden, Lernenden kennen, hören von seiner und Sechters Methode des Unterrichtens, von seiner Lust und Laune, zu Haus, im Wirtshaus, von seiner Freundlichkeit und Grobheit. In die zwanglos gemachten Aufzeichnungen Kloses klingt die Melodie Wiens aus der Zeit 1886—1889 hinein und manches neue, intime Detail der musikantischen Strömungen, die um die Namen Wagner, Brahms, Bruckner kreisen. Die Schilderung des kontrapunktischen Lehrgangs bei Bruckner ist nicht ohne Kritik. Da zahlreiche Notenbeispiele Kritik und Zustimmung erhärten, ist dieser Abschnitt auch für Fachleute von Wert. Den Bruckner-Spezialisten gibt es mehr menschliche als historische Details. — An diese 150 guten Seiten kettet Klose noch 300 andere, die in keinem Zusammenhang mit dem Thema des Buches stehen. Erinnerungen an Wien, Tagebuchnotizen über Opern und Konzerte, oberflächliche Betrachtungen über Staatsform und Kunst, Mißstände in Orchestern und an Konservatorien, über Schauspiele und Theater Wiens, über eigenes Leben und Wirken — ja, wen interessiert das? Gewiß steht auch hier manch kluges Wort — etwa über Wagners Gesamtkunstwerk; aber das systemlos-plaudernde Aneinanderreihen von Artikeln und Feuilletons erträgt, wenn man Gutes gegen Durchschnittliches abwägt, nicht die Form, die ihr Klose hier geben möchte. Er mache aus dem größeren Teil dieses 61. Bandes der deutschen Musikbücherei einen Separatabdruck für die Freunde seines engeren Lebens, Wirkens, Wollens. Die anderen geht das nichts an. *Kurt Singer*

ERWIN WALKER: *Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung.* Vergleichende Untersuchungen zur Psychologie, Typologie und Pädagogik des ästhetischen Erlebens, herausgegeben von *Oswald Kroh.* 4. Heft. Verlag: Vandenhoek und Ruprecht, Göttingen.

Die vorliegende Arbeit untersucht das musikalische Erlebnis unter Begrenzung auf das Kindesalter zwischen 6—15 Jahren nicht etwa vom musikpsychologischen Standpunkt aus, sondern von der Seite der psychologischen Pädagogik. Richtunggebend ist dabei die Typenpsychologie, insbesondere die von Müller-Freienfels aufgestellte Typenreihe. Die Ergebnisse, an denen selbstverständlich in erster Linie die Pädagogik interessiert ist, werden aber auch dem Musiker und Musikforscher manches sagen, wie hier nur für die Feststellung des Verfassers angedeutet werden soll, daß Dur und moll sich im Erleben des Kindes des ersten Schuljahres kaum unterscheiden. Hingegen sind die Ansichten des Verfassers über die Programmusik, die »immer als minderwertig galt«, unhaltbar. Und zu denen, die sich jüngst positiv zu ihr stellten, ist H. Kretzschmar insofern nicht zu rechnen, als dessen Hermeneutik in der Programmusik und in der programmatischen Deutung des Tonwerks nicht verankert ist. Die eigentliche Bedeutung des Buches für die musikalische Forschung liegt darin, daß es zu dem Kreise der Arbeiten gehört, die die den objektiven Tatsachen hingegebene Musikwissenschaft daran erinnern, über ihren Bezirk auf die andere, die Wirkungsseite hinüber zu schauen.

Ernst Bücken

ERNST SCHAUSS: *Musiktheoretische Grundlagen.* Verlag: Siedentop & Co., Berlin.

Ein für Musikschulen gut brauchbares Elementarbüchlein. Die Akkordlehre wird in knappster Form auf der Grundlage der Funktionstheorie dargeboten. Allzu knapp ist der Kontrapunkt behandelt. Es käme auf die methodische Geschicklichkeit des Lehrers an, dieses Kapitel auszubauen, wenn der Schüler Gewinn davon haben soll.

