Werk

Titel: Das Musikleben der Gegenwart

Ort: Berlin ; [u.a.]

Jahr: 1931

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_023|LOG_0040

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

DAS INTERNATIONALE MUSIKFEST IN BELGIEN

Die Einladung der Stadt *Lüttich* und der Sektion Belgien brachte die achte Veranstaltung der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* und den ersten Kongreß der *Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft* zu einem Doppelfest zusammen. Daß die Wechselwirkung bei der Überfülle der Arbeit fruchtbar wurde, kann füglich bezweifelt werden. Der Gewinn lag beiderseits im Menschlichen, in der Bekräftigung der internationalen Beziehungen, denn eine vergleichende Stilkritik neuen Schaffens mit Historischem muß noch an der Oberfläche bleiben. Das künstlerische Ergebnis des eigentlichen Musikfestes, das acht Tage dauerte und unverantwortliche Opfer an Zeit, Geld und Kraft forderte, hat die deutschen Teilnehmer ohne Ausnahme schwer enttäuscht. Italien machte in diesem Jahr ein eigenes Fest, und die deutsche Sektion folgte ihren Richtlinien in Bad Pyrmont, während das Ziel in Lüttich durch internationale Rücksichten und Unvereinbarkeiten vernebelt wurde. Ist in der Kammermusik zuweilen schon eine Erstarrung der Form und eine Mechanik polyphonen Musizierens bemerkbar, so verführt das große Orchester wiederum zu einem überheblichen Individualismus und zu lärmendem Pathos. Nur als Gegenbeispiel ist hier der in der Art der sinfonischen Dichtung geschilderte Ozeanflug (»Poème l'espace«) des Belgiers *Marcel Poot* zu nennen, indes sich der Russe *A. Mossoloff* mit realistischen Klangmitteln in der Darstellung eine »Fonderie d'acier« dem Gehör der Gegenwart ausliefert. Erwähnenswert bleibt trotz mancher Einschränkung ein echt konzertantes Bratschenkonzert des zu Hoffnungen berechtigenden Engländers *William Walton*, die dramatisch schwungvolle und teilweise ursprüngliche Suite von *Karol Rathaus* und das neue, auch in der Problematik der »zwölf Töne« fesselnde neue Violinkonzert von *Josef Matthias Hauer*. In der Kammermusik schoß das meisterliche Trio für Flöte, Violine und Violoncell von *Albert Roussel* den Vogel ab, daneben gefiel am meisten die zwar eklektische, immerhin geistreich gemachte Serenade des vielgewandten *Alfredo Casella*. Unverleugbar zeigten ihre starke musikantische Begabung abermals die Tschechen *Karl Haba* in einem Septett, *Karl Jirak* in einem Quintett. Enttäuschend waren vor allem die Arbeiten der *Germaine Taillefer* (Chansons) und die expressionistischen Jugendstil verratenden Moralitäten des Belgiers *Fernand Quinet*. Unpersönlich, aber gepflegt gab sich das zweite Streichquartett von *Albert Huybrechts* (Brüssel), ganz unergiebig und verzwickt das Quintett (mit Altsaxophon) des Österreichers *Karl Stimmer*. Daneben hörte man das traditionell verhaftete, dennoch persönlich ausgleichende Stabat Mater von *Szymanowski* und als versöhnenden Abschluß eine hervorragende Leistung des Pro Arte-Quartetts in Brüssel mit Werken von *Bartok* (4. Streichquartett), *Martinu*, *Milhaud* (Creation du Monde in einer Bearbeitung für Klavier und Streichquartett). Dekorativ festliche und von seiner Musikkultur zeugende Zugaben gab Belgien in einem Konzert der Militärkapelle des Guiden, das u. a. Strawinskij, Toch und Hindemith aufführte, des Lütticher a cappella-Chors (Lucien Mawet), der Brüsseler Schola cantorum (E. van de Velde) und der Maitrise Archiépiscopale von Mecheln (I. van Nuffel). Weniger glücklich war, mit deutschen Augen betrachtet, was die Bühnen boten, die Lütticher Oeuvre des Artistes im Théatre du Gymnase mit der Komödie »Die falschen Bettler« des Mozart-Zeitgenossen Antoine Gresnick, und die Brüsseler Monaie mit »Cephalus und Procris« von Grétry. Um so wirkungsvoller, was eine deutsche Bühne, die Aachener Oper, den Festteilnehmern aus ihrer Arbeit zeigen konnte: *Alban Bergs* »Wozzeck«. Das nächste Musikfest der »Internationalen«, das in *Oxford* geplant ist, wird hoffentlich ein froheres Fest sein, weniger anstrengend und hoffnungsvoller im Ergebnis. Die Notwendigkeit solcher internationaler Musikausstellungen kann auf die Dauer nur bejaht werden, wenn das

Kompromißwesen überwunden wird, wenn überflüssige Werke ausgeschieden und nur solche gewählt werden, die für die nationalen Gruppen und die neue Musik bezeichnend sind. Talente können zu Hause gefördert werden. *Walther Jacobs*

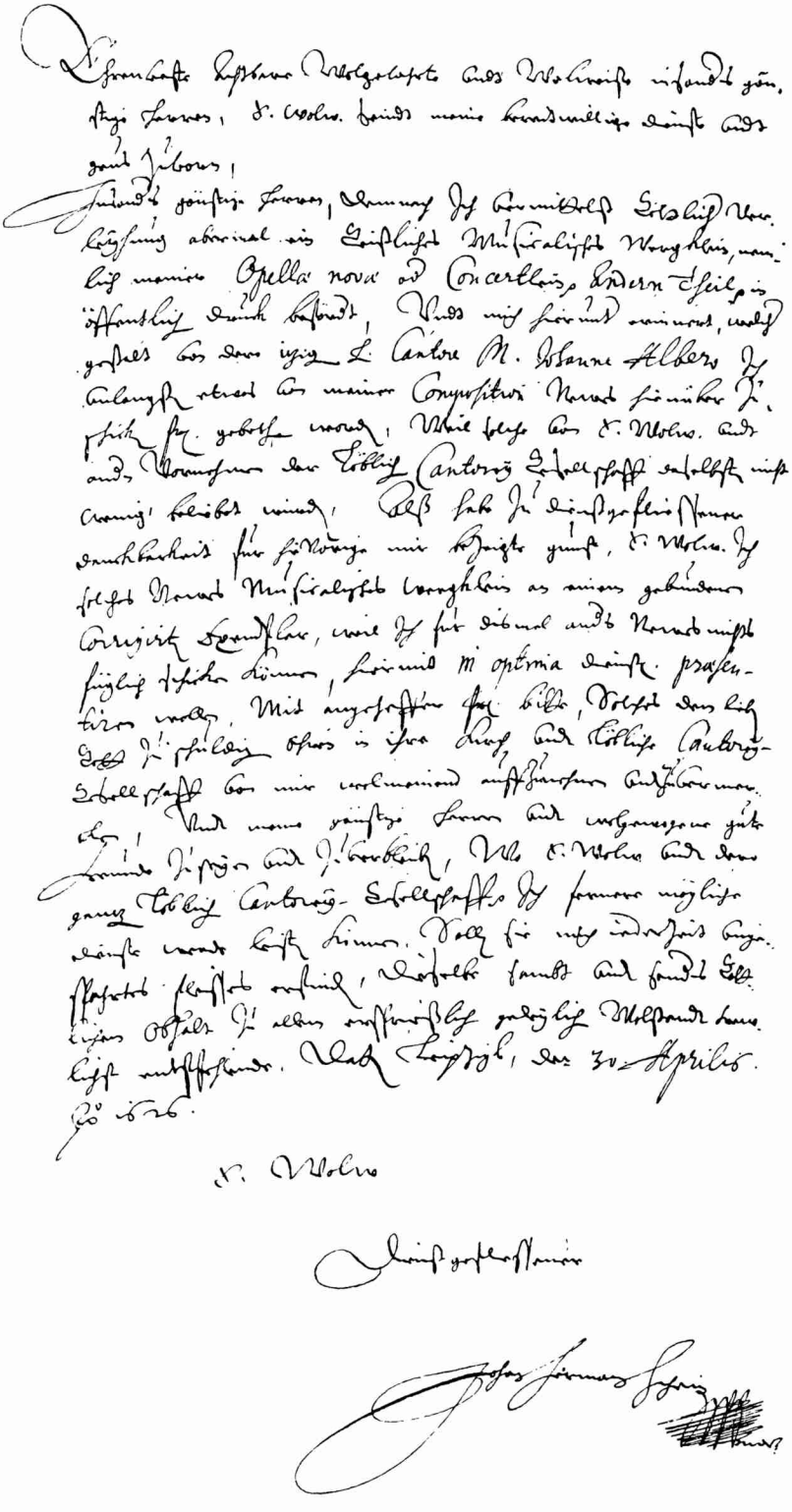
DAS ERSTE INTERNATIONALE MUSIKFEST IN VENEDIG

Dieses Musikfest hat mit der Tagung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik nichts zu tun; sein Beginn fiel sogar mit dem Ende des heurigen Lütticher Festes zusammen, so daß sich, wer bei beiden Festen gegenwärtig sein wollte, hier und dort mindestens je einen Tag schenken mußte. Von dem Tonsetzer und Musikabgeordneten Adriano Lualdi in der italienischen Deputiertenkammer durchgesetzt, soll es alle zwei Jahre mit der Internationalen Kunstausstellung in Venedig stattfinden. Wie diese, so war auch die achttägige Musikschau mit starker Betonung italienisch-nationaler Kunst aufgezogen; denn etwa die Hälfte der berücksichtigten Tonsetzer war italienischer Abkunft. Aber gerade diese Musik war uns Ausländern fast durchweg unbekannt, während man sonst vielfach mit Standwerken zeitgenössischer Kunst aufwartete.

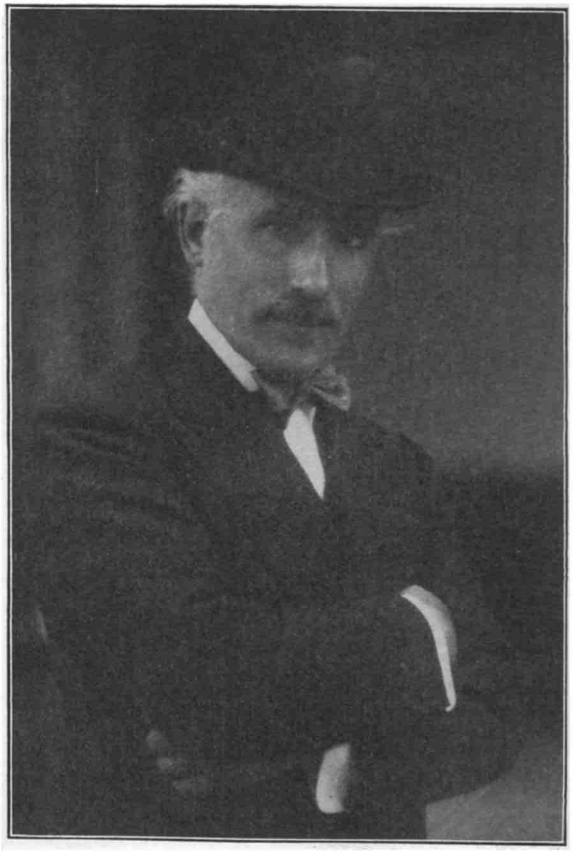
So stand in den Spielfolgen als einziges Stück deutscher Herkunft *Hindemiths* Bratschenkonzert (mit den Variationen über einen Militärmarsch; der Tonsetzer, selbst am Soloinstrument, erntete außer geringem Widerspruch einen Bombenerfolg). Von *Milhaud* war, wie am Schlusse der belgischen Musiktagung, die Bearbeitung der merkwürdig lyrischen Weltschöpfung für Streichquintett und Klavier zu hören. Als gute Bekannte begrüßte man sogar die drei Orchesterskizzen »Das Meer« von *Debussy*, die Feuervogelsuite von *Strawinskij* und *Honeggers* Lokomotivenkunststück, ferner den Marsch aus der »Liebe zu den drei Orangen« von *Prokofieff*, die Suite nach dem »Dreispitz« von *de Falla*; nicht ganz neu auch das von starkem inneren Ausdruck getragene Duo für Geige und Violoncello von *Kodaly* und das vierte Streichquartett von *Bartok*. Dagegen begegnete man zum erstenmal außerhalb Englands einer flinken Ouvertüre von dem Dentschüler *William Walton*; auch erinnern wir uns noch keiner früheren Wiedergabe einer beachtlichen Sinfonietta des Amerikaners *Tansman*. In Zukunft dürften wohl Maßnahmen angebracht sein, die Spielfolge in außeritalienischer Richtung etwas fesselnder auszugestalten.

Auch innerhalb der italienischen Musik erklang, auf die Stimmittel hin betrachtet, mancherlei Internationales. So mutete eine sogenannte Italienische Symphonie von *Antonio Veretti* eher russisch an, obgleich sie gedanklich eine Verherrlichung des Faschismus darstellte — übrigens das einzige Stück dieser Art. Unitalienisch, vielmehr sehr deutsch, gab sich ferner eine Toccata für Klavier und Orchester von *Respighi*, in anderem Sinne deutsch die transzendente Elegische Berceuse von *Busoni*. Wirkliche »Musik des Südens« verströmte dagegen ein von Sonne und Sinnenfreude überglänztes Sommerkonzert von *Pizzetti*; dasselbe gilt für zwei unter dem Titel »Sicilia canora« zusammengefaßte Tonstücke, worin *Giuseppe Mulè* in etwas dünnerer Erfindung seine schöne Heimatinsel verherrlicht, gilt für eine zwar nicht tiefe, aber feine ländliche Suite von *Pietro Ferro*, sowie — mit gewissen Abstrichen — die allzu leicht aus dem Ärmel geschüttelte Serenade, die *Casella* ursprünglich für Quintettbesetzung geschrieben hat, hier aber als Orchesterstück vorführen ließ. Von den verschiedenen Gesangsstücken sind hervorzuheben einige kultivierte Shakespeare-Gesänge und Heine-Lieder von *Castelnuovo-Tedesco*.

