Werk

Titel: Das Musikleben der Gegenwart

Ort: Berlin

Jahr: 1937

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_029|LOG_0057

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Das Musikleben der Gegenwart

„Don Carlos" in der Berliner Staatoper

Die Neuinszenierung von Verdis „Don Carlos" in der Berliner Staatsoper zeigte einerseits die künstlerische Sonderstellung dieses Institutes, das die vollkommensten Mittel für große Aufgaben einsetzen kann, und zum anderen offenbarte sich wieder einmal die Größe des Musikdramatikers Verdi. Es ist eine zeitnahe Musik, bei der es belanglos erscheint, daß sie an die Form der Großen Oper gebunden ist, denn darin tönt nicht Meyerbeersche Hohlheit, sondern der Dramatiker Verdi kann es mit Schiller und Shakespeare aufnehmen, und es gelingt ihm, auch pompöse Schaunummern vor Veräußerlichung zu bewahren! Man hat viel darüber diskutiert, ob Verdi sich an Schiller vergangen habe, weil er dessen Dichtung in einer entstellten Form zur Grundlage seiner Musik gemacht hat. Er hat lediglich aus dem Drama ein Opernbuch werden lassen. Die wörtliche Vertonung eines dichterisch hochstehenden Dramas wollte nie recht glücken. Die Musik kann schließlich auch nicht die im Text bereits beschlossenen Wirkungsfaktoren einfach wiederholen. Sie muß ein unentbehrlicher Teil des Ganzen sein. In dieser Beleuchtung gewinnt die Textfassung der beiden Franzosen Mery und du Locle (die sich bei ihrer Arbeit dem Diktator Verdi fügen mußten) eine andere Bedeutung.

Werner Egk, der außer seiner „Zaubergeige" noch kaum eine Oper dirigiert haben mag, musizierte mit sicherem Instinkt und mit peinlicher Beachtung aller Anweisungen der Partitur. Da gab es ungewohnte Zeitmaße, die vielleicht richtiger sein mögen als die gebräuchlichen. Es war erstaunlich, wie sicher Egk den großen Apparat dieser Oper zusammenhielt. Das Orchester folgte ihm mit solcher Hingabe, daß man stellenweise hingerissen war von dem Klang der Streicher, von der Präzision der Bläser und dem harmonischen Zusammenwirken aller Gruppen. Die Wandlungsfähigkeit des Staatsorchesters wurde in der kompromißlos von aller sogenannten Romantik befreiten Spielart deutlich. Damit war die Nachhaltigkeit des Eindrucks von Verdis Meisterwerk sichergestellt.

Egk wahrte in allem eine große Linie, die der Besetzung entsprach. Es war eine stolze Reihe großer Namen: Franz Völker als Carlos, der in dem Metall seiner Stimme hinreißende dramatische Akzente zur Verfügung hat; Heinrich Schlusnus als Posa, ein idealer Partner; Josef von Manowarda als ein selbst in diesem Kreise überragender König Philipp, der aus dem Tyrannen, dem Werkzeug der Inquisition, einen Menschen macht, dem man das Mitgefühl nicht versagen kann; Walter Großmann als Großinquisitor. Auch Margarete Klose als Eboli gab ihrer Rolle vorbildliches Profil. Erfreulicherweise durfte sie auch die schöne maurische Kanzone singen, die das zweite Bild bereichert. Für die angekündigte Tiana Lemnitz sprang Franziska von Dobay als Elisabeth ein. Die Leistung der Chöre verträgt den höchsten Maßstab.

Der Spielleiter Josef Gielen bemüht sich um handgreifliche Sichtbarmachung der Tragik, und er kommt dabei zu einer zu dunklen Tönung des Ganzen. Der Schluß des vierten Bildes, die Ketzerverbrennung, glitt in den äußerlichen Stil der Großen Oper ab, und hier gingen die Besucher nicht mit. Gielen übersieht hier, daß die Tragik der Musik innewohnt und auch dann zur Geltung kommt, wenn die Szene einen scheinbaren Kontrast dazu bildet. Gielen lenkt das Geschehen im übrigen aber mit kundiger Hand. Mit bewundernswerter Fantasie hat Edmund Erpf eine Folge hochkünstlerischer Bühnenbilder geschaffen. Die Bilder tragen die Aufführung zu einem wesentlichen Teil, da sie durch ihre Suggestivkraft den Darstellungsstil sofort weitgehend festlegen. Der Abend wurde ein ungewöhnlicher Erfolg, weil die besten unserer Künstler im Dienste der Sache aufgingen.

Herbert Gerigk.

Oper

Berlin.

Kurz hintereinander folgende Aufführungen der gleichen Oper an zwei verschiedenen Bühnen nötigen naturgemäß zu Vergleichen. Wenn diesmal das Deutsche Opernhaus und die Staatsoper Wagners „Fliegenden Holländer" in neuer Inszenierung herausbrachten, so kann sich dieser Vergleich auf Unterschiede des Aufführungsstiles beschränken, da beide Theater im Rahmen ihrer besonderen Gegebenheiten künstlerische Höchstleistungen boten und deutlich werden ließen, wie nahe uns heute auch der junge Wagner steht, das werdende Genie, das mit dem „Holländer" den ersten gewaltigen Grundstein zu dem ragenden Gebäude seines musikdramatischen Gesamtwerkes legte.

Das Deutsche Opernhaus hat sich unter Wilhelm Rodes Leitung in erster Linie die theatermäßige

Erneuerung von Wagners Werken angelegen ſein laſſen. Nach den ſommerlichen Feſtſpielen, die eine Wiederholung der bemerkenswerteſten Taten aus zwei Spielzeiten brachten: der Tannhäuſer-, Lohengrin-, Meiſterſinger- und „Ring"-Aufführung und nach einer Wiederholung des „Triſtan" zu Beginn dieſer Spielzeit führte der „Holländer" die Linie dieſer auf den Einklang von Muſik, Szene und Darſtellung bedachten nachſchaffenden Opernkunſt zielbewußt fort. Das Element des Romantiſch-Phantaſtiſchen, die Dämonie des Überwirklichen als Hintergrund der Handlung war überzeugend herausgearbeitet. Wie bei allen Inſzenierungen Rodes war der Natur ſelbſt, hier den elementaren Gewalten des Meeres, eine entſcheidende Rolle zugeteilt. Dazu im wirkſamen Gegenſatz ſtand die erdgebundene Realiſtik der Daland-Athmoſphäre, die namentlich in der überaus freundlichen und anheimelnden Spinnſtube Geſtalt gewann. Auf breite dramatiſche Gegenſätzlichkeit war auch die Leiſtung des Orcheſters unter der exakten Stabführung Arthur Rothers angelegt. Durch einige ſehr breite Zeitmaße betonte er den epiſch-balladesken Charakter, ließ aber dann in großen Steigerungen das urwüchſige Pathos der Holländer-Dramatik zu machtvoller Ballung emporwachſen. Paul Haferungs Bühnenbilder hatten Stimmung und Bildkraft. Die Ankunft des Holländerſchiffes, das ſich mit mächtig emporragendem Bug von rechts in die Bühne hereinſchiebt, war von ſtarker Wirkung. Lediglich die Schlußapotheoſe, die nach Wagners Anweiſungen das emporſchwebende erlöſte Paar zeigte, hatte nicht ganz die erforderliche Illuſionskraft.

Die Darſtellung des „bleichen Mannes" zählt ſeit langem zu Rodes eindringlichſten Bühnenleiſtungen. Rode gibt den Holländer mit großem, echtem Pathos, oft allzuſehr die einzelnen Worte überſteigernd, aber doch mit einer darſtelleriſchen und ſtimmlichen Wucht und einer packenden muſikdramatiſchen Geſchloſſenheit, die ihrer unmittelbaren Wirkung ſicher iſt. Neben ihm tritt das übrige Enſemble zurück. Berta Stetzler, bis auf einige ſtimmliche Schwankungen, geſanglich überzeugend, hat noch nicht ganz das erforderliche Format, das Senta als Trägerin des ſeeliſchen Geſchehens braucht. Paul Beinert als Erik ließ trotz beachtlicher Stimmittel ebenfalls manchen Wunſch unerfüllt. Ein Daland mit prachtvoll kernigem Baß, dafür im Spiel noch nicht ganz gelöſt, war Wilhelm Schirp, als Steuermann zeigte der junge Günter Treptow einen blühenden Tenor, der zu ſchönſten Hoffnungen berechtigt. Der Epiſode der Mary lieh Luiſe Willer ihre beſeelte Altſtimme. Die Chöre unter Hermann Lüddecke hatten mit ihrer Klangfülle und muſikaliſchen Sicherheit weſentlichen Anteil an der Geſchloſſenheit der Aufführung, die ſtärkſte Zuſtimmung fand.

