Werk

Titel: Heft 4 : XXXII. Jahrgang Januar 1940

Ort: Berlin

Jahr: 1940

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_032|LOG_0053

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Postverlagsort Leipzig

Die Musik

Monatsschrift

XXXII. Jahrgang - Heft 4

Organ der Hauptstelle Musik
beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt
des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

Januar 1940

Max Hesses Verlag / Berlin

Musiker-Biographien „KLASSIKER DER MUSIK"

In dieser Reihe von Biographien ist jeder Band in sich abgeschlossen; alle vereinigen sich zu einer großartigen Musikbibliothek. Die Bände sind meist reich illustriert.

BACH, Joh. Seb., von H. J. Moser, 280 S., geb. . . . . RM. 8,50

BEETHOVEN, L. v., von W. Korte, 280 S., geb. . . . . RM. 8,50

BRAHMS, J., von W. Niemann, 420 S., 13. Aufl., geb. . . . RM. 9,75

CHERUBINI, von L. Schemann, 840 S., geb. . . . . RM. 14,40

GLUCK, von M. Arend, 280 S., 2. Aufl., geb. . . . . RM. 9,90

GRIEG, von R. H. Stein, 240 S., 4. Aufl., geb. . . . . RM. 7,65

HAYDN, J., von R. Tenschert, 270 S., geb. . . . . RM. 9,—

LISZT, F., von J. Kapp, 310 S., 20. Aufl., geb. . . . . RM. 9,—

MUSSORGSKIJ, von K. v. Wolfurt, 380 S., geb. . . . . RM. 11,25

PAGANINI, von J. Kapp, 235 S., 14. Aufl., geb. . . . . RM. 9,—

REGER, von G. Bagier, 318 S., 3. Aufl., geb. . . . . RM. 9,45

SCHUMANN, R., von W. Dahms, 450 S., 16. Aufl., geb. . . RM. 10,80

SMETANA, von E. Rychnowsky, 360 S., 2. Aufl., geb. . . . RM. 9,—

STRAUSS, R., von M. Steinitzer, 300 S., 18. Aufl., geb. . . RM. 9,90

TSCHAIKOWSKY, von R. H. Stein, 508 S., 2. Aufl., geb. . . RM. 12,60

WAGNER, R., von J. Kapp, 550 S., 32. Aufl., geb. . . . . RM. 16,20

WEBER, C. M., von J. Kapp, 360 S., 5. Aufl., geb. . . . . RM. 9,—

Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee

Die Muſik

Organ der Hauptſtelle Muſik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der geſamten geiſtigen und weltanſchaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Muſikreferats im Kulturamt der Reichsſtudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptſtellenleiter

32. Jahrgang | Januar 1940 | Heft 4

Alfred Roſenberg über unſere kulturelle Verpflichtung

Wir wiſſen, daß die Tat, wenn ſie wirklich groß iſt, nie eine vereinzelte Kraftäußerung, ſondern die Darſtellung eines tiefen Lebensinſtinktes oder eines dieſem Leben verbundenen Ideals iſt. Und wir wiſſen weiter, daß eine ſolche Idee, eine ſolche Weltanſchauung geſprochen, gelehrt, geſtaltet und erkämpft werden muß, wenn ſie Tat von geſchichtsmäßiger Dauer ſein will. Wir wiſſen ſomit, daß eine in das Leben geſtellte Schöpfung tiefes Bewußtſein der von ihr betroffenen Menſchen werden muß, daß Wort und Schrift, die von ihr melden, nicht nur Chroniken darſtellen dürfen, die nach den Ereigniſſen die großen Taten bloß verzeichnen, ſondern daß Sänger und Dichter durch die Kraft der Geſtaltung die Antriebe zu ihnen, den Lebenswillen, das Ideal in immer neu beflügelnder Form prägen.

*

Hölderlin wurde von tiefer Nacht umfangen, aber die Geſänge, die er in den wenigen Jahren ſeines wachen Lebens niederlegte, ſind in ſteigendem Maße ſeeliſche Kräfte für immer größere Kreiſe des deutſchen Volkes geworden. Und ſie ſind, wie viele andere Werke deutſcher Kunſt heute für uns ſowohl Antrieb für neue Schöpfungen, als auch Stärkung des Kampfeswillens, dieſe Schöpfungen zu verteidigen, durch die Kraft der Waffe den Urquell zu ſichern, dem in allen Jahrhunderten die großen Werke deutſcher Kultur entſtiegen ſind.

*

Die Volksſeele iſt eine nicht weiter erklärbare, nur in der Kraft der großen Tat und in der Kunſt des Genies auftauchende beiſpielgebende Weſenheit, welche das Gemüt auch des Alltagsmenſchen bewegt und in ſchweren Tagen auch ſeiner Seele die Kraft gibt, ſich mutig einem großen Schickſal zu ſtellen. Der kämpfende deutſche Menſch ſoll dieſe Kraft aus den vielgeſtaltigen Werken des deutſchen Volkstums ziehen. Er mag ſie einmal ziehen aus der unmittelbaren Heimat ſeines Stammes, aus den Überlieferungen ſeiner Sippe, aus den Erfahrungen eines kämpferiſchen Lebens, aus der politiſchen Tradition des ganzen Volkes; er mag ſich erheben mit Hilfe der Heiterkeit und Beſchwingtheit eines lachenden Lebensgefühls; er mag Stärkung ziehen aus der deutſchen Frömmigkeit, er mag ſie ſchöpfen aus

der Musik oder aus den Sängen seiner großen Dichter. Er mag sich vorstellen die ehrwürdigen Städte und großen Kathedralen und Burgen als Zeichen dieser Lebenskraft, und er mag, wenn er ganz groß ist, an alles das denken, was in vieltausendjährigem Ringen an Macht und Größe als ein Erbe zu uns herübergekommen ist, das zu verteidigen und zu vergrößern jene Pflicht darstellt, die wir auf unseren Lebensweg mitbekommen haben.

Aus der Ansprache des Reichsleiters bei der Feierstunde der NSDAP. im Berliner Schillertheater am 17. Dezember 1939.

Joseph Elsner

der deutsche Begründer der polnischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts

Von Joachim Herrmann, Breslau

In dem Aufsatz „Vom deutschen Geist in der polnischen Musik" (Septemberheft, Jahrgang XXXI) hatte Karl Hennemeyer den großen und tiefen Einbruch deutschen Künstlertums in den Entwicklungsgang der polnischen Musik in den vergangenen Jahrhunderten aufgezeigt und hatte auch in diesem Rahmen die Bedeutung Elsners für die polnische Musik des 19. Jahrhunderts gekennzeichnet. Wie tief und entscheidend dieses deutsche Element die polnische Musikkultur durchdrungen hat und wie geradezu reformierend und aufbauend es wirkte, wird gerade an der Person Joseph Elsners und seiner umfassenden Tätigkeit in Warschau deutlich, so daß sich schon eine nähere Beschäftigung mit ihm lohnt. Es ist sicherlich kein Zufall, daß gerade in den letzten Jahren die polnische Musikwissenschaft seiner Erscheinung eine erhöhte Aufmerksamkeit widmete und besonders das von den Polen in Kattowitz errichtete ehemalige Forschungsinstitut für Schlesien sich intensiv mit Elsner beschäftigte. Trotz aller Bemühungen um eine wissenschaftliche Objektivität neigen diese Arbeiten sehr dazu, die deutsche Herkunft Elsners zwar nicht zu leugnen, aber zum mindesten zu verschleiern oder in ihrer Bedeutung abzuschwächen und eine Wandlung Elsners zum Polentum nachzuweisen. Daß die deutsche Musikgeschichtsschreibung noch so wenig von Elsner Notiz genommen hat, liegt wohl zum größten Teil mit daran, daß seine Werke zum Hauptteil in den Händen der polnischen Bibliotheken von Krakau und Warschau liegen und bisher von den polnischen Wissenschaftlern aus durchsichtigen Gründen nicht herausgegeben wurden. Die Eroberung Polens hat also auch für die Wissenschaft eine Bresche geschlagen, die hoffentlich bald ausgenützt wird.

Diese Zeilen wollen nur einen allgemein orientierenden Umriß um die Person Elsners, sein Schaffen und seine hervorragenden Verdienste um die Begründung einer selbständigen nationalen polnischen Musikkultur geben. Elsner ist seiner Herkunft unzweideutig Deutscher, und zwar Schlesier. Er wurde am 1. Juni 1769 in Grottkau als Sohn eines Tischlers und Instrumentenbauers geboren. Elsner hatte seine Abstammung niemals verleugnet, sie wurde ihm im Gegenteil während seiner Zeit als Operndirektor und Konservatoriumsdirektor von der Seite seiner Gegner und eifersüchtigen Rivalen oft genug zum Vorwurf gemacht. Trotz aller Anerkennung seiner hohen Verdienste blieb er

in ihren Augen doch immer nur der deutsche Eindringling. Die musikalische Begabung des jungen Elsner fand in dem bescheidenen musikalischen Vaterhause sicher den ersten Anstoß. Als Breslauer Gymnasiast war er nicht nur als Chorsänger tätig, sondern fand auch Eingang in das musikalische Haus des Pastors Hermes, das damals ein Sammelpunkt von Künstlern war und in dem die Kammermusik gepflegt wurde. Elsner lernte hier als Geiger die ersten Streichquartette kennen. Hermes war auch noch ein persönlicher Freund von Dittersdorf. Weiter brachte ihn die Bekanntschaft mit Kapellmeistern der damals in Berlin ansässigen Wäserschen Theatergesellschaft in Berührung mit der Oper, in deren Aufführungen er sich auch als Sänger und Geiger betätigte. Aus der Fülle dieser Eindrücke, zu denen noch autodidaktische Beschäftigung mit Marpurgs „Generalbaßlehre" kommt, steigen schon dem dreizehnjährigen Knaben frühzeitige Anregungen zur Komposition auf. Er versucht sich an Kirchenmusik, an Violinduetten und Tänzen und sogar schon an einer Oper. Eine Sinfonie in D-dur wurde vom Theaterorchester aufgeführt. Unter diesen Einflüssen wurden auch seine Absichten, erst Theologie und dann Medizin zu studieren, bald wankend, und auf Zureden von Freunden wandte er sich als Student in Wien ganz der Musik zu und ging als erster Geiger an das Theaterorchester in Brünn. Wahrscheinlich hat Elsner noch in Wien musikalische Studien getrieben.

Von hier holte ihn ein deutsches Theaterensemble als Musikdirektor nach Lemberg, und nach dessen Auflösung kam Elsner dann an ein polnisches Theater, dessen Leiter ihn dann im Jahre 1799 als Kapellmeister mit nach Warschau nahm. In Warschau ist dann Elsner 25 Jahre hindurch als Operndirektor unermüdlich für die künstlerische Erhaltung und Fortentwicklung des Theaters tätig. Er wird hier der Begründer der polnischen Nationaloper. In dieser Zeit entfaltete er auch eine überreiche kompositorische Tätigkeit. In Brünn hatte Elsner, sicherlich unter dem frischen Erlebnis der Wiener Klassik, Streichquartette und Konzerte geschrieben und diesen auch noch in Lemberg zahlreiche Kammermusikwerke, Sonaten, Trios, Quartette sowie Sinfonien folgen lassen. In Lemberg aber schreitet er aus der Theaterpraxis wieder zu Bühnenmusiken und zur Opernkomposition. Er schreibt mehrere Schauspielmusiken, darunter auch eine zu Maria Stuart, vor allem aber zwei Opernwerke, „Die seltenen Brüder oder die vier Zauberkugeln" nach der Idee von Mozarts „Zauberflöte" und „Der verkleidete Sultan". Und auf Veranlassung seines Theaterdirektors Boguslawski schreibt er hier auch, obwohl er der polnischen Sprache noch nicht mächtig war, die ersten Musiken zu polnischen Theaterdichtungen, ein Melodram „Iskahar", eine polnische Oper „Die Amazonen" und noch zu einem Schauspiel „Tidney i Tumma", deren Verfasser Boguslawski selbst war. Diesen ersten Anfängen folgen aber dann in der Warschauer Zeit als Opernkapellmeister gegen zwanzig musikalische Bühnenwerke, nicht allein Opern, sondern auch Melodramen und Liederspiele. Von den Opern werden als die bedeutendsten die Zauberoper „Leszek der Weise" und die zweiaktige Oper „König Jokietek" genannt. Von der polnischen Musikwissenschaft selbst wurden diese Werke an den Anfang der Entwicklung zu einer eigenständigen polnischen Nationaloper gestellt. Denn sie führen direkt unmittelbar zu den Werken Moniuszkos und seiner ersten polnischen Nationaloper „Halka". Moniuszko war Schüler Elsners am Warschauer Konservatorium und sein Nachfolger als Kapellmeister an der Oper. Wie grundlegend das Opernschaffen Elsners für die Entwicklung einer polnischen

Opernliteratur ſein mußte, erhellt die Tatſache, daß er überhaupt erſt einmal Unterſuchungen über den Rhythmus und die Metrik der polniſchen Sprache anſtellte und daraus ihre Eignung zur Vertonung ableitete. Er ſchuf damit überhaupt als erſter die theoretiſchen Vorausſetzungen für eine polniſche Vokalkunſt.

Ebenſo bahnbrechend wie ſeine Opern haben auch ſeine reinen Inſtrumentalkompoſitionen, vor allem ſeine Kammermuſikwerke, ſeine Sonaten und Sinfonien gewirkt. Mit dieſen führt Elsner als erſter den ſtrengen Sonatenſtil der Wiener Klaſſik, den er ja ſchon frühzeitig bei ſeinen Kammermuſikübungen in Breslau und dann vor allem in Wien ſelbſt kennengelernt hatte, in die polniſche Muſik ein und macht ihn hier populär. Seine Schüler übernahmen von ihm den formalen Aufbau und bildeten ihn weiter fort. Zu dieſer rein künſtleriſchen Pionierarbeit tritt aber noch eine umfangreiche organiſatoriſche Aufbautätigkeit für ein eigenſtändiges polniſches Muſikleben. Schon im Jahre 1806 hatte Elsner zuſammen mit E. T. A. Hoffmann, der in dieſen Jahren als Regierungsrat an der Preußiſchen Verwaltung in Warſchau weilte und nach den Jahren der Einſamkeit in Oſtpreußen hier ein weites Feld zu vielſeitiger künſtleriſcher Betätigung vorfand, eine muſikaliſche Geſellſchaft begründet, in der Hoffmann Konzerte dirigierte. Dieſe wurde jedoch nach der Beſetzung Warſchaus durch Napoleon wieder aufgelöſt. Um aber dem fühlbaren Mangel an muſikaliſchem Nachwuchs für Kirche, Schule und das öffentliche Muſikleben zu beheben, gründete Elsner im Jahre 1815 einen „Verein von Freunden der Vokal- und Kirchenmuſik". Seine bedeutendſte Tat war aber dann die Umwandlung einer von Boguſlawſki gegründeten Geſangs- und Dramatikerſchule, an der Elsner als Lehrer für Muſik und Geſang gewirkt hatte, in ein Konſervatorium im Jahre 1821, das dann an die Warſchauer Univerſität angeſchloſſen wurde und an dem Elsner nach ſeinem Weggange von der Oper im Jahre 1824 hauptamtlicher Direktor und Profeſſor wurde. Dieſes Konſervatorium wurde nun die Pflanzſtätte für die neue aufſtrebende junge polniſche Muſikergeneration. Es gibt, angefangen von Chopin, keinen bedeutenden polniſchen Muſiker im 19. Jahrhundert, der nicht aus dieſer Schule hervorgegangen wäre oder ſie zum mindeſten beſucht hätte.

Für die genialen pädagogiſchen Fähigkeiten Elsners iſt kein geringerer als Chopin ſelbſt der beſte Beweis, von dem der Ausſpruch ſtammt „von Elsner müſſe jeder Eſel etwas lernen". Bei dem Mangel an geeigneten polniſchen Lehrkräften hat wohl Elsner eine ganze Anzahl deutſcher Muſiklehrer hier beſchäftigt. Die Namen Würfel, Weinert, Kratzer und Stolpe weiſen ſchon darauf hin. Und dieſe Bevorzugung der Deutſchen trug ihm die ſcharfe Gegnerſchaft ſeiner künſtleriſchen Rivalen ein, an deren Spitze der Opernkapellmeiſter Kurpinſki ſtand. Kurpinſki, der übrigens aus Luſchwitz bei Fraustadt in der Provinz Poſen nahe der ſchleſiſchen Grenze ſtammte und ſeiner Abſtammung nach ſicherlich ebenfalls Deutſcher iſt, war unter Elsner zweiter Kapellmeiſter an der Oper und wurde da ſchon als erſter nationaler Muſiker gefeiert. Es kam wohl zwiſchen beiden zu offener Feindſchaft, in deren Verlauf Elsner dann Kurpinſki den Platz überließ und ſich allein ſeiner Arbeit an dem Konſervatorium zuwandte. Da Kurpinſki nun von Elsner nicht auch als Lehrer an das Konſervatorium gezogen worden war, ſetzten auch da bald gegneriſche Stimmen ein. Man wirft ihm vor, daß er ſich nur mit deutſchen Lehrern umgeben hätte, und zweifelte, daß das Konſervatorium etwas zum Aufbau der polniſchen Muſik beitragen könne, „denn eine polniſche Schule müſſe auch polniſche

Lehrer haben, die allein den Geſchmack des Volkes und der Jugend treffen können. Dieſe Ausländer zögen nur Nutzen aus Polens Schwäche und anerziehen der Jugend einen ſchlechten Geſchmack".

Aber unbeirrt von allen Anfechtungen blieb Elsner ſeiner Arbeit treu. Er hatte ſogar eine eigene Zeitſchrift zur beſſeren Verbreitung von Kompoſitionen, nicht nur der eigenen, herausgegeben, um das polniſche Muſikpublikum von dem Bezug teurer ausländiſcher Noten unabhängig zu machen, und zu dem gleichen Zwecke gründete er in Warſchau auch eine Notendruckerei. Groß iſt das Werk, das Elsner für die Weiterentwicklung einer nationalen polniſchen Muſik im 19. Jahrhundert aufgebaut hat. Es ragte in ſeinen Auswirkungen bis in die jüngſte Vergangenheit hinein und gilt auch als eines der vielen Beiſpiele an unvermögender ſchöpferiſcher Eigenkraft des polniſchen Volkstums. Und Elsner iſt dabei in ſeinem Herzen immer ein Deutſcher geblieben. Die gegneriſchen Angriffe beweiſen das zur Genüge entgegen allen Verſuchen der polniſchen Muſikgeſchichtsſchreibung, Elsners polniſche Geſinnung zu konſtruieren. Der polniſche Chauvinismus hat es ihm ſicherlich nicht leicht gemacht. Als Berichterſtatter der „Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung" in Leipzig beklagt er ſich einmal bitter: „Von dem hieſigen Muſikleben will ich ſchweigen, ich muß es, denn der reizbare Polonismus beurteilt die Deutſchen zuungunſten der Polen, zum Beiſpiel Hummel wird nicht beachtet, dagegen wird die Szymanowſka über Maßen gelobt." Er mußte ſeine Berichte über das polniſche Muſikleben, die ſich ſehr kritiſch mit den Zuſtänden auseinanderſetzten, einſtellen.

Trotzdem iſt der Ruf Elsners in Warſchau bis an ſein Lebensende groß und unberührt geblieben. Man erkannte ſchon zu ſeinen Lebzeiten an, daß er der Mann iſt, „dem Polen ſeine Muſik verdankt" und daß „ſein Name unzertrennlich mit der polniſchen Muſik verknüpft iſt und ewig mit ihr leben wird". Der Leipziger Muſikkritiker Truhn ſchrieb nach ſeinem Beſuch in Warſchau im Jahre 1841 über Elsner in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik": „Die erſte muſikaliſche Perſon der Stadt Warſchau iſt noch immer der alte jünglingsmuntere Joſeph Elsner, ein ebenſo liebens- als wahrhaft verehrungswürdiger Altmeiſter unſerer Kunſt. Man trifft ſchwerlich heutzutage einen namhaften polniſchen Tonkünſtler, der nicht bei Herrn Elsner Kompoſition ſtudiert hätte, und er liebt alle ſeine Schüler, und alle ſprechen mit Begeiſterung von ihm. — Das war Elsner, der Stammvater der neueren polniſchen Muſik, der Lehrer Chopins, der feine Erkenner und Lenker origineller Talente."

Elsner ſtarb am 18. April 1854 in Warſchau.

Der Schutz des muſikaliſchen Einfalls

Von Julius Kopſch, Berlin

Der Verfaſſer unſeres Aufſatzes, Dr. Julius Kopſch, hat ſich als Juriſt und Muſiker ſeit Jahren um das muſikaliſche Urheberrecht theoretiſch und praktiſch bemüht. Als einer der angeſehenſten Spezialiſten nimmt er nachſtehend zu dem aktuellen Thema Stellung. Die Schriftleitung.

I.

Vom techniſchen und vom künſtleriſchen Einfall

Hat jemand einen techniſchen Einfall, der eine gewerbliche Verwertung geſtattet und wirklich neu iſt, ſo kann er ſich darauf, nach Erfüllung gewiſſer Formalitäten, ein Patent erteilen laſſen. Das Reichspatent regiſtriert den Einfall, und der Einfall wird nun derart geſchützt, daß niemand außer dem Erfinder während der Patentſchutzfriſt von

18 Jahren ihn benutzen noch verwerten darf, es sei denn, daß der Erfinder die Erlaubnis dazu erteilt.

Wer einen *musikalischen* Einfall hat, würde sich vergeblich nach einer ähnlichen Einrichtung umsehen, bei der er seinen „Einfall", und sei er noch so neu, anmelden und unter sichern Schutz bringen könnte. Der Urheber des musikalischen Einfalls muß seinen Schutz im *Urheberrecht* suchen, das den *Schutz von Geisteswerken*, insbesondere auch den Schutz von Werken der Tonkunst zum Gegenstand hat. Auch derjenige, welchem die genauen Begriffsbestimmungen der Rechtssprache nicht vertraut sind, wird sich ohne weiteres darüber klar sein, daß die Bezeichnung „*Werk* der Tonkunst" grundsätzlich etwas Fertiges, Abgerundetes und Geschlossenes voraussetzt, demgegenüber der musikalische „Einfall" zunächst aber noch etwas Unfertiges darstellt. Von „Werk" spricht auch der Musiker im allgemeinen erst dann, wenn durch die kompositorische Arbeit die innern Kräfte des musikalischen „Einfalls" zur Entwicklung gelangten und mit ihrer Hilfe ein Ganzes, eben das „Werk", gestaltet worden ist.

Während also für die Technik völlig klargestellt ist, daß ein winziger Einfall, ein einziges Rädchen, ein kleiner Hebel, eine eigenartige Verbindung, eine besondere Schaltung im Gefüge einer großen Maschine genügt, um den Anspruch auf Patentschutz zu begründen, bleibt es für das Gebiet der Kunst eine offene Frage, wieweit der auf das Geisteswerk gerichtete Urheberrechtsschutz auch den bloßen *Einfall* zu schützen vermag.

Zwischen dem technischen Einfall und dem künstlerischen Einfall besteht offenbar ein tieferer Unterschied, als es der oberflächlichen Betrachtung zunächst erscheinen mag. Für die Technik genügt es, daß der Einfall materiell *neu* ist, d. h. vorher noch nicht bekannt war. Die Prüfung, ob dies der Fall ist, nimmt das Reichspatentamt von Amts wegen vor. Wird der Einfall als neu befunden, so schützt ihn die Patenterteilung derart, daß, wenn ein anderer Erfinder aus sich heraus denselben Einfall hätte — was in der Technik gar nicht selten vorkommt —, dennoch nur der mit dem Patent bereits versehene Einfall als geschützt anerkannt wird.

In der Kunst und vollends in der Musik aber ist es undenkbar, in dieser Art vorzugehen. Zwar in den USA. hat man ein Copyright-Register eingerichtet und die Eintragung in dieses Register zur Voraussetzung des Urheberrechtsschutzes gemacht. In Deutschland aber und in andern Ländern, die sich durch die Berner Übereinkunft zum gegenseitigen Schutze ihrer Urheberrechte verpflichtet haben, wird der Urheberrechtsschutz *ohne alle Formalitäten* gewährt. Er entsteht ohne weiteres *im Augenblick der geistigen Schöpfung*. Wer wollte auch die Millionen von musikalischen „Einfällen", die im Laufe der Musikgeschichte hervorgebracht worden sind, in einem Verzeichnis festhalten, damit die wirkliche Neuheit eines Einfalls dargetan werden könnte, und wohin würde es führen, wenn eine bestimmte Notenfolge, die jemand, zunächst mit Recht, als seinen musikalischen „Einfall" bezeichnet und ins Register hat eintragen lassen, für eine längere Zeitperiode nur durch ihn allein benutzt werden dürfte! Die Komponisten müßten, um rechtmäßig komponieren zu können, statt ihr eigenes inneres Klingen zu offenbaren, zunächst einmal die unzähligen registrierten Tonfolgen sich einprägen, die sie *nicht* verwenden dürfen. Wohlgemerkt, ein solches Register von musikalischen Einfällen, wie die Patentrolle des Reichspatentamtes ein Verzeichnis der technischen Einfälle darstellt, gibt es nicht und wird es wohl niemals geben. Auch das amerikanische Copyright-Register umfaßt nicht einzelne musikalische Einfälle, sondern nur abgeschlossene Werke. Auch hat es nicht die materiell durchgreifende Wirkung wie eine Patentrolle, wo der patentierte Einfall im Umfang des Patentschutzes kein anderes Leben duldet.