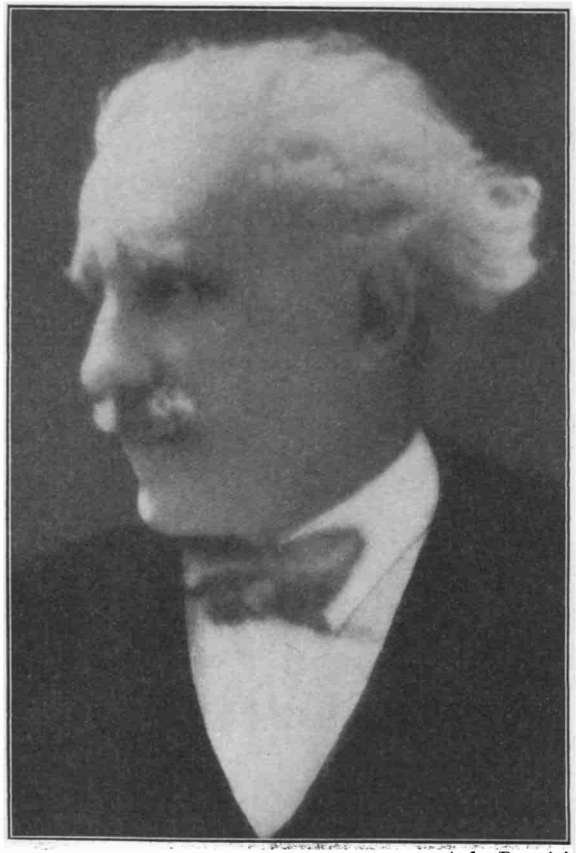
Die musikfreudige Wiedergabe der Orchesterstücke durch das Augusteo-Orchester unter *Molinari* erzielte zumal auch in einem Klassikerabend mit Werken von Vivaldi, Corelli und Joseph Haydn vielfach großartige Wirkungen. *Max Unger*



BRIEF VON JOH. HERM. SCHEIN
an den Rat der Stadt Delitzsch (1626)



Aufn. A. Pieperhoff, Bayreuth



Aufn. Paganini

ARTURO TOSCANINI

DIE TONKÜNSTLERTAGUNG IN DRESDEN

Die *Festliche Tagung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* vom 2. bis 7. Oktober baute sich zu einem richtiggehenden Musikfest mit musikalischer Neuheitenschau aus. Die theoretischen Vorträge und Verhandlungen über die pädagogischen Zwecke des Verbandes als da sind: Verstaatlichung der Musiklehrerprüfung, Organisation des Orchesterwesens usw. traten völlig zurück, blieben in der Wirkung jedenfalls interne Vereinsangelegenheiten, während eine stattliche Zahl praktisch musikalischer Veranstaltungen allgemeinste Beachtung fanden. Natürlich geschah des Guten oder gut Gemeinten wieder einmal zu viel, wie immer, wenn Musiker unter sich und für einander Musik machen. Aber einiges verdient doch immerhin chronistisch festgehalten zu werden.

Vielseitiges Echo weckte namentlich eine Uraufführung, die die *Dresdener Staatsoper* den musikalischen Gästen bot. Sie galt einem Werk des feinsinnigen Schweizer Tonsetzers *Othmar Schoeck*, der das oft vertonte Grimmsche Märchen »*Vom Fischer un syner Fru*« erneut auf die Bühne gebracht hat. Und zwar in origineller Form, insofern als Text nur der ganz leicht überarbeitete ursprüngliche Märchendialog von Grimm selbst ohne opernhafte Zutat gewählt ist. Das Werk gibt sich solcher Art sozusagen als Opernsketsch nur von halbstündiger Dauer und auf lediglich drei Mitwirkende: den Fischer, seine Frau und den Butt gestellt. Auch Schoecks Musik bemüht sich, die theatralische Geste zugunsten einer mehr epischen Entwicklung abzudämpfen. Sie gibt die einzelnen Etappen, die die Handlung durch den stufenweise aufsteigenden Lebensweg der Fischersfrau erhält, als ebenso viele Variationensätze eines Grundthemas. Besondere Rätsel oder Probleme bietet das Werk im übrigen nicht. Es ist bei aller harmonischen Kühnheit doch durchaus tonal empfunden, bei aller klanglichen Charakteristik doch dem Häßlichen abhold. In wirkungsvoll abgewogenen Gegensätzen baut es sich auf, steigert sich, gipfelt in einer wuchtigen, die Katastrophe bezeichnenden Fuge, und klingt in Resignation wieder ab. Unter *Fritz Busch* kamen die feingeistigen Reize der Partitur lebendig zur Geltung, und drei der schönsten Singstimmen des Ensembles, *Max Hirzel*, *Claire Born* und *Ivar Andrésen* waren in den Dienst des Werkes gestellt. Auch das szenische Problem eines siebenmaligen Bildwechsels im Rahmen einer halbstündigen Handlung war unter *Waldemar Staegemanns* Regie mit großem technischen Geschick und feinem malerischen Empfinden gelöst. Die Aufnahme durch das stark fachmännisch eingestellte Publikum war sehr respektvoll und anerkennend. Zur Füllung des Abends wurde als Erstaufführung noch eine Neubearbeitung von Schoecks heiterer Oper »*Don Ranudo*« in zweiaktiger Fassung gegeben, die dank der sauberen und witzigen musikalischen Arbeit trotz des überaus harmlosen Sujets ebenfalls recht gut gefiel. *Friedrich Plaschke* in der Titelrolle beherrschte hier mit Don Quichotte-hafter Tragikomik die Bühne.

Die Orchestermusik war durch *zwei Sinfoniekonzerte* vertreten. Das eine bestritten *Fritz Busch* und *die Staatskapelle* im Opernhaus. Den größten Erfolg errang hier eine *Suite* für kleines Orchester mit Solovioline von *Karol Rathaus*, die sich mit ihren abrupten Schlüssen allerdings etwas bizarr gibt, aber in — man könnte sagen »neubachischen« Formen doch viel frische musikantische Vitalität ausströmen läßt. Ein als Uraufführung gebotenes *Divertimento* von *Kurt v. Wolfurt* bot das Beste in Form einer gut durchgearbeiteten »Heiteren Ouvertüre«, eine Art Eulenspiegeliade, die freilich in der thematischen Erfindung recht wahllos ist. Auch ein Grave im Stil eines modernisierten Händelschen Concerto grosso-Satzes gefiel. Nicht viel anzufangen wußte man mit einer Tondichtung »*Der Dybuk*« von *Bernhard Sekles*, mystisch zerrissener Programmmusik mit teilweise freilich sehr feinen und aparten Farbenwirkungen. Eine seriöse,

brillant instrumentierte *Sinfonie* von *Max Trapp* (— die Vierte —) hatte dem Abend einen klangfreudigen, gewichtigen Auftakt gegeben. Im *zweiten*, durch die *Dresdener Philharmonie* unter *Paul Scheinpflug* ausgeführten Sinfoniekonzert hörte man gleich drei Uraufführungen. Aber nur die *Orchesterlieder* von *Karl Wiener* machten den Eindruck, aus innerem seelischen Schaffenszwang entstanden zu sein. Es sind stille besinnliche Madonnengesänge, etwas eintönig in der Schlichtheit ihrer Stimmungen, aber wohlklingend und frei von neumusikalischer Mache. In fatalem Gegensatz dazu wirkten zwei Tenorgesänge mit Orchester aus einer Kantate »Venedig 1796« von *Herbert Trantow* ganz äußerlich improvisatorisch, ohne jede geistige oder auch nur formliche Linie. Eine »*Heitere Musik für Orchester*« in fünf Sätzen von *Max Butting* gefiel durch zwei Mittelsätze, einen auf Holzbläserkantilene mit Saxophon-Sentimentalität gestellten langsamen und ein kicherndes groteskes Scherzo. Die Ecksätze sind ziemlich physiognomielose fingerfertige Neue Musik. Schon bekannt war das zierliche »*Konzertino für Cembalo mit Kammerorchester*« von *Wolfgang Jacobi*, solistisch brillant von *Lotte Erben-Groll* gespielt, und das farbige tonmalende Effektstück »Varieté« von *Gustav Mraczek*. — In nur noch ziemlich losem Zusammenhang mit der Tagung stand ein *Konzert der Orchesterschule der Staatskapelle* unter *Hermann Kutzschbachs* Leitung, das bekannte gediegene, aber problemlose Werke von *Georg Schumann* und *Hermann Zilcher* bot, sowie eine »*Daghestanische Suite*« von *Fritz Reuter*, die von der einförmigen Schwermut südrussischer Volksmelodien zehrt.

Überreichlich war die *Kammermusik* an zwei Abenden von vielstündiger Dauer vertreten. Nach Berichten von Gewährsmännern — es war bei der Fülle der Ereignisse kaum möglich, persönlich überall dabei zu sein — scheint dort aber nicht allzu viel stärker interessiert zu haben. Immerhin hat ein *Liederzyklus* nach Goethes »West-östlichen Diwan« von *Max Ettinger* für Sopran, Bariton und Kammerorchester doch ziemlichen Eindruck gemacht, besonders mit seinen originellen heiteren Gesängen. Ein Bläsertrio von *Karl Vollmar* wurde als neumusikalischer Scherz belacht, eine rückschauende, wohlklingende Kammersinfonie von *Josef Suder* fand achtungsvolle Aufnahme. Weiterhin hoben sich dann abermals zwei gesangliche Kammerwerke vorteilhaft heraus: eine ganz auf leidenschaftliche Singmelodik gestellte *Liederreihe* »*Hafis*« von *Oskar Guttmann* und ein Zyklus »*Wendelin Dudelsack*« für Tenor, Klavier, Flöte und Saxophon von *Theodor Blumer:* wirklich witzige unterhaltsame Vertonungen lustiger Gedichte von K. A. Findeisen. Variationen für *Klavierquintett* über ein schlesisches Volkslied von *Kurt Schubert* wirkten in ihrer schwärmerischen Klangfreude recht anmutig, während zum Beispiel eine *Klaviersuite* im Zwölf-Tonsystem von *Hermann Heiß* wiederum nur als Zeugnis für die Experimentiersucht der »Neuen Musik« bewertet wurde.

Auch die *Kirchenmusik* fehlte nicht, teils im Rahmen liturgisch gottesdienstlicher Veranstaltungen, teils als selbständige Konzertgabe. In einer Vesper des Kreuzchores kam als besonders wertvolle Gabe der *137. Psalm* von *Kurt Thomas* zu Gehör, ein Werk von erstaunlich starkem Ausdrucksreichtum, von einem leichten exotischen Hauch überschattet, mittelalterliche und modernste Musikelemente gestaltungskräftig verbindend. Die Wiedergabe machte dem neuen Kreuzkantor *Rudolf Mauersberger* große Ehre. Anderweit hörte man ein bisher unbekanntes »*Stabat Mater*« von *Peter Cornelius*, ein Jugendwerk des feinsinnigen Lyrikers, das unverkennbar die keusche Innigkeit und Zartheit cornelianischer Melodik kundtut. Als Uraufführung weckte ein »*Bretonischer Totengesang*« für gemischten Chor und großes Orchester von *Philippine Schick* Interesse. Es ist ein tief erfühltes, von geschickter Hand geformtes Werk, allerdings fast erdrückend durch klangliche und seelische Schwere. Von wohltuender Klarheit und Einfachheit war demgegenüber *Heinrich Schalits* Hymnus »In Ewigkeit«. Die Wieder-

gabe der drei letztgenannten Werke ist *Karl Pembaur*, dem Sinfoniechor und der Liedertafel zu danken.

Ein irgendwie geschlossenes Bild zeitgenössischen Schaffens gaben die Veranstaltungen dieser Dresdner Tonkünstlerwoche nicht, sondern nur mehr oder weniger vom Zufall bedingte Stichproben. Und daß diese von einer sehr starken schöpferischen Ader unserer Musikergeneration überzeugt hätten, kann man im allgemeinen auch nicht sagen. Aber man ist in dieser Beziehung mit seinen Ansprüchen ja längst schon bescheiden geworden. *Eugen Schmitz*

DAS 18. DEUTSCHE BACHFEST IN KIEL

Vom 4. bis 6. Oktober fand in Kiel das diesjährige Bachfest der *Neuen Bachgesellschaft* E. V., Sitz Leipzig, statt. Außer anderen Veranstaltungen wurden in diese drei Tage sieben große Konzerte zusammengedrängt. Der äußere Erfolg war sehr groß, und zu dem künstlerischen Ergebnis äußerte sich Karl Straube bei einer Festansprache, daß bisher auf keinem Bachfest die Totalität und Vielseitigkeit Bachs so stark in Erscheinung getreten sei. In einer »Motette« gab es u. a. als etwas seltenes die Missa sine nomine von Palestrina in der Bearbeitung und *Instrumentierung* J. S. Bachs zu hören. Ein »Kantatenabend« brachte die Kantaten Nr. 137, 55, 146, 175 und ein weiteres Konzerto aus vier Einzelteilen verschiedener Kantaten. Eine »Orgelstunde« erregte stärkstes Fachinteresse, da hier zum erstenmal die sogenannten Katechismus-Choräle, benannt »Der Klavierübung dritter Teil«, geschlossen aufgeführt wurden. Es ist dies eines der ebenso schwierigen wie kunstvollsten Spätwerke Bachs.

Eine weitere Seltenheit im Gesamtprogramm war die Aufführung der erst im Jahre 1924 von W. Maxton in der Universitäts-Bibliothek zu Upsala aufgefundenen »Abendmusik« Buxtehudes, ein dramatisches Oratorium in drei »Akten«, das starke Wirkung hinterließ infolge der darin vollzogenen Umdeutung des Venetianischen Opernstils in deutsche Kunstvorstellung von damals. Erst nach Kenntnis dieses Werkes, es ist bis jetzt das einzige erhaltene seiner Art, kann man erklären, warum Bach im Jahre 1705 die beschwerliche Wanderung nach Lübeck unternahm, um eine »Abendmusik« von Buxtehude kennen zu lernen. Triosonaten verschiedener Zusammensetzung (bearbeitet und wiederhergestellt von Max Seiffert), die Goldbergvariationen, die g-moll-Solosonate für Geige und Lautenmusik auf dem Originalinstrument gespielt (Hans Neemann) war der Beitrag aus Bachs Kammermusik, wozu man noch das E-dur-Violinkonzert und das C-dur-Konzert für *Drei* Cembali zählen kann.

Ein durchaus geglückter, mit großer Begeisterung aufgenommener Versuch war die *szenische* Aufführung von J. S. Bachs Kaffee- und der Bauern-Kantate sowie des »Jenaischen Wein- und Bierrufers« von J. Nicolaus Bach. Hierzu hatte H. J. Moser eine ebenso unterhaltsame als stilechte Rahmenhandlung gedichtet: »Ein Bachscher Familien-Tag«. In dessen Uraufführung war noch, als Überraschung selbst für die Bachkenner, die Uraufführung eines erst kürzlich entdeckten, derbfröhlichen Quodlibets des 20jährigen Bach eingeflochten. So war ein nahezu abendfüllendes Bach-Werk für die *Bühne* entstanden!