Kaum vierzehn Tage ſpäter erlebte man den „Holländer" in der Staatsoper. Die hochgeſpannten Erwartungen, die durch die Schlag auf Schlag folgenden Neueinſtudierungen in den wenigen Wochen der bisherigen Spielzeit hervorgerufen waren, wurden durch eine Aufführung erfüllt, die als Gipfelpunkt einer ſchöpferiſchen Opernkunſt bezeichnet werden darf. Rudolf Hartmanns Spielleitung ſchafft jene dem Werk eigene Zwielichtſtimmung zwiſchen den Welten, in der die Symbolik der Handlung faſt plaſtiſch deutlich wird. Den Kern des Geſchehens, das Seelendrama, das ſich in Sentas Bruſt abſpielt, rückt er in den Mittelpunkt und rückt ſo die Handlung mehr ins Menſchliche, dem Denken unſerer Zeit näher. Das mag vielleicht weniger romantiſch im urſprünglichen Sinne ſein, überträgt aber die dramatiſche Spannung unmittelbar auf den Hörer. Von großartiger Wirkung waren die Bühnenbilder Edward Suhrs. Es gehört zu den unverlierbaren viſuellen Bühneneindrücken, wie plötzlich mit unheimlicher Schnelligkeit das Holländerſchiff aus geiſterhafter Projektion zu überwirklicher Größe in die ſzeniſche Wirklichkeit hineinwächſt oder wie unter Blitz und Donner im letzten Bild die geſpenſtiſche Mannſchaft in dem auf einmal transparent gewordenen Schiff die Anker löſt und die Segel ſetzt. Das Meer ſelbſt wird mit rollenden und leckenden Wogen lebendig und umſpült in der grüngrauen Dämmerung wie in einem altholländiſchen Seeſtück das ſchlingernde Schiff Dalands.

Die muſikaliſche Leitung hatte Johannes Schüler, der ſich bereits in der kurzen Zeit ſeines Berliner Wirkens als einer der berufenſten Operndirigenten bewährt hat. Wie er die Partitur durchleuchtet, nie die Sänger überdeckt und doch wirkliche Muſikdramatik gibt, das war erneut eine überzeugende Talentprobe. Selten allerdings ſteht einem Dirigenten auch ein Klangkörper vom Range des Staatsopernorcheſters zur Verfügung. Rudolf Bockelmanns Holländer, ſtimmlich vom Glanz einer unſerer edelſten Baritonſtimmen umgeben, iſt kein düſterer Schemen aus der Geiſterwelt, ſondern ein unter ſeinem Geſchick leidender, oft faſt zu blutvoller Menſch, dem das mitleidbereite Herz der Senta ganz natürlich entgegenſchlägt. In Marta Fuchs findet er eine Gegenſpielerin, die in dieſer Rolle wohl ſchwer übertroffen werden kann. Stimme, Spiel und Erſcheinung ſtehen ganz im Dienſt eines Ausdrucks, der ſchönſte Erfüllung bedeutet. Wohl kaum je iſt die Ballade konzentrierter, innerlicher und gekonnter geſungen worden. Der Erik, dieſe ſchwer zu geſtaltende Rolle wird von Max Lorenz mit Blut

und Leben erfüllt, den Erwerbsſinn Dalands verklärt Joſeph von Manowarda mit ſeinem warmen, prächtig getönten Baß. Dazu Marcel Mittriſchs Steuermann, die Mary von Elſe Tegethoff und der von Schmidt zu einer wundervollen Leuchtkraft und fein ausgewogener Muſikalität herangebildete Chor, der über ungewöhnliches Stimmaterial verfügt, das gab eine Aufführung, die begeiſtern konnte.

Hermann Killer.

Breslau: Von dem muſikaliſchen Führer eines Opernhauſes erwartet man, daß ſich ſeine Perſönlichkeit nicht nur dann auswirkt, wenn er am Dirigentenpult ſitzt, ſondern daß organiſatoriſches und künſtleriſches Wollen, Geiſtigkeit und Erfahrung in allem ſpürbar werden, was die Oper mit der Öffentlichkeit in Berührung bringt. Der Spielplan, den der neue Generalmuſikdirektor Philipp Wüſt für den Anfang der neuen Spielzeit aufgeſtellt hat, iſt bunt. Aber in dieſer Buntheit liegt Ordnung, man ſieht eine Richtung. Bekenntnishaft wurde mit „Fidelio" begonnen. Es folgte Mozart und zwar das in der Schau der Bühnengeſtaltung ewig problemreiche Werk: „Don Giovanni". Von Verdi kam zuerſt „Othello" — nicht Troubadour, Traviata oder Rigoletto — alſo ein Werk höchſter Reife heraus. (Der „Maskenball" wurde Roswaenge zu Liebe epiſodenhaft eingeſchoben.) Als Seltenheit erſchien „Manon" von Maſſenet, als Volksſtück der „Großadmiral" von Lortzing. „Sly" von Wolf-Ferrari blieb um ſeines Erfolges in der vorjährigen Spielzeit willen im Plane. Wagner wurde vorläufig faſt ganz zurückgeſtellt, weil hier gründlichſte Erneuerungsarbeit zu leiſten iſt. Neuzeitliche Werke befinden ſich in Vorbereitung. Verſtändnisvolle Betrachtung dieſer Werkfolge zeigt, daß Wüſt vielbegangene, bequeme, aber neue Blickpunkte nicht aufſchließende Wege vermeidet.

Wüſts muſikaliſche Darſtellungsweiſe iſt von ſo beſonderem Gepräge, daß ſie hier erſt allmählich begriffen werden wird. Man iſt es anders gewöhnt. Die Fideliomuſik erklang in feierlicher, ganz auf Tiefenwirkung geſtellter Schönheit. Die dramatiſchen Höhepunkte wurden durch breit entwickelte, dem Weſen dieſes Dramas entſprechende Steigerungen erreicht. Es gab keine „Effekte", ſondern Krönungen. Im „Don Giovanni" (in der Überſetzung von Anheißer) gelang die Syntheſe zwiſchen dem Luſtſpieltone, dem dämoniſchen Gehalt und der erhabnen Würde der Muſik. Man hörte keine Nummernfolge; die ſelten erkennbare Einheit des Werkes wurde begreifbar. Bei der Wiedergabe des „Othello" kam es Wüſt darauf an, die Leidenſchaftlichkeit der Muſik in makelloſer Klangſchönheit darzuſtellen. Aus dem Orcheſter leuchtete berückender Wohllaut, mit dem ſich eine Rhythmik von ſtärkſtem, dramatiſchem Empfinden verband. Auf eines konnte ſich der Einfluß des neuen Führers noch nicht erſtrecken, auf die Erneuerung des Soliſtenperſonals. Verſchiedene wertvolle Kräfte ſind vorhanden, aber es klaffen empfindliche Lücken. —

Lortzings „Großadmiral" wurde in der verdienſtlichen Bearbeitung von Artur Treumann-Mette gegeben und gefiel ſehr. Suppés „Boccaccio" glaubte der Spielleiter der Operette Herbert Pudor nicht mehr unverändert geben zu können. Er unternahm eine nicht unweſentliche Umgeſtaltung. Daß er einen weiblichen Vertreter der Titelpartie als für unſere Zeit nicht mehr tragbar erklärte, iſt Anſichtsſache oder auch Beſetzungsfrage. Der mit der Rolle betraute Tenorbuffo war nicht annähernd ſo charmant als frühere Vertreterinnen der Partie. Charme ſpielt aber in der Operette eine recht ausſchlaggebende Rolle. Der Prinz von Palermo wird nicht mehr als Trottel ins Spiel geſtellt, ſondern als friſcher, abenteuernder Jüngling. Dieſe Umänderung des Charakters iſt ſympathiſch. Der Umgeſtaltung des Schluſſes liegt ebenfalls ein glücklicher Gedanke zu Grunde. Boccaccio wird nicht zum bekehrten Ehemann, ſondern er verzichtet auf die Geliebte, um zu bleiben, was er iſt: der ungefeſſelte Sänger von Liebe und Freude. Der Schwerpunkt der Wirkung dieſer melodie- und temperamenterfüllten Operette liegt ja aber in der Wiedergabe. Temperament, Anmut und Humor dürften auch in der alten Faſſung ſiegen; und dieſe drei Dinge waren nicht die hervorſtechendſten Kennzeichen der Aufführung.

Rudolf Bilke.

Hamburg: Abgeſehen von der Problematik, die der „Don-Giovanni"-Aufführung zu Beginn der Spielzeit aus der zugrundegelegten Überſetzung von Herman Roth erwuchs, war der Abend auch ſonſt ein Beiſpiel für die mannigfaltigen Schwierigkeiten bei der theatraliſchen Verwirklichung deſes einzigartigen Werkes. Die Zuſammenarbeit von Bühnenbildner (Gerd Richter) und Spielleiter (Oscar Fritz Schuh) hatte jenen letzten Grad von Einheit nicht erreicht, der dem vielfältigen Bühnengeſchehen erſt die nötige Eindeutigkeit verleiht. War im Szeniſchen die Dämonie überſteigert und die lichtvolle Seite mit Ausnahme des zweiten Bildes zu kurz gekommen, ſo zeigte ſich im Spiel eine Bevorzugung des Buffonesken gegenüber den etwas ſpröde geſtellten großen Zuſammenſtößen der Enſembles. Die Beſetzung der Frauenrollen krankte an der oft erlebten Umkehrung der wahren Verhältniſſe: Donna

Anna zu hochdramatiſch, Donna Elvira zu lyriſch. Vorzüglich waren dagegen Theo Herrmann (Leporello), Carl Kronenberg (Don Giovanni), Martina Wulf (Zerline) und Guſtav Neidlinger (Maſetto). Ein weiterer Gewinnpunkt: das von Hans Schmidt-Iſſerſtedt in beſter Mozartkultur geleitete Orcheſter.