Aus dieser Klarstellung könnte fast geschlossen werden, daß der musikalische „Einfall" überhaupt eines Rechtsschutzes nicht fähig wäre und nur die fertige Komposition als Ganzes („Werk") durch das Urheberrecht geschützt würde. Ein solcher Rückschluß wird gerade diejenigen beunruhigen, die durch Hans Pfitzners mutige Kampfschrift: „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz" (1920) und durch seine spätern Auslassungen zum gleichen Thema[1]) darüber belehrt worden sind, welche entscheidende Bedeutung dem musikalischen „Einfall" beim Komponieren zukommt. Es ist unerläßlich, daß sich die heutige Musikergeneration *mit diesen Grundfragen ernsthaft beschäftigt* und auseinandersetzt. Denn das, was für die Juristen wissenschaftliche Theorie sein mag, ist für den heute lebenden Musiker tägliche Praxis und die seine moralische und materielle Existenz beherrschende Wirklichkeit.

Aus diesem Grunde sei die Behandlung der im Thema bezeichneten *Sonderfrage*: „Der Schutz des musikalischen Einfalls" für einen Augenblick unterbrochen, um durch eine Rückschau allgemeineren Charakters sichere Ausgangspunkte für ihre Beantwortung zu finden.

II.

Vom Wesen und Werden des Urheberrechts

Bis zum Umbruch des Denkens durch die nationalsozialistische Revolution hat in der Auffassung vom

[1]) Ich erinnere an seinen Vortrag im Kreise des Studentenringes der NS.-Kulturgemeinde im Mai 1936.

Weſen des Urheberrechts eine empfindliche Unſicherheit geherrſcht. Es iſt hier nicht der Raum, um die verſchiedenen Lehrmeinungen, die ſich gegenſeitig bekämpften, darzulegen. Es genügt vielleicht, auf die hiſtoriſchen Urſachen der Verwirrung hinzuweiſen.

Woher ſtammt das Urheberrecht?

Man ſagt, das Urheberrecht ſei junges Recht. In der Tat findet man in den Geſetzbüchern des Altertums und des Mittelalters kaum eine Spur davon. Und doch hat es ein Urheberrecht als moraliſches und ſoziales Recht des Künſtlers, der ſchöne und erhabene Werke ſchafft, damit das Volk ſein beſtes Weſen darin erkennt und immer neu erlebt, zu allen Zeiten der menſchlichen Kultur gegeben. Die enge Verbundenheit des ſchöpferiſchen Künſtlers mit dem Volke ſicherte ihm Achtung und Ehre — heute würden wir ſagen: ſeine rechtlich-ſoziale Exiſtenz — auch ohne geſchriebenes Geſetz. Der Künſtler war, wie es in einem Schillerſchen Gedichte heißt, noch „der Sänger, der mit dem lebenden Wort horchende Völker entzückt", der „Glückliche, dem in des Volkes Stimme noch hell zurücktönt die Seele des Lieds".

Dieſes ſchöne Bild änderte ſich, als techniſche Hilfsmittel eingeſchaltet wurden, um des Künſtlers Werk mitzuteilen und zu verbreiten und dadurch die urſprüngliche unmittelbare Beziehung vom Künſtler zum Volk und vom Volk zum Künſtler ſich lockerte. Es iſt bekannt, daß die entſcheidende Wendung durch die Erfindung des Buchdrucks eintrat, die es ermöglichte, Geiſteswerke in Tauſenden und Millionen von Exemplaren zu vervielfältigen. Von dieſem Zeitpunkt ab wurde dringend ein geſetzlicher Schutz gefordert, ein Schutz, dazu beſtimmt, den Unternehmer des Drucks dagegen zu ſchützen, daß das von ihm herausgebrachte Werk durch einen andern nachgedruckt werde. Dieſer Schutz wurde von Staats wegen in den Druckerprivilegien gewährt, die den Beginn der äußeren Entwicklung des Urheberrechts darſtellen. Es iſt durchaus beachtlich, daß die Schutzmaßnahmen — die einzeln gewährten patentähnlichen Privilegien wurden ſpäter durch allgemeine geſetzliche Nachdruckverbote erſetzt — das natürliche Recht des ſchaffenden Künſtlers, ſeine Leiſtung für die Volksgemeinſchaft, in keiner Weiſe in Betracht ziehen; der Schutz gilt dem Druckunternehmen, dem Verlagsgeſchäft. Nur mittelbar, inſofern, als er den Rohſtoff, das Werk, zu liefern hat, kann der Künſtler davon Nutzen ziehen. Die Vorſtellung vom Schutze des Verlagsmonopols hat noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die geſetzliche und tatſächliche Geſtalt des Urheberrechtes vollſtändig beherrſcht. Sie wurde dadurch begünſtigt, daß jahrhundertelang der Druck das einzige techniſche Hilfsmittel zur Verbreitung von Geiſteswerken bildete.

Es war eine revolutionäre Tat, als vor 40 Jahren die deutſchen Komponiſten unter Führung von Richard Strauß und Friedrich Röſch, dem genialen Organiſator, ſich in der Genoſſenſchaft deutſcher Tonſetzer zuſammenſchloſſen und das Urheberrecht für ſich, die Urheber, verlangten. Sie erreichten als erſtes die vorbehaltloſe Anerkennung des muſikaliſchen Aufführungsrechtes, das heute für viele Komponiſten die Hauptgrundlage ihrer wirtſchaftlichen Exiſtenz geworden iſt. Zwar war dieſes Recht ſchon im alten Urheberrechtsgeſetz vom 11. Juni 1870 angeführt, es wurde aber nur wirkſam, wenn auf den gedruckten Exemplaren der Vermerk: „Aufführungsrecht vorbehalten" angebracht war. Soweit ging die Abhängigkeit des Urheberrechts vom Verlagsſchutz!

Dieſer erſte, entſcheidende Erfolg im Sinne des wahren Urheberrechts war — dies iſt von grundſätzlicher Bedeutung — auf ſozialer Grundlage erkämpft worden. Denn das muſikaliſche Aufführungsrecht, wiewohl als Recht des einzelnen Komponiſten erſcheinend, wurde doch von vornherein durch die Genoſſenſchaft deutſcher Tonſetzer und wird jetzt durch die Stagma gemeinſchaftlich für alle Komponiſten und nach kulturellen und ſozialen Geſichtspunkten wahrgenommen.

Nicht anders iſt es mit den neuen Erſcheinungsformen des Urheberrechtes, die durch die modernen Erfindungen des Rundfunks, des Films und der Schallplatte bedingt wurden. Daß auch hierbei zunächſt gegen die alten Vorſtellungen vom allbeherrſchenden Verlagsſchutz gekämpft werden mußte, war unvermeidlich. Dieſe Auseinanderſetzungen haben aber die Klärung im Grundſätzlichen weſentlich gefördert. Wie die Zeit für die großen politiſchen Entſcheidungen im Sinne des Nationalſozialismus reif geworden iſt, ſo erreicht auch die Entwicklung zum wahren Urheberrecht in der nationalſozialiſtiſchen Geſetzgebung ihr Ziel.

Mit der Errichtung der Stagma und den dazu gegebenen Anordnungen iſt zunächſt einmal der frühere organiſatoriſche Wirrwarr beſeitigt und ein poſitives ſoziales Verhältnis zwiſchen Komponiſt, Textdichter und Verleger geſchaffen worden. Das neue nationalſozialiſtiſche Urheberrechtsgeſetz iſt zwar noch nicht erlaſſen, wohl aber hat der zuſtändige Ausſchuß der Akademie für deutſches Recht, der mit den Vorarbeiten für dieſes Geſetz beauftragt war, dieſe abgeſchloſſen und ſeine Vorſchläge in einer Schrift: „Die Neugeſtaltung des deutſchen Urheberrechts" (1939 bei J. Schweitzer, Berlin und München) veröffentlicht. Wir befinden uns alſo an der Schwelle der neuen nationalſozialiſtiſchen Rechtsordnung für das Gebiet des Urheberrechts. Aus ihrem Geiſte wird auch die Frage nach dem Schutze des muſikaliſchen Einfalls zu beantworten ſein.

III.

Der musikalische Einfall ist am Wirken des Schöpfers zu ermessen

Dieser Geist ist sozial. Das nationalsozialistische Urheberrecht erkennt den schaffenden Künstler als Glied der Volksgemeinschaft. Sein Werk wird nicht als Ware gewürdigt, deren Umsatzwert durch das Gesetz garantiert werden soll, sondern als Leistung für die Gemeinschaft. In des Künstlers Werk wird sein Wirken geschützt. Darum ist auch der musikalische Einfall aus dem Wirken des Künstlers zu verstehen und zu beurteilen.

Es ist in der Tat ein Unding, bei einem musikalischen Einfall nur die Noten an sich zu bewerten, ohne den Komponisten und die Art und Bedeutung seiner Arbeiten im allgemeinen zu beachten. Was ist überhaupt ein musikalischer Einfall? Eine Melodie, ein Thema, ein Motiv, eine interessante Harmonie, eine eigenartige Stimmführung, ein zündender Rhythmus, eine musikalische Form? Jeder Komponist, der einen Einfall hat — und unzweifelhaft beginnt alles Komponieren mit dem musikalischen Einfall —, wird seinen Einfall vorweisen und sagen: „Hier, das ist ein Einfall." Richtiger würde er sagen: das ist mein Einfall. Denn andere Komponisten könnten kommen und behaupten: „Dieser Einfall ist nicht dein Einfall, sondern meiner, oder einer von Haydn oder auch von Johann Strauß" oder gar: „Dieser Einfall ist überhaupt kein Einfall."

Gewiß bietet die ästhetische Betrachtungsweise beachtliche Möglichkeiten, das „Mein" und „Dein" in solchen urheberrechtlichen Streitfällen zu unterscheiden. Es kann nichts dagegen gesagt werden, wenn die Rechtsgelehrten Begriffe der Ästhetik, wie „Idee" und „Form", herangezogen und erklärt haben, beim künstlerischen Schaffen sei die „Idee" noch nichts, ebensowenig wie die „Form" für sich allein; erst wenn die „Idee" in eine „Form" gebracht oder die „Form" mit einer „Idee" erfüllt sei, entstehe das „Werk", das durch das Urheberrecht geschützt werde. Für die Musik — nicht aber ohne weiteres für die Dichtkunst und den Film — ergibt sich daraus die zweifellos richtige Feststellung, daß die bloße Planung eines musikalischen Werks, z. B. der Gedanke, ein viersätziges Divertimento für zwei Posaunen, zwei Trompeten und vier Saxophone in einer bestimmten Art des Aufbaus zu schreiben, noch nicht geschützt ist in dem Sinne, daß kein anderer Komponist ein derartiges Stück schreiben dürfte. Also Noten, eine Folge von Noten, sind das mindeste, was zu einem musikalischen Einfall, der geschützt werden könnte, gehört, wobei es gleichgültig ist, ob diese Notenfolge durch Schrift, Vorsingen, Vorspielen, durch eine Schallplattenaufnahme oder sonstwie erkennbar festgehalten worden ist. Nun aber versagt auch die ästhetische Grenzziehung: wieviel Noten der musikalische Einfall haben muß, damit das Urheberrecht ihn deckt, darüber verlautet nichts. Auch der Gesetzentwurf, der von der Akademie für deutsches Recht veröffentlicht worden ist, spricht nur von „Werken", die geschützt werden, mit der bedeutungsvollen Zufügung, daß das Werk als Ganzes und in seinen Teilen den Schutz genießt. Hierdurch ist wenigstens klargestellt, daß nicht nur das vollständige, abgeschlossene Werk mit dem Schutze bedacht ist. Gewiß kann der musikalische Einfall als Teil des Werkes oder, solange das Werk nicht ausgeführt ist, selber als Werk angesehen werden; völlig ungewiß aber ist, ob zwei Noten oder mindestens zehn oder fünfzig oder hundert und mehr dafür nötig sind. Die unter Musikern öfters verbreitete Meinung, eine Folge von vier Takten stelle das Mindestmaß dar, um den urheberrechtlichen Schutz zu begründen — so daß eine kürzere Folge urheberrechtlich nicht geschützt wäre —, fand schon in dem alten Urheberrechtsgesetz keine Stütze. Für das nationalsozialistische Urheberrechtsgesetz kann eine derartige mechanische Abgrenzung nicht in Betracht kommen, ganz abgesehen von dem Umstand, daß durch einfaches Versetzen der Taktstriche vier Takte leicht zu zwei oder gar nur einem Takt umgeformt werden können.

Eine besondere Erwähnung verdient der Begriff „Melodie". Merkwürdigerweise hat nämlich eine Vorschrift des alten Urheberrechtes bestimmt, daß eine Melodie nicht „erkennbar entnommen und einer neuen Arbeit zugrunde gelegt werden" dürfe. (Diese Bestimmung verhinderte bekanntlich, daß ein Komponist über eine noch geschützte Melodie ein Variationenwerk schrieb, sogar in der Art, daß ein Komponist nicht einmal seine eigenen Melodien, wenn sie verlagsmäßig veröffentlicht waren, benutzen durfte.) Dieses Verbot, das mit dem Schutze des „musikalischen Einfalls" nichts zu tun hat, widerspricht dem allgemeinen Grundsatz des freien Schaffens, der dem echten Schöpfer alle Möglichkeiten, auch die der freien schöpferischen Benutzung fremder Geistesleistung offenhält. Es ist in der alten Vorstellungswelt, in der das Urheberrecht zunächst dem Verlagsschutz zu dienen hat, entstanden und kann im nationalsozialistischen Urheberrecht keinen Raum mehr finden. Dies bedeutet keinesfalls, daß nunmehr die Buchkomponisten sich hemmungslos auf das Melodiengut anderer stürzen und dieses nach ihrem Belieben auswerten dürfen. Im Gegenteil: das soziale Prinzip, von dem das nationalsozialistische Urheberrecht beherrscht ist, trifft den unecht Schaffenden, den Ausbeuter, ebenso schwer wie es dem echt Schaffenden durch Befreiung von materiellen Fesseln seine Aufgabe erleichtert. Es ist aufschlußreich, daß der schon erwähnte, in der Akademie für deutsches Recht ausgearbeitete Gesetzentwurf den Begriff „Werk" mit dem der Persönlich-

keit verbindet in der Weiſe, daß nur Schöpfungen von eigenperſönlichem Gepräge unter den Schutz des Geſetzes geſtellt werden. („Eigenperſönlich" beſagt viel mehr als die Bezeichnung „eigentümlich", welches in der Tat weiter nichts bedeutet, als daß ſich das Werk von andern unterſcheidet.) Im Werke wird das Wirken der Perſönlichkeit gewertet und dieſem Werte entſprechend geſchützt. Dieſer Grundſatz des nationalſozialiſtiſchen Urheberrechts bietet auch die Löſung auf die Frage nach dem Schutze des „muſikaliſchen Einfalls".

Wir wiſſen, mit welcher Freiheit etwa Bach und Händel Stücke fremder Komponiſten ihren eigenen Werken einverleibt haben. Nicht der Gebrauch der damaligen Zeit, vielmehr die ungeheure Größe ihrer eigenen ſchöpferiſchen Leiſtung rechtfertigt ſolches Handeln. Wie töricht wäre es, Mozart wegen der Verwendung eines von Clementi ſtammenden thematiſchen Einfalls für das Allegro der Zauberflöten-Ouvertüre zu tadeln. Wer wollte einem Beethoven, einem Schubert, einem Richard Wagner und Johannes Brahms nachſpüren, um ſie bei einer rechtswidrigen Verwendung fremder Muſik zu ertappen! Wenn, um ein Beiſpiel aus der Gegenwart anzuführen, auf die unverkennbare Ähnlichkeit des bekannten Walzers im „Roſenkavalier" von Richard Strauß mit dem Dynamiden-Walzer von Joſeph Strauß hingewieſen wird, ſo wäre es doch abſonderlich, deswegen Richard Strauß eines Plagiats zu zeihen, auch wenn er das andere Stück gekannt und bewußt benutzt haben ſollte. Das große Wirken verlangt auch einen großen Maßſtab. Das ſchöpferiſche Genie darf nicht durch kleinliches Recht eingeengt werden. Daneben aber gibt es ein kleines Schaffen, bei dem es ſich nicht um Offenbarungen des ſchöpferiſchen Genies, vielmehr um Befriedigung des Alltagsbedarfes der breiten Maſſen handelt. Die Tanz- und Filmſchlager, die zu Tauſenden produziert und in einer ungeheuren Menge konſumiert werden, ſind faſt alle nach einem beſtimmten, von der jeweiligen Mode abhängigen Schema gearbeitet, das der Phantaſie wenig Raum zur Betätigung läßt. Der Erfolg ſolcher Gebrauchsware hängt meiſt von wenigen Noten ab, die den „muſikaliſchen Einfall" bilden, einer beſtimmten kurzen Wendung, die leicht im Ohr haften bleibt, weil ſie, oftmals in Verbindung mit einem bezeichnenden Text, einer im Publikum vorhandenen Stimmung Rechnung trägt. Bei dieſen Erzeugniſſen liegen durchaus andere ſoziale Bedingungen vor als bei den Schöpfungen der großen ernſten Muſik. Hier muß das Recht kleinlich ſein und mit aller Schärfe angewandt werden. Denn wenn auf dieſem Gebiete der leichten Unterhaltungsmuſik der gute Einfall eines Komponiſten von einem andern benutzt und zu einem neuen Stück verarbeitet wird, ſo liegt kaum jemals eine ſchöpferiſche Tätigkeit, ſondern, populär geſprochen, geiſtiger Diebſtahl vor, den das nationalſozialiſtiſche Urheberrecht keinesfalls zuläßt.

Das frühere, von liberaliſtiſch-materiellem Geiſte beherrſchte Urheberrecht konnte ſeine Aufgabe nicht erfüllen, weil es das „Werk" von der Perſönlichkeit des Schöpfers getrennt und als eine Sache behandelt hat, während doch in Wahrheit das Wirken des Schaffenden die Bedeutung und den Wert ſeines Werkes ausmacht. Das nationalſozialiſtiſche Urheberrecht iſt echtes Urheberrecht, weil es ſozial iſt, indem es von der Leiſtung des Urhebers ausgeht. Darum gibt es auch für das Urheberrecht keinen „muſikaliſchen Einfall" ſchlechthin, der eine Folge von ſoundſo viel Noten oder Takten umfaßt und darum geſchützt wird, ſondern: der muſikaliſche Einfall iſt am Wirken des Schöpfers zu ermeſſen; dieſes Wirken beſtimmt auch Art und Maß des Schutzes.

IV.

Eine Anregung für die Stagma

In dieſem Zuſammenhange iſt es vielleicht angebracht, davon zu ſprechen, wie dieſes hohe Prinzip des nationalſozialiſtiſchen Urheberrechts auch für die Löſung gewiſſer Fragen angewandt werden kann, die im organiſatoriſchen Rahmen ihre Regelung finden müſſen. Die Stagma hat mit gutem Grund in ihrem Verteilungsplan die „Bearbeitung" eines fremden Werkes erheblich geringer bewertet als das ſelbſtändige Werk. Im allgemeinen trifft es unſtreitig zu, daß die „Bearbeitung" als ſchöpferiſche Leiſtung dem eigengewachſenen Werke nachſteht. Zwiſchen Bearbeitung im einen und Bearbeitung im andern Falle beſteht aber ein gewaltiger Unterſchied. Wenn jemand ein Klavierſtück, wie die „Träumerei" von Schumann für Violine und Klavier einrichtet, ſo iſt dies ſchon eine Bearbeitung, wenn ſie auch nur eine minimale Leiſtung erfordert. Ein wenig mehr leiſtet der, welcher etwa einen Streicherſatz für ein Blasorcheſter um-, alſo bearbeitet. Jede Variation und jede muſikaliſche Durchführung ſtellt eine Bearbeitung dar, und an der äußerſten Grenze, wo ſchon das ſelbſtändige neue Werk ſichtbar wird, liegen jene Bearbeitungen, wie etwa die Haydn-Variationen von Brahms, bei denen das bearbeitete Werk nur als Ausgangspunkt für freies Schaffen dient.

Um eine gerechte Abſtufung innerhalb des Bearbeitungsbegriffs durchzuführen, hat die Stagma einen mit dieſer ſchwierigen Aufgabe betrauten Ausſchuß eingeſetzt, der eine recht nützliche Arbeit verrichtet. Soweit ſich dies von außen erkennen läßt, erachtet dieſer Ausſchuß es für ein weſentliches Unterſcheidungsmerkmal im Sinne einer höheren oder niederen Bewertung, ob bei der Bearbeitung die benutzte „Melodie" verändert oder

nicht verändert worden iſt. Dieſe Art der Abgrenzung birgt aber gewiſſe Gefahren in ſich, die nicht überſehen werden dürfen. Unter Umſtänden iſt es viel leichter, eine übernommene Melodie zu zerſtückeln, rhythmiſch und harmoniſch aufzulöſen und mit eigenen Zutaten auszuſtatten, als ſie in ihrer Reinheit zu erhalten und dennoch etwas Perſönliches, Schöpferiſches damit auszudrücken. Johann Sebaſtian Bach hat in der Matthäus-Paſſion durch die immer ausdrucksvoller geſtaltete Harmoniſierung der gleichen, unverändert gelaſſenen Choralmelodie in der Folge: „Befiehl Du Deine Wege" — „O Haupt voll Blut und Wunden" — „Wenn ich einmal ſoll ſcheiden" — die ſtärkſte und erhabenſte Wirkung erzielt. Wer wollte es wagen, dieſer ſchöpferiſchen Leiſtung den höchſten Rang abzuerkennen? Es empfiehlt ſich darum nicht, die Veränderung oder Nichtveränderung der benutzten Melodie für ausſchlaggebend bei der Bewertung von Bearbeitungen anzuſehen. Im muſikaliſchen Satz, in der Führung der Stimmen, aber auch in der Art der vokalen oder inſtrumentalen Geſtaltung können „muſikaliſche Einfälle" von überzeugender Kraft wirkſam werden, die bei der Bewertung durch die Stagma volle Berückſichtigung verdienen. Selbſt wenn bei derartigen Leiſtungen noch eine geringe Abhängigkeit vom benutzten Werk feſtzuſtellen wäre, ſo ſollte man doch für Bearbeitungen mit ſchöpferiſchem Eigenwert eine beſondere Kategorie einrichten, die ſie gegenüber den nur für den Gebrauch hergeſtellten Bearbeitungen günſtiger ſtellt.

V.

Schluß

Eine Erſtarrung der Begriffe bei der organiſatoriſchen Behandlung würde ſich mit dem ſozialen Geiſt des nationalſozialiſtiſchen Urheberrechts nicht vertragen. Das nationalſozialiſtiſche Urheberrecht ſchützt die ſchöpferiſchen Kräfte, wo immer und in welcher Art auch immer ſie wirkſam werden. Dies zu wiſſen und danach zu handeln iſt für niemanden wichtiger als für die deutſchen Komponiſten ſelber. Das Urheberrecht iſt kein Juriſtenkram, keine Geheimwiſſenſchaft, wovon der Künſtler ſich vorſichtig zurückziehen muß, ſondern das Lebensrecht des ſchaffenden Muſikers. Es mit Leben zu erfüllen — das iſt unſere Aufgabe!

Tonmeiſteraufgaben

Der neue Typ des Tonmeiſters — Klangſtile, Muſikräume — Muſikübertragungen

Von Kurt Raſch, Berlin

Der Aufſatz iſt eine Überarbeitung eines Vortrages, der auf der Tagung der Fachſchaft Komponiſten im Rahmen der Düſſeldorfer Reichsmuſiktage 1939 gehalten wurde. Der als Komponiſt bekannte Verfaſſer iſt Tonmeiſter des Deutſchlandſenders.

I.

Man überlege einmal, was alles an verwickelten techniſchen und elektroakuſtiſchen Vorgängen notwendig iſt, um ein möglichſt vollkommenes Klangbild dem Hörer zu übermitteln: Künſtler muſizieren, ſie ſingen oder ſpielen, ein großes Orcheſter erklingt — dies alles ſoll auf kompliziertem techniſchen Wege zu Ihnen durch den Lautſprecher gebracht werden. Wir könnten drei Etappen feſtſtellen:

1. Das Kunſtwerk an ſich vor dem Mikrofon, lebendig geſtaltet durch den Interpreten,
2. die Umwandlung und die Übertragung durch die Technik,
3. das durch den Lautſprecher wiedergegebene Kunſtwerk.