Sonstige Veranstaltungen: ein Festgottesdienst im Stile Bachs mit voller Liturgie, mit Te Deum und mit Einfügung der Kantate »Sei Lob und Ehr« (Nr. 117.). Hier erhielt man erst einen richtigen und unmittelbaren Eindruck vom Wesen und Zweck der Kirchenkantaten. — Ein Vortrag von Max Schneider, Halle, handelte über »Schrift- und Klangsymbolik bei Bach«. Das Thema ist nicht neu. Überraschend und einleuchtend war aber vieles, was der Vortragende zu den im Lichtbild gezeigten Notenbeispielen ausführte. Freilich konnte man sich des Eindrucks nicht immer erwehren, daß dieser

Grad einer schrift- und klangsymbolischen Ausdeutung bedenklich werden und zur Veräußerlichung verleiten kann. Mit Recht hat dann auch Schneider selbst zur Vorsicht bei solchen Feststellungen gemahnt. Völlig zustimmen konnte man aber seiner Ansicht, daß auf dem Wege symbolhaften Deutungsversuchs wichtige *praktische* Folgerungen für die Aufführung gezogen werden können. — In der Mitgliederversammlung wurde Reichsgerichtspräsident a. D. *Simons* als 1. Vorsitzender der Neuen Bachgesellschaft gewählt für den verstorbenen Prof. Smend; 2. Vorsitzender wurde Prof. Dr. Max *Seiffert*. Zum nächsten Tagungsort, 1931, wurde *Königsberg* bestimmt.
Das 18. Deutsche Bachfest klang aus mit einer glanzvollen Aufführung der Hohen Messe in h-moll unter Leitung *Fritz Steins*, in dessen Person auch die gewaltige Arbeit aller einheimischen Kräfte, während und *vor* diesen Festtagen, gebührende Anerkennung und Ehrung fand. Von den vielen Solisten sind hervorzuheben vor allem die vorzüglichen Gesangskräfte *Ria Ginster* und *Adelheid Armhold* (Soprane), *Paula Lindberg* (Alt), *Karl Erb* und *Max Meili* (Tenöre), *Paul Lohmann* (Baß-Bariton); sodann *Carl Flesch* (Violine) und die drei Cembalisten *Günther Ramin*, *Edith Weiß-Mann*, *Dr. Therstappen*. Ramins Darbietung der Goldbergvariationen war die Meisterleistung eines begnadeten Musikers! Zu nennen sind weiter die Organisten *Keller*-Stuttgart und *Deffner*-Kiel.
Und zu erwähnen ist immerhin, daß *sämtliche* Konzerte völlig ausverkauft waren.

Paul Becker

MUSIKPADAGOGISCHE TAGUNG IN KÖNIGSBERG

Hier fand vom 15. bis 18. Oktober die diesjährige *Tagung der Musikpädagogen Deutschlands* unter Vorsitz des Ministerialrats *Kestenberg* statt. Dem Rufe der Veranstalter (Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht und Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, Provinzialverband Ostpreußen) waren zahlreiche Teilnehmer aus dem ganzen Reich, darunter sehr prominente Vertreter gefolgt. Im Mittelpunkt der Gesamttagesordnung stand das aktuelle Problem der »Querverbindung«, d. h. der Kombination des Musikunterrichts mit anderen Schullehrfächern. Nachdem Hans Joachim *Moser*, der verdienstvolle Leiter der Berliner Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, in einem allgemeinen Referat die Grenzen einer solchen Verbindung gezogen hatte, referierten im einzelnen über dies Thema: Studienrat *Geschke*-Königsberg (Deutschunterricht), *v. Braunmühl* von der Reichsrundfunkgesellschaft (Physik), *Heincke*-Königsberg (Religion), Susanne *Trautwein* von der Berliner Akademie (Bildende Kunst), Dr. *Wichmann*-Berlin (Französisch). Aus dem übrigen umfangreichen Programm seien als besonders anregend und im Sinne pädagogisch-kulturellen Fortschritts wertvoll einige Vorträge hervorgehoben, die mit praktischen Demonstrationen verbunden waren. So zeigte Generalmusikdirektor *Scherchen* an Hand eines interessanten Experiments die verblüffende Wirkung drahtlos vermittelter rhythmisch-gymnastischer Übungskommandos auf Schulkinder, während Prof. *Martens*-Berlin im Rahmen einer öffentlichen Unterrichtstunde die Möglichkeit erwies, durch geschicktes Ausfragen halbwüchsige Schüler und Schülerinnen von selbst auf den Begriff einer bestimmten Kunstform (in diesem Fall des Melodramas) zu bringen. Ein anderer Versuch des Königsberger Gesangspädagogen Studienrat *Hartung* lehrte, daß ein wirklich gut geschulter Schülerchor ein so kompliziertes Werk wie das Brahmssche Requiem fehlerfrei vom Blatt zu singen vermag. Höchst lebendige Anregungen gingen ferner von einem in Diskussionsform gehaltenen Vortrag des ausgezeichneten Musikpädagogen *Jöde* über »den Volksgesang als Grundlage jeder Musikpflege« aus. In einer allgemeinen Aussprache, die das Finale der Tagung bildete, kam die Meinung zum Ausdruck, daß ihr fast durchweg befriedigender Verlauf angesichts der Reichsabgeschnittenheit Ostpreußens von besonderer kultureller Bedeutung sei.

Hans Georg

BERLIN

OPER

Ein Hauptwerk der russischen Opernkunst, ja der neueren Opernkunst überhaupt, kam — es erscheint kaum glaublich — mit vierzigjähriger Verspätung nach Berlin, nämlich *Borodins »Fürst Igor«*, zum ersten Male in Petersburg im Oktober 1890 aufgeführt, in Berlin zum ersten Male im Oktober 1930 gehört in der *Staatsoper Unter den Linden*. Wir lernen also dies Werk unter einer gänzlich veränderten Zeitperspektive kennen und sind daher leicht versucht, ihm Unrecht zu tun, indem wir Forderungen an es richten, die billigerweise nicht gestellt werden sollten. Da wir jedoch Kunstwerke nicht nur vom historischen Standpunkt aus werten können, Mängel nicht ganz übersehen können, die in der Zeitgebundenheit jedes Kunstwerks liegen, so muß bedauerlicherweise gesagt werden, daß Prinz Igor als dramatisches Kunstwerk versagt. Der aus der alten russischen Geschichte genommene Stoff hat überhaupt keinen folgerichtigen und wirkungsvollen dramatischen Aufbau, auch keine im höheren Sinne künstlerisch durchgeführte Charakterzeichnung der handelnden Personen, sondern löst sich auf in eine Reihe von lyrischen Bildern. Wenn trotz dieses schweren Mangels Fürst Igor als ein Hauptwerk der neueren Opernkunst bezeichnet werden darf, so schreibt sich die Berechtigung dazu von einer geradezu herrlichen Musik her, die das Ohr bezaubert. Da durch die glänzende Aufführung auch das Auge die Fülle reizvoller Eindrücke erhielt, so wird durch die große Summe dieser blendenden Vorzüge die dramatische Schwäche etwas verdeckt. Man nimmt sie als unvermeidlich hin, und hat trotz dieses Mangels noch immer einen außerordentlich starken künstlerischen Eindruck. Wie sich der Anteil Borodins und der Vollender des unfertig hinterlassenen Werkes, der Freunde Rimskij-Korsakoff und Glasunoff im einzelnen verteilt, ist durch das Ohr kaum möglich festzustellen, so erstaunlich stilrein und homogen erscheint die Partitur. Alle drei zusammen haben eine der klanglich entzückendsten Partituren geschaffen, deren sich die Opernbühne überhaupt rühmen kann. Hier ist, ähnlich wie bei Mussorgskij, die schönste Blüte der wahren russischen Musik, die sich aus dem bodenständigen Volkslied und Tanz herleitet. Dieser rhythmisch und melodisch bezaubernde Grundstoff erhält kostbare, edelste Fassung durch eine höchst reizvolle Harmonik, eine glänzende, schillernde, leuchtende Orchesterkunst. Sehr oft wird man an Mussorgskijs Boris Godunoff erinnert, den man wohl als Zwillingsbruder des Prinzen Igor bezeichnen kann. Die gelehrte Forschung möge die Priorität dieses oder jenes köstlichen Gebildes feststellen, die eigentliche Urheberschaft beim einen oder anderen dieser zwei genialen Musiker suchen; es dürfte dieser Nachweis kaum gelingen, denn beide sind in ihrer Kunst so ineinander verschlungen, daß man sie gar nicht säuberlich voneinander trennen kann. Zufällig haben wir in Berlin den Boris zuerst kennengelernt und sind daher leicht geneigt, Mussorgskij als das Urgenie anzusehen und Borodin als den unerhört geschickten Nachempfinder. Es könnte aber auch der Fall gerade umgekehrt liegen. Wie dem auch sei, die Musik zu »Fürst Igor« zeigt wahrhaft königlichen Reichtum an Erfindung und Kunst. Die Aufführung macht der Staatsoper höchste Ehre. *Leo Blechs* Meisterschaft bewährte sich am Dirigentenpult wieder einmal in der überzeugendsten Weise. *Prof. Hoerths* Inszenierung war der großen und schönen Aufgabe durchaus würdig. *Wladimir Novikoffs* Bühnenbilder und Kostüme haben starkes russisches Gepräge, viel bildhafte Kraft, Farbenpracht. Etwas weniger lang andauernde dunkle Beleuchtung der Bühne wäre übrigens ab und zu wohl nützlich. *Friedrich Schorr* als Igor gibt gesanglich wie darstellerisch eine ideal anmutende Verkörperung der Rolle. Seiner großartigen Leistung nicht ganz ebenbürtig ist seine Partnerin, Frau *Friedrich* als Jaroslawna. Man muß ihr aber zugute halten, daß sie in wenigen Tagen die schwere Partie hat lernen müssen, zum Ersatz der erkrankten Delia Reinhard. Auch *Theodor Scheidl* als kraftstrotzender, gewalttätiger Fürst Galitzky ist sehr stark in Erscheinung, charakteristischem Spiel und Gesang. Das Liebespaar *Wladimir* und *Kontschakowna* wird mit lyrischer Überschwenglichkeit und stimmlichem Wohllaut von *Roswaenge* und *Karin Branzell* gegeben. Als versoffenes Vagabundenpaar sehr drastisch und echt *Otto Helgers* und *Waldemar Henke*. Die berühmten *Polowetzer Tänze* aus dieser Oper gestaltete *Rudolf von Laban* zu einer Tanzszene von hinreißender Wirkung und entzückender Bild-

haftigkeit. Man kann ihn zu diesem imponierenden Debüt nur herzlich beglückwünschen. Im übrigen hat die herbstliche Opernspielzeit während des ersten Monats September im wesentlichen eine Reihe von Neueinstudierungen und Neuinszenierungen beliebter Meisterwerke gebracht. Zwischendurch schlüpfte nur ein für Berlin neues Werk, und kaum hatten wir es flüchtig begrüßt, so war es uns auch schon wieder entschlüpft. Seit geraumer Zeit angekündigt, von einem Jahr auf das andere verschoben, kam im September endlich *Ludwig Roselius'* Oper »*Doge und Dogaressa*« in der Städtischen Oper zur Aufführung. Es erübrigt sich, die textlichen Wirrnisse des vom Komponisten selbst geschriebenen Librettos des Näheren zu betrachten. Drei Romane voll abenteuerlichster Erlebnisse sind in diesen Operntext zusammengepackt, der sich von einer Novelle des für die Oper sehr beliebt gewordenen *E. T. A. Hoffmann* herleitet. Nun versteht Hoffmann zwar die phantastisch verknotete Geschichte zu erzählen, nicht jedoch weiß der junge Textdichter Roselius einen theatergerechten, dramatisch wirksamen szenischen Ablauf daraus zu gestalten. Da keine der vielen Persönlichkeiten, die in ständiger größter Aufregung die Bühne bevölkern, eigentlich lebendig gesehen und dargestellt ist, so ist Langeweile und Teilnahmlosigkeit die unvermeidliche Folge. Die mangelnde innere Dramatik kann nicht ersetzt werden durch ein rauschendes Getriebe auf der Bühne, durch theatralisches Spektakel und aufgedunsene Romantik. Um diesen unreifen Text einigermaßen erträglich zu machen, hätte es einer Musik von Verdischem dramatischem und melodischem Kaliber bedurft. Die Oper ist ein verunglückter erster Versuch eines jungen Komponisten, der vielleicht, von unangenehmer Erfahrung belehrt, spätere dramatische Arbeiten mit größerer Weisheit anlegen wird. Immerhin ist die Partitur noch der bessere Teil der Oper. Die thematische Erfindung weist zwar eigenes Profil nicht auf; die Neuromantik der Schillings, Schreker, Korngold hat hier sehr stark, zu stark abgefärbt in der melodischen Geste, der rhythmischen Formel, der klanglichen Schablone. Dennoch ist diese Musik aus zweiter und dritter Hand mit Geschick gesetzt, mit Klangsinn gemischt, den Sängern sind des öfteren gesanglich dankbare Aufgaben gestellt.

Die Aufführung blieb dem Werk nichts schuldig, das heißt nicht etwa, daß sie an Unzulänglichkeit mit der Oper wetteiferte, sondern daß sie sich löblich befleißigte, alles möglichst wirkungsvoll herauszubringen. Der Dirigent *Robert F. Denzler* hatte um sorgsame Vorbereitung sich weidlich bemüht, auf der Bühne bewegten sich Kräfte von Rang, wie *Carl Armster*, *Gerhard Hüsch*, *Josef Burgwinkel*, *Desider Zador*, in den Frauenrollen zwei sympathische, für Berlin neue Künstlerinnen, *Elisabeth Friedrich* und *Rosalind von Schirach*. *Otto Krauß* führte Regie, *Gustav Vargos* Bühnenbilder umrahmten die Handlung mit einem Venedig von seltsamer Phantastik.

Im der Städtischen Oper wurde *Wagners „Walküre"* in Neueinstudierung und neu inszeniert mit einer besonders vorzüglichen solistischen Besetzung gegeben. Furtwängler hatte sich diese erneuerte Walküre ausersehen, ist aber in den letzten Wochen von der Leitung zurückgetreten, wie es heißt, weil ihm nicht genügend Proben zugesichert wurden. Dieser Rücktritt Furtwänglers brachte *Fritz Stiedry* ans Dirigentenpult und gab Stiedry eine erwünschte Gelegenheit, seine künstlerische Potenz nach längerer Zeit wieder einmal in einer großen Aufgabe überzeugend zu erweisen. Von seiner Leitung gingen starke Impulse aus, nicht nur auf das Orchester und die Sänger, sondern auch auf das Publikum. Von der Aufführung ist zu sagen, daß sie ein wahres Fest für die Ohren war. Zumal die Besetzung der führenden drei Frauenrollen, Brünnhilde, Sieglinde, Fricka, mit drei in ihrer Art unübertroffenen, ja kaum erreichten Künstlerinnen, wie *Frieda Leider*, *Maria Müller*, *Sigrid Onegin*, war ein künstlerischer Genuß höchster Art. Die drei meisterlichen Leistungen gegeneinander abzuschätzen, hätte wenig Zweck; eine jede von ihnen ist ein Gipfel, und sehr selten nur haben wir jetzt in Berlin das Glück, die anerkannt besten Vertreterinnen ihres Fachs vereint wirken zu sehen. Bei der zweiten Aufführung fehlte Maria Müller; sie wurde durch *Elisabeth Friedrich* ersetzt, deren Sieglinde eine zwar achtenswerte Leistung ist, aber doch sehr beträchtlich hinter der gesanglichen und dramatischen Urkraft der Müller zurückbleibt. Auch die Männer waren bei der ersten Aufführung von erlesener Güte. *Oehmanns* Siegmund, mehr aufs Lyrische als aufs Heldische angelegt, fesselt stark durch Vorzüge des Gesangs und des Spiels. *Bockelmanns* Wotan hat Größe und Adel, dazu baritonalen Glanz, vereint mit Weichheit und machtvoller Stimmresonanz. *Kipnis'* Hunding ist wohlbekannt und mit Recht bewundert. Bei der zweiten Aufführung fehlten Bockelmann und

Kipnis. Diesmal sangen: *Karl Braun*, ein klanglich reichlich trockener Hunding, und *Ditter* als Wotan, darstellerisch stark, gesanglich respektabel, ohne die volle Leuchtkraft der Stimme, die Wagners schwergepanzertes Orchester hier verlangt. Der schwache Punkt der Aufführung war das Walkürenensemble. Mit der neuen Inszenierung hatte *Gustav Vargo* sich nicht in Unkosten bei der erfindenden Phantasie gestellt. Er gab uns merkwürdig schlichte, aber zumeist zweckentsprechende Bilder. Das »wilde Felsengebirge« des zweiten Aktes ist für meinen Geschmack gar zu primitiv-klotzig.