Hielt „Don Giovanni" nicht ganz das Niveau der Hamburgiſchen Staatsoper, ſo übertraf ſchon zehn Tage ſpäter die Neuinſzenierung des „Othello" alle Erwartungen. Hier erreichte die Wiedergabe einen ähnlichen Ausgleich aller geſtaltenden und ausdrückenden Kräfte, wie er — in der reſtloſen Verſchmelzung von affetto und azione — ſelbſt die Vollkommenheit dieſer Spätblüte am alten Baum der romaniſchen Oper ausmacht. Von der gebändigten Wucht, dem klar gehaltenen Schwung und der ſchön aufgeteilten Räumlichkeit in den Bildern Wilhelm Reinkings über die nach Maß und Zahl ebenſo wohlberechnete wie leidenſchafterfüllte Spielführung Rudolf Jindlers bis zu Eugen Jochums blühender muſikaliſcher Arbeit, die dem Augenblicke das Seine gab, ohne deshalb um das Gefüge bangen zu müſſen — überall huldigte man auf das glücklichſte dem wahrhaft Opernmäßigen. Die Träger dieſer Doppeltragödie der Triebhaftigkeit und des Geiſtes waren Joachim Sattler (Othello) und Hans Hotter (Jago). Sattler, aus Darmſtadt kommend und ein entſchiedener Gewinn für das Opernenſemble der nächſten Spielzeit, wuchs im Laufe des Abends bis zur Gleichwertigkeit mit der vom Anfang her beherrſchenden Leiſtung Hotters, einem intellektuellen, melancholiſch-ironiſchen und dabei berückend ſingenden Nihiliſten Jago, wie man ihn ſich auf der Sprechbühne ähnlich vielleicht von Gründgens dargeſtellt denken könnte. Das ſchuldloſe Objekt der zerſtöreriſchen Kräfteſpannung, Desdemona, wurde von Hertha Faust mit viel Kultur und mädchenhafter Zurückhaltung gegeben. Die Schar guter Nebenfiguren und die mächtigen Chöre, inſonderheit des erſten Aktes, vollendeten die Aufführung.

Auf ihre Weiſe bereitete auch die dritte Premiere der neuen Spielzeit, Roſſinis „Barbier von Sevilla" in ſzeniſch-muſikaliſcher Erneuerung, eine Überraſchung. Gab ſie doch Zeugnis von einer Wandlungsfähigkeit, die man dem realiſtiſchen und zuweilen etwas ſtarren Haus-Stil der Hamburger Oper nicht in dem Maße zugetraut hätte. Filigrane Komödie im ſchönſten Sinne, errang ſie einen Erfolg von faſt ſüdländiſcher Intenſität. Hans Schmidt-Iſſerſtedt leiſtete mit dem Orcheſter in Luſtſpielſpannung und perlender Leichtigkeit alles nur Denkbare, die Sänger — voran Johannes Draht als Figaro, Theo Herrmann (Bartolo), Martina Wulf (Roſine) und Hans Hotter (Baſilio) — waren, auch was die Darſtellung angeht, in Hochform. Mit ſeinen luftigen, graziöſen und unbändig heiteren Bühnenbildern zeigte ſich Gerd Richter von einer ganz neuen Seite. Am eheſten den älteren Bühnengewohnheiten zugehörig war die Regie Rudolf Jindlers, der ſich die Auswertung aller Poſſenelemente im deutſchen Dialog (man hatte ihn leider anſtelle der Secco-Rezitative gewählt) nicht entgehen ließ. Beſonders nachahmenswert an dieſer Aufführung iſt ein kleiner dramaturgiſcher Eingriff: Man ſtellte Figaros Kavatine an den Anfang, erleichterte ſo den Verlauf des erſten Aktes, und ſpielte die urſprünglich ohnedies nicht für den „Barbier" geſchriebene Ouvertüre als Zwiſchenaktsmuſik, ſo die Verwandlungspauſe vor dem zweiten Akt in guter Stimmung ausfüllend. Die leicht etwas abfallende Wirkung des Schluſſes wurde durch ein aus „Tancred" übernommenes Balletſtück verſtärkt.

H. W. Kulenkampff.

Leipzig: Smetanas „Verkaufte Braut", dieſes Meiſterwerk echt böhmiſcher Nationalmuſik, ging in neuer Inſzenierung über unſere Bühne. Sigurd Baller hatte im Verein mit Bühnenbildner Max Elten einen weiträumigen ſtimmungsvollen ſzeniſchen Rahmen geſchaffen, der nur leider im zweiten Akte die vorgeſchriebene Verwandlung (Wirtshausſtube) vermiſſen ließ. Lebendige Volksſzenen, farbige Buntheit der Koſtüme, raſſige Tänze gaben der Oper ein wirklich volkstümliches Gepräge. Manches war aber von der Spielleitung zu ſehr ins Operettenhafte, ja ins grotesk Komiſche umgebogen worden, was einigermaßen in Widerſpruch geriet zum Stil der Muſik. Die beiden Buffogeſtalten Kezal und Wenzel ſind ſchon an ſich mit ſo viel Komik ausgeſtattet, daß es irgendwelcher poſſenhafter Zutaten nicht mehr bedarf. Hervorragend im Orcheſtralen und Geſanglichen war die muſikaliſche Wiedergabe, für die Oscar Braun verantwortlich zeichnete. Maria Lenz in der Titelrolle und Heinz Daum als ihr Partner wurden ihren Aufgaben glänzend gerecht. — Humperdincks „Heirat wider Willen" erſchien ebenfalls wieder in der durch Wolfram Humperdinck und Adolf Vogl bewirkten Neugeſtaltung. Zu der bisherigen Beſetzung iſt nur Horſt Falke als König mit Glück getreten. Zum erſten Male hatte man der Oper eine nachträglich vom Komponiſten geſchaffene Luſtſpielouvertüre vorangeſetzt, ein lebendiges, fein gearbeitetes Stück, das jedoch die ohnehin ſehr ausgedehnte Oper noch mehr in die Länge zieht. Am Pult ſaß zum erſten Male Rudi Kempe, der ſeinen Platz an der erſten Oboe des Gewandhausorcheſters mit dem

am Dirigentenpult vertauscht hat. Er zeigte sich als ein sicherer, feinsinniger Führer, auf dessen Entwicklung man Hoffnungen setzen darf.

Nach längerer Pause ist auch Mozarts „Entführung" wieder in den Spielplan eingereiht worden, deren reizvolle szenische Bilder jetzt durch die neugeschaffene Drehbühne rasch ausgewechselt werden können. Als neue Constanze erschien Lilly Trautmann, deren schöne weiche Stimme und saubere Koloratur in dieser anspruchsvollen Partie bestens zur Geltung kam, während die etwas körperlose Mittellage noch der Kräftigung bedarf. In der Partie des Blondchen zeigte das neue Mitglied Tresi Rudolph ein echtes Soubrettentalent; ob ihre sehr dünne und zarte Stimme aber den Raumverhältnissen des Hauses gewachsen sein wird, muß die Zukunft erweisen. Die Aufführung stand unter der leichtbeschwingten Leitung von Paul Schmitz wieder auf großer Höhe.

Wilhelm Jung.

Magdeburg: Magdeburgs große Wagnerfeier der vorigen Spielzeit bestand in einer zyklischen Aufführung sämtlicher Werke des Meisters, vom Rienzi bis zum Parsifal. Der erste Abend des neuen Winters ergänzte und bereicherte diese Überschau, an deren Verwirklichung Dirigent (Generalmusikdirektor Erich Böhlke), Spielleiter (Dr. Richard Hein), Bühnenbildner (Wilhelm Huller) und Ensemble ihre besten Kräfte gesetzt hatten, durch die Neuinszenierung der Jugendoper Wagners. „Das Liebesverbot" hat eine ganz besondere Beziehung zu Magdeburg, eine geschichtliche jedenfalls, wenn auch gar keine sehr innige. Denn es ist vor hundert Jahren in unserm Stadttheater mit Pauken und Trompeten durchgefallen, und in jeder Wagnerbiographie kann man nachlesen, was der junge Theaterkapellmeister damals über die guten Bürger an der Elbe geschrieben hat.

Sollte die Stadt eine Mitschuld an dem Theaterskandal gehabt haben — sie machte es gewiß in den letzten Jahrzehnten und nicht zumindest im letzten Jahre wieder gut. Sie ist heute in ihrer Liebe zum Werk des Bayreuthers und im verantwortungsbewußten Ernst der Pflege seines Schaffens bestimmt eine gute Wagnerstadt. Auch diese Neueinstudierung bewies das. Es ist übrigens unbegreiflich, daß bei dem schmalen Repertoire, über welche das musikalische Theater verfügt, das Liebesverbot noch immer so selten auf die Bühne gestellt wird; hier zuletzt vor elf Jahren, an anderen Orten oft jahrzehntelang überhaupt nicht. Unbegreiflich deshalb, weil der Kapellmeister Richard Wagner, ehe er der große Musikdramatiker wurde, bereits eine sehr muntere, einfallsreiche Vertonung eines eigenen Textes geliefert hat, die nicht nur entwicklungsgeschichtlich für ihn bezeichnend ist — und für uns, wenn wir sein Gesamtwerk betrachten — sondern die auch genug Eigenwert besitzt, immerhin so viel, daß sie etwa neben „Undine" und „Martha" sehr wohl bestehen kann. Arthur Bard, Maria Hittorff und Ingeborg Stein setzten sich für die Hauptpartien mit gewinnender musikalischer und dramatischer Sicherheit ein. Städtisches Orchester und gutsingende Chöre waren wichtigste Helfer beim verheißungsvollen Auftakt der Opernspielzeit.