Es wird einleuchten, daß dieſe dritte Etappe nur dann der erſten weitgehend angenähert werden kann, wenn die zweite, alſo die Umwandlungsetappe, nur denen anvertraut wird, die von Haus aus Künſtler ſind und die es außerdem gelernt haben, mit den techniſchen Mitteln der Übertragung zu ſpielen. — Und das iſt das Amt des Tonmeiſters! Er allein trägt die akuſtiſche Verantwortung. Ich darf bemerken, daß es abſolut beſtimmende Kriterien für die Eignung zum Tonmeiſter noch nicht gibt, wenn es auch feſtſteht, daß dieſer neue Typ eines Tonmeiſter über eine univerſelle Bildung in muſikaliſcher und literariſcher Beziehung verfügen muß und auch ausreichender Kenntniſſe auf techniſchem Gebiete bedarf, um wirklich als „künſtleriſches Gewiſſen" maßgebend formend eingreifen zu können. Es iſt eine gegebene Tatſache, daß er häufig mit Künſtlern von hohem Rang zuſammenarbeiten und bei ihnen die für die Güte der Übertragung notwendigen Maßnahmen autoritär durchſetzen muß. Da können es nur in der Öffentlichkeit anerkannte Leiſtung auf künſtleriſchem Gebiet, ein gut fundiertes Wiſſen und beſondere perſönliche Charaktereigenſchaften ſein, die ihm ſeine Arbeitsrechte ſichern. Von nicht geringem Wert ſind dabei auch pädagogiſche Fähigkeiten. Es bedeutet ja für den Künſtler unſagbar viel, wenn ihm gleich in der Mikrofonprobe ein Menſch begegnet, der ſein Programm kennt und ſich ſelbſt vorbereitet hat, der dem Künſtler als Gleichgeſinnter erſcheint und mit ihm empfinden kann, weil er ſelbſt mitten in der Kunſt ſteht und täglich um ſie ringt. Nun wird man es verſtehen,

wenn ich behaupte, daß die Tätigkeit des Tonmeisters eine künstlerische ist und zu bleiben hat. Der Tonmeister soll nicht ein Nur-Techniker sein, der etwas von Musik versteht, sondern ein Musiker, ein Künstler, der das technische Instrument der Übertragung zu spielen gelernt hat. Das Technische muß ihm nur Mittel zum Zweck sein, und weil das eine Funktion des Verstandes ist, darum ist es erlernbar. Den musikalischen, den künstlerischen Sinn aber als die eigentliche Begabung, den muß er von Natur aus haben.

Die Tätigkeit des Tonmeisters gilt in erster Linie der akustischen Vorbereitung musikalischer Sendungen oder Aufnahmen. In den Mikrofonproben (die wichtiger sind als man vielfach annimmt) trifft er die vorbereitenden Maßnahmen. Er bestimmt je nach Art und Charakter der Musiksendung die Auswahl des Senderaumes, er macht die Vorschläge für eine günstige Aufstellung des Klangkörpers, er bestimmt Anordnung und Typ des Mikrofons. Es versteht sich von selbst, daß er keine Note unkontrolliert über den Sender oder auf die Schallplatte gehen läßt.

Ganz große sinfonische Sendungen bedürfen einer notwendigen elektrischen Regelung nach Angaben des Tonmeisters. Dabei handelt es sich nicht etwa um eine mechanische Einhaltung der zulässigen Grenzen, sondern um eine künstlerisch vertretbare Anpassung, also um eine hochkünstlerische Aussteuerung. Besonders schwierig sind Außenübertragungen, weil es da gilt, in kurzer Zeit die Grundlagen für eine einwandfreie Übertragung zu gewinnen. Viel Reiz besitzen Übertragungen aus Opernhäusern, die auch beim Publikum sehr beliebt sind.

Das Kernstück unserer Arbeit jedoch bildet die Erziehung zum „richtigen Hören". „Die Homogenität eines Kunstwerkes ist so vollkommen und von ihrem Schöpfer in dieser Vollkommenheit so beabsichtigt, daß unter keinen Umständen diese ‚prästabilierte Harmonie' bei der Übertragung verlorengehen darf. Denn die höchste Ehrfurcht vor dem Kunstwerk ist nicht nur Gebot für den Interpreten, für den Künstler oder Dirigenten, sondern auch für den Tonmeister." Diese „prästabilierte Harmonie" eines Kunstwerkes kann aber nur dann erreicht werden, wenn die „Umwelt des Klanges", also das „Milieu des Klanges" nicht nur gut, sondern auch richtig gewählt wird. Es muß in diesem Zusammenhang offen ausgesprochen werden, daß unser Musikleben raumfremd geworden ist. Der hervorragende Anteil des Räumlichen beim Zustandekommen eines als richtig empfundenen Klangbildes steht außer allem Zweifel und wird durch die Musikgeschichte tausendfältig bewiesen. Das macht noch einige grundsätzliche Bemerkungen über Klangstile und Musikräume notwendig. Dies geschieht in der festen Überzeugung, daß die richtige und gerechte Bewertung der nun einmal gegebenen und erwiesenen Tatsachen eine neue und zweifellos segensreiche Entwicklung einleiten kann, wenn man wirklich den hohen Anforderungen der musikalischen Kunst gerecht werden und ihrem Hörerkreis einen vollkommenen Dienst erweisen will.

II.

Musik ist ein klanglicher Vorgang, der sich als solcher zweifellos in der Ebene des Akustischen erfüllt. Stilistisch betrachtet müssen wir in jeder Musik den geistigen Gehalt einer Zeit in sinnlich wahrnehmbarer Form erkennen. Jene Ganzheitsauffassung der musikalischen Zeitstile und Kulturkreise bestimmt mithin auch die Grundfragen des musikalischen Hörens und Empfindens einer Zeit (Schering[1]). Die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung des Instrumentariums der alten und des Orchesters der neueren Zeit, der Besetzung und Gruppierung der Klangkörper und die Darstellung der kausalen Beziehungen zwischen all diesem und den akustischen Eigenarten der Musikräume bestätigt dies und ergibt wichtige Erkenntnisse über die Klangstile der Musik. Der klassische Mensch z. B., ein reiner Tektoniker, gibt sich mit vollen Sinnen der sinnlichen Erscheinungswelt hin, um sie nach seinem Bild umzuprägen. Er bedurfte, um religiös und feierlich gestimmt zu werden, nur der Raumklarheit. Wenn man nun aber vom Pantheon in eine gotische Kathedrale wechselt, dann wird es deutlich, wie sehr entgegen dem klassischen Menschen der Gotiker ein reiner Innenraumgestalter ist. Ihm ist der Raum Ausgangspunkt der bau- und musikkünstlerischen Gestaltung, Ausdruck und Sinnenerlebnis zugleich. Die gotische Musik zeigt, dem völlig entsprechend, eine Hinneigung zum Ideal des gespaltenen und hellen Klanges. Musikgut ist das Motet; das Instrumentarium verzeichnet Knieviole, Organistrum, Syrinx, Schellentrommel, Portativorgel, Armviole, Harfe, kleines und großes Glockenspiel. Der Klang stellt ein Nebeneinander von zarten, rauhen, näselnden, schnarrenden und rasselnden Klängen dar. Diese unruhige und auseinanderstrebende Wirkung entspricht dem wechselhaften Linienspiel und der verwirrenden und aufstrebenden Anhäufung der Formen und Motive der Gotik.

In großen Zügen gesehen kann man die Musik der Renaissance als eine Hinneigung zum Ideal der Klangverschmelzung bezeichnen. Musikgut dieser Zeit sind die Motette und das Madrigal. Mit dem Violenquintett wird nunmehr in wachsen-

[1]) A. Schering: Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter. (Jahrbuch Peters 1921.) Historische und nationale Klangstile. (Jahrbuch Peters 1927.) Musikalische Analyse und Wertidee. (Jahrbuch Peters 1929.)

dem Maße das tiefere Tongebiet betreten. Der milde, gedeckte und mattſilberne Ton der Gambe und der zu höchſter Blüte gelangte a-cappella-Stil ſtimmt mit ſeinem In- und Miteinanderſchwingen klarer Linien und ſeinem harmoniſchen dunklen Vollklang feierlich und andächtig.

Das Barock neigt im Bauſtil zum ſinnbetörenden Rauſch und prahleriſchen Pathos. Die Barockmuſik wird denn auch gekennzeichnet durch eine Sucht nach dem Außergewöhnlichen, durch eine Neigung zum Brillanten als auch zum Monumentalen. Das vor 1600 ſich erhebende Paſſegierweſen, das Inſtrumentalvirtuoſentum und, in Verbindung damit, das mehr und mehr aufkommende „Tempo rubato" hatten einen rein akuſtiſchen Sinn. Es entwickelte ſich der konzertierende Stil und zum Ausgang des 16. Jahrhunderts der typiſche helle Spaltklang, wie wir ihn bei Schütz, Bach und Händel als deren Vollendern finden. Zugleich beginnen auch ſubjektive Regungen in künſtleriſchen Äußerungen wach zu werden. Das Inſtrumentarium verzeichnet die Barockorgel und das bereits zu orgelähnlichem Reichtum der Klangfarben entwickelte Cembalo, weiter die Laute, Theorbe, Chitarrone und Lyra.

Mit der Ausbildung des „Concerto groſſo" (1680) zeigen ſich die Anfänge der Orcheſterdynamik. Um 1745 verrät die Mannheimer Orcheſterſchule als Anzeichen einer Stilwandlung ſtärkere Gegenſätze in Thematik und Dynamik, wachſende Empfindſamkeit und, damit verbunden, eine neue Verwendung der Hörner und Holzblasinſtrumente. 1759 ſchreibt Haydn ſeine 1. Symphonie, 1788 Mozart ſeine letzten. Der klaſſiſche Kammermuſikſtil eines Haydn, Mozart, Beethoven wechſelt nun langſam hinüber in die vollendete Ausbildung eines ſubjektiv erregten Kontraſtſtiles innerhalb der überkommenen Formen, ſchlechthin als Romantik bezeichnet. Sinfonie und große Oper ſind ihr hauptſächliches Muſikgut. Um 1840 dringt die Ventiltrompete in die Konzert- und Opernorcheſter ein und verleiht dem immer maſſiver werdenden Klangkörper eine hellgefärbte Stoßkraft, während die Wagnerſchen Poſaunen und Tuben dem Orcheſterklang entſprechende Tiefenfärbung geben. Beides ſind die merklichſten Kennzeichen des großen Orcheſterſtiles nach 1850. In einem knappen Jahrhundert alſo entwickelt ſich eine Harmonik, Melodik, Rhythmik und Architektonik, ein Inſtrumentarium und eine Virtuoſität der Inſtrumentation, die zum großen Konzert- und Opernorcheſter der Neuzeit führen, gekennzeichnet durch die größtmögliche Dynamik zwiſchen vierfachem Pianiſſimo und vierfachem Fortiſſimo und einem vorher nie geahnten Klangfarbenreichtum.

Um nun aber einen Muſikſtil zu günſtiger Wirkung zu bringen, genügt es nicht, etwa die zahlenmäßig vorgeſchriebene Beſetzung des Klangkörpers und das hiſtoriſch feſtgelegte Inſtrumentarium zu wahren, ſondern es muß jene akuſtiſche Ebene gefunden werden, in der die ſtiliſtiſchen und klanglichen Eigenarten der Muſik ihre höchſte Erfüllung finden. Damit tritt die Frage nach den Muſikräumen in den Mittelpunkt der Betrachtungen. Deren akuſtiſcher Zuſtand nämlich ſollte mit der aufgeführten Muſik eine Syntheſe eingehen, die über das reine Hörerlebnis hinweg denjenigen Seelenzuſtand, diejenige Geiſtigkeit und dasjenige Lebensgefühl erzeugt, dem es ſelbſt ſeine Entſtehung verdankt.

Zweifellos liegt bereits in der Wahl der Dimenſionen des Muſikraumes eine formbildende Kraft. Vitruv[2]), einer der berühmteſten griechiſchen Baumeiſter, verlangte für die Dimenſionierung akuſtiſch richtiger Säle ſtets „eurhythmiſche Verhältniſſe", d. h. die Werte der Länge, Höhe und Breite eines Konzertſaales mußten geometriſche Proportionen bilden; darüber hinaus erfuhr noch jede Fläche eine beſonders akuſtiſche Durchbildung bis zur wirkſamen Aufſtellung ſogenannter Reſonatoren. Weil nach griechiſcher Anſchauung die Größenwerte der Architektur und der Muſik im Verhältnis von Urſache und Wirkung ſtehen, entſtand auch dann, wenn beides, Muſik und Raumgeſtaltung, ſich nach den Geſetzen der Eurhythmie (d. h. vollendete Harmonik) vereinte, wirklich Höchſtes und Letztes. Dieſe elementaren akuſtiſchen Grundgeſetze haben ſich über Jahrhunderte hinweg erhalten und laſſen ſich noch heute durch jede anerkannt gute Konzertſaalakuſtik beweiſen (z. B. Philharmonie Berlin — Singakademie Berlin — Gewandhaus Leipzig — Saalbau Frankfurt a. M. uſw.).

Der typiſche Klangſtil eines Zeitalters benötigt aber darüber hinaus noch eine Kraft, die ich als „charakteriſtiſche Atmoſphäre eines Muſikraumes" bezeichnen möchte. Dem hellen Spaltklangideal der gotiſchen Muſik kommt auch wirklich die aufgeſpaltene gotiſche Bauart entgegen, die eine muſikgünſtigere Schalldurchmiſchung hat als die romaniſchen Kirchen. „Dem gleichmäßigen Auseinanderſchwingen der Raumkurven in der Horizontale der Renaiſſance-Raumgruppe entſpricht grundſätzlich auch akuſtiſch die gleichmäßig ſchwingende Stimmigkeit in der Dimenſionalität des polyphonen und dunkelgefärbten Tonwerkes der Renaiſſance. Und wenn in der Raumgruppe des Barock die Raumkurven in der Horizontale zu ausſchwingen, daß ſie ‚wie zuſammengepreßt' wirken", ſo antwortet ſtiliſtiſch das gleichzeitige Tonwerk darauf mit auch akuſtiſch geſtreutem Ausſchwingen in der

[2]) A. Eichhorn: Die Akuſtik großer Räume nach alt-griechiſchen Theorien. (Berlin 1903.) Der akuſtiſche Maßſtab für die Projektbearbeitung großer Innenräume. (Berlin 1903.)

Linie der horizontalen Continuo-Melodie, auf der jetzt „zusammengepreßt" die unterschiedlichen Räume des harmonischen lasten[3]). Bargenal[4]) hat mit Recht darauf hingewiesen, daß für die Entwicklung der Bachschen Musik die ausgezeichneten hell-dunklen raumakustischen Eigenschaften der Thomaskirche sicher von großer Bedeutung gewesen sind. Trotz einer Nachhalldauer von 5,4 unbesetzt und 2,2 besetzt kommen hier die rasch wechselnden, eben barocken Tonfolgen, doch noch zu einer guten und charakteristischen Klangwirkung. Auffallend ist die Raumvorstellung der Frühklassik, z. B. in der Ritornell-Symphonie der Mannheimer und der älteren Wiener Schule. Hier finden sich häufig Themen mit Pausen, die gleichsam akustische Drehpunkte bilden, auf denen der Hörer sich von dem jeweils gefüllten auf den weniger gefüllten Klangraum einstellen muß. Es ergeben sich akustische Situationen, die uns heute wieder sehr greifbar durch die Pflege der Musik des 18. Jahrhunderts begegnen. Wer die hellklingenden Musikräume jener Zeit und in ihnen jemals einen Mozart und Haydn, Scarlatti und Grétry oder aber „Musik der friederizianischen Zeit" gehört und erlebt hat, der wird auch erkennen, daß jeder Musikstil seines Raumstils bedarf (mit dem Raumstil verändert sich nämlich sehr hörbar die Akustik!), um sich zum wahren und bezwingenden Klangstil entwickeln zu können.

Das 19. Jahrhundert führte zum großen Orchester- und Opernstil. Die Häufung der Klangmittel verlangte immer größere Konzertsäle. In ihren neuen Bauten verließen aber die Architekten durchweg den überkommenen akustischen Maßstab und huldigten mehr einer Aesthetik des Auges als des Ohres. In Wirklichkeit kann aber die Größe eines harmonischen Raumes fast unbeschränkt sein, sobald nur die Schallquelle stark genug ist. Wir sind nach der griechischen Lehre der Eurhythmie tatsächlich in der Lage, Konzertsäle von ganz ernormen Dimensionen zu bauen, die als akustisch hervorragend bezeichnet werden müssen. Richard Wagners Klangideal mußte deshalb auch in der antiken Raumgestaltung seine Erfüllung finden. Lebendiger Zeuge dafür ist das Festspielhaus in Bayreuth.

III.

Vom objektiv künstlerischen Standpunkt aus muß man mit ganz verschwindenden Ausnahmen z. B. jede Musikübertragung (Schallplatte und Rundfunk sind identisch) als „unbefriedigend" bezeichnen. Über diese rein gehörsmäßig erhärtete Tatsache helfen auch alle möglichen theoretischen Überzeugungsversuche nicht hinweg, zumal von unseren Akustikern immer wieder versichert wird, daß unser Gehörsorgan tatsächlich ein von Natur aus äußerst kritischer Richter ist[5]). Beim Forschen nach den Ursachen minderwertiger Musikübertragungen stößt man auf eine verwirrende Fülle von unklaren und teilweise sich widersprechenden Begriffen und Anschauungen, unentwegt gepredigt und verteidigt von sogenannten „Fachleuten". Es lag freilich im Wesen der elektroakustischen Entwicklung der letzten 15 Jahre begründet, daß die vorwärtstreibenden Forschungsaufgaben fast ausschließlich von Ingenieuren angepackt und gelöst wurden. Als die Übertragungstechnik jedoch nach erreichtem hohen Stand im Dienste der Musikübertragung als Mittel zum Zweck voll eingesetzt wurde, begann der Irrweg: Weil nämlich der Techniker die Kunst begreiflicherweise mit den Augen des Erfinders rein begrifflich und verstandesmäßig ansieht, beschränkte sich die übertragungstechnische Arbeit vorwiegend und zum Teil in überspitzter Weise auf das mit den Mitteln der Meßtechnik Erfahrbare, und es blieb die bewußte Sinnlenkung auf alle klangqualitativen Fragen aus. Man entwickelte mit einheitlich und starr angesetzten Mitteln der Raumdämpfung eine Nonakustik: Es entstanden sogenannte Studios und Aufnahmeräume mit niedrigsten Nachhallzeiten und einem solchen Minimum an Energiedichte, daß man auch gleichzeitig dazu übergehen mußte, diese nonakustischen Zustände durch „besondere Mikrofonkünste" zu überwinden. Verstümmelung des musikalischen Kunstwerkes in jeder Hinsicht war die unausbleibliche Folge und Ursache genug, daß man seit Anbeginn Rundfunk und Schallplatte als unvollkommen bezeichnete. Demgegenüber bestehen aber wirklich unter sinnvoller Anwendung der Erkenntnisse über Klangstile und Musikräume Übertragungsmöglichkeiten, die höchste Ansprüche erfüllen würden. An die Stelle jener Studios hätten unsere vorhandenen und erprobten Musikräume und Konzertsäle zu treten. Deren stilvolle Auswahl und die Entwicklung der Mikrofonaufstellung im Sinne des Musikstiles würden die Übertragung der Klangstile auf Schallplatte und durch Rundfunk in höchster Güte gewährleisten, vorausgesetzt, daß vor dem Mikrofon die besetzungstechnischen Fragen auch wirklich sinnvoll gelöst sind, und daß die Technik über die psychologisch und elektroakustisch gegebenen Hörprobleme grundsätzlich Klarheit gewinnt.

In dieser Richtung laufen meine Bemühungen als Tonmeister des Deutschlandsenders seit Jahren. Ich habe oft, und ich werde es immer wieder tun, Künstler von hohem Rang und Ruf zu

[3]) E. Bücken: Handbuch der Musik. (Kapitel Wechselbeziehungen der Musik.)

[4]) Bargenal and Wood: Planning for good Acoustics. (London 1931.)

[5]) H. Frei: Elektroakustische Untersuchungen in Hallräumen, Zürich (1936).

uns gebeten, um ihnen die neueſten akuſtiſchen Ergebniſſe einer ſich fortlaufend entwickelnden Arbeitsmethode vorzuführen. In dieſem Zuſammenhang darf ich auch auf die geglückten Verſuche mit Furtwängler (Philharmoniſche Konzerte 1938/39), Anſermet (Strawinſkys Petruſchka-Suite — 1937), Sabata (Gaſtſpiel der Mailänder Scala im Deutſchen Opernhaus 1938) und Karajan (Brahms-Requiem in der Philharmonie 1939) hinweiſen. Wir wiſſen, daß nur eine möglichſt vollendete Muſikübertragung die unvergänglichen Kunſtwerke unſerer Kultur zu einem ſtolzen Beſitztum unſerer Rundfunkhörer machen wird!

Neue Noten

Neue Eulenburg-Partituren

Die bekannte Sammlung von Studienpartituren des Verlages Eulenburg, Leipzig, iſt wieder um eine Reihe wichtiger neuer Werke erweitert worden. Da iſt zunächſt zu nennen Robert Schumanns Konzert in a für Violoncell und Orcheſter, ein Werk, das neuerdings wieder häufig in den Konzertſälen erklingt und das man eigentlich längſt in der Partiturenſammlung vermutet hätte. Max Hochkofler hat die Partitur revidiert — leider ohne die von ihm herangezogenen Quellen anzugeben. Der Notenſtich iſt hier wie bei allen Neuerſcheinungen der Eulenburg-Sammlung vorbildlich überſichtlich, vor allem wird die früher gelegentlich ſtörende räumliche Zuſammendrängung der Notenſyſteme vermieden zugunſten einer wohltuenden Auflockerung des Partiturbildes, die das Leſen erleichtert. Durchgehend wird außerdem bei transponierten Inſtrumenten vor jedem Syſtem die Tonart beigefügt, ebenfalls eine Vereinfachung für den Benutzer. Wünſchenswert wäre jetzt lediglich noch die Numerierung der Takte, die für Proben, Studien und Zitate wichtig iſt. Die Veröffentlichung des Cellokonzerts von Schumann ſchließt eine Lücke.

Die Ausgabe der Ouvertüre zu „Peter Schmoll" von Carl Maria von Weber durch Ernſt Praetorius wird die Aufmerkſamkeit wahrſcheinlich wieder ſtärker auf dieſe „jederzeit wirkſame Concert-Ouvertüre" (wie ſie Jähns nannte) lenken. Weber hat ſie etliche Jahre nach dem Durchfallen der Oper umgearbeitet und neu inſtrumentiert, und in dieſer Faſſung lebt das Werk weiter. Die Neuausgabe der Partitur bietet die Konzertbearbeitung der Ouvertüre.

Die lange Reihe der Partituren zu Bachs Kantaten iſt durch die Kantate Nr. 67 „Halt im Gedächtnis Jeſum Chriſtum" fortgeſetzt worden. Profeſſor Arnold Schering hat die Ausgabe überwacht, ſie enthält lediglich den bezifferten Kontinuo ohne ausgeſetzten Generalbaß, der für den praktiſchen Gebrauch aber zweifellos nützlich ſein könnte. Scherings Vorwort führt in das aus Bachs erſter Leipziger Zeit ſtammende Werk ein.

Von Mozart liegt das Konzert in B (KV. Nr. 191) für Fagott und Orcheſter vor, das Victor Junk nach den älteſten Stimmen und der Geſamtausgabe revidiert hat. Die Originalpartitur iſt verſchollen. Die Stimmen bedurften einer genauen Prüfung, weil ſie recht fehlerhaft ſind. Ein ausführlicher Reviſionsbericht iſt beigefügt. Das Konzert entſtand 1774. Namentlich das Andante iſt einer jener Sätze, wie ſie nur Mozart ſchreiben konnte.

Horſt Büttner hat die Suite in F für zwei Hörner, zwei Violinen und Baß von Georg Philipp Telemann herausgegeben. Es iſt die Partitur Nr. 23 zu der Gebrauchsſammlung Praeclaſſica des Verlages Eulenburg. Die Erſtveröffentlichung erfolgt nach einem handſchriftlichen Stimmenſatz der Heſſiſchen Landesbibliothek in Darmſtadt. Nicht nur der eigenartigen Klangkombinationen wegen hat die fünfſätzige Suite ihren beſonderen Reiz, ſondern ſie iſt auch in ihrer melodiſchen und formalen Geſtaltung ein Meiſterwerk.

Ebenfalls zur Sammlung Praeclaſſica gehört das Violinkonzert in c von Giuſeppe Torelli, dem berühmten Geiger des 17. Jahrhunderts, der in Bologna, Wien und Ansbach wirkte. Ernſt Praetorius hat die Partitur nach den in Dresden liegenden Handſchriftenſtichen herausgegeben. Es handelt ſich um das berühmte Violinkonzert, das Johann Gottfried Walther für die Orgel bearbeitete. Torellis Einfluß iſt ſelbſt bei J. S. Bach feſtzuſtellen. Auch der Gebrauchswert dieſer Ausgabe könnte durch Unterlegung des ausgeſetzten Generalbaſſes geſteigert werden. Herbert Gerigk.