Recht erfreulich war die Erneuerung von *Donizettis* »*Liebestrank*« in der Staatsoper Unter den Linden. Diese Oper, seit längerer Zeit hier nicht mehr gehört, ist eines der köstlichsten und kostbarsten Schmuckstücke der italienischen Buffo-Oper. Ihr Wesen und Stil war von den nachschaffenden Künstlern am Dirigentenpult, auf der Bühne, im Szenischen wohl begriffen worden, und da diesem richtigen Verstehen und Wollen allenthalben auch das Können entsprach, so ergab sich eine Aufführung von seltener Rundung und Vollendung. *Aravantinos* hatte mit feinem Stilgefühl, liebenswürdigem Humor für märchenhaft phantastische Bühnenbilder gesorgt. *Erich Kleibers* leichte Hand taugt für die unbeschwerte, federnde, von Grazie und geistreichem, funkelndem, bufforeskem Übermut erfüllte Musik Donizettis; er blieb der bezaubernden Partitur an Feinheit des Klanges, Farbigkeit und lebendigem Tempo nichts schuldig. Von den Sängern taten sich ganz besonders hervor *Lotte Schöne* als gesanglich und darstellerisch sehr reizvolle Adina, *Eduard Kandl* als urkomischer Quacksalber und *Helge Roswaenge* als schön singender Nemorino, wobei man freilich nicht zu lebhaft an Carusos leuchtendes Vorbild gerade in dieser Rolle denken darf.

Die *Staatsoper am Platz der Republik* brachte *Rossinis* »*Barbier von Sevilla*« in einer Neuinszenierung heraus, die natürlich die radikal modernistischen Tendenzen dieses Instituts in den Vordergrund stellte. Man hatte, in Kürze gesagt, den Barbier ins Jahr 1930 transponieren wollen, in zeitgenössisches Kostüm, mit Smokings auf Taille gearbeitet, modernen weißen Westen, Sakkoanzügen, weißen Friseurjacken. Schließlich aber fehlte, wie es scheint, der Mut, in dieser Richtung aufs Ganze zu gehen, und man mischte unter die modischen Smokings und Sakkos etliche Damenkleider und den typischen Anzug eines behäbigen philiströsen Hausvaters von anno 1890. Nimmt man dazu noch das Bühnenbild: die kitschigen Betonneubauhäuschen der südlichen Kleinstadt mit ihrer grell betonten und beleuchteten Scheußlichkeit im Äußeren und Inneren, so ergibt sich als Ganzes eine szenische Fassung, die an Geschmacklosigkeit schwer zu überbieten ist. Die Atmosphäre von Rossinis Meisterwerk war vollkommen vernichtet, das Ganze in eine grobe Posse, eine schreiende Karikatur verwandelt. Daß man trotz alledem belustigt wurde, war nicht das Verdienst dieser fragwürdigen Inszenierung, sondern ist der unverwüstlichen Heiterkeit der Rossinischen Musik und der guten Laune der mitwirkenden Künstler zu danken. Hauptperson war nicht *Iso Gollands* Figaro, der dank seinem nüchternen modernen Friseuranzug ganz unscheinbar wirkte, sondern *Eduard Kandls* Bartolo, eine Erscheinung von unwiderstehlich grotesker Komik in ihrem potenzierten Spießertum. Für die erkrankte *Novotna* war *Irene Eisinger* als Rosine eingesprungen. Mit kleiner, aber feiner und behender Koloraturstimme und mit charmantem Spiel gewann sie rasch das Interesse des Publikums. *Carara* gab den Grafen Almaviva in der Art eines modernen Lebejünglings, sang aber annehmbar. In den kleineren Rollen des Basilio und der Berta bewährten sich *Martin Abendroth* und *Marie Schulz-Dornburg*. Die musikalisch sehr saubere Aufführung ist dem Dirigenten *Fritz Zweig* gutzuschreiben. Für die Regie und Inszenierung sind *Arthur Rabenalt* aus Darmstadt und *Wilhelm Reinking* verantwortlich. Stellt man sich auf den Boden ihrer sehr bestreitbaren Inszenierungsidee, dann muß man ihnen bescheinigen, daß sie an spaßigen Wirkungen, grotesken Einfällen es nicht haben fehlen lassen.

Hugo Leichtentritt

KONZERTE

Die neue Konzertsaison hat begonnen. Ihr Gesicht schaut noch weniger unternehmend aus als im Vorjahre. Es zeigt vorwiegend die Züge älterer Generationen. Man ist ein wenig müde, vielleicht auch nur vorsichtig geworden im unerläßlichen Aufweisen des Neuen; man schaut rückwärts, nicht, als hätte man etwas erreicht, sondern als sei man des Weges nicht sicher. Der Wagemut ist zum Wankelmut geworden, aber nur als Durchgangssymptom. Trotzdem ist Boden gewonnen worden für die neue Kunst, für den Musikwillen

der Gegenwart, der reinigend auch in der Wiedergabe älterer Musik zu spüren ist, bis hin zu Bach, die Romantik miteingeschlossen. Gleich das erste *Furtwängler*-Konzert war dafür typisch. Programm: Beethovens Zweite, Lieder von Mahler und Strauß' Domestica. Es war kein Zufall, daß der im Nachromantischen Starkgewordene auf den orchestral für ihn so leicht zu formenden Überschwang verzichtete und die Zweite in eine kraftvoll gesunde Beethoven-Atmosphäre hob. An dieser Darstellung, besonders des langsamen und des Finalsatzes, hatte die junge Musikergeneration regenerierend ihren Anteil. Das Junggeniale dieser Einfälle kam ebenso ungeschminkt heraus wie die damals noch unvermeidliche Abhängigkeit des Werdenden von seinen Vorbildern, für Furtwängler, den unermüdlich Suchenden, eine bedeutsame Wegbiegung. Die Mahlerlieder mit ihrem melodisch anspruchsvollen, wenn auch von Furtwängler äußerst diskret gehaltenen Orchesterpart waren für die große Stimme Maria Müllers keine dankbare Aufgabe. Raum und Stimme drängten zum Herausgehen, die kammermusikalische Grundhaltung der Lieder zur Zartheit des Pastells. Groß ist das Rauschen der Domestica, doch die Bewunderung hält nur solange vor, solange sie klingt.

Klemperer und, durch ihn beeinflußt, sein Solist Josef Wolfsthal ringen noch bewußter, in Beethovennähe zu kommen. Sie werden historisch kritisch, gehen vom Manuskript-Beethoven aus, und Wolfsthal weist den Geigern der Romantik nach, daß sie das D-dur-Violinkonzert durch Verweichlichung des Figurenwerkes, des Bogenstriches, des Rhythmus, der Dynamik und Phrasierung entstellt haben. Zweifellos mehr als nur ein Akt der Pietät und doch nicht allein entscheidend. Das Entscheidende geht vor sich in dem Raum zwischen originaler Aufzeichnung und ihrer Darstellung, in dem Gegeneinander des Schaffenden und Nachschaffenden, im Aufgeben der eigenen Wesenheit im Dienste einer andern. So selbstverständlich diese Tatsache an sich ist, würde sie doch, konsequent durchgeführt, eine Abkehr von der Verhimmelung des Mittlers, besonders des Stars, sein, würde das Verhältnis zwischen Inhalt und Darstellung auf das einzig richtige Maß zurückführen. In diesem Zeichen stand Klemperers erstes Sinfoniekonzert, ein Beethovenabend, steht seine gesamte künstlerische Wirksamkeit. Keine Sache von heute auf morgen, die Widerstände sind groß, auch bei ihm selbst. Sein Beethovensuchen hat einen großen Zug, zeigt aber trotzdem eine Inkonsequenz, eine Verwirrung des Gefühls oder eine Selbsttäuschung. Neben gesund Geformtem steht ohne innere Veranlassung Nurgespieltes, dem Orchester Überlassenes, ein psychologischer Widerspruch, der Weg- und Übergangssymptom ist. Der Trauermarsch der Eroica war restlose Erfüllung, nicht aber deren erster Satz. — Das Konzert wird zu billigen Eintrittspreisen wiederholt. Auch das heißt in Beethovennähe kommen wollen.

Karl Muck, der in Berlin Unvergessene, hatte seine Philharmoniker aus Hamburg mitgebracht, um Bruckners Siebente zum Klingen zu bringen, eines jener Hauptwerke, mit dem die reiche Lebensarbeit des jetzt Einundsiebzigjährigen aufs engste verbunden ist. Die Darstellung dieser grandios einseitigen Ekstasen war kein Suchen mehr, war sicherste Tradition, von Bruckner dankbar sanktioniert. In den großen, breiten Brucknertempi ließ Muck Satz um Satz organisch aufwachsen und trotz der ekstatischen Schwere übersichtlich zusammenrücken. Zahlreiche künstlerische Weggenossen und jüngere Dirigenten waren unter der begeisterten Hörerschaft. Der amerikanische Geiger Albert Spalding, der Solist des Abends, spielte Beethovens Violinkonzert, von einigen Nervositäten abgesehen, auf einem durchaus würdigen Niveau. *Ernst Kunwald* leitete sein erstes Konzert mit dem Berliner Sinfonieorchester durch Hugo Wolfs »Penthesilea« ein. Der Eindruck auf die Hörer war sichtlich stark. Die Bilder dieser sinfonischen Dichtung wurden durch das energische Zupacken des Dirigenten und durch das frische Mitgehen des Orchesters erstaunlich farbenreich und plastisch. Danach spielte die bekannte Pianistin Celeste Chop-Groenevelt ein melodisch allzu glattes, in den Kontrasten schwachblütiges Klavierkonzert von Bortkiewicz, das nur im Finalsatz die dem Umfange entsprechende innere Haltung fand. Die Darstellung der Steigerungen schienen der Pianistin trotz ihrer ursprünglich starken Musikalität über ihre physische Kraft zu gehen. Mit Brahms' Erster schloß das Konzert.

Das erste Konzert *Heinz Ungers* mit den Philharmonikern brachte Mahlers abendfüllendes »Lied von der Erde«. Unger mausert sich in seinem dirigentischen Habitus. Ein gewissenhaftes, wenn auch noch vorwiegend auf die Technik gerichtetes Partiturstudium machen seine Bewegungen gelöster und bestimmter, die Verbindung mit dem Orchester wird zu-

verlässiger, die ersehnte Beeinflussungssphäre scheint erreicht. Dieses »Lied von der Erde« bekam in jedem seiner sechs Bilder das besondere Gesicht, wurde aus scharfumrissenen Grundstimmungen aufgebaut. Die Tenorlieder sang Jaques Urlus, seit langem bewährter und begehrter Spezialist für diese Partie. Seine Partnerin war die Cahier, im Vortrag wieder eine Fülle geistiger Feinheiten, die restlos wie ehedem zu formen die Stimme leider zuweilen versagte.

Zu den kammermusikalisch stärksten Eindrücken gehörten die beiden Konzerte des *Pro Arte-Quartetts*, das aus den Herren Onnou, Prevost, Halleux und Maß besteht. Der Debussy des ersten Abends, ein Frühwerk, op. 10, üppigste Melodik an sich, von Schilderungsmanieren fast noch frei, war eine unerhörte Darstellungsleistung. Nicht minder eingefühlt, und immer in erstaunlicher Viereinigkeit, wurde das Honegger-Quartett des zweiten Abends interpretiert. Das Werk gehört in den großen Linien der Satzentwicklung, in der eigenartigen Verwendung des Polytonalen und Polyrhythmischen als Ablauf seelischer Erregungen, die sich hier bis zur Verbissenheit steigern, zu den wertvollsten des neuen Schaffens, obwohl es bereits vor dreizehn Jahren geschrieben wurde. Die Erstaufführung der Phantasie und Fuge von Karl Marx hatte daneben einen schweren Stand. Auch hier neues Musikwollen, aber nur begrenztes Können. Diese Musik ist nicht aus dem Geiste des Neuen, kaum aus ihrer Technik geworden, deshalb wird sie doziert, akademisch eingefangen.

Zu den erfolgreichen Bachsuchern und Bachkündern gehört *Alfred Sittard*. Als Lehrer der Akademie für Kirchen- und Schulmusik gibt er in der allzu kleinen Aula dieses Instituts in vier Konzerten einen Überblick über Bachs Orgelmusik. Das Werk der Frühzeit, darunter bereits die kraftbewußte d-moll-Toccata mit der mächtig aufgipfelnden Fuge, füllten den ersten Abend. Das meisterliche Spiel Sittards und die wertvolle Kammerorgel des Instituts (Sauer-Walcker) gewährleisteten eine vollendete Darstellung.

Ein neues Trio mit alten Instrumenten, *Ernst Wolff*, Cembalo, *Reinhard Wolf*, Viola d'amore, und *Eva Heinitz*, Viola da Gamba, fand in seinem ersten Konzert eine zahlreiche Hörerschaft. Man flüchtet vor dem Ausdruck der Gegenwart in die Ausdrucksmittel der Vergangenheit, man wird archaisch und kasteit sich auf Kielflügel und Gambe, weil man die großen Errungenschaften der Technik als kunstfeindlich ansieht, statt sie mit dem Geistigen zu verbinden.

Aus Finnland kam der Bariton *Ture Ara*, nordisch breit und schwer in der Stimme und im Temperament. Verdi liegt ihm nicht, aber Händel, mehr noch die Lieder seines Landsmannes Erkki Melartin, formvollendete Kompositionen mit volkstümlichem Einschlag. Aus Zürich kam *Lucy Siegrist*. Die Stimme an sich ist ein leicht ansprechender Sopran, leicht zu beseelen, dynamisch reich und dennoch im Aufbau anspruchsvoller Tektonik versagend. *Marguerite D'Alvarez* ist eine schöne Spanierin, eine Carmen in Figur und Haltung, doch nicht in ihrer Stimme, noch weniger in deren Anwendung. So zahlreich die Komponisten ihres Programms waren, so gleichmäßig nivelliert war deren Vortrag. Ähnlich bunt war die Liederfolge des Bariton *Mor Skusa*, ein international imposantes Nebeneinander auf dem Papier, in der Ausführung ging alles über einen Leisten.