„Undine" und „Martha" übrigens legten gleich hinterher die Linie zum volkstümlichen Spielplan fest. Mit großer Frische erneuerte der junge Regisseur Dr. Donat-Wilckens, im Bunde mit dem Kapellmeister Walter Müller die Lortzing- und Flotow-Werke und befreite sie durch saubere, einfallsreiche Arbeit aus den Schlacken des Repertoires. Es ging hier dem Stadttheater nicht darum, 350 mal aufgeführte Stücke zum 351. Male herauszubringen. Man war sich vielmehr darüber klar, daß die beliebtesten Opern genau die gleiche Sorgfalt bei der Inszenierung verlangen wie die großen und groß angekündigten Premieren. In Wilhelm Hullers hübschen, farbensatten Bühnenräumen entwickelte Donat-Wilckens beide Male das Geschehen erfrischend unsentimental und gar nicht pathetisch; er deckte klug alle jene Partien ab, welche uns heute nicht mehr leicht ins Ohr gehen. Von den Solisten sind Kurt Gläßner als Kellermeister und Plumkett wegen seiner mätzchenfreien Komik, die klare, schöne Undine Emmy Seithes, die lebendige, wirklich humorvolle, über große, schöne Töne verfügende Nancy der neuen Altistin Ruth Paßschke und der Lord Tristan des wohltuend gefärbten baritonalen Basses Felix Dolling besonders hervorzuheben. — „Freischütz", von Böhlke und Hein vorbereitet, mit dem liebenswert munteren Ännchen von Luise Wiethaus und „Rigoletto" erweiterten den Spielplan. Während „Figaros Hochzeit" den planmäßigen Aufbau einer Mozart-Reihe begann. Hier wurden wieder die besten Kräfte locker. Erich Böhlke dirigierte mit angriffsfreudigem Schwung und klanglicher Delikatesse. Dr. Hein sorgte für wirbelig bunten und von innen her fröhlichen Ablauf der Szene.

Günther Schab.

Mannheim: Das Nationaltheater Mannheim brachte als Beitrag zur Gaukulturwoche in Erstaufführung „Schwanenweiß" von Julius Weismann heraus. Die kammermusikalische Feinheit und die melodischen Schönheiten dieser Musik wurden von Dr. Ernst Cremer mit sicherem Erleben gestaltet. Weismann geht in dieser traumhaft visionären Oper den Weg zur reinen Musik zurück, sie erschließt sich darum schwer, aber Cremers Auf-

faſſung wurde ihrer ſchlichten Charakteriſierung ebenſo wie ihrer intimen Lyrik völlig gerecht, und ſo war von ſeiner Seite der Erfolg geſichert. Die Inſzenierung durch Heinrich Köhler-Helffrich wahrte mit feinem Stilempfinden den eigentümlich ſymboliſchen Märchencharakter des Werkes. So lag eine träumeriſche Stimmung und zarte Lyrik über der Aufführung, die unbedingt einnehmen mußte. Als Schwanenweiß gab Milli Gremmler, die zum erſten Male eine größere Partie am Nationaltheater ſang, eine ſowohl darſtelleriſch wie geſanglich überzeugende Leiſtung. Sie dürfte mit dieſer Rolle ihre Stellung an der Schillerbühne geſichert haben. Der Prinz wurde von Franz Koblitz mit techniſcher Vollendung, aber ohne die letzte Beſeelung, die gerade dieſes Märchen notwendig macht, wiedergegeben. C. J. Brinkmann.

München: Anſtatt wie früher anſchließend an die Opernferien ſogleich mit den Aufführungen zu beginnen, hat die Bayriſche Staatsoper eine faſt dreiwöchige Probezeit vor Beginn der Winterſpielzeit eingeſchoben, in der Neueinſtudierungen vorbereitet und die zu wiederholenden Werke des Spielplans gründlich aufgefriſcht werden. Eine Maßnahme, die ſich glänzend bewährt hat. Es wird damit der etwas taſtende und unſichere Anfang, der ſich meiſt nach der Sommerruhe bemerkbar machte, vermieden und gleich zu Beginn die Spielſchar, das Orcheſter und der Chor in ſeiner beſten Form gezeigt.

So konnte auch in dieſem Jahr nach den eröffnenden „Meiſterſingern" (in den Bühnenbildern Benno von Arents) und „Arabella" (in neuer Beſetzung) neben „Barbier von Bagdad", dem händelſchen „Xerxes" und der „Regimentstochter" gleich zwei Neueinſtudierungen in der erſten Woche gebracht werden, welche die vortreffliche Vorarbeit in ihrem hellſten Licht bewieſen.

Die Reihe der neuinſzenierten Verdiopern ſetzte der „Maskenball" in der ſorgfältigen Spielleitung des Generalintendanten Oscar Walleck und in den ſchönen Bühnenbildern Otto Reigberts mit Meinhard von Zallinger am Pult fort. In den Hauptrollen konnten ſich vor allem Cäcilie Reich (Amelia) die neu verpflichteten Mitglieder Karl Oſtertag (Graf Richard) und Elſe Schürhoff (Ulrica) und als Gaſt Karl Schmitt-Walter (Rene) auszeichnen.

Einen großen Erfolg errang Suppés vortreffliche Operette „Boccaccio" mit Maria Cornelius und Maria Reining in den Hauptrollen. Seydel hatte die witzige Regie beſorgt, Droſt dirigierte.

Auch das „Intermezzo" von Strauß kam neu einſtudiert heraus mit Joſef Rühr und Eliſabeth Feuge als hervorragenden Darſtellern des Ehepaars Storch. Dieſes witzige Geſellſchaftsſtück, in dem Kurt Barré die Spielleitung inne hatte, wurde von Zallinger zügig dirigiert.

In einer Reihe von Gaſtſpielen hat die Bayriſche Staatsoper noch einem großangelegten Plan begonnen, nähere Beziehungen zu den bedeutendſten ausländiſchen Bühnen anzuknüpfen. Als ausgezeichnete Vertreterinnen auswärtiger Opern hörte man bisher drei Sopraniſtinnen. Roſe Bampton von der Metropolitan Opera in New York erfreute als Leonore im „Troubadour" durch ihr wohlgepflegtes Singen und die Vornehmheit ihres Spiels, konnte aber eine gewiſſe „amerikaniſche Kühle" in ihrem Auftreten nicht ganz verleugnen. Als Vertreterin der Londoner Königlichen Covent Garden Oper erſchien eine überaus begabte und vielverſprechende junge Sopraniſtin als Mimi in „Bohème", Liſa Perli, deren leichte biegſame ſilbrig helle Stimme befähigt iſt, alle Linien in der von Muſik und Ausdruck geforderten Weiſe mühelos zu führen, und deren Spiel eine für ſo kurze Bühnenlaufbahn (nur ein Jahr beim Theater) erſtaunliche Gewandtheit und Beherrſchung zeigte. Aber alle anderen weit überragend — Duſolina Giannini als Aida, die durch ihre wundervoll künſtleriſche Perſönlichkeit, ihr herrliches Singen wie durch ihre eigenartig leidenſchaftliche Darſtellung einen beiſpielloſen Erfolg errang. Sie iſt eine von den ganz großen Geſtalterinnen, die einen das Drama aus dem Geiſte der Muſik erleben laſſen, einer jener Glücksfälle, in denen ſich alles — Stimme, Kultur, Spiel — zu einer Einheit von hinreißender Wirkung vereinigt, eine der wenigen Bühnenerſcheinungen, denen man das Beiwort „genial" zuerkennen darf. O. v Pander.

Weimar: Vielverheißend begann die Spielzeit des Deutſchen Nationaltheaters mit einer Neueinſtudierung von Wagners „Meiſterſingern", die vor allem dadurch ganz beſonderem Intereſſe begegnete, daß eine vollkommen neue Ausſtattung an Dekorationen und Koſtümen nach Entwürfen Benno von Arents geſchaffen war. Der Bühnenbau hält ſich zwar ſtreng an Wagners Vorſchriften, iſt aber in der phantaſievollen Geſtaltung der Werkſtatt Hans Sachſens, der Nürnberger Gaſſe und der Feſtwieſe und vor allem in der prächtigen, maſſiv wirkenden Bauart von großer Schönheit und Eigenart. Für die Wiedergabe der Partitur waren die beſten Kräfte eingeſetzt: Carl Heerdegen ſang den Hans Sachs mit ganz ſeltener Überlegenheit; mindeſtens ebenſo erlebt — wenn freilich leicht übertrieben — gab Dr. Kranz den Beckmeſſer. Am Dirigentenpult waltete Staatskapellmeiſter Paul Sixt und verhalf der Aufführung zu einem künſtleriſchen Erfolg. — Nicht weniger wertvoll war die

zweite Gabe der Weimarer Opernbühne: zum ersten Male erklang Verdis „Don Carlos" in einer hervorragenden Aufführung. Man muß sich zwar über die Textzusammenstellung der beiden Franzosen Mery und Du Locle hinwegsetzen und darf das Schillersche Vorbild nicht als Vergleich heranholen, um so mehr erfreut die farbenprächtige und gestaltete Musik Verdis, die durch die Staatskapelle unter Carl Ferrand ganz ausgezeichnet wiedergegeben wurde. Fr. H. Wagner sang die undankbare Rolle des Don Carlos und bewahrte sie vor zu großer Sentimentalität. E. O. Richter gab eine packende Interpretation des Posa. Da auch für die kleineren Partien tüchtige Kräfte zur Verfügung standen: Marta Adam (Eboli), Gertrud Grimm-Herr (Königin), kam ein schöner Erfolg zustande. Günther Köhler.