Rudolf Bilke

MUSIKALIEN

HEINZ TIESSEN: *Vorspiel zu einem Revolutionsdrama op. 33* für großes Orchester. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Heinz Tiessen war in letzter Zeit mehr und mehr vom Schauplatz zurückgetreten. Einst einer der revolutionärsten, der vordersten in der Reihe der Modernen, blieb er an einem bestimmten Entwicklungspunkte der modernen Musik stehen. Er hatte seine Reife erlangt, die eingeleitete Umsturzbewegung aber noch nicht ihr Ziel erreicht. So mußten die Jüngeren über ihn hinwegschreiten und sich neue Führer suchen. Tiessen wurde zeitweise vergessen; denn eine Zeit des Ringens um neuen Stil, des atemlosen Vorwärtsdrängens zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten hat nicht die Ruhe, die positiven Werte, die auf ihrem Wege zurückbleiben, zu sichten und zu wahren; für sie ist allein der Grad der äußeren Fortschrittlichkeit maßgebend. — Zweifellos gehört Tiessen zu den Begabtesten. Der Instinkt für szenisch empfundene, an szenische Darstellung gebundene Musik, der sich in mehreren seiner Bühnenmusiken offenbart hat, bewährt sich auch in diesem »Vorspiel«. Auch dieses Stück ist kaum getrennt von einem szenischen Vorgang denkbar. So sieht Revolution auf einem modernen Theater aus. Wirkliche Revolutionsmusik würde fesselloser sein. Hier aber ist alles geformt, Revolution in ein künstlerisches Prinzip übertragen, Revolution als Choreographie gesehen. Ausgezeichnet das Hauptthema, das sich träge in zunächst kleinen Intervallschritten vom Grunde des c erhebt, sich dann in größeren aufbäumt, um sich schließlich in der großen Septime steil aufzurichten. Organisch keimt aus dieser Exposition ein Fugato, welches das Thema von unten nach oben schichtet und sich gleichfalls vom pp zum FFF aufreckt. Nach einer fast unveränderten Reprise des Anfangs setzt bald darauf ein dritter Aufstieg ein, nun aber mit dem Thema in der Umkehrung und in doppelt so raschem Tempo. Er gipfelt in einer von sämtlichen Instrumenten markierten rhythmischen Formel, die das Hauptthema nur mehr in seiner rhythmischen Gestalt zeigt, und endet in strahlendem F-dur. — Der programmatische Charakter des Stückes ist unverkennbar. Gedanklich und thematisch berührt es sich mit Křeneks »Zwingburg«. Im Konzertsaal, in dem die Aufmerksamkeit des Hörers ausschließlich der Musik gilt, dürfte dieses Orchesterstück mit seiner geradezu körperlichen Wucht überstark wirken. Es ist durchaus aus dem Geist des Theaters, genauer: dem Geist tänzerischer Bewegungsdramatik geboren. Ich wünschte es mir in der Darstellung etwa durch die Wigman-Tanzgruppe; die Verschmelzung von Klang und Geste müßte restlos sein.

Kurt Westphal

PAUL HINDEMITH: *Kammermusik Nr. 5, Bratschenkonzert op. 36 Nr. 4.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Dem fünf verschieden gepaarte Duos umfassenden Sonatenopus 11 folgte das Konzertopus 36, das nach Klavier, Cello und Violine nunmehr auch die Viola mit einem konzertanten Spezialwerk bedachte. Deren gibt es gewiß nicht viele, und der Grund hierfür dürfte zunächst im schwer lösbaren Klangproblem der Begleitung zu suchen sein. Zieht man den üblich gegliederten Orchesterkörper heran, so entsteht dem Soloinstrument in der gattungsverwandten, aber durchdringend hellen Masse, sei es auch nur kammerorchestral besetzter I. und II. Violinen, ein gefährlicher Gegner, der den gepreßten Bratschenton zumeist mit Unterdrückung bedroht. Daß Hindemith, der inmitten der praktischen Musikausübung stehende, eminente Bratschist, diese Gefahr kennen und ihr überlegen begegnen würde, war vorauszusehen. Tatsächlich ist schon die bloße Zusammensetzung seines begleitenden Kammerorchesters lehrreich: Flöte, Oboe, Klarinetten in Es und B, Baßklarinette, 2 Fagotte nebst Kontrafagott, Horn in F, 2 Trompeten in C, 2 Posaunen, Baßtuba, 4 Celli und 4 Kontrabässe. Die über das eigentliche Bereich der Viola gelagerten Sopraninstrumente gehören der klanglich heterogenen und deshalb farblich gut kontrastierenden Familie der Blasinstrumente an, während unterhalb des Soloinstruments zwei artverwandte tiefere Typen, achtfach besetzt, für einen sonoren Unterbau sorgen, von dem die stets gegensätzlich geführte und mit puritaner Meisterschaft, d. h. mit Verzicht auf neu zu erschließende Klangwirkungen behandelte Viola sich leicht abzuheben vermag. Der alle Eigentümlichkeiten der Bratschenregister durchwegs berücksichtigende Begleitkörper ist aber nicht nur mustergültig entworfen, sondern auch ebenso verwendet, indem die theoretische Disposition auch praktisch voll zur Auswirkung gelangt ... Das viersätzige Werk beginnt mit einer Art Toccata, der ein pochender alla breve-Rhythmus, ein Viervierteil-Ostinato