Otto Steinhagen

Orchester-Abende

Musiker und Musikfreunde sehen dieser Saison, die wohl mehr als die vorjährige im Zeichen der wirtschaftlichen Depression stehen dürfte, mit einiger Sorge entgegen. Es wird wohl dahin kommen, daß die noch zum Konzertbesuch fähigen Liebhaber sich immer mehr auf ein paar der großen Abonnementskonzerte und auf populäre Veranstaltungen beschränken werden und müssen. (Für den frei konzertierenden Künstler ist das Risiko eines eigenen Konzertes, namentlich in Berlin, heute schon fast ein sicherer Posten auf dem Verlustkonto.) Die volkstümlichen Konzerte des Philharmonischen Orchesters unter *J. Prüwer* und die des Berliner Sinfonieorchesters unter *Dr. Kunwald* bzw. *Dr. Thierfelder*, die mit frischer Musizierlust und -fähigkeit Anfang Oktober wieder eingesetzt haben, sind auch tatsächlich geeignet, für viele den Bedarf an guter Orchestermusik künstlerisch sorgfältig zu bestreiten.

Die altehrwürdige Philharmonie ist von Oskar Kaufmann in ihren Vorräumen geschmackvoll renoviert worden; im nächsten Jahre soll auch der große Saal selbst ein neues Gesicht bekommen. Als Eröffnungskonzert diente das von *Oskar Fried*, die Aufführung der »Jahreszeiten«. Es ist ein dankbares, auch ein inhaltvolles Werk, wenngleich es mit vielen schon zur romantisch-homophonen

Satzweise tendierenden Zügen den starken Boden Haydnscher Kraft und Eigenart: die absolute Tonwelt, verläßt. Über die Aufführung sind nur Lobeserhebungen am Platze gewesen: O. Fried, die Philharmoniker und der Kittelsche Chor, sowie die Solisten *Edith Wolf*, *Helge Roswaenge* und *Hermann Schey* taten alles Mögliche, dieses weltliche Oratorium in bester Form herauszustellen.

Bruno Walter begann den Reigen seiner Sinfoniekonzerte unter Assistenz von *Artur Schnabel*. Das Beethovensche Es-dur-Konzert, ein Prüfstein für jede hohe Klavierkunst, stand an der Spitze und wurde auch eine Spitzenleistung. Selbstverständlich vollendet in der klavieristischen Prägnanz und Schönheit, erhielt es in Schnabels vornehm-vergeistigter und wiederum auch großgeballter Ausdrucksweise jene apollinische Abgeklärtheit, die wir klassisch nennen und schließlich als Beethovens wahre Gestalt betrachten müssen. Bruno Walter, der nachher noch ein Mahler-Bekenntnis mit der Fünften ablegte, begleitete das Klavierkonzert mit der Elastizität des geborenen Dirigenten, welcher in seinem etwas weicheren Naturell sich auch den schärferen Konturen eines Solisten gut anzupassen versteht.

Erstaunlich schnell für heutige Verhältnisse hat *Michael Taube* seinen Konzerten äußere Resonanz zu geben verstanden, indem er ein aus jungen Kräften zusammengesetztes Kammerorchester auf erste Qualitätsstufe brachte und in seinen Programmen stets zu fesseln wußte. Der erste Abend war Bach, der zweite Mozart gewidmet; am dritten sollen Ur- und Erstaufführungen neuer Musik das Wort haben. Nicht zum letzten muß der erzieherische Wert dieser Konzerte dem Dirigenten Taube gutgeschrieben werden. Aus dem Bach-Programm konnte ich den Eingangsteil, die D-dur-Suite und das Violinkonzert in D-dur (mit dem solistisch erstrangigen *Max Strub*) wahrnehmen: eine Freude, dieses disziplinierte und klanglich fein abschattierte Spiel zu hören. Der Mozart-Abend bot nach der d-moll-Sinfonie eine am Flügel von *Georg Bertram* subtil betreute, schön ausgeglichene Wiedergabe des C-dur-Klavierkonzertes und zum Schluß eine unbekannte Vesper (K. 339) für Chor, Soli und Orchester aus Mozarts Salzburger Zeit. Es ist das ein als Kirchenstück geschriebenes, jedoch mit volkstümlichen Tönen durchsetztes, aber jedenfalls hörenswertes, im Schluß-Laudate sogar melodisch starkes Stück, das von Taube und seinem Vokalensemble (Soli: *Hede Simon*, *Gustav Rödin* usw.) erfreulich gut zum Vortrag gelangte.

Über den mit zwei Abendprogrammen in der Philharmonie hervorgetretenen Dirigenten *Wheeler Beckett* ist nur zu sagen, daß er zwar mit Sicherheit und musikalischem Verständnis Mozart (Jupiter-Sinfonie) und Beethoven (Siebente) herausgebracht hat, aber doch keine überzeugende Eigenwerte mitzugeben wußte. Im ersten Konzert spielte *Nicolai Orloff* mit glücklicher Belebung des Stils das Chopinsche f-moll-Konzert, im zweiten lernte man die stimmbegabte Sopranistin *Margaret Halstead* kennen.

Kammermusik

Der Kapellmeister *Wolfgang Retslag* musizierte mit einem kleinen, leistungsfähigen Ensemble ein überlanges Programm durch, dessen künstlerisches Gewicht im Schlußteil lag, in Erstaufführungen von Toch und Milhaud. Ernst Tochs »Chinesische Flöte« (für Kammerorchester und eine Sopranstimme) op. 29 ist eine Art Kammersinfonie mit eingeschobenen Gesangsintermezzi, sehr fein empfunden und ausgemalt in pastellzarten Stimmungsbildern, jedoch in der Formeinheit noch nicht zwingend, d. h. geschlossen genug. Die stark wirkenden Gesänge (auf Nachdichtungen von Bethge) scheinen mir die vier Instrumentalsätze mehr zu trennen als zu binden. *Susanne Holländer* tat sich dabei solistisch hervor; das Orchester war unter Retslags Leitung gut auf dem Posten. Mit derselben Sopranistin, der Altistin *Eva Buttenberg*, den Männersolisten *Karl Mirus* und *Karl Salomon*, mit dem Oboisten *W. Reich* und dem Cellospieler *F. Walther* kam dann Milhauds »Vierte Sinfonie« zum Vortrag und erregte ein nicht geringes Interesse. Der Komponist hat seine Absicht, die Menschenstimme und den Vokal im absoluten Sinne, quasi instrumental zu verwenden, ganz ausgezeichnet durchgeführt und die drei Sätze außerdem noch mit bemerkbarer Substanz gefüllt. Die Wiedergabe ließ kaum etwas zu wünschen übrig. Die Schlußnummer des Abends, eine »Kammerkantate«, op. 28, von Ernst Roters, fiel dagegen als zwar gutgemachte, aber schwache Epigonenmusik erheblich ab.

Das *Guarneri-Quartett* ist wegen seiner sorgfältigen Konzertvorbereitung und seiner stets lebendigen Art des Spiels beliebt geworden. Schon wie der erste Abend bei aller Noblesse

des Tones temperamentvoll mit dem B-dur-Quartett von Serge Tanejeff einsetzte, war eine unbestreitbare Leistung.

Das Konzert des *Basler Trios* hatte kammermusikalische Vollendung keineswegs aufzuweisen; denn dem dargebotenen Mozart fehlte noch viel an der Souveränität eines schwebend-leichten Spiels.

Ein paar Solistenabende von unterschiedlichem Wert. Der des Cellisten *Joseph Schuster* erreichte in der technischen Durchführung und in der musikgesättigten Formerfüllung die Stufe der Bedeutung (Händel, Haydn usw.). Am Flügel saß mit homogener Anpassungskraft *Arpad Sandor*. — Den jungen Geiger *Abram Schönberger* wird man sich vormerken müssen für später, um zu beobachten, ob er seine schönen manuellen und künstlerischen Gaben auch zur reifen Eigenart entwickeln kann. — Für den Geiger *Wolfgang Herold* ist die noch fehlende Wegstrecke zum Ziel wohl noch länger. Sein Schubert (op. 137, Nr. 1) ließ technisch noch zu wünschen übrig.

Klavierspieler

Wenn ein Pianist wie *Emil von Sauer* in einem Klavierabend sein fünfzigstes Künstlerjubiläum feiert, so ist das für die Fachinteressenten wie für die Musikfreunde überhaupt ein gebotener Anlaß, mit Ehrenbeweisen nicht zu kargen. Sauer sah in der Philharmonie eine große Gemeinde seinem bezaubernd leichten und immer noch erstaunlich sicheren Spiel mit Bewunderung und Dank lauschen. — Im Zeichen des großen Erfolges stand auch das Konzert von *Elly Ney*, die nach Chopin und Liszt eine Beethoven-Sonate (op. 111, c-moll) mit tiefer innerer Kraft aufbaute und anschließend dann noch für Mozart (K. 330, C-dur) die rechte Zärtlichkeit der Empfindung fand. — Auch von *Leonid Kreutzer* hörte ich einen Beethoven (op. 110), der ebenso groß geschaut in der Form wie klassisch klar im Ausdruck, also eine Leistung von Rang war. Kreutzer wird uns in weiteren Klavierabenden noch zu beschäftigen haben.

Von dem Schweizer Pianisten *Emil Frey*, der bei uns ein ziemlich seltener Gast gewesen ist, ging die Wirkung eines großen Spielers und Künstlers aus. Eine Reihe eigener Klavierstücke, glänzend aus dem Instrument erfunden, doch nicht gerade persönlichkeitsstark in der Eingebung, erzielte nur freundlichen Achtungserfolg. — Drei junge Pianisten vom Schlage besten Nachwuchses: *Winfried Wolf* hat reiche Anlagen zur nachschöpferisch sicheren Phantasie (Schumann: Sinfonische Etüden), die ihm den Weg bahnen werden. Der Ungar *Lajos Heimlich*, ebenfalls Vollblutmusiker, hat wie im Vorjahre berechtigte Aufmerksamkeit gefunden, u. a. mit kultiviert herausgeholten Scarlatti-Sonaten und der ernstzunehmenden Darstellung von Beethovens op. 110. Im Spiel des Neuseeländers *Guy Marriner* waren zwar die künstlerischen Momente den ausgezeichneten technischen nicht ganz gleichkommend; aber der Gesamteindruck stand auf der positiven Seite.

Lieder-Abende

Sie sind so zahlreich wie die Gesangseleven und Gesangsmethoden. Veranstaltungen, wie die von *Sigrid Onégin*, *Lula Mysz-Gmeiner* und *Schlusnus*, in der Gunst des großen Publikums und im Fachurteil feststehend, braucht man nur zu registrieren. Auch ein fast tragischer Fall wie der des Sängers *Wüllner*, der jedoch durch unvergleichbare Qualitäten der innerlichen Kraft und Größe wieder versöhnt, ist nur zu streifen. Aber den aufgehenden und schon steigenden Sternen Blick und Interesse zuzuwenden, hat nicht nur rechten Zweck, sondern manchmal auch den Reiz angenehmer Überraschung.

Der Opernsänger *Wilhelm Guttmann* nötigt immer wieder Hochachtung ab, weil er sein von Natur aus nicht sehr gesegnetes, sprödes Organ durch zähe Arbeit schon fast einwandfrei im Tonsitz geschult hat. Die musikalische Intelligenz seiner Vorträge sichert die starke Wirkung (Mahler; H. Wolf). — *Michail Gitowsky*, ein bei uns ansässiger russischer Opernbaß mit großem und schönem Material, hatte mit Liedern seiner Heimat (Mussorgskij, R.-Korsakoff) und Opernarien auch im Konzertsaal verdienten Erfolg. — Eine erfreuliche Sänger-Erscheinung war ferner der Baritonist *Walter Mills*, dem nicht nur schönklingende Stimmittel, sondern auch technische Fertigkeit und natürliche Musikalität eigen sind. Zwei Monate zurück liegt ein Liederabend von *James R. Houghton*, eines Baritonsängers von guten, aber noch zu wenig gepflegten Anlagen.

Im Reigen aufstrebender Sängerinnen fiel die Mezzo-Altistin *Julie de Stuers* angenehm auf. Nicht nur wegen ihrer warmklingenden, gutsitzenden Stimme, sondern auch durch die Art ihres von Musiksinn und innerer Anteilnahme getragenen Vortrags (Schubert usw.). Ebenso positiv ergab sich der Liederabend

von *Ingrid Brebeck*, die eine geschulte und künstlerisch bemerkbare Sopranistin ist. Bei zwei Bach-Arien mit obligater Flöte wirkte außer dem Begleiter *Cyril Busch* noch der Flötenspieler *Rolf Ermeler* mit. — Bei der Koloraturstimme von *Dorothy Canberra* wurde man nicht recht warm und froh. Ein an sich großes, aber in der Höhe scharf klingendes Material und der etwas leblose Ausdruck des Gesanges waren ihre Hauptmerkmale. — Dagegen gefiel der Sopran von *Jeanette Vreeland* sowohl tonlich wie auch in seiner Verwendung in französischen und englischen Liedern im ganzen recht gut. — *Grace Leslies* Mezzosopran ist noch nicht ganz frei und sicher in der tieferen Stimmlage, sonst aber schon konzertreif und für die feine Ausdruckskunst der Sängerin verwendungsfähig. — Zum Schluß noch die kurze Erwähnung von *Marjorie Meyer*, die mit zwei Abendprogrammen auftrat und nur einen mäßigen Eindruck hinterließ. *Karl Westermeyer*