Konzert

Berlin: Unter den vielen Liszt-Feiern verdient diejenige des chilenischen Pianisten Claudio Arrau eine gesonderte Betrachtung, weil hier gewissermaßen das Urbild der vorgetragenen Werke zu Tage trat. Arrau hat sich in kürzester Zeit so in unser Musikleben eingefügt, daß wir ihn nicht mehr missen wollen, zumal ihm bei jeder Musik die Treue zum Original über alles geht. Bei der allmählich zu Tode gehetzten h-Moll-Sonate legte er die Struktur des Werkes bloß. In dem Bestreben nach größtmöglicher Verdeutlichung der Stimmführungen und des Aufbaus scheut er vor einer fast akademischen Strenge nicht zurück. Selbst wenn er schließlich die tollsten Oktavengänge wiedergibt, hat man nirgends das Gefühl einer nurvirtuosen Leerheit. Arrau bleibt stets der überlegen gestaltende, der schöpferisch nachschaffende Künstler. Die Beherrschung des Technischen ist bei ihm so selbstverständlich geworden, daß man auch dann kaum noch auf den Gedanken kommt, es besonders zu würdigen, wenn es bei einem anderen längst zu dauernder Glorifizierung ausreichen würde.

Auch die Bach-Abende von Arrau, die dem auswendigen Vortrag des gesamten Klavierschaffens des Meisters gewidmet sind, finden in diesem Winter ihre Fortsetzung. Zuletzt standen die Klavierübung, die Duette im Mittelpunkt. Für dieses Spiel ist kein Superlativ zu hoch gegriffen.

Der spanische Geiger Juan Manén entfesselte in seinem Berliner Konzert alle Griffbrett- und Bogenkünste, die man nur hin und wieder einmal bei einer überragenden Begabung erlebt. Was er mit den Paganini-Variationen über Rossinis „Di tanti palpiti" anstellte, war faszinierend, während sein Vortrag der Chaconne von Bach eine Haltung gewann, die uns zu glatt ist, die an der Tiefe der Musik vorbeigeht.

Das erste in der Reihe der großen Philharmonischen Konzerte leitete Carl Schuricht, der eine Neuheit brachte: Edmund von Borcks Orchestervariationen. Es ist ein unausgegorenes Werk, das in vielen Äußerlichkeiten dem kulturbolschewistischen Stil verhaftet ist. Die starke Begabung bleibt trotzdem unverkennbar. Das Publikum wird den Zugang zu Musik dieser Haltung nie finden, und man möchte hoffen, daß von Borck die Irrwege verlassen möge. Schuricht gab eine starke Leistungsprobe mit dem „Heldenleben" von Richard Strauß. Bei aller Eigenwilligkeit war es doch eine Leistung, die aus romantischem Musiziergeist geboren war. Die Philharmoniker setzten sich mit begeisterndem Können für das schwierige Werk ein. Zwischendurch spielte Alfred Cortot das Klavierkonzert in C-Dur von Beethoven, an das sich die Meisterpianisten selten heranwagen, weil es nicht entfernt so dankbar ist wie die späteren. Er war im Gegensatz zu seiner sonstigen Gewohnheit sehr freizügig in der Auffassung, prägte der Aufführung aber bald den Stempel seiner Persönlichkeit auf.

Herbert Gerigk.

Einige bemerkenswerte Konzerte ausländischer Sänger und Sängerinnen sind zu Beginn des Konzertwinters zu registrieren. Japans berühmtester Tenor Yosia Fujiwara war im Beethovensaal zu Gaste und fand eine willige Kunstgemeinde vor, darunter sehr viele Angehörige der starken japanischen Kolonie Berlins. Fujiwara hat zumeist in Italien studiert, und sein Singen steht demgemäß überwiegend im Zeichen des Belkanto. Stellenweise glaubt man einen Italiener singen zu hören, wenn nicht die überdunkelte, wenig ergiebige Mittellage auf einen rassisch anders bedingten Kehlkopf hinweisen. Der Künstler, der großväterlicherseits schottisches Blut in den Adern hat und äußerlich wenig einem Asiaten gleicht, verfügt über eine Stimme von weichem Wohllaut, den er namentlich in einem sehr fein gesponnenen Piano, aber auch im Glanz einer kräftigen, nur allzu selten im Forte gezeigten Höhe schön zur Geltung bringt. Viel spielerisch Virtuosenhaftes eignet seinem Singen, Stimmkünste, die mit dem übertriebenen Schwelgen in Kopftönen und ungewohnten Gesangs- und Vortragsmanieren unserem Geschmack weniger entsprechen, doch vermag Fujiwara auch echte künstlerische Eindrücke zu geben, namentlich als Mittler heimatlichen Liedgutes. Wie er die eigenartigen Klangreize japanischer Volkslieder oder die impressionistischen Stimmungsbilder des Komponisten Hashimoto vortrug, das war ein Zeichen gesanglicher Meisterschaft. Altitalienische Arien, Lieder von Schubert

und Brahms, teils deutſch, teils japaniſch geſungen, Debuſſy- und Puccini-Arien bewieſen eine ſtaunenswerte Vielſeitigkeit, die von dem gewandten Begleiter Hans Altmann vorbildlich unterſtützt wurde.

Eine urſprüngliche ſängeriſche Begabung und ein großes Vortragstalent lernte man in der jungen Sopraniſtin der New Yorker Metropolitan-Oper, Roſe Bampton, kennen. Der große Ruf, der ihr voraus ging, wurde beſtätigt und ſogar noch übertroffen, denn hier erſchien eine Künſtlerin, der die Natur beneidenswert reiche Mittel verliehen hat. Ihr weicher, voller Sopran von ausgeprägtem Mezzo-Charakter ſteht im Dienſt einer großen und vielſeitigen Ausdruckskunſt. Dieſe Stimme erſcheint unerſchöpflich, dramatiſch und doch ebenſo ergiebig für die feinen Schattierungen und Färbungen der Liedkunſt. Ein mit erfreulichem, künſtleriſchem Ehrgeiz aufgeſtelltes Programm, das ſogar die ſtillere Liedkunſt eines Robert Franz berückſichtigte und aufſchlußreiche Proben angelſächſiſcher Vokalmuſik (Carpenter und Taylor) brachte, wurde mit einem geſanglichen Können gemeiſtert, das ſchon in vielem als vollendet erſchien. Die vorbildliche Ausſprache der deutſchen Texte — außerdem ſang die Künſtlerin italieniſch und engliſch — verdient beſondere Erwähnung. — In vier Sprachen ſogar: deutſch, italieniſch, franzöſiſch und holländiſch ſang die niederländiſche Mezzoſopraniſtin Julie de Stuers, die ſich mit ihrer Vortragsfolge — darunter Lieder des jungen holländiſchen Komponiſten Henk Badings und eine Uraufführung von Paul Hermann — ebenfalls erfreulich weit vom Herkömmlichen entfernte. Auch die Ausführung war erfreulich, da hinter dem ſtimmlichen Können, deſſen Stärke im Lyriſchen liegt, eine ausgeprägte künſtleriſche Perſönlichkeit ſpürbar wurde. — Mitten in die Bezirke echter deutſcher Liedkunſt führte ein Abend von Emmy Leisner, der die diesjährigen Meiſterkonzerte der Berliner Konzertgemeinde eröffnete. Schubert, Brahms, Hugo Wolf und Richard Strauß — da iſt nichts erkünſtelt oder veräußerlicht, keine ſelbſtherrlichen Vortragsmanieren oder Stimmkünſte lenken vom Werk ab, das mit einer überlegenen muſikaliſchen Sicherheit und beglückender innerer Anteilnahme geſtaltet wird: große, werkdienende Kunſt. Michael Raucheiſen, der wie ſelten ein „Begleiter" auch Mitgeſtalter iſt, war an dem Erfolg des Abends weſentlich beteiligt.