Neue Werke für Klavier

Einen eigentümlich zwingenden und herzerfriſchenden Charakter von Spielmuſik geſtaltet Ceſar Bresgen in ſeinem „Mayenkonzert" für konzertantes Klavier und kleines Orcheſter (eine Flöte, zwei Oboen, Streicher). Das dreiſätzige Werk (Edition Schott Nr. 2876) iſt ganz auf zarte

Klanggebung und ſchwereloſe Lyrik eingeſtellt. Der erſte Satz iſt eine Variationenfolge über ein uraltes Liebeslied „Kume, kume, Gſelle min", das ſchon im Spiel von Robin und Marion (13. Jahrhundert) vorgezeichnet iſt, hier aber keineswegs archaiſierende Manieren auslöſt; die lichte Behandlung des ſchönen Themas entſpricht in allen neun Variationen der im Titel angedeuteten Grundidee. Die Fantaſien des zweiten Satzes (über „Guckguck hat ſich z'tot gefalln") und des dritten (über den alten Schweizer Hirtenruf „Loba") ſind nicht minder Zeugnis unſerer Verbundenheit mit der Gemütstiefe der Landſchaft, die ohne Illuſionen hier einen ſo ſinnigen Ausdruck erhalten hat, daß man der Allgemeinheit den Zugang zu dieſer Muſik erſchloſſen wünſchen möchte. —

Ein ernſtes Streben legt auch Werner Trenkner an den Tag mit ſeinen „Fünf Arabesken für Klavier" op. 28 (Verlag Ries & Erler, Berlin). Obgleich die Stücke nur kleineren Formats ſind, laſſen ſie einen ſpannkräftigen Zug ins Große erkennen, der den Arabesken nicht nur ſpieltechniſch zugute kommt; dazu haben ſie etwas Schumanniſches an ſich, ohne ſich freilich epigonal zu gebärden; aber die Temperamente des Floreſtan und Euſebius klingen im Wechſel von inniger und wirſcher Empfindung nach. Der handliche Klaviersatz unterſtützt die Natürlichkeit der Konzeption. So darf die Folge einer dankbaren Aufnahme ſicher ſein. —

Henk Badings bedient ſich einer ſchwer genießbaren Tonſprache, die den Zugang zu ſeinen Schöpfungen nicht leicht macht. Sein „Tema con Variazioni" (Univerſal-Edition Nr. 11117) iſt ein Stück voll gepfefferter Zuſammenklänge, deren Schärfe nicht immer durch affektive Ballungen erklärbar iſt. Der Verlauf iſt allerdings konſequent und voll muſikantiſcher Zügigkeit, ſo daß ſtarke Wirkungen dem formal anſprechend gebauten Stück nicht abgeſprochen werden können. Unter Ausſchluß der Prädikate „klar" und „ſchön" charakteriſiert ſich das Stück als ein nicht zur einheitlichen Stilbildung durchgerungenes Töneſpiel nachromantiſcher Senſualität. —

Walter Niemann iſt ſeinem bekannten Satzſtil auch in den „Alten niederdeutſchen Volkstänzen für Klavier" op. 149a (Verlag C. F. Kahnt, Leipzig) treu geblieben. Die elf Tänze ſind ohne jede paraphraſierende Zutat, ganz original und in ihrer Schlichtheit charakteriſtiſch. Von kleinen Fineſſen der Akkordik abgeſehen iſt dieſe Sammeltätigkeit des Komponiſten verdienſtvoll. Die kurzen Tänze (meiſt ein bis zwei Minuten) ſind vom Komponiſten auch für Kammerorcheſter als op. 149b (im gleichen Verlage) bearbeitet. —

Das Qualitäts-Instrument
von bleibendem Wert
Julius Blüthner
Flügel- und Pianofabrik
Leipzig C 1

Die ſieben Klavierſtücke op. 38 „Märchenbuch" von Hans Lang ſind voll hübſcher Einfälle und mit ihrer lebhaften Wirkung doch nicht ſchwer geſetzt. Der poetiſchen Idee zuliebe ſind draſtiſche Mittel (z. B. Nr. 4, fis-moll r. H., C-dur l. H.) nicht verſchmäht. Die Stücke (Verlag Böhm & Sohn, Augsburg und Wien) ſind inſtruktiv und bereiten Freude. — Eine Abwechſlung iſt der „Kapriziöſe Walzer" op. 92 von Fr. Köhsler-Graßmuck (Verlag Böhm & Sohn, Augsburg und Wien) mit routinierter Aufmachung und eleganter Beſchwingtheit. Gediegener ſind die „Drei fröhlichen Tanzweiſen" für Klavier zu vier Händen op. 1 von Ulrich Welſch (Verlag C. F. Peters, Leipzig), die ſich beſonders im Unterricht als fördernd erweiſen, weil ſie aus ehrbarem muſikaliſchem Rüſtzeug geſtaltet ſind. Die einfachen, geſunden Verhältniſſe im Gebrauch der muſikaliſchen Mittel machen eine äußerſt genaue Wiedergabe erforderlich, bei dieſem vierhändigen Werk insbeſondere alſo die Präziſion im Folgen und Führen der klaſſiziſtiſch gearbeiteten beiden Partien. Im Gegenſatz dazu ſind die neun kleinen Stücke für Klavier zu vier Händen „Nachleſe" op. 46 von Werner Wehrli ziemlich bedeutungslos (Verlag Hug & Co., Zürich und Leipzig). Zum Abſchluß ſei auf eine ſehr notwendige „Schule des Pedalgebrauchs" von Martin Frey (Verlag Steingräber, Leipzig, Ed.-Nr. 2705) hingewieſen. Es iſt erſtaunlich, daß die künſtleriſche Pflege des Klavierpedals ſo ſehr vernachläſſigt wurde, daß ſelbſt „Fortgeſchrittene" auf dieſem Gebiet im dunkeln tappen. Dieſer Lage hilft nun der bekannte Klavierpädagoge Frey mit einem muſterhaften Lehrgang ab, der an Hand prägnanter Beiſpiele den Gebrauch des gleichzeitig mit dem Taſtendruck genommenen, des nachgetretenen und des Halbpedals klärt.

Paul Egert.

Guſtav Jungbauer und Herbert Horntrich: Die Volkslieder der Sudetendeutſchen, Erſte und Zweite Lieferung, Kaſſel 1939, Bärenreiter-Verlag.

Aus älteren und neueren Archivbeſtänden und ſelteneren Druckwerken veröffentlichen Jungbauer und Horntrich eine Auswahl ſudetendeutſcher Lieder, die viel wertvolles, großenteils ungedrucktes Singgut der Grenzland- und Sprachinſeldeutſchen enthält. Texte und Weiſen zeigen, wie es der Beſiedlung des Südoſtraumes entſpricht, recht unterſchiedliche ſtammestümliche Züge. Man findet ein gut Teil ſehr alter Brauchtumsgeſänge, z. B. Dreikönigslieder, Geſänge zum „Sommer-

dockentragen", zur Sonnwende, Hirtenrufe. Beſonders hingewieſen ſei auf die Liedweiſen Nr. 13 (Anfang im uralten Fa-Modus), Nr. 23 (Leiter g^1 f^1 d^1) und die altertümlichen Hirtenweiſen Nr. 78, 79, 138 bis 140, die auch textlich (Holo oder Joholo, Jno johelo, Harre Lololo) auf vorgeſchichtliche Entſprechungsformen der Alpenländer hinweiſen (Loba, Holobe = Anruf der Kühe). Auch kirchentonale Weiſen ſind nicht ſelten.

Dem Sammler ſtammhaft geprägter Melodieabzweigungen bietet die Veröffentlichung eine reiche Fundgrube. Melodieſtiliſtiſch ſcheint das oſtdeutſche Element bei weitem zu überwiegen. Es äußert ſich vor allem in rhythmiſcher Straffung, Minderung des Agogiſch-Dynamiſchen und einem ausgeprägten Zug zur Tetrachordik. Auch Liedweiſen von unverkennbarer Bayriſcher Abkunft werden vielfach in dieſer Richtung fortgebildet.

Werner Danckert.

Fritz Werner: Heilige Flamme. Kantate. Werk 18. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. Partitur 3 RM.
Ceſar Bresgen: Lichtwende. Kantate. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. Partitur 3 RM.

Wir ſtehen heute noch trotz vieler Erfolge in den Anfängen einer Feiergeſtaltung. Obwohl im allgemeinen brauchtümliche Formen entſtanden ſind, iſt doch überall ein ſtarkes Bemühen nach Bereicherung und Vertiefung des Geſchehens durch Muſik ſpürbar. Es entſtehen, ähnlich wie im ſakralen Leben der Kirche, Kantaten, die zum Mittelpunkt der Handlung werden, deren Darſtellbarkeit aber nicht mehr einer Gemeinde, ſondern wie dort einer Chorgemeinſchaft obliegt, welche zum Sprecher des großen Kreiſes wird. Zwei Werke dieſer Art für die Sonnenwende legt der Vieweg-Verlag vor. Fritz Werner (Potsdam) hat drei Gedichte von Lerſch, Morgenſtern und George für vierſtimmigen Chor und Baritonſolo vertont. Eine innerliche Verbindung der verwandten Texte iſt geglückt. Die Chöre ſelbſt ſind erhebend und von Größe und Würde getragen. Der erſte geht in wunderbarer Steigerung der Sprachmelodik der Lerſchſchen Worte nach, und der zweite benützt die Mittel der Zweichörigkeit, um den Geiſt der Dichtung eindringlich zu vermitteln. Aus der gleichen Quelle kommen die einſtimmenden Vorſpiele. Es wäre dem Werke zu wünſchen, wenn es nicht „Aufführung" im Geſchehen einer Sonnenwende bliebe, ſondern Chöre und Orcheſter fände, die aus innerer Notwendigkeit dieſe Muſik als ihr Bekenntnis muſizieren würden.

Einen anderen Weg wählt Ceſar Bresgen. Sein Beſtreben geht dahin, durch größte Einfachheit im Choriſchen die Handlung dem um die Flamme verſammelten Volke nahezubringen. Er läßt von einem großen, einſtimmigen Chor (Männer oder Frauen) die Haupthandlung ſingen, wobei des öfteren die Möglichkeit des Mitſingens beſteht, und umrahmt dadurch die Legende vom Licht, die von einem Sprecher oder Sänger vorgetragen wird. Das geſamte muſikaliſche Geſchehen iſt großzügig im Linearen und rufartig. Eine ſtraffe und beſchwingte Orcheſterführung iſt nötig, um die moderne Klangwelt des Werkes als einen lebendigen und überzeugenden Beſtandteil in die Feier einzufügen.

Beide Werke gehören nicht in den Konzertſaal, ſondern als Glied in die Feier um die Flamme.

Walther Pudelko.

Der junge Chor. Herausgegeben von Heinz Kohlheim. Band I. Chöre zur Feier. Heft 4. Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Karl Marx: Von Opfer, Werk und Ernte. Deutſche Kantate nach Gedichten von Hermann Claudius. Für Chor, Einzelſänger und Inſtrumente. Op. 36. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel-Wilhelmshöhe.

Das 4. Heft der Sammlung „Der junge Chor" iſt dem 9. November gewidmet. Wie alle anderen Hefte der genannten Ausgabe ſteht auch dieſes auf einer bewundernswerten Höhe. Edelſte deutſche Dichtung zum Totengedenken unſerer Helden iſt von den bekannteſten Tonſetzern ebenbürtig vertont worden. Trotz großer Mannigfaltigkeit im Tonſatz und der Darſtellung iſt eine geiſtige Einheitlichkeit erreicht worden, die es ermöglicht, aus der Reichhaltigkeit der Chöre die verſchiedenſten eindrucksvollen Feiern zu geſtalten. Was den Band beſonders wertvoll macht iſt die Ausdrucksweiſe der Muſik an ſich. Es handelt ſich nur um neue Kompoſitionen, in denen ſich der Tonwille unſerer Zeit zu klarſter Form und Sprache durchgerungen hat. Dieſe Muſik iſt wahrhaft gegenwärtig, in ihr iſt nach Rückſchau auf das Alte und nach vielen Irrgängen der Anfang für einen neuen Geiſt in der Tonkunſt unverkennbar. Er offenbart ſich in den ſcheinbar kleinen Sätzen eines Armin Knab, von Knorr, Walter Rein, Büchtger u. a. ebenſo wie in Wilhelm Maiers eindringlichem Chorwerk „In memoriam", einer wahrhaft heroiſchen Muſik. Sie ſteht nicht zufällig als Beſchluß, ſie iſt Gipfel, Ton gewordener Ethos. An ihr muß höchſte Menſchlichkeit ſich wieder entzünden.

Das gilt auch von der Kantate, die Karl Marx nach Gedichten von Hermann Claudius ſchrieb. Alles Laute, Gefallſüchtige und Großſprecheriſche, alles, was über das gleiche Thema in den letzten Jahren in oft unzulänglicher Sprache und noch mangelhafterer Vertonung geſagt wurde, iſt hier auf das ſchlichte Maß und Geſetz deutſchen Ausdrucksvermögens zurückgeführt. Allerdings traf eine vollendete Dichtung ihren ebenwertigen Meiſter. Konnte eine deutſche Hymne einfacher und überzeugender geſungen werden als der Eingangschor, der verdient, eine in Sprache, Geiſt und Muſik vollendete Nationalhymne genannt zu werden? Eine nach innen gerichtete Zielſtrebigkeit und Weite iſt der geſamten Melodik des Werkes eigen. Die Dichtigkeit der Chorſätze und die klangliche Verkörperung des Wortes erinnern an die Kunſt eines Heinrich Schütz. Ein verlorengegangenes Geſetz hat Karl Marx wiedergefunden und wird von ihm, wie wir es ſchon beglückend in ſeinen Klavierliedern feſtſtellen konnten, mit ſicherer Hand gehütet. Es lebt in der „Früh-Ode", in „Den Gefallenen" wie in dem großen Ausklang, dem „Erntedankfied der Deutſchen". — Die Kantate verlangt vom Chor und den Inſtrumentaliſten eine innere geiſtige Reife und Höhe, weniger eine techniſche Vollendung. Sie muß als Bekenntnis geſungen werden, denn aller Eitelkeiten und der den Hörer betörenden Schmeicheleien und „Gefühle", auch bei den ſoliſtiſchen Sätzen, iſt ſie bar. Ein Werk, das verdient, wahrhaft deutſch iſt.

Walther Pudelko.

* Muſikliteratur *

Die Beſprechungen von neuem Muſikſchrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsſtelle zur Förderung des deutſchen Schrifttums veröffentlicht.

Elſa Ziehm: Rumäniſche Volksmuſik. Dargeſtellt an den Schallaufnahmen des Inſtituts für Lautforſchung an der Univerſität Berlin. Beiträge zur Volksmuſikforſchung aus dem Inſtitut für Lautforſchung an der Univerſität Berlin. Herausgegeben von D. Weſtermann, Nr. 1, Max Heſſes Verlag, Berlin-Halenſee, 1939.

Die Arbeit fußt auf 34 Schallplattenaufnahmen, die Georg Schünemann während des Weltkriegs in Gefangenlagern ſammelte. Die Texte wurden von Hermann Urtel aufgezeichnet, großenteils auch verdeutſcht. Fritz Boſe ſteuerte ſtilkritiſche Bemerkungen und Zuſammenfaſſungen bei. Die Übertragungen der Melodien wählen aus der Fülle

FAGOTT.

Wo Orgel und Regal, auch Clavizymbel fehlen,
und selbst der Violon, in Summa Fundament,
da kan man meine Stim zum besten Grund erwehlen.
Der starck getriebene Blasbalg und aufgeweckte Hand
erzwingen solche Thön, darob man sich verwundert
und die sonst schlaffe Seel zur Frölichkeit ermuntert.

WALDHORN.

Es ist nicht leicht ein Fürst der meine Kunst nichtachtet
vielmehr an jeden Hof wird sie aufs höchst gelebt.
wan man den schüchtern Wild in grünen Wald nachtrachtet,
und dem erhitzten Schwein ein kaltes Eisen gibt
so wird von meinen Horn das Hertz in Muth gesetzet
auch hält man kein Festin da nicht mein Mund ergötzet.

TRAVERS-FLAUTE.

Manch grosen Cavalier kan ich nach wunsch ergötzen
wan Märs vor Blut und Wuth bißweilen Friede gibt.
so kan den freyen Geist mein Schall in Ruhe setzen
ja fast bey jederman bin ich allzeit beliebt.
das zarte Frauen Volck pflegt selbsten auch zu ehren
und off bey stiller Nacht mit Lusten anzuhören.

Bilder von Musikinstrumenten aus dem um 1740 erschienenen Werk:
Musicalisches Theatrum, auf welchem alle zu dieser edlen Kunst gehörige Instrumenta in anmuthigen Posituren lebhafft gezeiget und allen Music-Liebhabern zu gefälliger belustigung vorgestellet werden. Nürnberg zu finden bei Joh. Christoph Weigel.

(Entnommen dem Exemplar der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin)

ZINKEN.

So klein der Zincke wt. so große Krafft und Starke
erfordert zum Gebrauch diß schöne Instrument,
Doch taugt es nicht allein; wann große Muße Werke
der Künstler Kunste bringt, so muß sich Mund und Hänt
gewiß recht unermüdt zugleich auch künstlich brauchen.
Sonst wird sein Lob und Ruhm wie falscher Zink verrauchen.

CLARINETT.

Wan der Trompeten-Schall will allzulaut erthonen
so dient das Clarinet auf angenehme weiß
es darff den hohen Thon auch nidern nicht entlehnen
und wechslet lieblich um: Ihm bleibt hierdurch der preiß
Darum manch Edler Geist Dem dieses werck beliebet.
Sich sehr begierig zeigt und emsig darin übet.

TROMPETTE

Wann man mein Tra.ra.ra hört in dem Feld erschallen.
so lachet der Soldat, es wachset Geist und Muth.
man sieht das Kühne Hertz selbst, voll Courage wallen,
es mehret sich der Durst nach heissen Feindes-Blut;
kein König Fürst noch Herr pflegt ohne uns zu leben.
wir müssen ihrem Hof. Lust. Staat und Zierde geben.

der zumeiſt vorliegenden Wiederholungen jeweils die Strophe aus, welche „der Idealform am nächſten kommt". Soweit ſich dieſe Ausleſe auf bloße Intonationsſchwankungen bezieht, wird man ſie einigermaßen billigen können; immerhin wären auch dann noch genauere Angaben darüber notwendig, wie ſich der Sänger oft gleichſam taſtend „erſt zur wahren Geſtalt des Liedes hindurchſingen" muß. Denn es iſt zu vermuten, daß die außerordentliche Schwankungsbreite der Intonation kein zufälliges oder allgemein primitives, ſondern ein typiſch nationalrumäniſches Merkmal darſtellt. Sehr zu begrüßen wäre auch eine Berückſichtigung melodiſcher Varianten. So ſchließt z. B. die als Stichprobe nachgeprüfte Platte P K 1015 in der hohen Oktave der Hauptfinalis: ein für die tonräumliche Geſamtauffaſſung doch keineswegs unwichtiger Sachverhalt, den die Notierung verſchweigt. Um die wechſelnden Tonarten ſichtbar zu machen, verfährt die Notenaufzeichnung nach dem Grundſatz, möglichſt vorzeichenfrei zu verfahren. Ein durchaus praktikables Prinzip, das freilich den Aufzeichner nicht von der Verpflichtung entbinden ſollte, die oft ſo wichtige Originaltonhöhe der Aufnahme anzugeben. Die auf S. 15 genannte Hirtenflötenleiter mit (gegenüber Dur) erhöhter Quarte und vertiefter Sept iſt nichts anderes als die über ganz Europa verbreitete hirtentümliche Alphornſkala, die ja bekanntlich häufig auf Sackpfeife, Flöte und Schalmei übertragen wird.

Die rumäniſche Volksmuſik ſchöpft ihre melodiſche Subſtanz ganz offenbar aus Kulturſtrömen verſchiedener Herkunft und Geſchichtstiefe. Wir haben mit altmittelländiſchen, byzantiniſchen, arabiſch-türkiſchen, ſüd-, weſt- und oſtſlawiſchen, ungariſchen, zigeuneriſchen und mitteleuropäiſchen Einflüſſen zu rechnen. Von dieſen findet hauptſächlich das zigeuneriſche Element die ihm gebührende ſtilkritiſche Berückſichtigung. Vielfach tritt das orientaliſche Element in Melodieformen wie auch Tonſchritten vor allem im Gebrauch der „Wechſelleittöne" einprägſam zutage. Man kann daher wohl nicht gut behaupten, das zugrunde liegende Tonſyſtem ſei „das auch in der mitteleuropäiſchen Volksmuſik übliche diatoniſche" (S. 26).

Die beigegebenen Strukturformeln bieten brauchbare Anſätze, obwohl die Wahl der Längenwerte oft willkürlich erſcheint. Als Beiſpiel ſei Nr. 24 herausgegriffen: hier müßte doch wohl die Confinalis f^1 einen längeren Wert bekommen als ein Viertel; auch verdiente die Strukturquarte d^1—f^1 Berückſichtigung. Und ſchließlich wäre die (orientaliſche) Leittonſpaltung h^1—b^1 klarzulegen.

Was über Rhythmus und Vortragsſtil geſagt wird, bleibt leider hinter den aufſchlußreichen Beobachtungen Béla Bartóks zurück. Das Eigentümliche des rumäniſchen Ornament- und Rubatoſtils bedürfte näherer Kennzeichnung. Vortragsdynamik und Singart der Rumänen ſind keineswegs „ähnlich ſchlicht wie bei unſerem deutſchen Volkslied" (S. 46).

Werner Danckert.

Karl Laux: Der Thomaskantor und ſeine Söhne. Verlag Heimatwerk Sachſen, Dresden 1939. 74 Seiten.

Das Hauptgewicht der Darſtellung liegt naturgemäß nicht bei dem Thomaskantor, ſondern bei ſeinen vier Söhnen, Wilhelm Friedemann, Johann Chriſtoph Friedrich, Carl Philipp Emanuel, Johann Chriſtian. Sie werden unter ſorgfältiger Berückſichtigung aller Ergebniſſe der neueren Forſchung trotz des geringen Umfangs der Schrift menſchlich und künſtleriſch ſo dargeſtellt, daß die zahlreichen Irrtümer, die gerade hinſichtlich der Bach-Söhne auch im Muſikſchrifttum noch vorhanden ſind, daran leicht berichtigt werden können. Vor allem wird bei der Würdigung des Schaffens auf die vorliegende Neuausgabe hingewieſen, ſo daß ſich eine unmittelbare Anregung zur Beſchäftigung mit den Werken für den Muſikfreund ergibt. Ein unangenehmer Druckfehler iſt bei dem Geburtstag von J. S. Bach unterlaufen, der als der 11. März 1685 ſtatt 21. angegeben wird. Die Veröffentlichung kann empfohlen werden.

Herbert Gerigk.

Prfoessor Davisson urteilt über die
„Götz"-Saiten:
„Haltbarkeit, Reinheit u. Ansprache tadellos."
Götz
Leipzig, 14. 11. 37

Albert Greiner: Stimmbildung. 3. Teil: Eine Lehre von den deutſchen Sprachlauten. 152 S. 4. Teil: Ein- und mehrſtimmige Übungsſätze. 94 S. 5. Teil: Klavierſätze zu den Stimmbildungsübungen. 111 S. B. Schotts Söhne, Mainz 1939.

Die große muſikerzieheriſche Leiſtung Albert Greiners, von der die beiden erſten Teile ſeines Stimmbildungswerkes Zeugnis ablegten, wird auch in den vorliegenden Bänden erkennbar. Der 3. Teil bringt eine außerordentlich klare und wohldurchdachte „Lehre von den deutſchen Sprachlauten". Von beſonderem Wert ſind die Unterſuchungen über die enge Beziehung zwiſchen der Symbolkraft der Sprache und dem Klangcharakter der Laute. Zahlreiche Beiſpiele aus dem deutſchen Schrifttum verdeutlichen das Herauswachſen der Lautklänge aus dem Inhaltlichen der Sprache. Damit wird der Weg zu einer lautgerechten, anatomiſch gefunden und klangvollen Ausſprache gewieſen. Alle Klangqualitäten eines Lautes, ſeine Formung und Entwicklung werden durch eine Fülle von anſchaulichen Hinweiſen und Sprachbeiſpielen verdeutlicht.

Der 4. Teil ergänzt die grundlegenden Ausführungen des vorhergehenden Bandes durch beſondere Übungsbeiſpiele mit Klavierbegleitung, die Greiner als Vorläufer des Liedes aufgefaßt wiſſen will.

Der 5. Teil enthält ſorgfältig geformte, ſpezielle Übungen für alle Erforderniſſe der eigentlichen Stimmbildung. Greiner betont, daß letzten Endes immer die Fähigkeit, die Beweglichkeit, der Geſchmack, der Wille, alſo die Perſönlichkeit des Lehrenden entſcheidet.

Greiners nunmehr abgeſchloſſen vorliegendes Werk iſt als hochwertiger Beitrag zur Löſung des Stimmerziehungsproblems zu werten. Aus den hier niedergelegten Erfahrungen und Erkenntniſſen wird jeder Geſangs- und Chorerzieher wertvolle Anregungen für ſeine Arbeit gewinnen.

Erich Schütze.

Eberhard Kretſchmar: Richard Wagner. Sein Leben in Selbſtzeugniſſen, Briefen und Berichten. Propyläen-Verlag, Berlin, 1939. 387 Seiten.

Robert Scherwatzky: Die großen Meiſter deutſcher Muſik in ihren Briefen und Schriften. Deuerlichſche Verlagsbuchhandlung, Göttingen, 1939. 324 Seiten.