OPER

BREMEN: In der Oper beherrscht die Operette auf der ganzen Linie das Feld. So bleibt für die künstlerisch vollwertige Oper nur ein geringer Bruchteil des Spielplans übrig. Aus diesem Bruchteil ragen, nachdem die angebliche Verdi-Renaissance sanguinische Hoffnungen enttäuscht hat, Donizettis Lucia und Puccini mit seinem Gianni Schichi und dem Mädchen aus dem Wilden Westen als erstaunliche Leistungen unseres energischen und musikalisch schöpferischen Kapellmeisters *Hermann Adler* heraus. Der Lucia ist in der radikalen Bearbeitung von M. Ettinger aller sentimentale Lügenplunder der alten Schauerromantik vom Leibe gefallen; geblieben ist vor zeitlos expressionistischem Stimmungshintergrund eine dreiteilige weltliche Kantate mit Chor, Rezitativen, Arien, Duetten, Sextetten und Ensemblesätzen, die dem verlästerten Werk des Melodienkrösus Donizetti eine direkt imponierende Neugeburt zuteil werden ließ. Die glänzende, bis ins kleinste Detail gefeilte Aufführung wurde vor allem durch unsere höchste musikalische Ansprüche erfüllende Koloratursängerin *Sinaida Lissitschkina* zum dauernden Erfolg getragen. Der musikalisch witzige und geistsprühende Puccinische Einakter Gianni Schichi brachte das lebendige Satyrspiel zu der fast priesterlichen Musiktragödie Donizettis. Dann erlebten wir noch, wie einen rauhen Sturz aus reiner Kunsthöhe, desselben Puccini absolut kinodramatische und auch musikalisch unbedeutende Wild-West-Romantik. Erfreulich war aber die Bestätigung, daß mit *Else Kment* (in der Titelrolle) dem Ensemble eine vornehme Sängerin mit feiner Stimmkultur und absoluter Musikalität für das jugendlich-dramatische Fach gewonnen ist.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Mit »Boris Godunoff«, der 1913 hier seine deutsche Uraufführung erlebte, dann durch seine Wiederaufnahme 1920 mit Wilhelm Rode in der Titelrolle den entscheidenden Anstoß zur Popularisierung der Mussorgskijschen Oper in Deutschland gegeben hat, wurde die Spielzeit pomphaft eröffnet. Boris war diesmal *Karl Rudow*, der falsche Dimitri der neue Heldentenor *Rudolf Streletz*. *Carl Schmidt-Belden* dirigierte, die stattliche Inszenierung besorgte Intendant *Georg Hartmann*. Alsdann wurde »Madeleine Guimard« von Karl Prohaska wieder in den Spielplan eingesetzt, da der starke Erfolg des Werkes am Ende des vorigen Winters wegen Erkrankung der Trägerin der Titelrolle nicht mehr ausgenützt werden konnte. *Erika Darbo* entschied auch diesmal durch ihre temperamentvolle Darstellung der interessanten Tänzerin den Sieg der musikalisch vornehmen, textlich durch die Überfülle pseudo-historischer Episodik ein wenig beeinträchtigten Oper. Eine solistisch eindrucksstarke Wiedergabe des »Lohengrin« in neuer Inszenierung durch *Herbert Franz* mit *Ventur Singer* als milder Titelheld und *Herta Böhlke* als stimmlich imposante Ortrud erregte besonderes Aufsehen durch die Nachahmung einer schon am Rhein und Main mit geringem Glück versuchten Regie-»Nüancen«, die den Schwanenritter — ohne Schwan erscheinen und verschwinden ließ. Das hyperromantische Wunder eines plötzlich in Lichtkegel-Bestrahlung aus den Bühnenbrettern wachsenden Lohengrin übertrumpfte das Wagner-romantische Schwanenwunder. Der Dank Lohengrins an den hilfreichen Schwan blieb übrigens nicht fort, nur eben das bedankte Tier glänzte durch Abwesenheit. Dafür wurde wenigstens das sogenannte »Geheimnis-Ensemble« des zweiten Aktes aus der Partitur eliminiert. Der dirigierende Kapellmeister *Hans Oppenheim* hatte in längeren Ausführungen des Programmheftes versucht, beide »Novitäten« im Vornhinein zu rechtfertigen, fand aber mit seinen ziem-

lich merkwürdigen Argumenten wenig Gegenliebe bei Publikum und Kritik. Intendant Hartmann übernahm die Reinhardtsche »Neugestaltung« der »Fledermaus«, für die er dem Stadttheater sogar eine den Brettern aufmontierte, tadellos funktionierende neue Drehbühne stiftete. Im übrigen empfing man trotz dem von *Hermann Wetzlar* liebevoll durchgearbeiteten musikalischen Ensemble und der nicht minder sorgsam vom Regisseur-Intendanten kontrollierten Darstellung den Eindruck, daß Reinhardt mit seinen drei Eideshelfern Rößler, Schiffer und Korngold die einer Verjüngung wahrlich nicht bedürftige »Königin der Operette« nicht verschönert, nicht verbessert, nur beträchtlich verlängert, außerdem musikalisch wie textlich mit ihrem besonderen Stil durchaus fremden Elementen durchsetzt hat. In der hiesigen Aufführung klang zudem die wienerische Note nicht mit. Die unverwüstliche »Fledermaus« fand natürlich auch in ihrer allerneuesten Gestalt den stürmischen Beifall, aber er wäre aller Vermutung nach noch bedeutend stürmischer gewesen, wenn all die Mühe, zu der auch die aparten Drehbühne-Dekorationen *Hans Wildermanns* zu rechnen sind, auf eine von Zutaten und Abstrichen freie Wiederbelebung des Originals verwendet worden wäre. *Erich Freund*

DÜSSELDORF: *Massenets »Manon«* kann durch ihre eklektisch-süßliche Haltung im heutigen Spielplan nur noch *sehr* bedingt ihren Platz behaupten. Und leider hat auch die »Widerspenstige« von *Hermann Goetz* — trotz aller wesentlich höheren Vorzüge — mittlerweile der Zeit Tribut zahlen müssen. So wirkte denn im nicht allzu reichen Repertoire Mozarts »Don Juan« wie ein Wunder der Erlösung. So sauber und sorgsam nun auch die Wiedergabe war: die Inszenierung des Generalintendanten *B. W. Iltz* konnte durch ihren Kompromiß zwischen Realismus und Stilisierungsversuchen nicht unbedingt überzeugen. Die (in der malerischen Wirkung sicherlich schöne) Starrheit der Gruppen erinnerte zudem verschiedentlich mehr an Händel als an die ungeheure dramatische Kraft des Salzburger Meisters. Sehr starken Eindruck hinterließen die Bühnenbilder von *Helmut Jürgens*. Die Direktion von *Jascha Horenstein* vermochte trotz aller Sorgfalt die Gelöstheit des Klanglichen nicht völlig zu erreichen. Die Besetzung entsprach nicht in allen Fächern dem dämonischen Charakter des genialen Werkes. Mit unbedingter Hochachtung sind vor allem *Erna Schlüter* (Donna Anna) und *Berthold Pütz* (Leporello) zu nennen.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Die Oper gibt in der Spielzeit, die begann, der *Operette* breiteren Raum, mit ihr Publikum anzuziehen und so durch die Krisenzeit ökonomisch einigermaßen gesichert durchzusteuern. Der Versuch verrät Einsicht in die reale Situation und ist anzuerkennen. Nicht bloß darum, weil er praktisch seinen Zweck erfüllen wird, woran sich kaum zweifeln läßt, nachdem durch die Schließung des Operettentheaters das Bedürfnis nach jener Form oder Nicht-Form fühlbar ist. Sondern auch ideell. In den Operettenplänen bewährt sich die gute und radikale Einsicht in die Unmöglichkeit eines gesicherten, mittleren »Niveaus«, auf dem ein »Kulturtheater« ungefährdet sich halten könnte. Das mittlere, behagliche Opernwesen, das solches Niveau beherrscht, hat sich als scheinhaft und unaktuell herausgestellt; in Wahrheit besteht kein ernsthaftes Publikumsbedürfnis mehr danach, und wo man trachtet, vom Kothurn herab dem Publikum solches Bedürfnis einzureden, wird man es höchstens von der Fühlung mit wirklich aktuellen Dingen fernhalten. Ein Verfahren, das mit Lehar und Kalman die Kassen füllt, um Mahagonny und Wozzeck möglich zu machen, ist einem solchen vorzuziehen, das mit Mignon und Margarethe die Hörer im Winterschlaf läßt; die Operette verstellt keiner radikalen Intention den Raum und trägt eher bei, das Bewußtsein des saturierten Opernabonnenten aufzulockern. Zu fordern ist nur, daß man sich dann nicht an falscher Stelle des Niveaus erinnere, das hier doch keines ist, sondern rücksichtslos Operette spiele. Daß das einem Institut mit großem Apparat und festgewurzelter Tradition nicht leicht fällt, ist zu begreifen. Kompromisse sind, für den Anfang, begreiflich. Man brachte erst den alten »Bettelstudenten« von Millöcker mit dem schönen Tenor von *Völker* in der Hauptrolle; eine leicht verstaubte Angelegenheit, der zum Johann Strauß der Funke fehlt, die aber Einfälle und Charme hat und in einer munteren Inszenierung zu unterhalten vermag. Angenehm fiel auf Fräulein *Holl* als Palmatica, die mit Glück und Intelligenz ins ältere und komische Fach überging. — Danach gab es, mit dem eigens zusammengestellten Operettenensemble, eine

Novität: den »Tenor der Herzogin« von *Künnecke*. Es läßt sich nicht bestreiten, daß Künnecke musikalisch dem Operettendurchschnitt überlegen ist; durch die kundige und sorgsame Instrumentation, eine — relative — Gewähltheit der harmonischen und sogar melodischen Gestalt; auch eine gewisse Kenntnis fortgeschrittenerer Jazz-Errungenschaften. Ob das hier einen Vorteil bedeute, steht freilich in Frage; denn alles Recht der Operette liegt in der objektiven Gewalt vorgezeichneter Formcharaktere, die sie im Banalen bewahrt, und sobald sie eben jenes mittlere »Niveau« erstrebt, das an der Oper problematisch ward, verliert sie ihr bestes Teil. Anderseits ist selbstverständlich bei Künnecke mit der musikalischen Formung nicht so weit Ernst gemacht, daß wirklich die schlechte Mitte überschritten und eine erneuerte Operettenform erreicht wäre, wie sie dem Autor programmatisch vorschweben mochte. Das wird allein schon durch das völlig zurückgebliebene Textbuch, das die Gespenster eines Kleinstaat-Hofes ohne Schrecken beschwört, unmöglich gemacht. Immerhin verdienen die Anstrengungen der Musik Anerkennung. Freilich der Versuch, Text und Lied ineinander zu arbeiten, ist gänzlich desorientiert, ob auch aufschlußreich; während das Musikdrama in der großen Kunst verfällt, hält es seinen nachträglichen Einzug in der Operette; der es ja nun wieder gerade angemessen sein mag. Auffällig übrigens, wie sehr das »Niveau« der Musik die Schlagkraft der Schlager lähmt. Aber trotzdem, es wurde etwas versucht; und wenn die banaleren Operetten in gewissem Sinne besser sind, so sind sie es ohne ihr Verdienst; ihre Rettung vollzieht sich gleichsam über ihrem Kopf. Der Abend war lehrreich. Aus dem Operettenensemble erwies sich *Lya Justus* als durchschlagendes Soubrettentalent.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Gegen Spielzeitende im Juni hat anläßlich eines sogenannten »Welttheaterkongresses«, hochtrabend »der Erneuerung des Theaters« dienlich — obwohl die Leitenden, die Redner, die Debatten, die Länder- und Gruppenvertretungen Anlaß zu Nebenbetrachtungen (auch politischer Art) gaben — die Hamburger Oper wenigstens mit der »Ägyptischen Helena«, mit »Rheingold«, »Aida« günstige Beiträge gespendet. Die Pariser Opera comique hat im Stadttheater (mit den Charlottenburger Dekorationen) und mit Pariser Solisten *Debussys »Pelleas und Melisande«* (hierorts unbekannt), dies Kompendium des ganzen und eigentümlichen Franzosen, bei jenem Anlaß zu vielbewunderter Darlegung gebracht. Sonst ist in der Dammthorstraße, wo man mit dem »Tannhäuser« wieder begann, Rich. Straußens »Intermezzo«, kostspielig neu ausgestattet, gleich in den ersten Tagen neu studiert gezeigt worden. Wie schon vor sechs Jahren ist auch diesmal die Wirkung des Werks in keinem Sinne beträchtlich gewesen. Mit dem neu ausgestatteten »Rosenkavalier« (seit fast 20 Jahren Standoper) und teilweiser Umbesetzung hat die Oper weit stattlicher und auf Dauer gewirkt. Von den drei Tenören, Grahl, Kötter, Frey, haben die beiden ersten an allerlei Vorzüge mancherlei Hoffnungen knüpfen heißen. *Bruno Walter* war hier gastweise Meisterdirigent in den »Meistersingern«, *Frida Leider* eindrucksmächtig im »Tristan«.

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Ein neuer Mann steht an der Spitze der Opernspielleitung, *Viktor Pruscha*, der sich mit einer liebevollen Ausgestaltung von Wagners »Tannhäuser« und einer spiellebendigen, einfallsreichen Inszenierung von Verdis »Falstaff« aufs beste einführte. Otto Krauß, der ja vor zwei Jahren an die Charlottenburger Oper berufen worden ist, hat in Karlsruhe endlich einen vielversprechenden Nachfolger gefunden. Unser Heldentenor *Theo Strack* half übrigens bei der diesjährigen Spielzeiteröffnung der Berliner Städtischen Oper mit, indem er dort den Tannhäuser, seine beste Partie, sang. Auch in der Eröffnungsvorstellung des Badischen Landestheaters, am 14. September, glänzte er mit ihr. *Malie Fanz*, eine empfindungstiefe Elisabeth, *Adolf Schoepflin*, ein männlich schlichter Landgraf, und *Carsten Oerner*, ein ritterlich edler Wolfram, verdienen neben ihm genannt zu werden. *Josef Krips* erfüllte die Partitur mit seiner persönlichen Wärme und seiner starken musikalischen Kraft. Den »Falstaff« dirigierte *Rudolf Schwarz* biegsam und schwungvoll. *Franz Schuster* ist dank seiner herrlichen Stimme und hervorragenden Charakterisierungskunst ein einzigartiger Ritter John. *Mary Esselsgroth*, unsere ausgezeichnete Koloratursängerin, führte das Frauenquartett der lustigen Weiber von Windsor, dem noch die munter singenden und spielenden Damen *Else Blank*, *Elfriede Haberkorn* und *Else Grünwald* angehören, mit Scharm. Auch *Carsten Oerner* (Ford) und *Wilhelm Nentwig*

(Fenton) trugen wesentlich zu dem geradezu durchschlagenden Erfolg bei, den Verdis göttliches Werk diesmal davongetragen hat. Früher wollte es hier nie so recht zünden.