Ein Ereignis beſonderer Art war die Uraufführung einer Gruppe von Reger-Liedern durch Ludwig Heß, der dem Meiſter nahe verbunden war. Wie der Künſtler mitteilte, hat Reger ihm dieſe Lieder op. 70, 12 an der Zahl, im Jahre 1907 gewidmet. Sie waren jedoch in der hohen Tenorlage unausführbar. Für Bariton transponiert und mit geringfügigen Änderungen (im Einverſtändnis Regers) verſehen, erlebten ſie jetzt, faſt drei Jahrzehnte ſpäter, ihre erſte geſchloſſene Aufführung. Insgeſamt komplizieren ſie eher das Problem des Liedkomponiſten Reger, denn ſie ſind Muſterbeiſpiele einer ganz vom Inſtrumentalen her empfundenen, harmoniſch überaus kühnen, ſchwer eingänglichen Schreibweiſe, die unſerem heutigen Begriff vom Kunſtlied nicht mehr entſpricht. Wohl merkt man die Klaue des Löwen an dem bis ins feinſte veräſtelten, mit kühnem, modulatoriſchem Zugriff geſtalteten Klavierpart, aber die melodiſche Linie iſt denkbar ungeſanglich und ſtellt dem Interpreten kaum lösbare Aufgaben. Die Texte ſind in ihrem Wert ſehr unterſchiedlich und ſtammen zumeiſt, bis auf Falke und Bierbaum, von unbekannten Autoren. So verdienſtvoll es war, die Öffentlichkeit mit unbekannten Werken eines großen Meiſters bekannt zu machen, ſo dürften dieſe Lieder kaum im Konzertſaal heimiſch werden. Die Wiedergabe durch Ludwig Heß bewies erneut, daß dieſer Künſtler zu unſeren namhafteſten Liedgeſtaltern zählte. Die Hauptwirkung ſeines Vortrages liegt heute allerdings im Deklamatoriſchen und in ſeinem großen muſikaliſchen Einfühlungsvermögen, das trotz der ſtimmlichen Begrenzung Achtung abnötigte. Eine ſehr ſchwere Aufgabe war auch Michael Raucheiſen zugefallen, der den pianiſtiſchen Teil mit gewohnter Überlegenheit meiſterte.

Es hat ſich immer mehr eingebürgert, daß unſere namhaften Pianiſten zu zykliſchen Klavierdarbietungen übergehen. So gibt es in dieſer Spielzeit einen Beethoven- und ſogar mehrere Chopin-Zyklen. Der erſte Beethovenabend Frederic Lamonds ſah wieder die immer gleich zahlreiche Hörergemeinde verſammelt, die in dem greiſen Klaviermeiſter den berufenen Mittler der höchſten pianiſtiſchen Offenbarungen verehrt.

Ein junger bulgariſcher Pianiſt, Sava Savoff, blieb dagegen unſerer Muſikauffaſſung manches ſchuldig, wenn auch hier alle klaviertechniſchen Vorausſetzungen gegeben waren.

Eins der erſten großen Orcheſterkonzerte in dieſem Jahre war der 1. Sinfonieabend im Deutſchen Opernhaus. Die „Värmland-Rhapſodie" von Kurt Atterberg, die den Abend einleitete, bedeutete ein erfreuliches Bekenntnis zu der heimatverwurzelten Kunſt des großen, im Vorjahre auch in Deutſchland herzlich gefeierten Schweden. Das Werk, das weiter keine Probleme aufgibt, nimmt in der reizvollen Klanggebung und der volkstümlichen Haltung für ſich ein.

Unter den kammermuſikaliſchen Veranſtaltungen iſt ein Abend des Knieſtädt-Quartetts und

der Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper bemerkenswert, der sich gleicherweise durch Werkwahl und Wiedergabe auszeichnete. Außer Mozart und Spohr kam E. N. von Reznicek zu Worte mit seinem klaren, beschwingten, fein ziselierten B-Dur-Streichquartett, das jetzt seine Berliner Erstaufführung erlebte. Das Zusammenspiel der Staatsopernkünstler ließ an Klangschönheit und Ausgewogenheit der einzelnen Instrumente kaum einen Wunsch unerfüllt.

Inzwischen ist auch die „Stunde der Musik" in das dritte Jahr ihres Bestehens eingetreten. Der Erfolg dieser für die Förderung junger Künstler und junger Kunst vorbildlichen Einrichtung hat bereits in anderen Städten beispielgebend gewirkt, so daß die hier geübte Methode der Einführung eines jungen Musikers durch die gleichzeitige Mitwirkung namhafter Künstler im deutschen Musikleben endgültig Wurzel geschlagen zu haben scheint. Richard Laugs allerdings, der Träger des Berliner Musikpreises, bedürfte dieser Einführung kaum noch, da er bereits zu den erfolgreichen Nachwuchsspielern zählt. Dafür ließ kurze Zeit später Bruno Kretschmayer pianistische Anlagen erkennen, die als vielversprechend bezeichnet werden dürfen, was er mit Schumanns „Carnaval" unter Beweis stellte. Das Bläserquartett der Staatsoper bzw. das Wendling-Quartett gaben an den beiden Abenden reife Kammerkunst mit der Wiedergabe von Mozarts Es-Dur-Quintett K. V. 452, der Uraufführung einer gefälligen, nicht sehr bedeutenden „Kleinen Serenade" von Erich Anders und dem musikalisch reizvollen A-Dur-Streichquartett Werk 50 von Joseph Haas.

Hermann Killer.

In der Reihe der sogenannten populären Konzerte der Philharmoniker dirigierte Generalmusikdirektor Franz Konwitschny aus Freiburg. Durch den Verzicht auf das Hilfsmittel der Partitur erreichte er eine Intensivierung in der Übertragung seiner künstlerischen Absichten auf das Orchester. Man merkte ihm die innere Freude an, einen Klangkörper vor sich zu haben, der so willig seine Absichten bis in die größten Feinheiten realisierte. Mit einer wunderbaren Abschattierung der klanglichen Möglichkeiten brachte er Franz Schuberts „Unvollendete", der sich das Konzert für Klarinette und Orchester von W. A. Mozart anschloß. Es ist bekannt, daß die Klarinette Mozarts Lieblingsinstrument war. Alfred Bürkner war der ideale Interpret des Solopartes. Mit seiner gut ansprechenden, unendlich weichen Tongebung verlieh er diesem Konzert eine meisterhaft abgerundete Wiedergabe.

Dem Liedschaffen Franz Schuberts widmete der Sänger Alfons Schützendorf einen Abend im Bechstein-Saal. Aus der unendlichen Schöpferfülle des deutschesten aller Liedkomponisten hatte der Sänger mit viel Geschmack die schönsten und wertvollsten Lieder ausgelesen. Mit starker Innerlichkeit wurde er den romantischen Gehalten dieser Tonschöpfungen gerecht durch eine gepflegte Aussprache. Allein die anerkennenswerte Technik konnte nur noch die verblichene Größe der Stimme ahnen lassen.

Die Kantorei in der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik veranstaltete in der alten Garnisonkirche eine musikalische Abendfeier. Von den drei neuen Motetten zeitgenössischer Komponisten sind die von Johann Nepomuk David „Nun bitten wir den heiligen Geist" und Ernst Pepping „Vater unser im Himmelreich" handwerklich sehr beachtlich bearbeitet, während Kurt Thomas in seiner Motette „Von der ewigen Liebe" instrumental wirkende Gesangspartien schreibt, die in ihrer polyphonen Führung vor keiner Klanghärte zurückschrecken. Diese Vorliebe für gesuchte Dissonanzen, die er mit dem Meloskreis teilt, ist dem Gesamteindruck. nur abträglich. In gewissem Maße gilt das auch für die Variation über das Volkslied „Es ist ein Schnitter der heißt Tod" für Orgel. Neben klanglich fesselnden Stellen treten unvermittelt solche von fast trivialer Melodik. Prof. Heitmann überbrückte die Schwächen dieses Werkes durch seine meisterhafte Registrierkunst. Zum Schluß zeigte die Kantorei unter der Lei- Zum Schluß zeigt die Künstlerschaft unter der Leitung von Kurt Thomas an Joh. Sebastian Bachs Motette „Singt dem Herrn" ihre ganze gesangliche disziplinierte Leistungsfähigkeit.

Der ausgezeichnete Dirigent Wilhelm Sieben stand vor den Philharmoniker als Gastdirigent. Die Persönlichkeit dieses Dirigenten wird bestimmt durch ein natürliches, gesundes und vielseitiges Musikempfinden, das sich in allen Stilepochen mit instinktiver Sicherheit zurechtfindet. Die klare Nachzeichnung der Architektonik verrät seinen aufgeschlossenen Sinn für die musikalische Struktur eines Werkes. Alle diese Eigenheiten sichern ihn den sofortigen Kontakt sowohl mit seinen Musikern als auch mit den Hörern. Mit geistiger Überlegenheit vertieft er sich in Inhalt und Formausdruck von Präludium und Toccata des Flensburger Kapellmeisters Heinz Schubert, der aus dieser doppelchörig gesetzten Musik für Streichorchester, Solovioline, Solobratsche und Solocello in konzertanter Form absetzt. Heinz Schubert nähert sich hier stilistisch den Konzerten der Händel-Zeit, jedoch brechen eigenwillige und eigenschöpferische Kräfte mit starker Vitalität durch. In diesem Werk offenbart sich eine ungebrochene Schöpferkraft, deren Temperament sich in willensstarkem Hoch-

trieb rhythmiſcher und melodiſcher Elemente wiederſpiegelt. Die Uraufführung dieſes Werkes geſtaltete ſich für Dirigent, Soliſten und Orcheſter zu einem wohlverdienten Erfolg. Der Bratſchiſt Reinhard Wolf ſpielte mit der Überzeugungskraft eines intuitiven Künders das Konzert für Viola und Orcheſter von Franz Schubert.

Die Londoner Pianiſtin Edna Iles gab im Bechſtein-Saal einen Klavierabend, auf dem ſie Werke von Beethoven, Medtner, Chopin und Liſzt zu Gehör brachte. Die reifen Leiſtungen trugen ihr reichen Beifall ein, den ſie mit Zugaben verdankte.

Rudolf Sonner.