der Bässe, stark motorisches Gepräge verleiht. Diesem umfangreichsten und die Stilprinzipien der Antiromantik am strengsten wahrenden Satz folgen zwei Mittelsätze, wo das in den Ecksätzen eher einen gelösten, von aller Schwerfälligkeit befreiten Blechklang bevorzugende Begleitorchester grundierende Holzbläserfarben hervorkehrt. So herrscht im überaus warmen und gesangvoll schönen Adagio der Oboen- und Fagottklang vor, wogegen im knappen Scherzo mehr der Flöten- und Klarinettencharakter zur Geltung gelangt. Nachdem die tonale Haltung der Sätze schon bisher bemerkenswert sinnfällig erschien — C-dur; Cis-Des-dur; F-dur —, kommt nun eine Finale in reinem B-dur: eine flotte Paraphrase auf einen alten Militärmarsch, die das lebendige Werk mit Hindemithschem Schmiß zum Abschluß bringt. *Alexander Jemnitz*

ERNST v. DOHNÁNYI: *Streichquartett Nr. 3 op. 33.* Verlag: Rozsavölgyi & Co., Budapest und Berlin.

Mit seinem zweiten Streichquartett op. 15 (1907) hatte Dohnányi die Literatur um ein äußerst wertvolles und auch sehr packendes Werk bereichert. Erfreulicherweise kann man dasselbe auch von diesem dritten sagen, das noch mehr wie seine Vorgänger national-ungarisch gefärbt ist; es erhöht dies m. E. nur noch den Reiz des Werkes, das für öffentliche Aufführungen gar nicht genug empfohlen werden kann und auch sehr geübten, besonders vor rhythmischen Schwierigkeiten im Zusammenspiel nicht zurückschreckenden Dilettanten aufs wärmste ans Herz gelegt sei. Es ist großzügig und auch breit angelegt, stellt an die geistige und körperliche Spannkraft der Ausführenden ziemlich hohe Ansprüche. Daß es an der alten Form festhält und auch an der Tonalität, verhindert nicht, daß sein Inhalt dem heutigen Empfinden durchaus Rechnung trägt. Echte Leidenschaft herrscht im ersten Satz, aber auch warme Empfindung; wie eine Liebeserklärung mutet das Gesangsthema an. Das Andante religioso bringt ganz ausgezeichnete, bei aller Kunst stets auch sehr klangvolle Veränderungen über ein choralartiges Thema; eine längere Variation in schnellem Zeitmaß kann als Ersatz für das sonst fehlende Scherzo aufgefaßt werden. In dem Schlußsatz herrscht ausgelassene Lustigkeit und feiner Humor.
Wilhelm Altmann