Anton Rudolph

KÖLN: Die Oper eröffnete die Spielzeit mit *Offenbachs* Madame Favart, einer als »komische Oper« bezeichneten und in den späten siebziger Jahren, vor Hoffmanns Erzählungen, entstandenen Operette, deren unpolitischer Witz sich auf künstlerische Parodie beschränkt. Die lustspielmäßig leichte Handlung schöpft mit ihren mancherlei gespielten Verfolgungsnöten, Verkleidungs- und Verwechslungslisten aus dem Leben des Singspieldichters Charles Simon Favart (1710 bis 1792) und seiner als Sängerin theatergeschichtlich ebenso bekannten Frau. Offenbachs Musik, elegant im Melodischen und prickelnd in den Rhythmen, ist in diesem Werk der Ehrenrettung besonders wert, und die Satire seiner Couplets ist geistig und stofflich ganz auf das heitere Spiel gerichtet. Die Textbearbeitung und Übersetzung, wie die notwendige dramaturgische Verdichtung ist der kundigen Hand Siegfried Anheißers zu verdanken, der das Werk auch schon für den Westdeutschen Rundfunk mit bestem Erfolg eingerichtet hatte. Nicht minder gab den Ausschlag die treffliche, mit überraschenden bühnenmäßigen Einfällen gesegnete Inszenierung unter Hans Strohbach. Das Musikalische wurde von Fritz Zaun mit gebührender Feinheit behandelt, und die Titelrolle gab mit reicher Verwandlungskunst *Käte Herwig*. Als zweite Neueinstudierung hörte man Fidelio unter *Eugen Szenkar*, wozu Strohbach ebenfalls eindrucksvolle Bühnenbilder geschaffen hatte. *Walther Jacobs*

KOPENHAGEN: Als *Neuheiten* führte die Oper des königlichen Theaters noch *Puccinis* »Manon Lescaut«, *Verdis* »Don Carlos«, *Smetanas:* »Verkaufte Braut« und *Strauß'* »Fledermaus« auf — wie man ersieht, alles alte Werke, nur für Kopenhagen neu; am meisten Erfolg hatte »Don Carlos«, der unter Leitung von *Egisto Tango* als Gastdirigenten im Ganzen befriedigend ausgeführt wurde — jedoch ohne italienische Glut und Schwung, die dem Nordländer fern liegen — und noch viel mehr » Die Fledermaus«, die ja früher von kleineren Bühnen her dem Publikum wohlbekannt war, die aber jetzt in *Max Reinhardts* — meines Erachtens das alte Stück nicht eben *verfeinernden* — Inszenierung einen kolossalen Erfolg hatte, so daß *alle* Vorstellungen, zum Teil zu doppelten Preisen, ausverkauft waren. Also ein entschiedener Publikums-Erfolg! Die Vorführung befriedigte fast mehr schauspielerisch als musikalisch. Mit diesem »Schlager« schloß die vorige Saison — und man erwartet gespannt, was die Saison 1930—1931, die erste, die über eine Doppelbühne — Schauspiel und Oper (Ballett) getrennt — disponieren wird, künstlerisch leisten wird. — Es sei noch angeführt der tönende Beitrag zu der *H. C. Andersen*-Feier im königlichen Theater von *Hakon Börnsen* (eine Art melodramatische Musik zu der »Geschichte von einer Mutter«) und von *Klenau* (Ballett »Die Blumen der Klein-Ida«) — so wie, daß außer der Staatsoper sich das »Neue Theater« sehr lobenswert an eine Opernaufführung wagte, nämlich an *Kurt Weills* »Dreigroschenoper«, die sehr gelungen war. Leider konnte das eigenartige Werk hier nicht ganz durchschlagen. *William Behrend*

LEIPZIG: Einen ungewöhnlich glücklichen Griff hat die Leipziger Oper mit der Wiedererweckung eines *Offenbach*-Werkes getan, mit der deutschen Uraufführung seiner komischen Oper »*Robinson*«, die jetzt, in der neuen textlichen Bearbeitung von *Erich Walther* und der musikalischen von *Georg Winkler*, als »*Robinsonade*« auf der deutschen Bühne erscheint, um hier — menschlichem Ermessen nach — in den ständigen Spielplan überzugehen. Als komische Oper hat Offenbach dieses phantasievolle Werk bezeichnet, doch ist der Charakter dieser Gattung nur in den lyrischen Teilen des Werkes gewahrt, besonders im ersten Akt, der uns Robinson im Elternhaus, sein Sehnen in unbekannte Fernen schildert. Im zweiten und dritten Akt, wenn der Schauplatz der Handlung auf eine Südseeinsel mitten unter Wilde verlegt wird, leuchtet auf Schritt und Tritt echtester Operettengeist hervor. Dieser große Spötter kann unmöglich einen solchen Stoff auf ernste Weise zu Ende behandeln. Alsbald erfaßt ihn ein großes befreiendes Lachen über alles Menschlich-Allzumenschliche, und dieses Lachen teilt sich, sehr zum Vorteil und zur Steigerung der theatermäßigen Wirkung, allen Hörern unfehlbar mit. Das sprüht im Orchester von tausend munteren Teufeln, und wenn nun gar der scharfe Offenbachsche Rhythmus noch zur Milieuschilderung mit exotischen Elementen vermischt wird, dann

entsteht ein ganz köstliches Ragout, das auch dem verwöhntesten Feinschmecker gar wohl munden muß.
Die Leipziger, von *Walther Brügmann* besorgte Inszenierung hatte in glücklichster Weise die verschiedenen stilistischen Elemente des Werkes miteinander verbunden. Das Auge sah prächtige Naturbilder aus südlichen Breiten, bevölkert von echten Operetten-Kannibalen, denen man nichts übel nehmen kann. Die Partitur betreute am Pult *Wilhelm Schleuning* mit überschäumendem Temperament, keine Pointe des Werkes außer acht lassend. Auf der Bühne ein Ensemble von erquickender musikalischer Sicherheit und stimmlicher Frische, dabei von einer schauspielerischen Wandlungsfähigkeit, die man kaum auf einer anderen Opernbühne antreffen wird. Ausgezeichnet *August Seider* als Robinson und *Mali Trummer* als seine Base Aline, die dem geliebten Vetter auf die ferne Insel folgt, um ihn bis zum glücklichen Ende nicht aus dem Auge zu lassen. Das Paar trifft dort einen totgeglaubten Onkel Jim Pott, der als Fürst Ipo den Stamm der Wilden regiert — eine Operettenfigur reinsten Wassers, von *Walther Zimmer* in übermütigster Laune gestaltet. An seiner Seite die verliebte eingeborene Fürstin Tamare *(Edla Moskalenko)*, der Feigling Bunny, der eigentlich mit Robinson ausziehen will, aber im letzten Augenblick doch lieber daheim bleibt *(Hanns Fleischer)*, das Elternpaar Robinsons *(Ernst Osterkamp und Gertrud Wentscher-Lehmann)* — das alles sind sehr lebendige Figuren und übrigens auch dankbare Gesangspartien, die diesem »neuen« Offenbach Beachtung und Erfolg sichern werden. Die Aufnahme der Uraufführung in Leipzig war jedenfalls durch stürmischen, oft bei offener Szene losbrechenden Beifall gekennzeichnet. Es gab ungezählte Vorhänge für alle Mitwirkenden.

Adolf Aber

LEMBERG: Schon nach einmonatiger Tätigkeit traten die neuen Direktoren der hiesigen Stadttheater, die Herren *Czapelski* und *Zaleski*, mit einer Erstaufführung vor die Öffentlichkeit und erzielten einen großen, künstlerischen Erfolg. Es gelangten die zwei einaktigen Opern des bekannten Warschauer Komponisten *Adam Wieniawski* »Die Erlösung« und »Megaë« zur Aufführung. Wieniawski ist ein Musiker, der großes Können besitzt und es zu verwerten weiß. Seine Einfälle sind niemals banal, seine Melodien ansprechend und originell. Das Orchester klingt voll und ist immer gut instrumentiert. Das stärkere von beiden Werken ist die japanische Legende in drei Bildern »Megaë«. Die Aufführung war glanzvoll und brachte sowohl den Leitern wie auch den Mitwirkenden großen Beifall. Als Kapellmeister und Regisseure fungierten *Milan Zuna* und *A. Uluchanow* (Die Erlösung), sowie *Egizio Massini* und *Zygmunt Zaleski* (Megaë). Die Hauptpartie in »Die Erlösung« führte *Z. Zaleski*, ein bedeutender Sänger und Darsteller, mit großem Gelingen aus, als zweiter wäre der Bassist *K. Uzejko* zu nennen. In »Megaë« übernahm die Titelpartie *Dora Kizner*, die heute schon als hervorragende Künstlerin angesprochen werden kann. Auch ihr Partner, *Kazimierz Czarnecki*, war sehr gut. Wunderschöne Dekorationen stammten aus dem Atelier des Malers *St. Jarocki*. Die Aufführung war ausgezeichnet. *Alfred Plohn*

MANNHEIM: Die Spielzeit setzte mit einer erneuten Arbeitsfreudigkeit ein. Wir haben konstatiert, daß man schon lange nicht mehr — wir nehmen die Abende, an denen *Eugen Jochum* talentbeflügelt über dem Orchester thronte, aus — so sorgsam, so überaus korrekt in unserem Theater musiziert hat, wie es jetzt durch den neuen Generalmusikdirektor *Joseph Rosenstock* und den neuen Kapellmeister *Ernst Cremer* geschieht. Man hat bei uns seit Wilhelm Furtwängler keinen so innerlich erlebten und dithyrambisch ausklingenden »Fidelio« mehr gehört, hat sich seit langem nicht mehr so innig gelabt an den »Meistersingern«, die den prächtigen, wenn auch noch nicht gänzlich reifen Hans Sachs der benachbarten Karlsruher Landesbühne *Franz Schuster* in den Vordergrund stellten. An dem Tenoristen *Gustav Wünsche*, der Stolzing und Florestan zu verkörpern hatte, scheint man einen besseren Griff getan zu haben, als wir nach seinem einstigen Gastspiel zu hoffen wagten. Ein großes Talent ist unserer Opernbühne zugewachsen mit *Else Schulz*, die aus Breslau zu uns kam. Konnten wir einst ihre brabrantische Elsa als höchst poetisch erfaßte Gesangsleistung rühmen, sie mit den sublimsten Hervorbringungen Bayreuther Geistes vergleichen, so hat diese Künstlerin uns mit ihrer neuerdings dargebotenen Turandot geradezu verblüfft. In diesem von Geist und feinster musikalischer Politur strotzenden Werke *Busonis* gab Else Schulz eine gesang-

lich und darstellerisch zu gleichen Höhen führende Glanzleistung. Man kann sich schlechterdings diese männermordende Asiatin nicht verführerischer vorgestellt denken.
Mit Busonis opera semiseria hatte man die opera buffa *Puccinis* »Gianni Schicchi« zusammengekoppelt, die beide ein sich wohl ergänzendes Doppelgespann ergaben. Aus dem Triptychon »Der Mantel«, »Schwester Angelica« und »Gianni Schicchi« ist dieser letztere die erfreulichste Kundgebung des Puccinischen Talents. Man sieht aus diesem Werk, wie schließlich in jedem Italiener bei aller Sentimentalik doch das Stück einer Buffonatur steckt. Der Münchener Kammersänger *Berthold Sterneck* gab uns gastweise einen brillanten Schicchi. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Die ersten Wochen der neuen Spielzeit, die nach kurzer Ferienpause am 15. September mit »Fidelio« unter Knappertsbuschs Leitung eröffnet wurden, boten eine Revue der neuen Mitglieder, unter denen vor allem *Sabine Offermann* als Chrisothemis (Elektra) und Aida sich schnell einen bevorzugten Platz in den Herzen der Münchner eroberte. In ihr dürfte ein vollwertiger Ersatz für *Gertrude Kappel* gefunden sein, die für den ganzen Winter an das Metropolitan-Theater in New York verpflichtet ist. Gut eingeführt haben sich auch der Bassist *Betetto* als Sarastro und Kaspar und der jugendliche Heldentenor *Pölzer* als Max und Pedro (Tiefland). — Das Repertoir der Staatsoper wird sich übrigens in der kommenden Spielzeit um drei interessante Neuheiten (Uraufführungen) bereichern: »Die Gespenstersonate« (nach Strindberg) von *Julius Weismann*, »La Vedova scaltra« (der deutsche Titel steht noch nicht fest) von *Wolf-Ferrari* (nach einer Komödie Goldonis) und »Die geliebte Stimme« vom Schwanda-Komponisten *Jaromir Weinberger*, wozu noch die letzte Bühnen-Komposition von Braunfels »Galathea« als Erstaufführung hinzukommt. Die Oper des Tschechen Weinberger ist allerdings vorläufig wegen der bekannten Vorgänge in Böhmen von dem ursprünglich geplanten Termin (30. Oktober) abgesetzt worden. *Oscar von Pander*

NÜRNBERG: Das 25 jährige Bestehen des Neuen Nürnberger Stadttheaters war Anlaß, die neue Spielzeit mit einer Jubiläumswoche zu eröffnen. Aus der Reihe dieser Veranstaltungen stach besonders eine treffliche Neueinstudierung von Mozarts »Don Giovanni« unter der Stabführung *Alfons Dressels* und der Spielleitung Joh. Maurachs mit *Karl Köther* als repräsentativem Vertreter der Titelrolle hervor. Auch Rossinis »Angelina« in Hans Röhrs geschickter Bearbeitung erlebte in günstiger Besetzung ihre erfolgreiche Erstaufführung. Diese Woche gab gleichzeitig Gelegenheit zu einer vollen Würdigung des neuen wertvollen Ensembles, bei der man besonders das Engagement *Ingeborg Holmgrens* für das jugendlich dramatische Fach und das der Soubrette *Trude Epperle* begrüßte. Für die Fremdenmonate, die den Schwerpunkt der Nürnberger Opernspielzeit immer mehr auf den Sommer verlegen, hatte man neben zahlreichen Aufführungen der »Meistersinger« eine Neueinstudierung von Verdis »Falstaff« in Angriff genommen. *Wetzelsberger* verstand die vielen feinen Kaprizen der Partitur mit großem technischen Geschick zu profilieren. Eine überragende Leistung bot *Jaro Prohaska* als Träger der Titelrolle, dessen edle Stimmittel und bewundernswerte Vielseitigkeit der dramatischen Gestaltungskraft der Aufführung ein besonderes Format verschafften. Auch der junge Oberspielleiter Otto Rudolf Hartmann hat sich den großen Aufgaben der letzten Spielzeit gegenüber als eine Begabung bewährt, die erhöhtes Interesse verdient. Die Inszenierung des Repertoires besorgt Hans Siegle mit gesundem Instinkt für Bühnenwirksamkeit. Beide Spielleiter haben in Heinz Grete einen fantasiebegabten Bühnenbildner zur Seite, in dessen Streben nach prägnanten formalen Wirkungen sich mitunter auch ein stark entwickelter Sinn für humoristische Gestaltung geltend macht. Zum Schluß soll hier noch kurz von einer hinter uns liegenden Uraufführung die Rede sein: »Der Tag im Licht«, eine fantastische Oper des fränkischen Komponisten *Hans Grimm*, die einen durch die lokalen Verhältnisse fraglos bedingten Erfolg hatte, aber auch nach der Uraufführung bei zahlreichen Wiederholungen recht freundlich aufgenommen wurde. Grimm hat mit dieser Partitur eine musikdramatische Begabung an das Licht gefördert. Man kann freilich von keiner Originalität der Erfindung sprechen. Der Komponist versteht das Orchester sehr klangvoll zu behandeln, legt großen Wert auf eine sorgfältige thematische Arbeit und wirkt vor allem sympathisch durch das offene Bekenntnis zur letzten Vergangenheit. Das Kritischste an diesem neuen Werk ist das Buch, teilweise von Ludwig Göhring nach der Gerstäckerschen Novelle

»Germelshausen« entworfen. Die eigentlichen Schwächen des lahmen Szenariums und fragwürdigen Textes hatte aber, wie sich nachträglich herausstellte, der Komponist als Bearbeiter selbst verschuldet.