Im erſten der Gemeinſchaftkonzerte Hermine Behns hörte man die Sopraniſtin Charlotte Bonſa-Piraßky und am Klavier Margarete Schuchmann. Das ſorgſam durchdachte Programm ſtellte E. T. A. Hoffmann an den Anfang, Schumann ans Ende, äußerlich verbunden durch Beethoven und Haydn. Margarete Schuchmann interpretierte temperamentvoll und mit viel Liebe und Fleiß Beethovens 32 Variationen in C-Moll und Schumanns „Kreisleriana", ohne indeſſen ihrer ſchwungvollen Auffaſſung durch techniſche Kraft überall die nötige Klarheit zu geben; ihre Begleitung paßte ſich vornehm den Liedern an, die Charlotte Bonſa-Piraßky mit Innigkeit muſikaliſch meiſterte.

Den klangvollen, wohlgepflegten lyriſchen Bariton Franco Tibaldis zu hören, bereitete Vergnügen, insbeſondere die ſehr überzeugende, muſikaliſch ſtark beeindruckende Art ſeines zurückhaltenden Vortrags. So gelangte ſeine edle Stimme bei den drei Wolf-Liedern „Geſegnet", „Nun laßt uns Frieden ſchließen" und „Ständchen" zu ſchönſter Entfaltung. Das ſtürmiſch geforderte Da Capo bewies die angenehme Wirkung ſeiner farbigen Tongebung. Unnötigerweiſe ſcheint Tibaldi aber in der Höhe nervös gehemmt zu ſein, offenbar im Zuſammenhang mit einer allzu ſorgſamen Zurückhaltung an Kraftſtellen, die entſchieden zur Glanzentfaltung drängen, wie in den Arien des Poſa (Verdi) und Marcel (Puccini); etwas mehr Feuer würde ſeiner Stimme nicht ſchaden, ja ſogar die letzte Vollendung geben. Die Begleitung am Klavier durch Guſtav Beck war durchweg zu laut; der Soliſt konnte auch mit der „Wanderer-Fantaſie" Schuberts nicht überzeugen; ſeine techniſche Begabung entfaltet ſich bedeutender in den Impreſſionen Debuſſys, Ravels und De Fallas; doch gründen ſich die poetiſchen Wirkungen dieſer Stücke vornehmlich auf klanglich fein differenzierten Anſchlag.

Caſpar Caſſado, der ſpaniſche Meiſtercelliſt, muſiziert aus einer genialen Großzügigkeit tiefer Muſikalität heraus; die techniſche Beherrſchung ſeines Celloſpiels kennt anſcheinend keine Grenzen und fördert die Geſtaltung in vollendeter Klarheit und überzeugender Eindringlichkeit nach dem Willen ſeines geiſtig beherrſchten Muſikantentums. Seine Bearbeitung des 3. Hornkonzertes von Mozart bedeutet eine ſtarke Bereicherung der Literatur für Cello; von Caſſado interpretiert, ſcheint der beſchwingte Charakter und das edle Melos dieſes Werkes völlig aus dem Geiſt des Cellos heraus entſtanden zu ſein. Im Mittelpunkt ſtanden drei Stücke Bachs aus der 3. Suite für Cello allein, deren Wiedergabe den erſtaunlichen Gehalt dieſer Muſik reſtlos enthüllte. Auch die pathetiſche Größe namentlich des zweiten Satzes der D-Dur-Sonate von Locatelli machte die eminenten techniſchen Schwierigkeiten vergeſſen. Hans von Bendas Kammerorcheſter umrahmte dieſe überragende Kunſtleiſtung mit Händels Concerto groſſo Nr. 6 und Glucks Ballettmuſik aus „Don Juan". So war das erſte Bechſtein-Stipendien-Konzert nach Werk-Auswahl und -Darſtellung eine nachhaltig wirkende, eindrucksreiche muſikaliſche Feier. Leider war das ernſte und weniger auf Popularität hin angelegte Orgelkonzert Wolfgang Fulers nur ſchwach beſucht. Das gediegene Können des Polyphonikers vermeidet jede Konzeſſion an irgendwelche effektvolle Detaillierung. Bachs Trioſonate G-Dur und die ſeltener gehörte Fantaſie und Fuge C-Moll waren ſchlechthin vollendet geſpielt; und in dieſer ausgezeichneten Regiſtrierung kam die Romantik des E-Dur-Chorals von C. Franck vollauf zur Geltung. Muffat und Ritter gaben die Stimmungsgrundlage zu dem gelehrten Satzbau E. Peppings, deſſen Partita über „Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern" etwas ſtereotyp verläuft. Der Werkfolge fehlte eine einheitliche ſtiliſtiſche Geſchloſſenheit.

Paul Egert.

Die Chormuſik der Berliner Soliſten-Vereinigung iſt vollendet. Vor allem findet hier die Chormuſik alter Meiſter eine vorbildliche Wiedergabe. Die Berliner Soliſten-Vereinigung konzertierte vor ihrer zweiten Oſtlandfahrt in der Singakademie unter Leitung ihres Dirigenten Waldo Favre. Im Vergleich zu früheren Konzerten muß man noch eine weitere Verfeinerung des Klanges, eine noch deutlichere Herausarbeitung charakteriſtiſcher und ſtiliſtiſcher Elemente feſtſtellen. Das Programm wies eine Reihe Erſt- und Uraufführungen auf. Arnim Knabs „Drei Liebeslieder" nach Texten von Uhland und Storm und Kurt von Wolfurts tief empfundenes, harmoniſch eigenartiges Chorwerk „Die Scholle" oder gar ſein 4-6-ſtimmiges „Landsknechtlied" ſind reich an charakteriſtiſchen und ſchöpferiſchen Merkmalen. Wunderbar abgeklärt ſind die ſieben deutſchen Volkslieder von E. N. Reznicek, deren Urauf-

führung durch die Berliner-Soliſten-Vereinigung mit reſtloſer Hingabe und geſchliffenſter Chorkunſt geſchah.

Die Konzerte junger Künſtler, eine gemeinnützige Einrichtung der Reichsmuſikkammer, die in der kommenden Saiſon regelmäßig Freitags nachmittags im Meiſterſaal ſtattfinden, und der Vorſtellung und Einführung junger Künſtler dienen, zeugen von der tatkräftigen Förderung unſeres Künſtlernachwuchſes im nationalſozialiſtiſchen Staat. In der erſten Veranſtaltung dieſer Art, die vor allem auch in Muſikerkreiſen weitgehendes Intereſſe fand, und die ſehr gut beſucht war, lernte man eine Reihe junger Kräfte kennen, deren Begabung und muſikaliſche Bildung auf erfreulicher Höhe ſtehen. Mit vorbildlicher Einſatzbereitſchaft ſetzten ſich alle Mitwirkenden für ihre teilweiſe recht ſchwierigen Aufgaben ein. Gundhild Weber, deren große, ſchöne Sopranſtimme eine gute Ausbildung erfahren hat, ſang zwei Arien von Händel mit ſtarker Geſtaltungskraft. Lieder von Schubert, Brahms und Schumann geſtaltete ſie etwas ſchwerfällig im Tempo. Wolfgang Fernow begleitete anpaſſungsfähig. In der Geigenbegleitung entzückte Irmgard Veits kräftiger und geſchliffener Geigenton. Der Pianiſt ſpielte einleitend und abſchließend Werke von Beethoven und Bach mit guter Technik, aber muſikaliſch noch nicht ausgereift.

Hans Georg Görner veranſtaltete in Gemeinſchaft mit dem Berufsſtand der Deutſchen Komponiſten in der Marien-Kirche ein Konzert mit neuen Werken. Im Mittelpunkt ſtand die Berliner Erſt-Aufführung der Luther-Meſſe für Chor a capella von Hermann Simon, die vom Kammerchor des Deutſchlandſenders unter der ſorgfältigen Leitung Hans Georg Börners charakteriſtiſch und klangſchön geſungen wurde. Dieſes meiſterhaft geſetzte Werk übte, ebenſo wie Görners feierliches a capella Lied „Heldenvermächtnis" eine tiefe Wirkung aus. Zwei zarte Orgelſtücke (Marienbilder) von Schrattenholz, ſowie eine etwas dickflüſſige Fuge für Orgel von Kleiſt (beſſer dazu die romantiſche Introduktion) vervollſtändigten das gegenſätzliche Programm. An der Orgel waltete Fritz Kleiſt mit Umſicht ſeines Amtes.

Eine Schütz-Bach-Feierſtunde der Deutſchen Singgemeinſchaft Berlin unter Leitung von Rudolf Lamy in der Dorotheenſtädtiſchen Kirche verdient Erwähnung. Die Werktreue dieſes Chores kam vor allem in der Wiedergabe des ſechsteiligen 116. Pſalms von Schütz zur Geltung. Durchſichtig geſtaltete Rudolf Lamy das polyphone Stimmgewebe. Eine deutliche Ausſprache und die feine Stimmabtönung ſind charakteriſtiſche Eigenſchaften dieſer Singgemeinſchaft. Hermann Pabel ſpielte mit vorbildlicher Technik Orgelwerke von J. S. Bach, ohne ſich dabei allzu ſtreng an ſtiliſtiſche Vorſchriften zu halten.