Seit Alfred Lorenz, der ſoeben verſtorbene hochverdiente deutſche Muſikgelehrte, in der von Herbert Gerigk im Bernhard Hahnefeld-Verlag, Berlin, herausgegebenen Reihe „Klaſſiker der Tonkunſt in ihren Schriften und Briefen" mit ſeinen beiden Wagner-Bänden die vorbildliche Form der Muſikerbiographie in Selbſtzeugniſſen gegeben hat, mehren ſich die Publikationen, die ähnliches erſtreben. Zwei davon liegen neuerdings vor. Wer die Wagner-Bände von Lorenz kennt, wird ganz natürlich jedem dieſer Verſuche von vornherein ſkeptiſch gegenüberſtehen, denn es dürfte kaum jemand heute in Deutſchland geben, der mit Lorenz als Wagner-Forſcher zu vergleichen wäre. Seine beiden Bände ſtehen denn auch inſofern auf einſamer Höhe, als ſie der umfaſſenden Selbſtbiographie das Bild des revolutionären Kulturgeſtalters Wagner und ſeiner Zeit, des Erziehers der Nation in wirklich meiſterlicher Art hinzufügen. Sieht man jedoch von jedem — allerdings naheliegenden — Vergleich ab, ſo muß man den Wagner-Band von Eberhard Kretſchmar durchaus als ein Buch von Eigenwert anerkennen. Es iſt ganz auf die Veranſchaulichung des hiſtoriſch-biographiſchen Ablaufs eingeſtellt. Die erläuternden Zwiſchenbemerkungen greifen nicht eben ſonderlich tief, aber ſie ſind

sachkundig und geschickt angelegt, und die Auswahl der Selbstzeugnisse und Berichte selbst zeigt die kundige Hand eines Herausgebers, der mit Erfolg bestrebt ist, seinen Stoff so interessant wie möglich zu machen. So entsteht hier gleichsam ein Spiegel, in dem das Leben Wagners und seiner Zeit, wie es beabsichtigt war, „in einem bunten, farbigen Kranz vorüberzieht". Recht anschaulich und gefällig ist auch die Bild-, Brief- und Notenwiedergabe, sehr geschmackvoll die Ausstattung des handlichen Bandes. Eine Ahnentafel Wagners wird der Leser dankbar begrüßen. Dagegen fehlen ein Werkverzeichnis, Literaturangaben und Register.

Auf einer anderen Ebene liegt die Veröffentlichung von Robert Scherwathky. Sie will in volkstümlicher Weise eine Auslese aus dem Schrifttum unserer deutschen Musiker von der Reformation bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts geben und gleichzeitig den „Dienst einer Musikgeschichte tun", erreicht jedoch bestenfalls das Niveau einer billigen Popularität. Der Titel ist dabei nicht richtig gewählt, denn außer den Schriften und Briefen der Musiker selbst sind auch zahlreiche Berichte von Zeitgenossen, Dichtern usw. aufgenommen. Das Buch beginnt mit der lapidaren Feststellung: „Noch vor einem knappen Jahrzehnt war eine der gewaltigsten und tiefsten Schöpfungen des deutschen Genius weiten Kreisen unseres Volkes so gut wie unbekannt: Die deutsche Musik!" Die biographischen Texte Scherwathkys selbst beanspruchen kein wissenschaftliches Gewicht. So wird Haydn in den Abschnitt „Das Werden neuer Formen" eingereiht, während die „Zeit der Klassiker" erst mit Mozart beginnt. Oder es heißt: „Daß er (Weber) aber auch den Oberon und die Euryanthe schuf und daneben eine Reihe köstlicher Lieder und wundervoller Klavierwerke (die vier großen Klaviersonaten) der Welt schenkte, ist kaum bekannt." Oder: Heinrich Marschner wird mit Loewe, Robert Franz und Lorking als „Neuromantiker" klassifiziert. Erwähnen wir noch, daß in dem Literatur- und Quellenverzeichnis überwiegend das ältere musikalische Schrifttum mit Einschluß der Juden, die neue Forschung jedoch kaum berücksichtigt wird, so ist damit wohl zur Genüge die völlige Unzulänglichkeit dieses Buches gekennzeichnet.

Hermann Killer.

Andreas Ließ: Claude Debussy und das deutsche Musikschaffen. Kleine Deutsche Musikbücherei, Bd. II. Würzburg, 1939. Konrad Triltsch-Verlag. 61 Seiten.

Bekanntlich hat der musikalische Impressionismus in fast allen europäischen Ländern Schule gemacht. Am geringsten war sein Einfluß sicherlich in Deutschland. In seinem neuen kleinen Büchlein, das einige Hauptgesichtspunkte seiner älteren Darstellung in gedrängter Form wieder aufnimmt, weist Ließ mit besonderem Nachdruck auf einige Stilbeziehungen hin, die vom Schaffenskreise Debussys nach Süddeutschland, vor allem nach Wien ausstrahlen. Als Haupt dieser deutsch-impressionistischen Schule erscheint ihm der Wiener Komponist Josef Marx. Mit Gegenüberstellung einiger Notenbeispiele belegt Ließ, wie debussysche Klangmittel von den Süddeutschen in gewisser Weise „dynamisiert" werden.

Damit ist freilich nur ein kleiner Ausschnitt des gestellten Themas umschrieben. Es wäre zu wünschen, daß der kenntnisreiche und einfühlungsbegabte Autor später einmal eine umfassendere, den vollen Umkreis der Umdeutungsprobleme in sich schließende Darstellung in Angriff nähme, anhebend etwa mit Reger und Richard Strauß und hinleitend bis zum jüngsten Gegenwartsschaffen.

Werner Danckert.

August Halm: Harmonielehre. Durchgesehener Neudruck. Walter de Gruyter & Co., Berlin 1939. 128 Seiten und 32 Seiten Notenanhang.

In der Göschen-Sammlung hat der vor einigen Jahren verstorbene August Halm seine Harmonielehre für den Unterricht geschrieben. Es ist ein mit ästhetischen Ausführungen durchsetztes Büchlein, dessen Meinungen nicht durchweg hingenommen werden können. Trotzdem ist die klare Schreibweise Halms als Einführung in die Satzkunst sehr geeignet. Der Neudruck bedarf keiner Rechtfertigung weiter.

Herbert Gerigk.

Georg Schünemann: Geschichte der Klaviermusik. Bernhard Hahnefeld-Verlag, Berlin 1940. 164 Seiten und 16 Tafeln.

Als gediegener Kenner der Klaviermusik faßt Schünemann hier erstmalig die Ergebnisse der neuesten Forschung in einer ungemein flüssigen Darstellung zusammen, die von den Anfängen (15. Jahrhundert) bis zur Gegenwart reicht. Das Buch bietet dem Musikfreund eine fesselnde Lektüre, und die Fülle des Wissensstoffes, die darin steckt, läßt es für den Unterricht unentbehrlich erscheinen, zumal Schünemann mit gutem pädagogischen Geschick auch schwierige Abschnitte meistert. Die großen Persönlichkeiten werden trotz der Kürze anschaulich gezeichnet. Dazu kommen wertvolle Hinweise auf Neuausgaben alter Meister. Über Sweelinck, Frescobaldi, Scheidt, Froberger kann man sich ebenso treffend unterrichten wie über die großen Namen des 18. und 19. Jahrhunderts, die allen geläufig sind. Die geschichtliche Bedeutung Bachs, Händels, Haydns, Mozarts, Beethovens für die Klaviermusik wird umrissen. Der Klavierbau wird ebenfalls verfolgt, die verschiedenen Konstruktionen sind in Wort und Bild erklärt. Die Bildtafeln bringen großenteils Erstveröffentlichungen aus dem Besitz der Berliner Staatsbibliothek, darunter ein Foto, das Franz Liszt am Klavier zeigt. Bis an die Schwelle der Gegenwart, zu R. Strauß, Busoni und Pfitzner, wird der Leser geführt, und er erhält Anregung sowie Bereicherung von dem Buch.

Herbert Gerigk.

Hans Klotz: Das Buch von der Orgel. Über Wesen und Aufbau des Orgelwerkes, Orgelpflege und Orgelspiel. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1938.

Das vorliegende Buch wendet sich an alle Orgelfreunde. Für sie hat der Verfasser dieses Buch von der Orgel geschrieben: sachlich, eingängig, auch dort, wo für den Laien eine spröde Materie dargestellt wird, anschaulich und lebendig in der Sprache, sorgfältig in der Formulierung. Das ganze weitverzweigte Stoffgebiet ist meisterhaft gerafft. Leider weist dieses Buch einige Schönheitsfehler auf. So werden noch die jüdischen Komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdy, Heinrich Kaminski und Günther Raphael als „Meister der Orgelmusik" empfohlen. Es wird sich bei einer evtl. Neuauflage empfehlen, diese „Orgelmeister" aus dem Verzeichnis zu streichen, ebenso wie den zweimal angeführten Emigranten Hanns Henny Jahn.

Rudolf Sonner.

Egon Dietta: Der Tanz. Eine kleine Metaphysik. Societäts-Verlag, Frankfurt a. Main, 1938.

„In diesem Buch", so verkündet der Waschzettel, „wird über den Tanz philosophiert." In welcher Weise dies geschieht, mag der Tatbestand erhellen, daß gleich zu Anfang der syrische Jude Lukianos von Samosata zitiert und als „Verteidiger des Tanzes" aufgerufen wird. Ihm folgen dann in bunter Reihe durch das Buch die Juden Sachs, Schuftan, Lawrence, Bergson, Brandenburg, der durch seine ekelerregenden Gedichte bekanntgewordene Mediziner Gottfried Benn. In dieser Reihe der „Metaphysiker des Tanzes" fehlt natürlich auch nicht die „tanzende Gouvernante" und Deutschenhasserin Isidora Duncan mit ihrem Welterlösungstrieb und falsch verstandenem Griechentum. Den Beschluß bildet dann die Vertreterin des „absoluten Tanzes", Mary Wigman. Das sind die Quellen der Geistigkeit, von denen das vorliegende Buch gespeist wird.

Das Griechentum, das vom Verfasser zur metaphysischen Deutung des Tanzes herangezogen wird, ist das Griechenland des rassischen Zerfalls.

Neben dem sogenannten klassischen Tanz der Griechen finden die Tänze außereuropäischer Primitiv- und Kulturvölker weiten Darstellungsraum. Wie nicht anders zu erwarten, werden die Germanen nur beiläufig in einem Nebensatz erwähnt. Dies ist verständlich, denn Dietta ist Anhänger der Kulturkreislehre. Daneben aber huldigt er jener „Einfühlungsästhetik", die Alfred Rosenberg in seinem „Mythus des 20. Jahrhunderts" abgelehnt hat. Schließlich finden wir auch noch als Vertreter der „existenziellen Philosophie der Neuzeit" den Dänen Sören Kierkegaard, dessen Ideengänge im Gegensatz zum germanisch-deutschen Denken stehen, aufgerufen.

Es iſt in dem vorliegenden Buch viel von dem „neuerwachten Körpergefühl unſerer Zeit" die Rede, aber es wird an einem Bewegungsgut nachgewieſen, das uns artfremd iſt. Was wir von einer Metaphyſik des Tanzes erwartet hätten, wäre eine Darſtellung aus germaniſchen Werten heraus geweſen. Wenn der Autor ſchon auf den erſten Seiten ſeines Buches die Erkenntnis ausſpricht, daß der Tanz unlösbar mit dem Menſchen verknüpft iſt, ſo kann ſein Weſensgehalt nicht auf jüdiſchem und liberaliſtiſchem Ideengut aufgebaut und von einer falſchen Einfühlungsäſthetik erfaßt, ſondern muß vom Blut und von der Raſſe her gedeutet werden.

Rudolf Sonner.

Kurt Bährens: Der Schallfilm. Verlag für Recht und Verwaltung, Berlin, 1939. 48 Seiten.

Der Schallfilm iſt eine der jüngſten Erfindungen, und die Beachtung, die er auch offiziell in immer ſtärkerem Maße findet, läßt darauf ſchließen, daß ihm bald eine überraſchende Rolle zufallen können wird. Das Prinzip beruht auf dem ſogenannten unendlichen Filmband, das in Form einer 8 nahtlos gekittet iſt. Es wird in mehreren Parallelrillen beſchrieben, und man hat bereits mehrere Abſpielgeräte dafür. Die Schrift von Bährens iſt außerordentlich inſtruktiv, weil ſie die Entwicklung der jungen Erfindung umreißt, die erreichten Möglichkeiten gewiſſenhaft angibt und mit einem Zukunftsausblick abſchließt. Die Kernfrage liegt in der Vervielfältigungsmöglichkeit der Schallfilme. Hier ſcheinen verheißungsvolle Anſätze vorzuliegen. Von ihrer Vollendung wird es abhängen, ob der Schallfilm gleichberechtigt neben Schallplatte und Rundfunk treten kann.

Herbert Gerigk.

Eine neue Inſtrumentations- und eine neue Dirigierlehre

Der zweite Band der „Hohen Schule der Muſik, Handbuch der geſamten Muſikpraxis" (Akademiſche Verlagsgeſellſchaft Athenaion, Potsdam) enthält zwei umfangreiche Arbeiten: von Hermann Erpf „Die Lehre von den Inſtrumenten und der Inſtrumentation" und von Joſ. Müller-Blattau „Die Lehre vom gemeinſamen Muſizieren in Chor und Orcheſter". Beiden Darſtellungen gemeinſam iſt die Ableitung der mannigfachen Einzelfälle aus einer Geſamterſcheinung her, wodurch der Lehrgang behufs praktiſcher Nutzbarmachung weſentlich an Überſichtlichkeit gewinnt. So leitet Erpf die reiche Fülle von Einzeltatſachen aus der übergeordneten Idee ſtilgeſchichtlicher Bindungen ab, indem er ſeine Arbeit aufteilt in die Abſchnitte: 1. Geſchichtliche Vorformen der Inſtrumentation, 2. Die klaſſiſche Orcheſterbehandlung, 3. Das romantiſche Reizorcheſter und 4. Inſtrumentationsfragen in der Muſik der Gegenwart; Müller-Blattau unternimmt nach vorbereitenden Taktierübungen anhand ganzer Chor- und Orcheſterwerke eine Einteilung nach typologiſchen Geſichtspunkten („Der Orcheſterdirigent", „Der Chordirigent" und „Der Operndirigent").

Die Darſtellung von Erpf iſt ganz vorzüglich. In klarer Sprache wird ein großes Wiſſen aus noch größerem praktiſchen Können entfaltet, das durchgängig dem Leſer das ſichere Gefühl gediegener Unterweiſung gibt. Die zahlreichen Notenbeiſpiele ſind als anſchauliche Begründung des Geſagten keineswegs überflüſſig, wie auch die mehrmalige Betrachtung der Inſtrumente in anderen Umkreiſen als notwendige Komponenten im Kräfteſpiel der Kulturen erſcheint. So iſt die Darlegung der organiſchen Orcheſterkonſtitution als einer aus der Stillage ſich ergebenden Inſtrumentationsproblematik eine wuchtige Erkenntnis, die auf die verſchiedenſten Abſtufungen und Kombinationen der Inſtrumente ein bezeichnendes Licht wirft, aber auch der Zielſetzung der Orcheſterpraxis gerecht wird. Die Arbeit iſt als hervorragender Lehrgang für Komponiſten und Dirigenten empfehlenswert. Müller-Blattaus Lehrgang der Chor- und Orcheſterleitung iſt nicht frei von zahlloſen Abſchweifungen in Gebiete der Äſthetik, Muſikgeſchichte und Formenlehre, die von eigentlichen Schwierigkeiten des Dirigierens ablenken. Die Handwerkslehre des Dirigierens, die nur faſt 23 Seiten (bei 259 Seiten Geſamtumfang!) ausmacht, hat es angeſichts vorliegender guter Lehrbücher, von denen das von K. Thomas (3. Aufl.) als beſtes genannt ſei, ſchwer, ſich durchzuſetzen. Solche Schlagfiguren ſchematiſch zu entwerfen, die alle Modifikationen des Notenbildes und des Ausdrucks als Akzidenzien zulaſſen, dazu jedem Beteiligten bei jedem Punkte des Zuges verſtändlich ſind, iſt ohne weiteres nicht möglich. So beſchränkt ſich der Verfaſſer mehr auf die muſikgeſchichtliche Dirigentenerziehung, für die umfangreiche Notenzitate herangezogen werden. Der ſuggeſtiven Perſönlichkeit kann die Fülle der hier gebotenen Anregungen außerordentlich nützlich werden; auch manche apodiktiſch vorgetragene Theſe, die angefochten werden kann, hat Anſpruch auf kritiſche Erwägung durch den ernſtlich Studierenden. Daß vielfach die große Geſtalt H. Pfitzners, des Lehrers des Verfaſſers, durchlugt, erſcheint uns beſonders dankenswert, und die geſchichtliche Orcheſtererziehung R. Wagners nimmt mit Recht einen würdigen Raum ein. Hinweiſe auf Weingartner und Scherchen intereſſieren uns weniger.

Paul Egert.

Alberti Schallplatten-Vertrieb
Spezialhaus für in- und ausländiſche Platten
Berlin W 50, Rankeſtraße **34,** Hochparterre

Die Schallplatte

Neuaufnahmen in Ausleſe

Helge Roswaenge hat eine ſeiner ſchönſten Platten mit der Aufnahme der beiden Bajazzoarien geſchaffen. Der Schmelz der Stimme tritt hier ebenſo in Erſcheinung wie die Muſikalität des Sängers, der ein wahrer Belkantomeiſter iſt.

(Eletrola DA 4472.)

Es iſt ein erfreuliches Zeichen für den Kulturwillen unſerer Plattenfirmen, daß ſie ſeltenes Liedgut in ihr Repertoire aufnehmen, zumal wenn ein ſo beliebter Künſtler wie Heinrich Schlusnus zwei wenig bekannte Schubert-Lieder darbietet — „Nachtſtück" und „Kriegers Ahnung" —, dann iſt das gleichbedeutend mit einer Erſchließung der Geſänge für breite Kreiſe von Muſikliebhabern. Schlusnus geſtaltet mit der ihm eigenen Kultur, und Sebaſtian Peſchko begleitet vorbildlich.

(Grammophon, „Die Stimme ſeines Herrn" 67537 EM.)

Der Pianiſt Joachim Seyer-Stephan ſpielt überraſchenderweiſe eine Klavierſonate in d von J. P. L. d'Alquen, einem Tonſetzer aus der erſten Hälfte des 19. Jahrhunderts, deſſen Name ſelbſt in Spezialwerken zu fehlen pflegt. Als Schüler Zelters erhielt der ſpäter als Arzt tätige Muſiker eine gediegene Ausbildung, und die vorliegende Sonate iſt auch ein tief empfundenes, großzügig geformtes Werk, das mehr zur Klaſſik als zur Romantik neigt. D'Alquen ſtarb 1863. Seyer-Stephan ſpielt dieſe Muſik mit farbigem Anſchlag und guter Einfühlung.

(Grammophon 15303/04 EM.)

Ponchiellis „Tanz der Stunden", das Ballett aus ſeiner Oper „La Gioconda", iſt eins der beliebteſten Werke der Unterhaltungsmuſik geworden. Wolfgang Beutler und

die Kapelle der Berliner Staatsoper ſpielen ſo beſchwingt und unbeſchwert, wie es dieſe Muſik erfordert.
(Grammophon 15307 EM.)

Wieder iſt ein Hauptwerk Beethovens neu aufgenommen worden: das Klavierkonzert Nr. 5 in Es. Auf fünf Platten wird es von Edwin Fiſcher mit einer vergeiſtigten Technik und mit vollendeter muſikaliſchen Durchdringung geſtaltet, ſo daß damit wieder eine Plattenfolge als Muſter für Studienzwecke und als Anregung und Erbauung für den anſpruchsvollen Muſikfreund geſchaffen worden iſt. Fiſcher verteilt die Gewichtsverhältniſſe innerhalb des Stimmengeflechtes in einem Maße, daß die Struktur des Werkes ohne weiteres klar wird. Zwiſchen einem gehauchten, aber ſtets klingenden Piano und einem trotz gewaltiger Klangfülle überall die Grenzen des Inſtrumentes berückſichtigenden Forte bewegt ſich die Klangdynamik Fiſchers. Er ſingt und er hämmert, ſo wie es das Werk jeweils verlangt. Karl Böhm und die Sächſiſche Staatskapelle ſind Muſizierpartner, die jede Vortragsnuance des Soliſten aufnehmen und daneben auch mit großem Elan den orcheſtralen Partien ein eigenes Geſicht geben. Die akuſtiſche Ausgeglichenheit der Aufnahme dürfte kaum zu überbieten ſein. (Electrola DB 5511/5515.)

Der Chor und das Orcheſter der Hamburgiſchen Staatsoper geben eine erſtaunliche Probe ihrer Leiſtungsfähigkeit mit dem Marſch und Chor aus dem 4. Carmen-Akt und einer Szene aus „Die Macht des Schickſals". Der ſchöne Sopran von Martina Wulf leuchtet bei Verdi über dem Männerchor. Hans Schmidt-Iſſerſtedt dirigiert ſehr diſziplinierte. (Telefunken E 3042.)

Es iſt richtig, daß für die gehobene Unterhaltungsmuſik die beſten Kräfte eingeſetzt werden. Wenn Robert Heger mit dem Orcheſter des Deutſchen Opernhauſes die große Fantaſie aus der Oper „Andrea Chernier" von Giordano-Weninger auf zwei Platten ſpielt, ſteht eine kultivierte Wiedergabe der effektvollen Muſik von vornherein feſt. In dieſer Form iſt es nicht nur eine Aneinanderreihung von Melodien, ſondern man erhält einen Eindruck vom Werk. Der Klang iſt durchweg hervorragend.
(Odeon O — 7906/7907.)

Eine ebenfalls ungemein wirkungsvolle Fantaſie aus „Cavalleria ruſticana" ſpielt Willy Steiner mit dem Orcheſter des Reichsſenders Berlin — in der Intenſität des Vortrags eine Aufnahme, die dem Dirigenten wie dem Orcheſter das beſte Zeugnis ausſtellt.
(Odeon O — 7911.)

Man wird bei Gino Sinimberghis Wiedergabe der Bohème-Arie „Wie eiskalt iſt dies Händchen" geradezu an Gigli gemahnt: ſo füllig und rund klingt die ſchöne Stimme. Auch die Romanze aus Donizettis „Liebestrank" wird reizvoll geſungen, obwohl hier noch nicht die letzten Möglichkeiten ausgeſchöpft werden.
(Grammophon 67543 EM.)

Friedrich Kuhlaus ſchöne Ouvertüre zu „Erlenhügel" wird von einem ungenannten Orcheſter unter einem ungenannten Dirigenten ſehr wirkſam zu Gehör gebracht. Kuhlaus Wirken fällt in das erſte Drittel des 19. Jahrhunderts. Die Ouvertüre gehört zu ſeinen lebensfähigſten Schöpfungen.
(Odeon O — 7918.)

Zu den Spitzenwerken der Ouvertürengattung wird mit Recht Cherubinis Anacreon-Ouvertüre gezählt. Mit dem Orcheſter der Berliner Staatsoper hat Herbert von Karajan das Werk hinreißend glutvoll vorgetragen. Herrlichſter Glanz in den Streichern, unbedingte Präziſion in allen Inſtrumentengruppen und damit eine muſtergültige Klarheit zeichnen dieſe Aufnahme aus.
(Grammophon 67514 EM.)

Beſprochen von Herbert Gerigk.

* Das Muſikleben der Gegenwart *

Theater und Konzert an der Weſtfront

Ausſchnitte aus dem Muſikleben von Karlsruhe

In den erſten Tagen des September hat wohl niemand in Karlsruhe geglaubt und damit gerechnet, daß hier, zehn Kilometer von der franzöſiſchen Grenze entfernt und ſomit gleichſam unter den Geſchützen der Maginotlinie, nach verhältnismäßig kurzer Zeit das Badiſche Staatstheater wieder ſeine Pforten öffnen konnte und auch die Konzertſäle einen ſehr beachtlichen Beſuch aufzuweiſen vermochten. Hier, an einer mit am meiſten exponierten Stelle des Reiches wurde das Verlangen nach gehaltvoller Kunſt geradezu zum Bedürfnis, zur natürlichen Reaktion auf die aufreibende Nervenprobe der erſten Kriegswochen und -monate. Der Wiederbeginn der Karlsruher Staatsoper am 22. Oktober mit Beethovens „Fidelio" brachte daher in Anweſenheit des Gauleiters und Reichsſtatthalters Robert Wagner ſowie zahlreicher Vertreter von Partei, Staat, Wehrmacht und Stadt ein reſtlos ausverkauftes Haus und einen Abend von nachhaltiger Feſtlichkeit und Wirkung. GMD. Joſeph Keilberth am Pult war der Partitur ein feinſinniger, überlegen geſtaltender Ausdeuter. Auf der Bühne intereſſierte vor allem Paula Baumann in der Titelpartie. Die Künſtlerin, welche vom Alt- und Mezzofach kommt, ſtand in geſanglicher Hinſicht vor einer nicht leichten Aufgabe, deren Bewältigung ihre vielverſprechende Entwicklung recht überzeugend in Erſcheinung treten ließ. Weiterhin verzeichnete der Spielplan in jener Woche noch Puccinis „Madame Butterfly", die uns neben der ausgezeichneten Suzuki Hildegard Jachnows — Elſe Blank als Cho-Cho-San konnte geſanglich und darſtelleriſch bei einer eindrucksvollen, jederzeit wohlbedacht beherrſchten Betonung des exotiſchen Momentes ebenfalls gut gefallen — noch ein anderes neuverpflichtetes Mitglied der Badiſchen Staatsbühne, den Kapellmeiſter Walter Hindelang, kennenlernen ließ. Hindelang kommt vom Opernhaus Köln a. Rh. und dürfte noch am Anfang ſeiner Laufbahn ſtehen. Wenngleich auch ſeine Werkauffaſſung erſt Anſätze einer eigenperſönlichen Interpretation zeigt, ſo haben wir es hier trotzdem mit einem überdurchſchnittlichen Dirigiertalent zu tun. Dieſe Eindrücke herrſchten auch im „Tiefland" vor. Hier war dem Karlsruher Theaterpublikum allerdings eine

Martha von außergewöhnlichem Format beſchieden. Marlene Müller-Hampe, die wir bereits in Mannheim als faſzinierende Tosca und ſcharfprofilierte Färbersfrau erlebten, gehört nunmehr dem Verbande des Badiſchen Staatstheaters an, und ihre Martha bewies, daß wir hier nicht nur eine vorzügliche Sängerin, ſondern in gleicher Weiſe eine Darſtellerin von höchſter Ausdrucksfähigkeit vor uns haben. Und wie völlig anders geartet erſchien dann Marlene Müller-Hampes Fürſtin von Lucca in Lehárs „Paganini"! Jeder Zoll von höchſtem Adel und das Spiel auch hier in jeder Phaſe von ſtarkem, echtem Erleben beſeelt.