ALBAN BERG: *Lyrische Suite für Streichquartett.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Der Titel des hochoriginellen Werkes besagt, daß dieses sechssätzige Streichquartett kein Streichquartett im üblichen Sinn ist. Eine Folge von Musiken *poetischen* Charakters, deren Gefühlsinhalt sich in den Epithetis einzelner Abschnitte (amoroso, misterioso, estatico, appassionato, delirando, tenebroso und desolato) auffallend spiegelt. Es sind Stimmungen und ideelle Verdichtungen, begleitet von einem Klangraffinement erlesenster Art, Zartheiten, die in ihrer Mehrzahl die Grenzen des Überirdischen berühren. Aus dem Gesagten ist zu ersehen, daß Berg hier, wie an so manchen Stellen des »Wozzeck« weit davon entfernt ist, eine Kunst der »reinen Sachlichkeit« zu betreiben, sondern *Vollblutromantiker* ist. (Man verzeihe mir die Verdächtigung!) Trotzdem muß man aus der Struktur der Sprache erkennen, daß die Komposition mit der Schönbergschen Zwölftönetheorie operiert. Architektonisch stehen neben Bruchteilen des Sonatensatzes polyphone Bildungen (die Engführungen im vierten Satz) und an freie Improvisation erinnernde Phantasien (siehe Schlußsatz), die das Profil des Werkes prägen. Wieso trotz Hauers mikrologischer Methode die tiefgehende Wirkung auch auf den naiven Hörer zustandekommt, bleibt ein Geheimnis des Bergschen Genies. *Erich Steinhard*

ERNST v. DOHNÁNYI: *Ruralia Hungarica op. 32 C.* Drei Stücke für Violine und Klavier. Verlag: Rozsavölgyi & Co., Budapest und Berlin.

Nirgends findet sich ein Vermerk, daß diese Stücke eine freie Bearbeitung der Nummern 2, 4 und 5 aus der gleichnamigen Orchestersuite op. 32 A sind. Sie können sehr wohl als selbständige Schöpfungen gelten; dankbare, nicht übermäßig schwierige Vortragsstücke für Konzertsaal und Haus, sind sie namentlich in der Harmonik (Vorliebe für Quarten) durchaus ungarisch gefärbt. Nr. 1 ist ein feuriges, tanzartiges Presto, Nr. 2 ein ganz besonders herrlicher, stimmungsvoller elegischer Satz, Nr. 3 eine Art feuriger Tarantelle.
Wilhelm Altmann

LUDWIG SCRIBA: *op. 8 Suite für Violine und Piano.* Verlag (Kommission): Robert Forberg, Leipzig.

Ein für beide Instrumente dankbares, jedoch keineswegs leichtes Werk, in dem die Formen der alten Suite dem modernen Empfinden gar nicht übel angepaßt sind. Mitunter, vor allem

in der breit ausgeführten Introduzione ist die Harmonik etwas überladen, wohl weil der Komponist sich für Regers Art begeistert hat. Ernst und gehaltvoll ist die Einleitung, in der Hauptsache recht gelungen die humoristisch angehauchte Courante; die Perle des Werks aber ist die melodische Sarabande, die auch zum Einzelvortrag, z. B. in Kirchenkonzerten, aufs beste empfohlen werden kann. Die Bourrée ist ein hübsches, flottes Vortragsstück. Nicht leicht macht es uns aber der Komponist, dem ersten Teil der Arie, der auch sehr unruhig durch seine Harmonik wirkt, zu folgen, dafür entschädigt er uns aber durch ihren sehr innigen, melodischen Schluß. Flott und wirkungsvoll ist die Schluß-Gigue.

Wilhelm Altmann

ALEXANDER JEMNITZ: *Duosonate.* Viola und Cello. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Eine großangelegte Komposition, die rhythmisch und tonal besondere Ansprüche stellt. Jemnitz zeigt auch in diesem Werk, daß er nicht nur Erfinder und Könner ist, sondern seine Musik auch vertieft und vergeistigt. Es ist nicht leicht, seinen Gedankengängen zu folgen, da die Formübersicht nicht ohne weiteres sich einstellt. Fraglich, ob solche Erschwernis der Verbreitung so ernst zu nehmender Kunst dient und ob nicht größere Transparenz dieser sicherlich ehrlich empfundenen Musik von Vorteil wäre. *Erich Steinhard*

VINCENT LÜBECK: *Weihnachtskantate. Eingerichtet von Helmuth Weiss.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin 1927.