Ein Ereignis, unvergleichlich und ſtark, vermittelte ein Klavierabend Walter Gieſekings, der in ſich alle Vorzüge eines großen Pianiſten vereinigt. Seine vollkommene Technik, ſeine faſzinierende Geſtaltungskraft und ſeine reſtloſe Einſatzbereitſchaft ſeien hervorgehoben. Wie wunderbar lebendig und durchſichtig im Satz, dynamiſch in der Kraftentfaltung und muſikaliſch bis in die kleinſte Note ſpielte er Robert Schumanns „Davidbündler-Tänze". Brahms „Intermezzi" erklangen in leuchtender Reinheit, und in Werken von Debuſſy und Liſzt zeigte ſich Gieſeking als Meiſter des Anſchlags und virtuoſer Geläufigkeit.

Viel verſpricht der junge Pianiſt Alfred Lueder. Auf der Grundlage einer ſorgfältig ausgearbeiteten Technik und eines feinfühligen Anſchlags überzeugte ſeine künſtleriſche und leidenſchaftliche Einſatzbereitſchaft und ſein ſtarkes, kontraſtreiches Geſtaltungsvermögen.

Albert Spalding zählt zu den großen Geigern der Gegenwart. Sein Geigen-Abend, der unter dem Protektorat der Vereinigung Carl-Schurz ſtand, zeigte die Vielſeitigkeit ſeines Könnens, das in den Gefilden der Kammermuſik und der Virtuoſität zu Hauſe iſt. Werner Schröter zeichnete ſich als anpaſſungsfähiger Begleiter aus.

Gerhard Schulze.

Leipzig. Ein vom Kulturamt der Stadt Leipzig zum Erntedankfeſt veranſtaltetes Sonderkonzert vermittelte im Gewandhauſe die Erſtaufführung des Chorwerkes „Das Tagewerk" von Arthur Piechler. Gedichte von Richard Billinger bilden die textliche Grundlage des zu Ehren des deutſchen Bauern geſchaffenen Chorzyklus, der ſtofflich etwa mit Haydns „Jahreszeiten" verwandt iſt, aber weniger in naiv-idylliſchen Naturſchilderungen als vielmehr in einer gegenwartsnahen künſtleriſchen Darſtellung die Arbeit des Bauern vorüberziehen läßt und in wechſelvollen, lebendigen Bildern Leben und Werk des Landmannes ſowie ſeine Beziehungen zu Natur und Gott widerſpiegelt. Dem Komponiſten iſt ernſter Wille und großes techniſches Können zuzuerkennen; nicht mit äußerlich illuſtrativen Mitteln, ſondern mit vielverſchlungener Polyphonie ſucht er den Stoff zu meiſtern. Hierzu aber fehlt es ſeiner Erfindung an Ergiebigkeit und Urſprünglichkeit, ſeinem Orcheſter an Farbigkeit. Daneben finden ſich aber auch größere Partien wie der realiſtiſche Hexenchor, die freilich mehr durch motoriſchen Rhythmus als durch Inſpiration vorwärts getriebene Fuge „Gott jubelt", die auf eine Begabung für größere Formen deuten. Im ganzen das achtunggebietende Werk eines

Komponiſten, deſſen tonſetzeriſches Können zurzeit ſtärker iſt als ſeine Phantaſie. Prof. Günther Ramin brachte mit dem durch den Lehrergeſangverein verſtärkten Gewandhauschor und dem Gewandhausorcheſter eine ausgezeichnete Aufführung zuſtande, vortrefflich waren die Solopartien durch die Mitglieder der Leipziger Oper Gretl Kubatzki und Friedrich Dalberg beſetzt.

Von den ausländiſchen Chören, die in jüngſter Zeit in Leipzig zu Gaſte waren, errang der aus engliſchen Preſſeleuten beſtehende Londoner Fleet-Street-Choir einen aufſehenerregenden Erfolg. In einem Programm, das vier Jahrhunderte engliſcher Chorkunſt vorüberziehen ließ, offenbarten die Gäſte durch kultivierten ſtimmlichen Wohllaut und muſikaliſche Zucht eine ganz einzigartige choriſche Kunſt. Eine ſehr herzliche Aufnahme fand auch der auslandsdeutſche Meiſterſche Geſangverein aus Kattowitz, der unter Führung ſeines Dirigenten Prof. Fritz Lubrich ein Konzert mit kunſtvollen und volkstümlichen Geſängen für gemiſchten Chor und Frauenchor gab und damit Zeugnis ablegte von der unermüdlichen Arbeit, mit der dieſe wackeren Sänger auch unter fremder Staatsangehörigkeit am deutſchen Volkstum und am deutſchen Liede feſthalten. Dagegen bereiteten die Wiener Sängerknaben in ihrem Konzert eine Enttäuſchung; zwar ſpielten ſie in einem Schubertſchen Singſpiel allerliebſt Theater, auf ihrem eigentlichen Gebiet, dem geiſtlichen a capella-Geſang, aber rechtfertigten ſie in keiner Weiſe den hohen Ruf, den ihre altehrwürdige Vereinigung genießt.

Das Leipziger Weitzmann-Trio (Fritz Weitzmann-Klavier, Dr. Hans Mlynarczyk-Violine, Fritz Schertel-Violoncello) gab aus Anlaß ſeines 10jährigen Beſtehens ein gut beſuchtes, ſehr erfolgreiches Konzert mit Mozart B-Dur, Brahms C-Dur, Dvorak f-Moll. Das Weitzmann-Trio hat ſich in unermüdlicher ernſter Arbeit zu einer vorbildlichen Muſikantenkameradſchaft zuſammengeſpielt und ſteht heute als eine der erſten deutſchen Kammermuſikvereinigungen da; in Deutſchland und in großen ausländiſchen Muſikzentren haben die drei Künſtler als berufene Künder deutſcher Kunſt und deutſcher Kunſtausübung überall ſtärkſte Erfolge geerntet.

Wilhelm Jung.

Mannheim: In einem Kammermuſikabend innerhalb der Kulturwoche des Gaues Baden der NSDAP. ſpielte das Kergl-Quartett Komponiſten der Mannheimer Schule. Der Rittersaal des Schloſſes gab dem Konzert den ſtimmungsvollen, ſtilechten äußeren Rahmen. Der entſcheidende Durchbruch zum unmittelbaren Ausdruck des ſeeliſchen Erlebens in der Muſik, der im 18. Jahrhundert am prunkvollen Hofe des kurpfälziſchen Landesherrn Carl Theodor durch Johann Stamitz und die Mitglieder ſeiner Kapelle vollzogen wurde, erſchloß ſich deutlich am Beiſpiel von vier Streichquartetten der „Mannheimer Schule", die in der gewählten Reihenfolge zugleich die Entwicklung der neuen Richtung veranſchaulichten. Noch weſentlich auf imitatoriſchen Wirkungen beruhte der Erfolg des Streichquartetts in C-Dur von Franz Xaver Richter, der neben Johann Stamitz als Begründer der neuen Muſik gilt. Das Andante durchweht bereits ein Hauch jener Sentimentalität, die für das Zeitalter eines K. Ph. Moritz und des „Werther" bezeichnend iſt, der Richardſonſchen „soi of grief". Ohne große Tiefe, aber reich an überraſchenden Wirkungen war das heitere Streichquartett in G-Dur von Karl Stamitz, dem Sohne des Begründers der „Mannheimer Schule". Den ſtärkſten Erfolg hatte das Kergl-Quartett mit dem Streichquartett in D-Dur von Ignaz Fränzl. Mit einem großen Sprung führte das Kergl-Quartett dann zu Joſeph Martin Kraus, einem der jüngſten Vertreter dieſer Richtung hinüber. Das Kergl-Quartett unter Max Kergl bereitete den Werken eine überaus liebevolle, ſtilgerechte Aufführung und wußte reſtlos für ſie einzunehmen.

In einer nationalſozialiſtiſchen Feierſtunde, die ſämtliche Formationen der Partei — Jungbauernſchaft, Werkſchar, SA., SS., HJ. und BDM. — auf dem Podium ſah, wurde der recht glückliche Verſuch gemacht, eine erhebende Feierſtunde aus den neuen Liedern der Bewegung, jüngſten Dichtungen und werkgerechter Blasmuſik zu geſtalten. Einen feſtlichen Eindruck hinterließ die geſchickt aus beſter Kenntnis der Blasmuſik geſchaffene „Feſtmuſik" von Ludwig Wittmer. Wenig Erfolg hatte dagegen die eigens für dieſe Feier komponierte Muſik für 3 Trompeten und Pauke von Karl Rumler, eine recht flüchtige, eintönige Arbeit. Die Feierſtunde gliederte ſich in drei große Gruppen, die unter den Leitworten: „Das Volk", „Der Acker" und „Das Reich" ſtanden. In raſcher Folge löſten ſich Blasmuſik, Lied und geſprochene Dichtung ab. Es fehlte der Feier noch an lebensvoller, flutender Bewegung, die große Schar der Mitwirkenden kam nicht von einer gewiſſen Starre los. Als Verſuch neuer Feiergeſtaltung aber darf die Feierſtunde „Deutſche Ernte — Dank des Volkes" unbedingt hohes Intereſſe beanſpruchen.

C. J. Brinkmann.

Remſcheid: Es gehört ſchon Mut und Verantwortungsgefühl dazu, den Konzertwinter mit drei zeitgenöſſiſchen Werken einzuleiten. Horſt-Tanu Margraf, der für die junge Muſik immer die rechte Aufgeſchloſſenheit gezeigt hat, ohne dabei die unbeſtrittenen Werke der Vergangenheit zu