Zwiſchen „Rigoletto" und den deutſchen Spielopern „Waffenſchmied" und „Zar und Zimmermann" fanden wir dann im November als eine Art muſikaliſcher Delikateſſe nach fünfzehnjähriger Pauſe in völliger Neuinſzenierung „Die neugierigen Frauen" des Deutſch-Italieners Wolf-Ferrari. Schon die vortrefflich geſchauten Bühnenbilder Heinz-Gerhard Zircbers bildeten — gänzlich aus dem Geiſt dieſer köſtlichen Muſik geboren — ein Kabinettſtück für ſich. Nicht weniger Anerkennung verdient die Faſſung der Handlung (Erik Wildhagen) im Stile der Commedia dell'arte, alſo in weitgehendſter Anlehnung an das rein Tänzeriſche. Die neugierigen Frauen — ausgezeichnete Leiſtungen einer meiſterlichen Charakteriſtik von Hildegard Jachnow, Annemarie Lange, Hella Steinbrecher und Elſe Blank — hatten tatſächlich Erfolg — und dies in ſolchem Maße, daß dieſe Opernaufführung mit zu den beſten der letzten Jahre gezählt werden darf. Unter den „Männern" ragten insbeſondere der reſolute Lelio von Eugen Ramponi, einem verheißungsvollen jungen Bariton, und Werner Schupps ſchwärmeriſch-lyriſcher Florindo hervor. Ebenſo verdient Wilhelm Greif als gut gezeichneter Arlecchino genannt zu werden. Nicht vergeſſen ſei Joſeph Keilberth, welcher die von köſtlichem Humor diktierte und liebenswürdigem Eſprit feinpointierte Partitur meiſterhaft belichtete.

Anfang Dezember erſchien dann Verdis „Troubadour", jetzt ganz als italieniſche Großoper angelegt, wobei das Hilfsmittel der Bildprojektion dem Bühnenbildner Zircher wertvolle Dienſte leiſtete. Mit beſonderem Intereſſe ſah man der Neubeſetzung der Azucena und Leonore durch Hildegard Jachnow und Hannefriedel Grether entgegen. Walter Hindelang wartete an dieſem Abend mit einer in allen Teilen guten Leiſtung auf.

Im Konzertleben der Gauhauptſtadt vermerken wir an erſter Stelle ein Sinfoniekonzert der Badiſchen Staatskapelle. Ludwig Hoelſcher ſpielte dabei Schumanns a-moll-Konzert mit der ihm eigenen Meiſterſchaft. Das Werk wurde umrahmt von Beethovens Paſtoralſinfonie und der „Moldau" von Smetana. Joſeph Keilberth dirigierte die einzelnen Werke mit eindringlicher Geſtaltungskraft.

Faſt gleichzeitig mit dem Badiſchen Staatstheater hat auch die NS.-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" mit der erfolgreichen Durchführung ihres Kulturprogramms begonnen. Beſondere Bedeutung kommt dabei einem Zyklus von vier großen Sinfoniekonzerten zu. Die erſte Veranſtaltung dieſer Reihe fand mit Werken von Gluck, Beethoven und Anton Dvorak ſtatt (Leitung: Joſeph Keilberth; Soliſt: Alfred Höhn). Der erfreulich ſtarke Beſuch ſowie der herzliche Beifall bezeugten, daß dieſen „Konzerten für Jedermann" im Kriegswinter 1939/40 das gleiche Intereſſe entgegengebracht wird wie im Vorjahre. In Verfolg dieſes Kulturprogrammes wurden auch zwei Kammermuſikabende veranſtaltet. Von den beiden Kammermuſikvereinigungen (Dresdner Streichquartett und Peter-Quartett) hinterließen namentlich die Dresdner nachhaltige Eindrücke, und dies vor allem mit der aufrichtig bewunderten Wiedergabe von Schuberts d-moll-Quartett. In dieſem Zuſammenhange verdiente noch der „Nordiſche Liederabend" von Moja Petrikowſki mehr als durchſchnittliche Beachtung.

Erwartungsgemäß löſte der diesjährige Tag der deutſchen Hausmuſik in Karlsruhes Muſikleben ebenfalls eine erhöhte Aktivität aus. Neben einem von den Ausbildungslehrkräften der Staatlichen Hochſchule für Muſik veranſtalteten Konzert mit Werken von Dittersdorf, Mozart, Beethoven und Schubert (die Anſtalt nahm am 15. Dezember offiziell den Unterricht auf allen Lehrgebieten wieder auf) nennen wir eine „Feierſtunde" der Städtiſchen Muſikſchule für Jugend und Volk Karlsruhe (Kammermuſikwerke von Haydn und Mozart ſowie Klavier-, Geigen- und Bratſchenmuſik von Schumann, Schubert und Kurt Beythien) und einen Hausmuſikabend der Karlsruher Hitler-Jugend.

Zum Schluß ſeien noch die Konzerte der Direktion Kurt Neufeldt erwähnt. In der erſten dieſer Veranſtaltungen ſpielte Wilhelm Kempff mit außerordentlichem Erfolge. Dieſe Konzerte, die nachgerade einen weſentlichen Beſtandteil im Muſikleben der Badiſchen Gauhauptſtadt ausmachen, finden ihre Ergänzung in einer gleichartigen Reihe von Kammermuſikveranſtaltungen. Hier war das Queling-Quartett (Streichquartett von Haydn, Reger und Borodin) zu Gaſte.

Richard Sievogt.

Cembali · Klavichorde
Spinette · Hammerklaviere
„historisch klanggetreu"
J. C. NEUPERT
Bamberg · Nürnberg · München · Berlin
NEUPERT

Auf Vorposten in Westen

Aachen, im Dezember.

Von jeher hat das starke und vielseitige kulturelle Leben Aachens, der westlichsten Stadt des Reiches, maßgebliche deutsche Einflüsse hinübergestrahlt über die Grenzen, und es bestanden fruchtbare Wechselbeziehungen gerade zwischen den musikalischen Künsten und Künstlern Hollands, Belgiens und der ehemaligen Krönungsstadt der deutschen Könige. So verging auch bald nach dem Weltkrieg kein Jahr, in dem die beiden benachbarten Länder nicht ihre besten Gesangvereine herübergeschickt hätten, sich an dem deutschen Liedvortrag zu messen, es gab kaum ein Wochenende, an dem nicht das Aachener Stadttheater das Haus für einen Abend freigehalten hätte für niederländische Besucher. Es war zu einer gepflegten Gewohnheit geworden, daß in jedem Frühjahr das Aachener Orchester und der Städtische Gesangverein unter seinem Generalmusikdirektor im größten Saale Brüssels eines der großen Chorwerke der deutschen Literatur aufführte und daß dieser festliche Tag in der deutschen Botschaft beschlossen wurde, wo die belgischen und deutschen Gäste die Gelegenheit zu einem lebhaften Gedankenaustausch fanden. Ungezählt sind die Theaterfahrten in die niederländischen Städte, und die letzte wurde vor wenigen Wochen erst, am 6. November, getan, als wir in Maastricht vor vollem Haus und mit dankbarer Herzlichkeit vor allem von der deutschen Kolonie begrüßt die Stolz-Operette „Himmelblaue Träume" aufführten.

Trotz unvermeidbarer Schwierigkeiten, die rasch und mit unbeirrbarem Eifer überwunden wurden, hat also die Stadt an der Grenzecke im Westen sofort nach dem Kriegsausbruch ihre unzerstörbare musikalische Aktivität wie in jedem Winter aufgenommen. Das Theater, das gerade jetzt Intendanten und Spielschar ausgewechselt hatte, eröffnete sich schon am 24. September mit dem „Tannhäuser" in der Pariser Fassung. Es mag bezeichnend sein für den Aachener Generalmusikdirektor, den jüngsten Staatskapellmeister Herbert von Karajan, daß er diese Bearbeitung wählte, die für eine kleine Bühne nur vom Standpunkt des Dirigentenpultes aus die interessanteren Möglichkeiten gibt. Denn seitdem er der Aachener Oper als musikalischer Leiter vorsteht, ist der orchestrale Part erheblich über den Bühnenrand emporgewachsen, und wir haben bereits manche Aufführung erlebt, die ihre einzige Berechtigung aus dieser Tatsache zog. So wird der Spielleiter Anton Ludwig sich zu der Pariser Fassung entschlossen haben, weil er in der Persönlichkeit des Dirigenten und in der überragenden Ausdeutung der Partitur die szenischen Schwierigkeiten, die er selbst zu bewältigen hatte, ausgeglichen sah. Karajans „Tannhäuser", schon am Anfang seiner Aachener Laufbahn eine überraschende Leistung, ist in eine große und weit umfassende Darstellung hineingewachsen. Auch dies verlangte vielleicht nach dem prunkvolleren Rahmen. Die Verflechtung des Werkes als Vorstudie und in der Überarbeitung aus späterer, rückschauender Zeit mit dem „Tristan" blendet heute bei ihm mit greller Deutlichkeit auf. Es sind nicht allein die Äußerlichkeiten der Partitur, wie die chromatischen Sechzehntel der Geigen, die in eine solche Erinnerung hineinzwingen, vielmehr ist es der Geist, der das Orchester erfüllt und der selbst der Elisabeth des zweiten Aktes, ja noch der Entsagenden des dritten Aktes etwas von der versengenden Glut der Isolde gibt. Alles ist vom Dirigenten aus auf ein Ziel hin gerafft, gesteigert, aller Ausdruck wird auf die Höhepunkte hingetragen, auf den Sängerkrieg, auf die Romerzählung, bei der sich noch einmal die Rivalen gegenüberstehen, ein in die Verzweiflung der Nichterfüllung hineingetriebener Tristan, ein ins unerträgliche Übermaß des Edlen hinaufgetriebener Marke. Von Karajan drang bisher vom „Tristan" aus am tiefsten in das wagnerische Element. Das schlägt auf den „Tannhäuser" zurück. Danach dirigierte der Staatskapellmeister in der Oper nur noch den „Maskenball" Verdis, auch den zum zweitenmal als eine deutliche Zäsur seiner aufsteigenden Entwicklung, während er den „Figaro" und Janaceks „Jenufa" seinem aus Duisburg herübergeholten Stellvertreter Berthold Lehmann überließ. Lehmann hatte sich schon mit der beethovenschen Musik zum „Egmont" bei der Eröffnung des Schauspiels mit erheblichen Qualitäten eingeführt. Im „Figaro" offenbarte er einen besonderen Sinn für die Hintergründigkeit mozartischer Skepsis, und in der Oper des mährischen Komponisten verstärkte er den Zugriff der Spielleitung des Gastes Friedrich Ammermann und entließ die Darsteller nicht aus der Zucht einer bis zur letzten und kleinsten Einzelheit durchdachten Zusammenarbeit. Die ergiebigen, oft im wirkungsvollen Kontrast grundierten Ensembles kamen ohne jeden Zwang im wohl überlegten Vortrag heraus und füllten glatt die brüchigen Lücken des spärlich gespannten Dramas. Die von Wilhelm Pitz in scharfem Rhythmus einstudierten Chöre leuchteten wie grelle Illustrationen in die bewußt schwerfällige Charakterisierung der bäuerlich zugeknöpften Gestalten hinein.

Die Chöre aber, die sich mit dem Städtischen Gesangverein in den großen Konzerten vermischen, hatten ihren ersten Höhepunkt bereits im dritten Konzert dieses Winters, das unter Herbert von Karajan eine gewaltige Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie brachte. Der GMD. bot einen Aufbau von eherner Konsequenz. Alle Vorschriften der Partitur wurden bis zur Pedanterie eingehalten, die Tempi auf das genaueste ausge-

ſchlagen. So gab es eine koloſſale Steigerung über die einzelnen Sätze hinweg bis zum hymniſchen Chorfinale. Mit einer unbeſchreiblichen Begeiſterung gab ſich das Publikum dieſer Deutung hin, ſo daß die Sinfonie kaum drei Tage ſpäter als eines der ſogenannten Volksſinfoniekonzerte mit einheimiſchen ſoliſtiſchen Kräften vor einem übervollen Konzertſaal wiederholt werden mußte. Die Leiſtung des Chores war freilich von einer ſolchen Vollendung, die ſchwerlich überhaupt noch überboten werden könnte. An den übrigen Konzertabenden hob Karajan Richard Straußens gelehrte Sinfonie „Alſo ſprach Zarathuſtra" mit einem außerordentlichen Einfühlungsvermögen heraus, ſo daß er dem ſchwierigen Werk zu einem Erfolg verhalf, der das Haus buchſtäblich zu Begeiſterungsſtürmen hinriß. Brahmſens 1. Sinfonie geriet ihm zu einer monumentalen Ausdeutung, Bruckners Siebente mehr zu einer effektvollen Leiſtung. An prominenten Gäſten zählen wir bis heute Ludwig Hoelſcher, der Schumanns Cellokonzert in a ſpielte, Lore Fiſcher, Tilla Briem und Rudolf Watzke, die im Soliſtenquartett der Neunten auftraten, nicht zuletzt aber den Präſidenten der Reichsmuſikkammer, Peter Raabe, den unvergeſſenen Vorgänger von Karajan, der in jedem Jahr einmal nach Aachen kommt, um ein Konzert zu dirigieren zugunſten ſeiner Peter-Raabe-Stiftung. Dieſe Konzerte kommen den Mitgliedern des Aachener Städtiſchen Orcheſters zugute und ſind ſtets von begeiſterten Anhängern Raabes bis auf den letzten Platz ausverkauft. Der große Mittelpunkt ſeines diesjährigen Konzertes war die 7. Sinfonie Beethovens, die geradezu jubelnd quittiert wurde.

Franz Achilles.

Deutſche Oper in Holland

„Die Walküre" in Amſterdam, den Haag und Rotterdam

Man muß den toſenden Beifallsorkan und die ſtürmiſche Begeiſterung der Holländer miterlebt haben, um die Größe dieſes Operntriumphes zu begreifen, den die Düſſeldorfer Oper mit ihrem Gaſtſpiel in Rotterdam, den Haag und Amſterdam davontrug. „Die Walküre" von Richard Wagner, ſchon oft in Holland mit Gäſten von verſchiedenen Theatern unter mehr oder weniger prominenten Dirigenten aufgeführt, fand diesmal eine Aufnahme, wie ſie nicht glanzvoller und erfolgreicher ſein konnte. Der Schlüſſel des Erfolges der nach den begeiſterten Stimmen der holländiſchen Preſſe vortrefflichen und einzigartigen Aufführung liegt in dem vorbildlichen Wagner-Stil der Düſſeldorfer Städtiſchen Bühnen, der im Muſikaliſchen von GMD. Prof. Hugo Balzer, im Szeniſchen vom Generalintendanten Prof. Otto Krauß erarbeitet wurde. In einer Spielſtärke von 85 Muſikern war das Städtiſche Orcheſter neben den Sängern der Garant der Erfüllung hochgeſpannter Erwartungen in einer Wiedergabe, deren Wert immer nur durch die Kraft und das Können der Schaffenden beſtimmt wird.

In der Schauburg der Stadt Amſterdam fand das erſte Gaſtſpiel ſtatt. Ein bis auf den letzten Platz ausverkauftes Haus, feſtliche Stimmung und ein enthuſiaſtiſches Echo waren die Begleitmuſik, die ſich am folgenden Abend in der Reſidenzſtadt noch ſteigerte. Der Haager Aufführung im gleichfalls ausverkauften „Gebouw" mit über 2000 Plätzen wohnte auch der deutſche Geſandte, Graf Zech, bei. Die außergewöhnlich glücklichen akuſtiſchen Bedingungen dieſes Theaters grenzen ſchon ans Wunderbare, ſo vollkommen bindet ſich in ihm der Klang zu blühendem Leben. Dem repräſentativen Charakter der Aufführung entſprach auch das geſellſchaftliche Bild im Zuſchauerraum, in dem zahlreiche Vertreter des diplomatiſchen Korps, der Behörden, der holländiſchen Wehrmacht und der deutſchen Kolonie ihrer ſchrankenloſen Bewunderung Ausdruck verliehen. So heftete ſich ſtolzer Glanz an die deutſchen Farben. Gleichzeitig erwies ſich die deutſche Kunſt wieder als eine Brücke der Verſtändigung, für die das Düſſeldorfer Theater in beſonderem Maße berufen iſt.

Mit Recht ſind an erſter Stelle zwei Künſtler zu nennen, die auch von den Holländern als die „Seele" der Aufführung geprieſen und gefeiert wurden: Hugo Balzer und Erna Schlüter. Unerbittlich ſtraff in der rhythmiſchen Deutung der Partitur, dabei feinſinnig in dem durchſichtigen Ausmalen des Stimmgewebes gelang Balzer ein in der Klangſchönheit und Deutlichkeit vollkommenes Sichverſchmelzen der geſanglichen und inſtrumentalen Elemente. Licht und Schatten waren mit bald ſparſamen kammermuſikaliſchen, bald dramatiſch ausladenden Akzenten unfehlbar ſicher verteilt. „Niemals hörte man hier eine beſſere Brünhilde", ſchreibt eine holländiſche Zeitung über die Kammerſängerin Erna Schlüter, deren ebenſo

feſter wie elaſtiſcher Sopran einen Reiz und Schmelz entfaltet, wie ihn nur eine begnadete Vollnatur zu offenbaren vermag. Asger Stig lieh dem Wotan die Wucht des auf breite Gebärden angewieſenen pathetiſchen Vortrags, ohne an erſchütternder Menſchlichkeit einzubüßen. Bernd Aldenhoff war ein ſtrahlender Siegmund, Lotte Wollbrandt eine dramatiſch ausgreifende Sieglinde und Joſef Greindl ein baßſchwerer Hunding. Als Fricka alternierten die in der Intenſität des Ausdrucks geſpannte Eliſabeth Höngen und die volltönende Grete Ackermann. Hervorragend das mit jugendfriſchen Stimmen geſegnete Walküren-Enſemble. Die ſtimmungsvolle Inſzenierung von Profeſſor Otto Krauß arbeitete die theatraliſchen Möglichkeiten des Dramas wirkungsſtark heraus. So erfüllte ſich Wagners Forderung nach dem Einklang von Orcheſtervortrag, Reklamation und Spiel in ſchöner Weiſe.

Friedrich W. Herzog.

Albert Jungs „Feierliches Vorſpiel"

Die Feierſtunde der NSDAP. am 17. Dezember 1939 im Schiller-Theater der Reichshauptſtadt, in deren Mittelpunkt eine Anſprache von Reichsleiter Roſenberg ſtand, erhielt muſikaliſch ein beſonderes Geſicht durch die Uraufführung des „Feierlichen Vorſpiels" von Albert Jung. Der heute vierzigjährige muſikaliſche Leiter des Saarbrücker Rundfunkorcheſters iſt weiten Kreiſen zuerſt durch ſeine „Feſtmuſik für Orcheſter" bekanntgeworden, die zur Jahrhundertfeier ſeiner ſaarländiſchen Vaterſtadt St. Ingbert entſtand und 1935 auf Veranlaſſung des Führers anläßlich der Kulturtagung des Reichsparteitages geſpielt wurde, nachdem ſie bereits im Juni des gleichen Jahres auf der Reichstagung der NS.-Kulturgemeinde uraufgeführt worden war. Vorher bereits hatte Jung durch verſchiedene Werke perſönlicher Prägung aufhorchen laſſen, u. a. ein Kammermuſikwerk, Variationen für Streichquartett und Horn, eine Rhapſodie für Orcheſter und das ſinfoniſche Vorſpiel „Weckruf". Der Johann-Stamitz-Preis und 1935 der Muſikpreis der Weſtmark waren die äußere Anerkennung dieſes zielſtrebigen Muſikertums, das ſich überzeugend auch in der Paſſacaglia für großes Orcheſter und Orgel und ein weiteres ſinfoniſches Vorſpiel für großes Orcheſter dokumentierte.

Das neue „Feierliche Vorſpiel" ſetzt die Linie dieſer Werke unter dem Geſichtswinkel nationalſozialiſtiſcher Feiergeſtaltung überzeugend fort. Jung, der ſich ſelbſt keiner muſikaliſchen Richtung verpflichtet fühlt, ſondern ſich auf der Grundlage der Tonalität zu einem friſchen Muſikantentum bekennt, läßt das von feſtlichen Bläſerklängen eingeleitete Werk in dem als cantus firmus der Bläſer geſpielten Horſt-Weſſel-Lied gipfeln. Das Charakteriſtiſche dabei iſt die organiſche Verbindung des eigenen thematiſchen Materials mit dem Liedgut der Bewegung. Die Muſik hat eine klare Geſetzmäßigkeit. Sie überzeugt im Klang und in der Durchführung, die durch eine Fuge auch kontrapunktiſch ausgerichtet wird. Konzertante Elemente lockern die getragene Akkordik des kraftvollen Tongebäudes, deſſen Klangſtrom ſich in großen Räumen am machtvollſten entfalten wird. Der Komponiſt, der ſich ſelbſt mit dem großen Orcheſter des Deutſchlandſenders für ſein Werk einſetzte, hat mit dieſer neuen Schöpfung einmal einen wertvollen Beitrag zur nationalſozialiſtiſchen Feiergeſtaltung gegeben, dann aber auch ſeine eigene Begabung in ſicherer und erfreulicher Weiſe erneut unter Beweis geſtellt.

Hermann Killer.

Oper

Oper in Berlin

Unmittelbar vor Weihnachten brachte die Staatsoper Verdis „Don Carlos" in Neueinſtudierung heraus. Neu war Paul van Kempen als Gaſtdirigent, der damit nach langer ausſchließlicher Konzerttätigkeit wieder einmal am Opernpult erſchien. Die Aufführung wurde zu höchſter Dramatik geſteigert, und van Kempen hielt das Ganze überraſchend überlegen zuſammen. Im Streben nach kraftvollen Akzenten deckte van Kempen allerdings gelegentlich die Singſtimmen, und es gab einzelne Überſteigerungen durch das maſſige Blech. Verdi hat für italieniſche Blechbläſer inſtrumentiert, die leichter und weniger füllig ſpielen, weil die Inſtrumente eine andere Bauart haben. Daran denken unſere Kapellmeiſter nicht immer. Van Kempens Dirigentenleiſtung hatte ein Geſicht; man konnte mit dieſem Verdi einverſtanden ſein. Die glanzvolle Beſetzung ſichert von vornherein den Erfolg. Tiana Lemnitz als Eliſabeth konnte die Leuchtkraft ihrer ſchönen Stimme entfalten, und auch ſchauſpieleriſch überzeugte ſie. Im übrigen ſtanden — wie ſchon früher — auf der Bühne: Margarete Kloſe als Eboli, Franz Völker als Carlos, Heinrich Schlusnus als Poſa und Joſef von Manowarda als aufwühlender und erſchütternder Philipp.

Max von Schillings' erfolgreichſtes Opernwerk „Mona Liſa" erſchien nach längerer Pauſe wieder im Spielplan der Staatsoper. Barbara Kemp-von Schillings übernahm als Gaſt die Spielleitung. Sie war früher die viel-

leicht beſte Vertreterin der Titelrolle, und ſo vermochte ſie aus lebendiger Erfahrung das Erbe ihres Mannes zu verwalten. Überall wurde ihre führende Hand ſichtbar. Das Muſikaliſche lag bei Karl Elmendorff in guten Händen. In dem Bemühen, die Großlinigkeit der Muſik klar herauszuarbeiten, ging er bis an die äußerſten Grenzen des akuſtiſch Zuläſſigen — obwohl die Gattung Oper in dieſer Hinſicht gar nicht genug Zurückhaltung vom Dirigenten fordert. Prachtvolle Bühnenbilder ſchuf Emil Preetorius, der mit den vollkommenen Mitteln der Staatsoper eine Aufteilung der Szenen vornahm, die den Sinn des Spiels denkbar deutlich werden ließ. Viorica Urſuleac war als Mona Liſa ganz die geheimnisvoll-undurchdringliche Frau, deren Inneres ſich dann in ihrer Liebesleidenſchaft erſt erſchließt. Sie hatte darſtelleriſch und geſanglich Höhepunkte, die ſelbſt in der Erinnerung nicht verblaſſen. Ein würdiger Gegenſpieler war Hans Hotter als Francesco. Er machte einen dämoniſchen Renaiſſancemenſchen aus dieſer Geſtalt. Hotter iſt ein Künſtler von ungewöhnlichem Format, bei dem alles echt und empfunden wirkt: der Geſang wie das Spiel. Seine Verpflichtung iſt ein Gewinn für die Staatsoper. Marcel Wittriſch verkörperte den unglücklichen Liebhaber Giovanni ſieghaft im Auftreten wie in der Erſcheinung. Eine entzückende Karnevalskönigin Ginevra ſtellte Carla Spletter vor. Chöre und Tanzgruppe waren ausgezeichnet. Es gab viel herzlichen Beifall für alle Beteiligten. Herbert Gerigk.