Wilhelm Matthes

KONZERT

BASEL: Unter dem Protektorat der internationalen Gesellschaft für neue Musik, Ortsgruppe Basel, veranstaltete das *Basler Kammerorchester*, das von Paul *Sacher* überaus initiativ und hochstrebend geführt wird, einen sehr interessanten Konzertabend, der die persönliche Bekanntschaft mit *Igor Strawinskij* vermittelte. Die fast unfaßbare Wandlungsfähigkeit dieses Komponisten, in dessen Schaffen sich vollendeter Geschmack, absolute Ehrlichkeit des momentanen Empfindens und eine elementare Musizierfreudigkeit seltsam mischen, trat in den gebotenen Werken verblüffend zutage. Während das 1918 entstandene »Rag-time« für elf Instrumente, in dessen lebendiger Darstellung sich am Zymbalum vor allem *Aladar Racz* auszeichnete, eigentlich wie ein nicht vollkommen überzeugender Witz anmutete, fesselte das »Capriccio für Klavier und Orchester« durch eine seltene innere Geschlossenheit und blendende Erfindung. Das uraufgeführte Opus aber, »Apollon musagète«, ein Ballett in zwei Bildern, zeigte vor allem koloristische und melodische Qualitäten in einer Fülle und Natürlichkeit, die entzückend wirkte. Eine im selben Konzert gebotene »Sinfonie Nr. 5« von *Conrad Beck* fand freundliche Aufnahme, denn sie belegte namentlich in den beiden ersten Sätzen ein entschiedenes Können. — Musikhistorisch orientiert war ein Konzert des Münsterchors unter *Rudolf Moser*, das selten gehörte Werke von Hermann Schein, Nicolaus Bruhns und Henry Purcell vermittelte. Wertvoll wie immer waren auch die Orgelkonzerte *Adolf Hamms*, in denen, neben Schöpfungen von Pérotin, Sweelinck, Purcell und Gronau auch Kompositionen von Hiebner, Moser, Möschinger und Burkhard uraufgeführt wurden. *Gebhard Reiner*

BREMEN: Im anspruchsvollen Konzertsaal ist die wirtschaftliche Not stärker zu spüren, als im Theater. Die Zahl der billigen, volkstümlichen Konzerte wächst, und die eigentlichen Träger und Pfleger des hochkünstlerischen Musikschaffens, die teuren Abonnementskonzerte, werden immer exklusiver und müssen immer teurere Übervirtuosen heranziehen, um auch neureiche Snobgelüste zu befriedigen. Volkstümlich und erfreulicherweise doch von ernster künstlerischer Tendenz beseelt sind die neuen gleich mit elf großen Konzerten anrückenden *»Bremer Musikabende«* des neuen Domorganisten *Richard Liesche*, die er mit Hilfe seines ausgezeichneten Domchors und der strebsamen jungen Kammermusikvereinigung zu ganz billigen Einheitspreisen absolvieren will. Das erste dieser Konzerte fand bereits statt und hatte vorwiegend auf Bach und Händel rückschauenden Charakter, der durch die virtuose Behandlung des Cembalo durch den Dirigenten (Bach-Partita in e-moll und Händels Variationen in d-moll) unterstrichen wurde. Zwischen beiden stand Bachs *Bauernkantate* mit dem Kammerorchester, Domchor, den Solisten Valerie Brohm-Voß und Wolfgang Rosenthal und dem Dirigenten am Cembalo. Überall war die temperamentvolle und künstlerisch gebändigte, reife Beherrschung des Cembalo durch Richard Liesche hervorstechend. Den Schluß des Konzertes bildeten moderne, unproblematische, aber melodisch gehaltvolle Lieder des Holländers *Bouke A. Visser*, denen Prof. Rosenthal seine ganze, bedeutende Vortragskunst angedeihen ließ. Schon vorher hatte ein Konzert des ausgezeichneten Leipziger Lehrergesangvereins als Gäste unseres einheimischen Lehrervereins gezeigt, daß ihr Leiter, *Günther Ramin*, auch als Chordirigent ein Vollblutmusiker mit feinsten Impulsen ist. *Gerhard Hellmers*

DÜSSELDORF: Es wäre eine Ungerechtigkeit, wenn der formvollendete und tiefschürfende Vortrag des französischen Forschers *Maurice Boucher* über Claude Debussy nicht ehrenvoll genannt werden sollte. *Hermann von Schmeidel* verabschiedete sich vom Lehrer-Gesangverein, der sich unter ihm sehr günstig entwickelt hat, mit einem internationalen Volkslieder-Abend, an dem besonders die streng-herben Chöre des Kroaten *Josef Slawenski* aufhorchen ließen. Bei der gleichen Gelegenheit konnte *Anna Marie Lenzberg* ihre kultivierte Gesangskunst wieder sehr vorteilhaft beweisen. *Josef Neyses* hatte den glücklichen Einfall, Kammermusik des 18. Jahrhunderts im Kuppelsaal des Benrather Schlosses erklingen zu lassen. Die stilreine Wiedergabe erweckte in der reizvollen Rokoko-Umgebung besonders köstlich-erhebenden Genuß. Unter den »Alten

Herren« erwies sich wieder einmal J. S. Bach als der unerreichbar Ewig-Gültige.

Carl Heinzen

HAMBURG: Die Philharmonische Gesellschaft hat ihre Jahresreihe unter *Karl Muck* mit Weber, Brahms (Spalding am Konzert), der »Domestica« und mit starker Vertrauenskundgebung für Muck begonnen, der Parallelkreis der *Papst*-Konzerte mit Mahlers zweiter Symphonie. Muck hat Hamburgische Autoren für dieses Jahr gar nicht beachtet. Statt der nun ausfallenden Konzerte Gustav Brechers wird eine hiesige Agentur Sinfonie-Abende (mit Fr. Busch, Klemperer u. a. als Dirigenten) unternehmen. Um Papst für die volkstümlichen Konzerte zu entlasten, haben hier sechs, auswärtige und hiesige, probeweise dirigiert; die Wahl ist auf *Richard Richter* (früher in Kiel — Oper, jetzt in Hagen) gefallen. Auffallend die starke Beachtung *Bruckners* in diesem Winter; Papst brachte schon seine Siebente, Muck wählte Sechs und Fünf; Te deum und f-Messe sind auch dabei. Eine Hamburgische »Sektion für neue Musik« hat sich hier nun auch verspätet aufgetan. *Wilhelm Zinne*

KOPENHAGEN: Das Bild des Konzertsaals war in der letzten Hälfte der Saison nicht sonderlich geändert: halbvolle Säle waren das gewöhnliche, »ausverkaufte« eine seltene Ausnahme. Man darf wohl annehmen, daß in erster Linie die »mechanische« Musik, vor allen Dingen das Radio, Schuld hat. Und doch gab es noch viele wertvolle Konzerte, sowohl in der Wintersaison als später in Tivolis Konzertsaal. Als Solisten wurden am meisten geschätzt: *Ignaz Friedman*, *A. Borowsky*, *M. Rosenthal* und *Godowsky*, *Henri Marteau* (als Bach- und Mozartspieler), Mde. *Cahier*, *Berta Morena* und *L. Melchior*. *Leo Blech* war von der Radiophonie hergerufen, *Fr. Schalk* (Bruckner—Beethoven) von der königlichen Kapelle, auch diese Beiden wurden sehr gefeiert. *Hindemith* trat in »Neuer Musik« mit eigenen Werken auf; ein paar eigenartige Abende gab die französische Garde-Musik (sinfonische Musik für Harmonie-Orchester in blendender Ausführung). Das Berliner Polizeiorchester konnte sich — unter einem nicht allzu glänzenden Dirigenten — eines guten Erfolgs erfreuen, und dasselbe galt dem Kieler a cappella-Chor unter einem viel bedeutenderen Leiter (Fritz Stein). Von einheimischen Neuheiten ragten hervor Werke von *Finn Höffding* (eine großangelegte Sinfonie), *Jörgen Bentzen* (Kammermusik) und namentlich von *Carl Nielsen*, der sowohl drei »Motetten« von hoher und origineller Prägung durch den vorzüglichen »Palestrina-Chor« *(Wöldike)* aufführen ließ, wie er das Festspiel der *H. C. Andersen*-Feier in Odense durch schöne und feine Musik schmückte.

William Behrend

MANNHEIM: Unser Konzertleben setzte zunächst mit kleinen, intim gedachten Veranstaltungen ein. Nun ja. »Auch kleine Dinge können uns entzücken.« Da hatten sich einmal komponierende Frauen zusammengetan, um in der Gesellschaft für neue Musik für ihre Geisteskinder zu werben. Daß diese Frauen radikaler als manche Männer sich der neuesten Linearitäten des musikalischen Satzes, der absoluten Durchsichtigkeit des thematischen Gefüges bemächtigt haben, ist nur ein Beweis mehr dafür, daß Frauen überhaupt rücksichtsloser dem Ansturm neuer Ideen sich hingeben als die oft bedächtigeren Männer. Das reifste Talent unter den Komponistinnen, die man diesmal paradieren ließ, ist unstreitig die Münchnerin *Philippine Schick*, ihr gesellten sich Maria Herz, Gertrud Schweizer und Trude Rittmann zu. — Ein Abend im entzückenden Rittersaal des Schlosses war dem Deutsch-Französischen Studententreffen als Krönung vorausgegangener Zusammenkünfte zugedacht. Man musizierte *Lully* und *Rameau*, gedachte Friedrichs des Großen, des einstigen Schirmherrn französischen Geistes, und erwies wieder einmal echt deutsche Gastfreundschaft gegenüber dem lateinischen Genius. Die Stamitzgemeinde, von *Max Sinzheimer* angeführt, und der lichthelle, für graziöse Dinge wie geschaffene hohe Sopran *Emmy Lußheimer-Josephs* waren die geeignetsten Dolmetscher heimischer Kunstausübung im Dienst eines benachbarten Kulturwillens.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Die Serenaden im Brunnenhof der Residenz, die während des Kissinger Exils der Münchner Philharmoniker fast allein den Konzertbedarf des Sommer-Fremdenpublikums bestritten, haben sich dank ausgezeichneter Solisten und ihrer reizvollen Umgebung eines großen Zulaufs erfreut. Die

Wintersaison beginnt nun stark verspätet und — Eingeweihte wollen es wissen — sie wird an Solistenkonzerten wohl bei weitem nicht mehr die Fülle der letzten Jahre aufweisen. Während die großen Konzert-Vereinigungen an ihren ganz konservativ gerichteten Programmen festhalten, hat die *Vereinigung für Zeitgenössische Musik*, die in den letzten Jahren aus kleinen Anfängen stark emporgeblüht ist, bereits mit einer »Neuen Musik-Woche« den Reigen eröffnet. Ihr erster Abend: »Das neuere Frankreich« brachte repräsentative schon bekannte Werke von Ravel, Milhaud und Honegger, der zweite, in der Hauptsache auch vom hervorragenden Brüssler *Pro Arte*-Quartett bestritten, machte München mit Bartoks rhythmisch interessantem III. Quartett und dem reichlich unübersichtlich geformten Klavier-Quartett op. 44 des Russen Tscherepnin bekannt. Außerdem gab es zwei *Uraufführungen: Kreneks* IV. Quartett *op.* 65 und *Leydens* Streichquartett. Die Entwicklung des Jonny-Komponisten ist ja seit seiner Rückkehr in den Schoß der allein kassemachenden Tonalität eine recht problematische Angelegenheit geworden. Auch in diesem Quartett läßt sich der Mangel an wirklicher Erfindung kaum durch allerhand harmonische und rhythmische Geschicklichkeiten verdecken, über die Krenek zweifellos verfügt. Das Unangenehmste des Eindrucks dieser süßen Terzen und Sexten ist ihr Nicht-Übereinstimmen mit anderen Episoden des Stücks, in denen ein linearer, stark dissonierender Kontrapunkt verwendet wird, was verbunden mit dem improvisierenden Aneinanderreihen wenig aufeinander bezogenen Themenmaterials den fatalen Beigeschmack des Oberflächlichen ergibt. Ganz anders zeigt sich Rolf van Leyden, dessen echtes Empfinden einen gewissen Mangel an Originalität reichlich aufwiegt. Sein Quintett, das alte Formen (Passacaglia, Toccata usw.) mit neuem Inhalt füllt, ist eine Talentprobe seiner durchaus selbständigen Schreibweise, die zu größeren Hoffnungen berechtigt.

Oscar von Pander

NÜRNBERG: Der Philharmonische Verein, der seit Jahrzehnten die Veranstaltung der maßgebenden Sinfoniekonzerte in der Hand hat, berücksichtigte bei der neuen Programmgestaltung einige prominente Dirigenten als Gäste. Den letzten Zyklus schloß *Robert Heger* mit einer sehr disziplinierten Aufführung der Neunten von Beethoven. Den Auftakt zur neuen Saison gab *Hans Knappertsbusch* als imposanter Techniker und kluger Berechner starker dynamischer und agogischer Effekte. Zwischen Brahms' Dritter und Strauß' »Zarathustra« spielte *Wilhelm Kempff* das d-moll-Klavierkonzert von Brahms mit ungeheurem Erfolg. Auch Knappertsbusch wurde von seiner Nürnberger Gemeinde laut gefeiert. Nach einer stilistisch gut getroffenen Aufführung der Bachschen Johannis-Passion gelang dem begabten Dirigenten des Vereins für klassischen Chorgesang *Karl Demmer* in der majestätischen Lorenzkirche eine sehr temperamentvolle Wiedergabe des Verdischen Requiems. Der strebsame Organist und Kantor dieses Gotteshauses *Walther Körner* wagte mit dem gemischten Chor des Städtischen Konservatoriums eine Aufführung der missa papae Marcelli von Palestrina und der Deutschen Vesper von Jos. Haas. Ein mutiger Versuch, dessen Erfolg imponierte. Viel wurde für das Schaffen einheimischer Komponisten von allen möglichen Seiten getan. Neben Dilettanten gibt es unter den Jüngeren und Jungen in Franken fünf Namen, mit denen man sich ernsthaft auseinandersetzen muß, und diese Zahl besagt in einem Lande, das als Mittelpunkt keine eigentliche Großstadt zu nennen hat, gewiß viel. Ich nenne die beiden Würzburger Komponisten *Armin Knab* und *Carl Schadewitz*, die beiden Brüder *Max* und *Hans Gebhard* (in Nürnberg und Dinkelsbühl) und den Bamberger Komponisten *Karl Schäfer.* Die Nürnberger Chorvereinigungen haben für diese Komponisten manches getan, für Knab in erster Linie Otto Döbereiner, der rührige und verdienstvolle Leiter des Nürnberger Madrigalchors und Kammerorchesters, der das zehnjährige Bestehen dieser beiden Vereinigungen in drei festlich ausgestatteten Programmen feierte. Um neue Musik bemüht sich auch seit Jahren in seinen sogenannten »intimen Kunstabenden«, in diesem Winter vor breiterer Öffentlichkeit mit einem für unsere Zeit geradezu sagenhaft gewordenen Idealismus, Kapellmeister *Markus Rümmelein.* Auch der Leiter des Kammerchors des Nürnberger Männergesangvereins *Waldemar Klink* hat sich mit der Pflege zeitgenössischer Chormusik in kurzer Zeit eine große Anhängerschaft zu sichern gewußt. Im letzten Konzert hörte man kleinere Werke von L. Weber, Hermann Erpf, Kodaly und Bartok. *Wilhelm Matthes*