Die vor einigen Jahren wiederentdeckte und in der vom Ugrino-Verlag-Harburg veranstalteten Gesamtausgabe erstgedruckte Weihnachtskantate des Alt-Hamburger Organisten (1654—1740) ist nunmehr der dritten Reihe der von Fritz Joede herausgegebenen »Beihefte zum Musikanten« in Partitur- und Stimmdruck einverleibt worden. Wie alle Veröffentlichungen alter Musik des dem Kallmeyer-Verlag nahestehenden Arbeitskreises zeichnet sich auch die Ausgabe der vorliegenden, fünf Choralstrophen und eine Einleitungssonata umfassenden Kantate durch jene vom Werke selbst her geforderte Zurückhaltung des »Bearbeiters« gegenüber der res facta-Überlieferung aus. Jede schon das äußere Notenbild störende subjektive Zutat dynamischer, oder gar struktureller Art würde der Organik von Werken dieses Stils zuwiderlaufen, deren innerer Reichtum und eminente Bildsamkeit ja gerade in der zur Gesamterfassung und zum Mitschaffen zwingenden Aufführungsfreiheit liegt. So hat der Herausgeber sich auf Vorschläge hinsichtlich der Besetzung und auf eine sinnentsprechend in kleiner Notenschrift angedeutete Continuoaussetzung beschränkt. Diese stilgerechten, heute noch unentbehrlichen praktischen Winke wird dem Herausgeber jeder danken, der die für die handwerkliche Arbeit an dieser Musik notwendige Vertrautheit mit der Theorie und Aufführungspraxis dieser Zeit noch nicht besitzt.

Hans Boettcher

HUGO WOLF: »*Liederstrauß*«. Sieben Gedichte aus dem Buche der Lieder von Heinrich Heine. Verlag: Tischer & Jagenberg G. m. b. H., Köln a. Rh.

Die Heine-Lieder sind ein Frühwerk Wolfs. Sie wurden 1878 vertont. »Ich stand in dunklen Träumen«, »Das ist ein Brausen und Heulen« und »Aus meinen großen Schmerzen« wurden schon früher veröffentlicht und sind nunmehr mit vier unbekannten Gedichten zu einem geschmackvoll ausgestatteten Heft vereinigt worden.

Überwältigend auch hier die geniale Einfachheit der Intuition, die schon in dem Achtzehnjährigen wirkt. »Sie haben heut abend Gesellschaft« wird von einem lustigen Festsignal der Musikanten eingeleitet, das sich allmählich in die Tanzrhythmen der am Fenster vorüberwalzenden Paare umsetzt. Äußerste Erfüllung der poetischen Situation spricht aus der harmonischen Aufhellung bzw. Eindunkelung als Stimmungsgegensätze zwischen dem lichterfüllten Haus und dem aus nächtlichem Dunkel emporstarrenden Liebenden. In verworrenen Rhythmen heißer Leidenschaft singt er seine unglückliche Liebe. Mit greller Lustigkeit fährt der Festesjubel wieder hinein, steigert sich rauschhaft und eilt dem strahlenden G-dur-Schluß zu, über die verzerrte Kadenzalteration hoffnungslosen Liebesschmerzes hinwegjagend. In »Mir träumte von einem Königskind« bewundert man die trotz fast unmerklicher Übergänge scharf getrennte Grundstimmung zwischen dem schlichten Märchenton des Berichts und den erst von der Liebeswerbung lebensvoll durchgluteten, dann in schemenhafter Blässe stockenden Wechselreden. Der Adel des Klaviersatzes, etwa an einer Stelle wie »ich liege ja im Grabe« mit den fallenden Baßschritten und der ungelösten wehen Frage auf »Grabe«, die noch einmal wie ein Seufzer

nachhallt, enthüllt uns schon die Art des späteren Wolf. Auch »Mein Liebchen, wir saßen beisammen« erweist die bereits zur Vollkommenheit gediehene Fähigkeit der Klangmalerei im Klaviersatz. Über einem ostinatomäßig durchgehenden Baßrhythmus gleiten in zauberhaft glitzerndem Bogen Zweiunddreißigstelläufe, die mit zwingender Plastik die Impression des sanft geschaukelten Kahnes auslösen. Zwingend auch der ernste Molldurchgang der »weiten Wasserbahn« mit der fernher dämmernden Geisterinsel. »Es blasen die blauen Husaren« ist eine helle Blüte voll schalkhaften Humors, die mit Recht in diesen »Liederstrauß« gewunden ist, um auch diese Seite von Wolfs schöpferischer Kraft in ihren ersten Blütenträumen erleben zu dürfen. — Die konzessionslos reine Strenge in der aussparenden Ökonomie der Konzeption übte auch der Jüngling schon in den vorliegenden Gesängen; die hohe Ethik dieser Geisteshaltung läßt mit beglückter Ehrfurcht und Liebe von einem Kunstwerk voll lauterer adliger Schönheit scheiden.