Heidelberg: Unſere Kriegsſpielzeit erhielt ihr Gepräge durch ein vertieftes Bedürfnis nach künſtleriſcher Erhebung ſowie liebevolle Pflege der Oper, ohne deswegen dem Schauſpiel im geringſten Abbruch zu tun. In dieſem Geiſte übernahm nach einer langen Reihe von Schauſpielintendanten ein ausgeſprochener Opernfachmann die Leitung des Heidelberger Städtiſchen Theaters: Hanns Friederici, der von Berlin hierherkam. Was er mit der „Entführung aus dem Serail" durch ſorgfältige Herausarbeitung aller Partiturfeinheiten Mozarts in das Szeniſche hinein verſprach, hielt er auch in den folgenden Monaten. Unterſtützt wurde er hierbei durch glücklich erwählte neue Geſangskräfte, unter denen wir beſonders Gertrud Krauſe begrüßen, deren Wirkungsrahmen damit aufgezeigt ſei, daß ſie als Blondchen neben dem Belmonte Ernſt Fiſchers ebenſo anmutig wirkte wie als Mimi natürlich in Puccinis „Bohème". Aber auch Elly Völkel erfreute als Konſtanze durch edlen Geſangsſtil wie Peter Brodeſſer durch angenehme und umfangreiche Stimme. Ungern vermißten wir GMD. Kurt Overhoff, der in dieſen Monaten durch Krankheit verhindert war. In die Breſche ſprang Kapellmeiſter Fritz Bohne, der ſich auch in Verdis „Othello", Nicolais „Luſtigen Weibern von Windſor", Beethovens „Fidelio" u. a. als ſicherer Opernleiter bewährte in Zuſammenarbeit mit Oberſpielleiter Martin Baumann. Als Osmin führte ſich Franz Scherkamp mit nie übertreibendem Humor ein. Neben der beſchwingt ſtilvollen Stimmung der von Friederici hervorragend inſzenierten Mozart-Oper konnte „Othello" mit Ernſt Fiſcher in der ſchwierigen Titelrolle nicht ſo geſchloſſen und einheitlich wirken trotz außerordentlicher Anſätze zu bewegten Maſſenſzenen (z. B. gleich zu Beginn beim Sturm), die über Statiſtengepflogenheiten hinauskamen. Wieder wirkt als Spielleiter der Oper auch Georg Buttlar, deſſen Falſtaff uns zugleich ſeinen vollen Baß wie ſeine mimiſche Treffſicherheit angenehm in die Erinnerung rief. Zu ſeinem Luſtſpielerfolg halfen wirkſam Trude Krauſe, Tilde Hoffmann, Hilde Egger (als Anna), Hugo Schäfer-Schuchardt (als Fluth) und Hermann Stellter (Junker Spärlich). Dieſe Kräfte ſtehen auch mit der hier ſchon beſtbeheimateten Ly Brühl der Operette unter Kapellmeiſter Wolfgang Hellmann zu Gebote. Gediegene Chorarbeit wird unter Hans Keller geleiſtet, wie im Ballett unter Tatjana Sawizkaja. Friedrich Baſer.

C. J. QUANDT
vorm. B. Neumann
Berlin W 15, Kurfürstendamm 205, Fernspr. 91 37 16/17
Vertretung: Bechstein — Bösendorfer
GEBRAUCHTE INSTRUMENTE ALLER MARKEN
Stimmungen Miete — Reparaturen

Königsberg (Pr.). Die Spielzeit begann im Königsberger Opernhaus unter der Leitung des neuen Intendanten Max Spilcher recht verheißungsvoll. Wir nennen eine prächtige Neuinſzenierung von Verdis „Aida", die Günther Rennert a. G. mit viel Geſchmack durchführte. Königsberg verfügt auch in dieſer Spielzeit über ein wirkliches Enſemble, alſo über ausgeglichene Leiſtungen auf einheitlich hohem Niveau. Es entſpricht dieſem Enſemblegeiſt, wenn wir den vielen Beteiligten, unter denen es keine Fehlbeſetzung gab — was gerade unter den jetzigen Umſtänden viel heißen will — ein Geſamtlob zollen. Eliſabeth Aldor (Amneris) und Thea Consbruch (Aida) waren ebenbürtig als Rivalinnen; das gleiche gilt für die feindlichen Heerführer Karl Buſchmann (Radames) und Karl Wolfram (Amonasro). Wilhelm Franz Reuß leitete mit Umſicht das muſikaliſche Geſchehen. Sehr ſchön waren die Tänze von Toni Vollmuth. — Lortzings „Wildſchütz" bewies in der Inſzenierung von Max Spilcher wieder einmal ſeine Lebenskraft. Gerade Lortzings Werke ſtellen, was leicht überſehen wird, hohe Anſprüche. Sie verlangen wegen ihrer harmloſigkeit ſorgfältigſte Darſtellung; allzu leicht wird ihre Wirkung gegenüber einem Theaterpublikum, das an kräftigere Koſt gewöhnt iſt, gefährdet. Durchweg war die humorvolle Gebelaune von künſtleriſcher Gewiſſenhaftigkeit beherrſcht. Wir nennen den geſanglich und ſchauſpieleriſch ausgezeichneten Baculus von Adolf Meyer-Bremen und das temperamentvolle Gretchen von Ilſemarie Schnering. Dem Baron Kronthal lieh Hugo Meyer-Welfing ſeinen ſchneidigen Tenor. (Muſikaliſche Leitung: Romanus Hubertus; ausgezeichnete Chöre: Egon Bölſche; hübſch und einfallsreich die Geſamtausſtattung: Fritz Buek.) — Tanzabende ſind auf den deutſchen Bühnen verhältnismäßig ſelten. Das mag daran liegen, daß ſich — ungeachtet einiger individueller Spitzenleiſtungen — ein einheitlicher Tanzſtil noch nicht herausgebildet hat. Die Folge davon iſt, daß die Komponiſten mit keiner beſtimmten tänzeriſchen Technik rechnen können, die ja für die Wahl ihrer rhythmiſchen Mittel ausſchlaggebend wäre. Hermann Reutter nähert ſich daher in ſeiner „Kirmes von Delft" dem pantomimiſchen Darſtellungsſtil, während ſich Manuel de Falla im „Dreiſpitz" mit ſpaniſchem Kolorit hilft. Zwiſchen dieſen beiden Werken ſtand ein Ballett „Verliebtes Porzellan" nach Muſik von Mozart in der Auswahl eines ungenannten Autors. Bezeichnenderweiſe ging von dieſem Stück die breiteſte Wirkung aus. Die Tanzgruppe bewährte ſich unter Führung von Toni Vollmuth vortrefflich. — Ein überaus reger Beſuch belohnt die Arbeit des Opernhauſes, die der Zeit entſprechend von beſonderem Verantwortungsbewußtſein getragen wird. Herbert Sielmann.

Mannheim: Kurz nach der Neuinſzenierung von Cornelius' „Barbier von Bagdad" in der Bearbeitung von Felix Mottl brachte Karl Elmendorff im Nationaltheater eine zweite, von Mottl ſeinerzeit für das Karlsruher Staatstheater bearbeitete Oper, Bellinis „Norma". Richard Wagner rühmte dieſem Werk „neben reichſter Melo-

dienfülle innerſte Glut und tiefe Wahrheit" nach, und die durchſchlagende Wirkung, die das Werk einſt mit ſeinem reizvollen Nebeneinander von weicher Kantilene und dem Pomp der „großen Oper" hatte, verſagte auch heute nicht. Der Stoff greift in die ſagenumwitterte, geheimniserfüllte keltiſche Druidenzeit, er führt in den finſteren Hain eines ſchaurigen und ſtrengen Götzendienſtes. Es fällt nicht leicht zu dieſem Stoff ein Verhältnis zu finden, aber er tritt hinter die muſikaliſche Schönheit und die erſtaunliche dramatiſche Ausdruckskraft dieſer Partitur, der Mottl Wagnerſche Klangfarben lieh, zurück. In Karl Elmendorffs Interpretation und unter Erich Kronens Regie hatte das Werk mit Glanka Zwingenberg in der Titelrolle und Ly Bexou, Erich Hallſtroem und Hans Schweſka in weiteren Rollen einen großen Erfolg.

In der Reihe der Verſuche, in Deutſchland wenig oder überhaupt nicht bekannte Opern Verdis heimiſch zu machen, brachte Karl Elmendorff wieder in vorbildlicher Zuſammenarbeit mit dem Regiſſeur Erich Kronen Verdis „Simone Boccanegra", die große hiſtoriſche Oper, die kurz nach den großen Erfolgsopern entſtand, wie kein zweites Werk Verdis der politiſchen Tendenz untergeordnet iſt und in Italien zur Nationaloper wurde. Es iſt ein echter Verdi, prachtvolle Kantilenen ſpannen ſich aus, glänzend intenſiviert das Orcheſter die dramatiſche Spannung, eindringliche Melodien bezaubern den Zuhörer. Hans Schweſka als Simone, Heinrich Hölzlin als Fieſco mit den prachtvollen Baßarien, Theo Lienhard in der Rolle des Intriganten Paolo Albiani und vor allem auch die wundervoll ſingende Glanka Zwingenberg führten das Werk zu durchſchlagendem Erfolg. Der „Simone Boccanegra" wird, wenn auch ſein Libretto kompliziert und ſchwer durchſchaubar iſt, doch ſein Lebensrecht auf der deutſchen Bühne behaupten können. Als Beitrag zur heiteren Spieloper brachte Eugen Heſſe, der bisher als Korrepetitor am Nationaltheater wirkte und ſich zum erſten Male als ausſichtsreiche Dirigentenbegabung beweiſen durfte, Lortzings „Zar und Zimmermann". Dr. Ernſt Cremer brachte eine Neueinſtudierung von Puccinis „La Bohème", deren Erfolg vor allem von Hans Tolksdorf als Rudolf und Käthe Dietrich als Mimi getragen wurde.

Carl Joſef Brinkmann.

Oldenburg: Nach Leopold Ludwigs Verpflichtung an die Wiener Staatsoper hat Heinrich Steiner, bisher erſter Kapellmeiſter des Reichsſenders Berlin, die muſikaliſche Leitung im Oldenburgiſchen Staatstheater übernommen. Die „Fidelio"-Aufführung, mit der Steiner ſich einführte, ließ bezeichnende Werte ſeiner künſtleriſchen Perſönlichkeit bereits deutlich und gewinnend erkennen. Steiners diſziplíniertes Muſikantentum und ſeine zuchtvolle Führung erreichten eine Wiedergabe der „Fidelio"-Partitur, die maßvoll in der klanglichen Entfaltung und beherrſcht in der Durchformung der Empfindung blieb, dafür aber einen klar überſichtlichen und geſtrafften dramatiſchen Aufbau ſicherte. Unter den neuverpflichteten Mitgliedern des Enſembles fiel der ergiebige Sopran der Elſa Moll auf, deren Leonore jedoch noch etwas Konzentration in der muſikaliſchen und ſzeniſchen Führung bedarf. Dr. Julius Pölzer ſang als Gaſt von der Münchener Staatsoper den Floreſtan, überlegen im Können und im künſtleriſchen Einſatz. Georg v. Tſchurtſchenthalers Pizarro kam die Ausdruckshaftigkeit des in ſeinen Grenzen klangvollen Baſſes vorteilhaft zugute. Die „Rigoletto"-Neueinſtudierung unter dem vielfach bewährten Muſikdirektor Willy Schweppe überraſchte durch eine ungemein lebensvolle Spielführung, für die der Schauſpieldirektor des Staatstheaters, G. R. Sellner, verantwortlich zeichnete. Die Auflockerung der Szene im Feſtakt und die intenſive Durcharbeitung einzelner Charaktere war hier für die Opernbühne eine wertvolle Anregung. Neben der fein durchdachten, geſanglich durchaus gemeiſterten Rigoletto-Darſtellung Fritz Oswalds verdient der gepflegte, glockenklare und leuchtende Sopran Maria Fabers Erwähnung, deren Gilda eine beglückende und zugleich menſchlich erwärmende Leiſtung war. Mit dem etwas reichlichen Operettenangebot („Vogelhändler", „Wiener Blut", „Zarewitſch") verſöhnte die ſympathiſche und jedesmal wieder erfreulich ſtilvolle Regie Adi Appelts, der in der bezaubernd anmutigen Anne-Marie Eichelmann (Sopran), dem ſehr ſeriöſen Harald Jung (Tenor) und Carmen Papperitz (Soubrette) wertvolle Mitarbeiter hat. Im erſten Anrechtskonzert des Staatsorcheſters wußte Heinrich Steiner auch als Konzertdirigent zu überzeugen. Eine prachtvoll zielſicher aufgebaute „Egmont-Ouvertüre" und die Zweite Brahms' waren eindrucksvolle Zeugniſſe für ein Künſtlertum, das ſich ſeiner Art bewußt iſt. Das zweite Konzert war der offizielle Abſchied Leopold Ludwigs. Der Künſtler erlebte noch einmal, wie herzlich er ſich die Gemeinde der Oldenburger Kunſtfreunde gewonnen hatte. Allerdings war nach W. Jergers Choralvariationenen u. a. Schuberts Roſamunde-Muſik unter ſeiner Stabführung auch ein ſchönſtes Erlebnis.

Fritz Pierſig.

Schwerin (Meckl.). Ein Spielbeginn mit Hinderniſſen: ſofortige Einberufung des erſten muſikaliſchen Leiters, des Heldenbaritons und lyriſchen Tenors, einiger Mitglieder vom Orcheſter, Chor und techniſchen Perſonal zum Wehrdienſt. Das bedingte von vornherein eine völlige Umſtellung des Planes für die erſten Spielwochen. Daß trotz all dieſer Schwierigkeiten rechtzeitig begonnen werden konnte und die erſten Opernaufführungen dem hohen Stande der Schweriner Bühnenkunſt entſprachen, iſt der ſchönſte Beweis für die vorbildliche Zuſammenarbeit aller Beteiligten und für die Tatkraft und Umſicht des Generalintendanten Hadwiger. Der Spielplan in dieſen erſten drei Monaten konnte naturgemäß ſich daher nur in ruhigen, ſicheren Bahnen bewegen — Wagner, Lortzing, Verdi und Puccini—, denen ſich die aus der vorigen Spielzeit übernommene örtliche Neuheit „Sly" von Wolf-Ferrari anſchloß. KM. Wilhelm Seegelken, dem die Hauptlaſt zugefallen war, bewies mit der Leitung von Lohengrin, Troubadour, Madame Butterfly und Sly mehr als nur ein gutes handwerkliches Können; er zeigte eine Stilſicherheit und Größe in der Auffaſſung, die das Beſte für die weitere Entwicklung dieſes jungen Dirigenten erwarten laſſen. Der Aufführung des Zar und Zimmermann gab Dr. Rübiger Bätz eine aufgelockerte Beſchwingtheit. Recht gut ſchnitt auch Walter Stern, der erſtmalig vor einer größeren Aufgabe ſtand, mit dem Rigoletto ab. Das Eingehen auf beſondere Einzelleiſtungen der Sängerinnen und Sänger bleibt einem ſpäteren Bericht vorbehalten.

A. E. Reinhard.

Konzert

Berliner Konzerte

Der Tradition und der Gegenwart war das 4. Philharmoniſche Konzert verpflichtet, das Wilhelm Furtwängler leitete. Wie er den gewaltigen ſinfoniſchen Block von Brahms' e-moll-Sinfonie immer wieder zu einem muſikaliſchen Erlebnis geſtaltet, das bleibt das Zeichen einer ſchöpferiſchen Meiſterſchaft. Für die zeitgenöſſiſche Muſik zeugte Max Trapps „Konzert für Orcheſter" Nr. 2, Werk 36, das bereits die diesjährigen Reichsmuſiktage in Düſſeldorf um einen erfreulichen Wertzuwachs bereichert hatte. Dieſe klangſchöne, aus dem Erbe der Vergangenheit bis zum modernen Muſikantentum gehaltlich und formal ſicher fortſchreitende Tonſprache iſt ein überzeugender Beweis für die Leiſtungshöhe, bis zu der das Schaffen Trapps heute fortgeſchritten iſt. In Furtwänglers Wiedergabe, unter deſſen Stabführung die Philharmoniker ein Äußerſtes an Orcheſterklang und -diſziplin gaben, errang das Werk einen unbeſtrittenen Erfolg. Claudio Arrau, der Schumanns a-moll-Klavierkonzert ſpielte, fügte ſich dieſem Orcheſterabend würdig ein.

Auch Fritz Zaun bot in der Philharmonie Brahms' Dierte in einer ungemein durchbluteten und plaſtiſchen Wiedergabe dar, die ebenſoſehr die Geſtaltungskraft des Dirigenten wie die Klangkultur ſeines Städtiſchen Orcheſters lobte. Zwei tiefgreifende Chorwerke, die „Nänie" und das „Schickſalslied" vervollſtändigten den geſchloſſenen künſtleriſchen Geſamteindruck dieſes Brahms-Abends der Berliner Konzertgemeinde, an dem der Berliner Volkschor, der Erkſche Ge-

mischte Chor, der Brinkmannsche Gesangverein und der Pankower Oratorienverein verdienstvoll mitwirkten.
Einen aufschlußreichen Einblick in die „Neue Japanische Musik" gab das unter dem Protektorat der Deutsch-Japanischen Gesellschaft veranstaltete Konzert, das den jungen japanischen Komponisten und Dirigenten Hisatada Otaka zum ersten Male auf das Podium der Philharmonie brachte. Otaka ist ein Hauptvertreter jener fortschrittlich gesonnenen Musikergeneration seines Landes, die mit den Klangmitteln und der Technik der europäischen Musik zu eigenem, artgemäßem künstlerischen Ausdruck vorstoßen will. Komponisten, die aus dem gleichen Geist schaffen, sind u. a. auch Hirao, Konoye und Shiba. Otaka selbst steuerte eine Suite bei, in der u. a. ein japanisches Thema fugenartig verarbeitet wird, und die musikalische Schilderung einer altjapanischen Sage „Das Mädchen von Ashiya" in Form einer sinfonischen Dichtung. Für europäische Ohren ist die stilistische Einheitlichkeit all dieser Werke durch den schillernden Reiz einer fast „impressionistischen" Klangkoloristik gegeben, die sich weniger vom Thema, von der Melodie, als vielmehr vom Stimmungshaften her fassen läßt. Der aufschlußreiche Abend, der einen durchaus positiven Eindruck dieser musikalischen Bestrebungen vermittelte, hielt sich auch durch seine Wiedergabe auf sehr beachtlichem Niveau, einmal durch das Können des Dirigenten, der ein Musiker von zielbewußter Gestaltungskraft ist und sicher mit dem technischen Rüstzeug schaltet, dann auch durch die Philharmoniker selbst, die ihre vielgerühmte Anpassungsfähigkeit wieder in hellstem Licht zeigten.

Im 5. Sinfoniekonzert des Philharmonischen Orchesters brachte Eugen Jochum die „Konzertsuite für großes Orchester" von Harald Genzmer zur Berliner Erstaufführung. Das Werk des dreißigjährigen Komponisten, der als Preisträger des Olympia-Wettbewerbs bekanntgeworden ist und ebenso als Vorkämpfer für das Trautonium, besteht aus vier knapp gefaßten Sätzen, deren Eigenart in einer fast aphoristischen Kürze der musikalischen Thematik und Durchführung besteht. Genzmer bemüht sich um eine ebenso unkomplizierte wie unromantische Tonsprache, die vor harten Klangreibungen nicht zurückschreckt, anderseits durch ihre frischen Bewegungsanläufe das Interesse der Hörer fand. Jochum bot das Stück in einer vorbildlich klaren Aufführung dar und führte den Abend dann zu dem musikalischen Höhepunkt von Beethovens „Eroica", nachdem Enrico Mainardi Dvoraks Cellokonzert tonschön und überlegen gestaltend gespielt hatte.

Die Staatsoper veranstaltet in diesem Konzertwinter drei Morgenfeiern, deren erste dem Schaffen von Peter Cornelius galt. Dieser schöne Gedanke wurde durch eine charakteristische Auswahl aus den Vokal- und Instrumentalwerken des liebenswürdigen Meisters musikalisch sehr eindrucksvoll verwirklicht, da Karl Elmendorff als Dirigent, Liedbegleiter und Erklärer die Veranstaltung betreute und da Künstler wie Tiana Lemnitz, Käte Heidersbach, Hilde Scheppan, Beate Asserson, Marcel Wittrisch und Gerhard Hüsch neben dem Chor und der Staatskapelle mitwirkten. Lieder und Duette sowie das auf den Tod Hebbels geschriebene „Requiem" ließen die tief und schlicht gestaltete Gefühlsinnigkeit als das Eigenste und Beste dieses Meisters klar hervortreten, während die Ouvertüre zu der Oper „Cid" und der Monolog aus „Gunlöd" erneut das Fehlen einer dramatischen Ader bei Cornelius zeigten.

Ein aufschlußreicher Querschnitt durch die dänische Musik wurde auf dem ersten Internationalen Austauschkonzert der „Gemeinschaft junger Musiker" in der Singakademie geboten. Unter dem Protektorat des dänischen Gesandten spielte das in Berlin bereits als ausgezeichnete Kammermusikvereinigung bekannte Dänische Quartett in der Zusammensetzung Flöte, Geige, Cello und Klavier Werke von Kuhlau, Gade und Nielsen und zeitgenössische Stücke. Das Streichquartett des kürzlich mit dem dänischen Musikpreis ausgezeichneten Vagn Holmboe, das „Interludium" für Flöte, Geige und Cello von Harald Agersnap und das Allegro Concertante von Otto Mortensen wurden ebenso wie die klassischen und romantischen Werke mit sorgsam gepflegter Klangkultur wiedergegeben.

Historische Porträts zur Musik- und Theatergeschichte
Kunstantiquariat Burmeister, Berlin W 62
Ankauf • Kurfürstenstraße 74. Ruf: 253715 • **Verkauf**

An einer Aufführung von Bachs Weihnachtsoratorien erprobten sich in der Hochschule für Musik der Hochschulchor, das Hochschulorchester und überwiegend junge Solisten. Liselotte Lenz (Sopran), Sieglinde Hopf (Alt) und Erwin Deblitz (Baß) konnten sich an dem Stilgefühl von Georg A. Walter, der den Evangelisten sang, ausrichten, und Fritz Stein als Leiter der Aufführung zwang mit sicher führender Hand den Vokal- und Instrumentalkörper zu einem geschlossenen Ganzen zusammen.
Die traditionellen Weihnachtsmusiken des Staats- und Domchores, der seine Verpflichtung der Tradition der Meister, dem neuzeitlichen Schaffen und der Pflege des Volksliedes gegenüber zielbewußt erfüllt, finden Jahr für Jahr einen gleich starken Zuspruch. Alfred Sittard, der Leiter und Gestalter dieser Abende, weiß in seinen Vortragsfolgen die reichhaltige Chorliteratur stets von einer besonderen Seite zu packen. Chöre aus der Blütezeit der A-cappella-Kunst, drei teils überlieferungsgebundene, teils stimmlich kühn gesteigerte neuzeitliche Festmotetten von H. F. Micheelsen und deutsche Weihnachtsmusiken von Meistern aus dem 17. Jahrhundert wurden mit reifer und ausgeglichener Chorkultur musiziert, der sich die mitwirkenden Instrumentalsolisten des Städtischen Orchesters reibungslos einfügten.

Die Zahl der Berliner Kammermusikvereinigungen ist um eine neue Spielgemeinschaft bereichert worden. Michael Raucheisen, Wilhelm Stroß und Paul Grümmer, drei Meister ihrer Instrumente (Klavier, Geige, Cello), haben sich zu einem Trio zusammengeschlossen, das im Beethoven-Saal sein Debut mit Schuberts Es-dur-Trio, Werk 100, und Tschaikowskys einzigem Werk dieser Gattung in einem ausgefeilten Zusammenspiel unter Beweis stellte.

Der überwiegend mit gediegener Instrumentalmusik hervorgetretene Berliner Tonsetzer Wilhelm Forck, der aus der Reger-Nachfolge kommt, machte im Beethoven-Saal mit seinem Liedschaffen bekannt, dessen sich die Altistin Dorothee Neumann-Winkler zur Begleitung von Hermann Schelling mit großer Einfühlung annahm. Die kompliziert-deklamatorische Wortvertonung macht dem Hörer den Zugang zu diesen Liedern nicht leicht, zumal der Verzicht auf eine eingängliche Melodieführung sich mit der Vorliebe für so seltsam gefühlsverworrene Texte wie die „Frauenlieder" von Ilse Schreiber eint. Weit mehr vermag Forck zu überzeugen, wenn er „Lieder im Volkston" schreibt und dabei auf dichterisch wertvolle Texte, z. B. Hermann Löns, stößt.