Hans Kuznitzky

HUGO KAUDER: *Fünfzehn Lieder* (nach *Otto zur Linde*) *für Gesang und Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien-Neuyork.

Einfach schlichte, etwas herkömmliche Art der Melodieführung, genaue Kenntnis und häufige Anwendung der Kirchentonarten und besessene Beharrlichkeit in der Beibehaltung einer einzelnen Modulations- oder Begleitungsform kennzeichnen diese Lieder. Dadurch ergibt sich trotz der stellenweise gut getroffenen Charakteristik einzelner musikalischer Motive eine große Eintönigkeit. Die meisten Lieder sind geistlichen Inhalts, denen eine gewisse, dem Text entsprechende naive Frömmigkeit nicht abzusprechen ist. *E. J. Kerntler*

PHILIPP JARNACH: *Zehn kleine Klavierstücke.*
JOSEPH HAAS: *Stücke für die Jugend op. 69, Bd. II.*
HEINR. K. SCHMID: *Das kleine Klavierbuch op. 53.*
WALTER SCHULTHESS: *Kleine Fantasiestücke op. 13.*
LOTHAR WINDSPERGER: *Kleine Klavierstücke op. 37.*
Alles Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1927.

Zur Entstehung dieser Kompositionen mag wohl die Tatsache beigetragen haben, daß Hörer und Schaffende, Menschen und Kunst sich heute immer mehr voneinander entfernen. Den vielen Musiktreibenden versperrt den Weg in die neue Tonkunst die Überfülle an geänderten Anforderungen, denen sie von vornherein mutlos gegenüberstehen. Hier versuchen die Hefte, die sich alle eine weise Beschränkung in den Mitteln auferlegen, ohne dabei die Signatur »von heute« zu verlieren, Hilfsstellung zu leisten. *Jarnachs* Kompositionen mögen wohl noch am schwersten zugänglich sein. Obwohl technisch einfach, fordern sie doch ein Maß geistigen Umdenkens, eine Abwendung vom Herkömmlichen, die nicht jeder aufbringen wird, um zu dieser »Musik an sich« hinzufinden. *Haas* wurzelt in seinen Stücken viel fester im Überkommenen. Das drückt sich schon in der Bevorzugung alter Formen aus, die aber von neuem Geiste fein und intrikat durchsetzt sind. *Heinr. K. Schmid* setzt sechs Übungsstücke — die alle eine heutiger Musikübung entwachsene technische Schwierigkeit behandeln — einer stattlichen Reihe von fein gearbeiteten Charakterstücken voran, zu deren Verständnis kurze, treffende Überschriften schon hinleiten. *Schultheß* gibt eine Reihe von Vortragsstücken, die ebenfalls eine feine Kunst der Linien und Klänge prägen, ohne allzu viele Forderungen an den Spieler zu stellen. *Windsperger* formt in 36 Stückchen meisterhafter Art mancherlei Probleme von heute. Er gibt Überschriften inhaltlicher oder formaler Natur. Sein Heft ist für pädagogische Zwecke direkt geeignet und wird Lehrern wie Schülern gleich dienlich sein. — Eine Kluft ist hier ausgefüllt, der Menge der Spieler eine Fühlung mit heutiger Musik direkt geschaffen. Mögen sie nur zugreifen! *Siegfried Günther*

DANIEL MAGNUS GRONAU: *Vier Choralvariationen für Orgel.* Bärenreiterverlag zu Kassel.

Die Choralvariationen des Danziger Organisten Gronau († 1747), herausgegeben durch Dr. Gotthold Frotscher, sind wegen der in ihnen enthaltenen genauen Registerangaben bemerkenswert. Authentische Quellen über das Registrieren der Orgelmusik des 18. Jahrhunderts hatte es bisher so gut wie nicht gegeben.

Fritz Heitmann

MICHELANGELO ROSSI (1625): *Toccata d-moll für Orgel, bearbeitet von Arthur Piechler.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Ein gutes, gegen den Schluß hin durchaus modern gerichtetes Stück. *Fritz Heitmann*