Unter den Solistenabenden ist das Konzert von Julian von Karolyi erwähnenswert, der Beethoven, Chopin, Schumann und Liszt mit staunenswerter Technik und ungestümem Temperament, aber auch mit starker Eigenwilligkeit spielte. Zwei weitere ausländische Künstler wußten ebenfalls ihr Publikum zu fesseln und zu überzeugen. Der junge italienische Geiger Antonio Abussi, der in einem der Austauschkonzerte der Singakademie spielte, ist ein Künstler von geradezu sieghaften Eigenschaften, der seinem Spiel durch einen blühenden Ton und eine geadelte Virtuosität gleichsam südlichen Glanz gibt. Das Programm nannte u. a. den „Teufelstriller" von Tartini, Bachs g-moll-Sonate für Solovioline und Tschaikowskys D-dur-Konzert und eine Anzahl dankbarer Brillanzstücke.

Demgegenüber liegt die Stärke des bulgarischen Geigers Wassil Tschernaev, der unter dem Protektorat des bulgarischen Gesandten und des Präsidenten der Deutsch-Bulgarischen Gesellschaft im Beethoven-Saal auftrat, in dem ausgesprochenen Sinn für einen weichen, schmiegsamen Ton, der sich in den Werken mit virtuoser Grundhaltung — Lalo, Paganini, Sarasate — mit einer vollendeten technischen

Überlegenheit verband. Als Zeugnis nationaler Musik gefielen die rassigen bulgarischen Tänze von Hadjiev.

Die „Stunde der Musik" konnte in dieser ersten Kriegsspielzeit bereits mehrfach einen „Rekordbesuch" buchen. Diesmal war Elly Ney der Magnet, der die Hörer in hellen Scharen zur Singakademie zog. Neben der gefeierten Künstlerin fand auch Josefa Kastert als eine solide durchgebildete, ernst strebende Geigerin Beifall durch den Vortrag der g-moll-Sonate für Solovioline von Bach und im Zusammenspiel mit Elly Ney in Brahms' e-moll-Sonate, Werk 108.

In den „Konzerten junger Künstler" kommen in diesem Jahr nicht nur Nachwuchskräfte aus Berlin, sondern aus allen deutschen Gauen zu Gehör. Dabei ergibt sich manch erfreulicher Eindruck, wie die junge Pianistin Irmgard Weiß aus Heidelberg bewies, die sicher und feinfühlig und mit bewußter musikalischer Gestaltung eine Sonatina von Wolfgang Fortner spielte. Ein weiteres zeitgenössisches Werk, Julius Weismanns fis-moll-Sonate für Violine und Klavier, spielten die Geigerin Herta Kownatzky und der Pianist Edgar Weinkauf.

Recht vielseitig gab sich Maria Dombrowsky, die sich mit Bach, Mussorgski, Mozart, Rameau und den schwerblütig-klangharten Variationen von K. F. Noetel eine scharf profilierte pianistische Aufgabe gestellt hatte, die sie mit einer gediegenen und rhythmisch straffen Vortragsweise meisterte.

Hermann Killer.

Im zweiten Konzert der Preußischen Akademie der Künste, ausgeführt vom Philharmonischen Orchester unter Leitung der Komponisten, gab es neben der bedeutungsvoll wuchtigen „Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi" von Karl Höller zwei Uraufführungen: Der Stralsunder Musikdirektor Hans Vogt findet mit seiner an die Tradition anknüpfenden C-dur-Sinfonie noch nicht die große Linie und die tragende Thematik, welche die zerfließenden Gestaltungen zu organischen Einheiten binden könnte. Großen Beifall erntete Hans Ahlgrimm mit einem durchsichtigen, in konzertanter Art frisch und lebendig geformten „Konzert für Trompete und kleines Orchester", dessen Solopart Hans Bode mit vorzüglicher Klarheit und Präzision bewältigte. Einen gepflegten Vortragsstil bekundeten Mary Ann Kullmer und Walter Bohle in verschiedenen Sonaten für Violine und Klavier. Beide Spieler fesselten vor allem durch ihr unaffektiertes, doch charaktervoll feinfühliges und sorgfältig ausgewogenes Spiel.

Mit stilsicherer Einfühlung bot das Gebel-Trio (Ulrich Gebel, Flöte; Sylvia Grümmer, Viola da Gamba; Hermann Schelling, Cembalo) köstliche Proben aus der Trioliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts. Ebenso dankbar nahm man die erlesenen Darbietungen der mitwirkenden Solisten, Paul Grümmer (Viola da Gamba) und Käte Heidersbach (Sopran), auf.

Margarete Vogt-Gebhardt hatte mit bekannten und unbekannteren Liedern (u. a. Peter Cornelius, Jan Sibelius, Zoltan Kodály, Friedrich Welter) eine reichhaltige Vortragsfolge aufgestellt. Besonderes Interesse weckte die Uraufführung der „Vier Volkslieder" von Friedrich Welter, die in ihrer schlichten, doch gewählten Klanglichkeit sehr reizvoll wirkten. Der „Ostpreußentanz" mußte wiederholt werden. Von Fr. Rolf Albes einfühlsam begleitet, brachte die Sängerin durch die Lebendigkeit ihres Vortrages alle Gesänge zu eindringlicher Wirkung, doch fehlt es ihrer Stimme an jener Schmiegsamkeit, die es ihr ermöglichen würde, den Gehalt der Lieder bis zum letzten auszuschöpfen.

Wilhelm Rolf Heger bewährte sich in seinem zweiten Sinfoniekonzert mit dem Städtischen Orchester in der Musikhochschule wieder als der befähigte, temperamentvolle Dirigent, der vor allem auf großzügige Herausarbeitung der spannungsdynamischen Linien bedacht ist. Seine Wiedergaben der Wagnerschen „Faust-Ouvertüre" und der Bruckner-schen Fünften trugen ihm reichen Beifall ein.

Eine künstlerisch stimmungsvolle Weihnachtsvorfeier gestaltete die Studentenführung der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik mit der Darbietung des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach. Unter der umsichtigen Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein setzten sich der Hochschulchor, das Konzertorchester der Hochschule und die Solisten (Liselotte Lenz, Sopran; Sieglinde Hopf, Alt; Georg A. Walter, Tenor; Erwin Debitz, Baß) nach besten Kräften für eine Wiedergabe ein, die — wenn auch nicht vollkommen ausgeglichen — dem inneren Gehalt des Werkes vollauf gerecht wurde.

Erich Schütze.

Heidelberg: Die ersten drei der sechs Städtischen Sinfoniekonzerte wurden infolge der Erkrankung von GMD. Kurt Overhoff drei Gastdirigenten anvertraut: Baden-Badens GMD. G. E. Lessing begleitete den ausgezeichneten jungen Geiger Siegfried Borries zu Mozarts A-dur-Konzert und entfaltete nach Schuberts Alfonso- und Estrellaouvertüre in Beethovens 5. Sinfonie seine feine, einfühlsame Gestaltungskraft. Nur heimische Kräfte trugen das Novemberkonzert: unter Kapellmeister Fritz Bohne spielte Karl Roddewig mitreißend Tschaikowskys Klavierkonzert in b-moll. Bohne leitete Brahms' Tragische Ouvertüre und R. Schumanns 4. Sinfonie, durch das Städtische Orchester wirksamst unterstützt. Einen ebenso erfolgreichen Solisten brachte das Dezemberkonzert mit GMD. K. Friderich vom Saar-Pfalz-Orchester: unser hier bestens geführter Klarinettist Otto Lemser, den wir einige Zeit an die Volksoper in Berlin verloren hatten, blies Mozarts A-dur-Konzert, dessen melodieselige Schönheit entzückte. Umrahmt wurde es durch die 2. Leonoren-Ouvertüre und Brahms' 4. Sinfonie, denen Friderich plastische Gestaltung sicherte.

Auch die weiteren Konzerte stellen einheimische Solisten, der Weisung der Zeit folgend, heraus: Alfred Dietl mit Reineckes Flötenkonzert, Irmgard Weiß mit Mozarts Klavierkonzert c-moll und Konzertmeister Adolf Berg mit Mozarts D-dur-Konzert. Dieser Zyklus hat es kaum zu bereuen, von der Stadthalle ins Theater umgesiedelt zu sein, weder akustisch noch zum Schaden der Gesamtstimmung, obwohl die Bühnenschallwände noch verbessert werden könnten.

Der Bach-Verein bot im ersten seiner drei Chorkonzerte unter der gewissenhaften Betreuung Prof. Dr. H. M. Poppens drei gut vorbereitete Bach-Kantaten in der altehrwürdigen Peterskirche mit dem ungleichwertigen Solistenquartett Rosa Huth, Eva Jürgens, Walter Sturm, E. Meyer-Stephan. Dr. Herbert Haag sicherte an der Orgel dem Händel-Konzert B-dur klangschöne Wiedergabe. Außerordentlich waren wieder die chorischen Leistungen. — Wolfgang Fortner erfüllte wieder mit seinem Heidelberger Kammerorchester die Erwartungen seiner treuen Gemeinde durch Konzerte von Händel, Telemann und Tartini, dessen Cellosolo mit eigner Kadenz der famose Luigi Silva, der bekannte Florentiner Professor, stilvoll spielte.

Friedrich Baser.

Königsberg (Pr.). Der erste Kriegswinter hat sich in Königsberg in bezug auf Anzahl und Güte der Konzerte eher durch eine weitere Leistungssteigerung als durch ein Absinken bemerkbar gemacht. Die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" ist nunmehr zum Hauptträger des Musiklebens geworden; ihre Meisterkonzerte und die Städtischen Sinfoniekonzerte wurden zur „Königsberger Konzertgemeinde" zusammengeschlossen. Neben einer Reihe von Sonderveranstaltungen sind acht Sinfoniekonzerte und acht Meisterkonzerte vorgesehen. Der Besuch der bisherigen Konzerte läßt erkennen, daß das Bedürfnis nach guter Musik gerade jetzt sehr rege ist. Wir sind dankbar, daß es in Ostpreußen möglich ist, die kulturelle Arbeit wie im Frieden weiterzuführen. Darüber hinaus haben die Konzertveranstalter durch die Anteilnahme der Urlauber und Verwundeten am Musikleben neue und wichtige Aufgaben erhalten.

Die Gesamtleitung der Sinfoniekonzerte liegt wie bisher in den Händen von Staatskapellmeister Wilhelm Franz Reuß, der mit dem städtischen Orchester einen ausgezeichneten Beethoven-Abend bot. Eine große Aufgabe stellte sich die junge Geigerin Nora Ehlert mit der Wiedergabe von Beethovens Violinkonzert. Die Reihe der Gastdirigenten eröffnete der

Dresdner GMD. Karl Böhm mit einer temperamentvollen Wiedergabe der 1. Sinfonie von Johannes Brahms. Tschaikowsky („Romeo und Julia") und Richard Strauß („Tod und Verklärung") ergänzten das Programm. Es ist überflüssig zu sagen, daß Helge Roswaenge und Wilhelm Kempff in den Meisterkonzerten Beifallsstürme ernteten. Lore Fischer brachte u. a. Schumanns „Frauenliebe und -leben". Im Rahmen der „Königsberger Künstlerkonzerte" boten Georg Kulenkampff und Siegfried Schultze einen eindrucksvollen Sonatenabend (Beethoven, Brahms, Grieg, Respighi). Erfreulich war die Vermittlung der für Königsberg neuen Bekanntschaft mit Adrian Aeschbacher. Elly Ney spielte Beethoven und Schuberts Wandererfantasie mit gewohnter Meisterschaft. Herbert Sielmann.

Ludwigshafen: Es schien, als ob unter dem Einfluß des Krieges die erst im vergangenen Winter eingeführten Städtischen Sinfoniekonzerte, die einer Gemeinschaftsarbeit mit dem Bildungsausschuß der IG.-Farbenindustrie und der NSG. „Kraft durch Freude" entstammten, vorläufig zum Erliegen kommen sollten. In den ersten Septembertagen war die Nachfrage so gering, daß man sich entschloß, die Konzerte ausfallen zu lassen. Nichts aber beleuchtet besser das Vertrauen der Bevölkerung in die Sicherheit, die unsere Wehrmacht und der nahe Westwall dieser Industriestadt am Rheine verleihen, und gleichzeitig den Wunsch nach Erhebung und Entspannung aus den Werten deutscher Musik als die Tatsache, daß kurz nach Bekanntwerden des Beschlusses, die Konzerte ausfallen zu lassen, die Nachfrage derart verstärkt einsetzte, daß sie jetzt im vollen ursprünglich vorgesehenen Umfange durchgeführt werden können und eine dauernd steigende Besucherzahl aufweisen. Die Arbeit des neuen Leiters des Landesorchesters Saarpfalz, GMD. Karl Friderich, der unermüdlich an der Geschlossenheit dieses Klangkörpers feilte, und gleichzeitig die Erweiterungen und Neubesetzungen in den verschiedenen Instrumentengruppen machten sich bereits in den ersten Konzerten dieses Winters vorteilhaft geltend. Das erste Sinfoniekonzert brachte die sinfonische Dichtung „Der Schwan von Tuonela" des finnischen Altmeisters Jean Sibelius und die 5. Sinfonie von Tschaikowsky. Joachim Sattler war der Solist dieses Konzertes. Im zweiten Sinfoniekonzert dirigierte Karl Friderich die Urfassung der 8. Sinfonie von Bruckner, während Rosl Schmid Schumanns Klavierkonzert spielte. Als Sonderkonzert gab es am Totensonntag eine Veranstaltung „Das Todeserlebnis in der Musik". Mit schönem Erfolg trat das aus jungen Angehörigen des Saarpfalzorchesters gebildete Stamitz-Quartett (Günther-Weigmann-Quartett), das sich den Namen des Begründers der Mannheimer Komponistenschule in Erinnerung an die kurpfälzische Musiktradition beilegte, vor die Öffentlichkeit.

Carl Josef Brinkmann.

Mannheim: Mit einer geringen Verzögerung, die durch die infolge des Kriegszustandes notwendigen Vorsichts- und Schutzmaßnahmen geboten war, nahm das Mannheimer Konzertleben und mit ihm das gesamte Musikleben der traditionsreichen Stadt seinen Anfang, um dann ungestört abzulaufen. Die Städtische Hochschule für Musik und Theater führt ohne Einschränkung ihren Unterrichtsbetrieb fort. Sie trat mit einigen Kammermusikabenden und einem Orchesterkonzert auch bereits an die Öffentlichkeit. Die Konzertreihen der Kulturgemeinde in der NSG. „Kraft durch Freude" und der Musikalischen Akademie des Nationaltheaterorchesters nahmen mit einem Erfolg, der alle Erwartungen übertraf, ihren Anfang. Die Kulturgemeinde hatte für das festliche erste Konzert dieses Winters, das vom Nationaltheaterorchester ausgeführt wurde, den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, als Dirigenten verpflichtet. Ein zweites Sinfoniekonzert (Musikalische Feierstunde) wurde von Dr. Ernst Cremer, dem Kapellmeister des Nationaltheaters, der mit Ablauf der Spielzeit einem Ruf nach Wiesbaden folgen wird, geleitet. Die Vortragsfolgen wiesen Meisterwerke der Klassik und Romantik auf. Die Musikalische Akademie des Nationaltheaterorchesters, die ihre Konzerte infolge des starken Andrangs wieder in

Anna Okolowitz *für Atmungs- u. Stimmorgane*
(auch stark beanspruchte Stimmen)
Berlin W 62, Kleiststr. 34, Ruf 25 58 47. Sprechz.: 16—18 Uhr

zwei Reihen durchführen muß, hatte an den Anfang Paul Graeners „Turmwächterlied" gestellt. Als Solisten hatte sie für ihre ersten beiden Konzerte den Geiger Wolfgang Schneiderhan und Emmi Leisner gewonnen, während für die Kulturgemeinde der junge Mannheimer Pianist Richard Laugs und die Wiener Koloratursopranistin Lea Piltti als Solisten wirkten. Die Akademie gewann für ihr drittes Konzert den bekannten Leiter des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters, Willem Mengelberg, als Gastdirigenten. Die anderen Konzerte wurden wieder von Karl Elmendorff geleitet. Unter Karl Elmendorffs Leitung stehen auch die Städtischen Konzerte im Nationaltheater, die vor allem mit Werken lebender Komponisten und mit selten gespielten oder vergessenen Meisterwerken der Vergangenheit bekanntmachen sollen. Das erste Konzert der Reihe brachte das Cellokonzert op. 42 von Hans Pfitzner, mit dem sich der neue Solocellist des Nationaltheaterorchesters, Dr. Herbert Schäfer, erfolgreich vorstellte. Es brachte weiter die neue Kleine Sinfonie op. 44 von Pfitzner und den Sinfonischen Kolo des jugoslawischen Komponisten Josef Gotovac, ein raffiniert instrumentiertes, virtuoses Orchesterstück. Von den Kammerkonzerten der Kulturgemeinde fand natürlich vor allem ein Liederabend von Gisela Derpsch mit Hans Pfitzner am Flügel, der eigene Lieder begleitete, Beachtung. Das Mannheimer Streichquartett (Karl-Horn-Quartett), das sich im vergangenen Winter aus Angehörigen des Nationaltheaterorchesters bildete, konnte in einem eigenen Kammermusikabend seinen entschiedenen Fortschritt in der Spielkultur und eine seltene Geschlossenheit der musikalischen Gemeinschaftsleistung beweisen. Carl Josef Brinkmann.

Schwerin (Mecklenburg). Der günstige Eindruck des Operndirigenten Wilhelm Seegelken blieb auch unvermindert bei der Leitung des ersten Orchester-Stammkonzertes (Haydns Zweite und Beethovens Siebente Sinfonie) bestehen. Frisch und ungekünstelt erklang das Haydn-Werk, und nicht minder eindrucksvoll und hingebend war seine Stabführung in der Beethoven-Sinfonie. In natürlicher und schlichter Auffassung spielte zwischen diesen beiden Werken Siegfried Borries Mozarts A-dur-Violinkonzert. Das zweite Orchesterkonzert leitete der nunmehr endgültig aus dem Felde heimgekehrte Staatskapellmeister Hans Gahlenbeck. Seine starke Musikalität und seine eindringliche, den Inhalt des Werkes voll ausschöpfende Art gestaltete die Pathetische Sinfonie Tschaikowskys zu plastisch voller Größe. Am Beginn des Abends spielte Walter Gieseking Brahms' B-dur-Klavierkonzert in klanglich reicher Abstufung. Auch eine würdige Aufführung von Brahms' Deutschem Requiem am Totensonntag mit den einheimischen Vertretern der Solostellen, Liselotte Dietl und Kurt Schiller, unterstand der Leitung Gahlenbecks. Zwei Klavierkonzerte von Schumann und Brahms bildeten die Vortragsfolge der ersten diesjährigen Morgenfeier des Schweriner Streichquartetts. Ein erfreulicher Anfang, für dessen guten Verlauf sich neben der Pianistin Elsa Destenay-Knochenhauer (Berlin) die Mitglieder des Staatstheaterorchesters Konzertmeister Rudolf Bayer (Violine), Walter Röder (Viola) und Karl Knochenhauer (Violoncell) mit bestem Gelingen einsetzten. Das sonstige Schweriner Konzertleben ruht augenblicklich. Nur Domorganist Gothe veranstaltete wieder seine sehr geschätzten Abendmusiken im Schweriner Dom mit Werken von Bach, Buxtehude, Scheidt, Bruhns, Pachelbel und Tunder. Sein wohldurchdachtes Spiel und seine grundmusikalische Auffassung geben diesen Abenden ihren besonderen Wert. A. E. Reinhard.

Wiesbaden: Das allwinterlich sehr reichhaltige Konzertprogramm der Weltkurstadt wurde durch den Krieg kaum geschmälert. Von den gewohnten Konzertreihen entfielen nur

die vier Sinfoniekonzerte des Deutschen Theaters. Der Grund dafür war nicht ersichtlich; denn GMD. Karl Fischer, der auch als Konzertdirigent Wesentliches zu leisten vermag, stand nach kurzer Militärdienstzeit wieder im musiktätigen Leben. Das sinfonische Geschehen spielte sich also diesmal nur im Kurhaus ab. Dort überließ GMD. Carl Schuricht die Leitung der beiden ersten Zykluskonzerte Gastdirigenten: Hans Knappertsbusch gab Werken von Schubert, Brahms, Pfitzner und Richard Strauß mit bewundernswerter Überlegenheit eine großzügige, formklare Deutung, und Franz Konwitschny bestätigte an der C-dur-Sinfonie Schuberts und an dem Orchesterpart des Brahmsschen Klavierkonzertes B-dur (Solist: Walter Gieseking) seine überzeugende, stets werkverpflichtete Gestaltungskraft. Im dritten Zykluskonzert stellte Carl Schuricht den tüchtigen Geiger Heinz Stanske mit dem Glasunow-Konzert vor und setzte sich für die Intermezzi op. 9 von Gerhart v. Westerman ein. Auch der nächste Schuricht-Abend stand im Zeichen der Geige, da Guila Bustabo, zum vierten Male in diesem Rahmen auftretend, mit dem ursprünglich frisch und dennoch kultiviert gespielten G-dur-Konzert Mozarts einen weiteren triumphalen Erfolg errang. Gleiche Begeisterung erweckte Schuricht mit der Aufführung der Vierten von Bruckner in der Originalfassung.

Auch Musikdirektor August Vogt achtete den unverfälschten Willen des Autors, als er im zweiten seiner Sinfoniekonzerte die Urfassung der Sechsten hier erstmals zur Geltung brachte und damit eine planmäßige Bruckner-Pflege begann. Vorher hatte er eine Orchesterfantasie in D von Erich Sehlbach uraufgeführt und die Sopranistin Anni Berlink mit Beethovens „Ah perfido" sehr vorteilhaft herausgestellt. Diesem Konzert ging ein Mozart-Abend voraus, den die Pianistin Gisela Sott als gewandte Interpretin des Krönungskonzertes solistisch belebte. Die ebenfalls von August Vogt betreuten Kammerkonzerte brachten wertvolle Sonaten, Klaviertrios und Streichquartette zeitgenössischer Tonsetzer und machten Bachs „Musikalisches Opfer" zugänglich, das in der stilvollen Bearbeitung des Wiesbadener Musikhistorikers Dr. Wolfgang Stephan nicht als abstrakt, sondern als lebendig klingende Musik empfunden wurde. Die einheimische Cembalistin Elisabeth Günzel tat sich bei dieser Aufführung besonders rühmlich hervor. Außerhalb dieser drei Konzertreihen fanden im Kurhaus noch weitere bemerkenswerte musikalische Veranstaltungen statt: ein Sonatenabend der amerikanischen Geigerin Mary-Ann Culmer mit Walter Bohle als vortrefflichem Klavierpartner, ein klassischer Abend, an dem die jetzt in Wiesbaden wohnende Geigerin Dora Großmann-Niggli Mozarts A-dur-Konzert vorbildlich klar und stilrein spielte, und ein eindrucksvoller Klavierabend der jungen Mainzer Pianistin Maria Bergmann, die ein vielseitiges Programm technisch und musikalisch gleichermaßen überzeugend meisterte. Seine unverminderte Aktivität unter August Vogts Leitung bewies der Chor der Stadt Wiesbaden am Bußtag mit der Uraufführung des großen Chorwerks „Des Lebens Lied" von Oscar v. Pander und am ersten Weihnachtstag mit der Mitwirkung in der „Neunten" von Beethoven (Solisten: Susanne Horn-Stoll, Karla Frih, Anton Knoll, Otto Müller). Mit einem Hinweis auf die hochwertigen Konzerte des Vereins der Künstler und Kunstfreunde, die vom Poznjak-Trio, von Alfred Hoehn und Vasa Prihoda bestritten wurden, ist die Übersicht über den ersten Teil des Wiesbadener Konzertwinters vollständig.

Gerhard Wecherling.

* Zeitgeschichte *

Altdeutsche Musikkultur vor und hinter den Kampffronten

Von Friedrich Baser, Heidelberg

Täglich und stündlich fliegen die Gedanken der 90 im Reich geeinten Millionen Deutscher an unsere Westfront zwischen der Mosel an der Luxemburger Grenze und dem Rheinknie bei Basel. Aber auch die anderen Völker und Erdteile blicken seit Monaten voll banger Fragen auf diese bei Lauterburg gewinkelte Linie zwischen der Saar und Lothringen, der Pfalz und dem Elsaß und rheinaufwärts bis zur Burgundischen Pforte. Viel Blut deutscher Verteidiger und französischer Angreifer ist um diese von Richelieu erstrebte, von Ludwig XIV. erlistete neue Grenze seit Jahrhunderten geflossen in zahllosen französischen Raub- und Angriffskriegen, um deren letzte Auswirkung wir nun zu kämpfen haben. Jeder Tropfen des hier vergossenen deutschen Blutes verbindet uns nur um so inniger mit diesen Landstrichen, die einst Kernland des mächtigen Salier- und Staufer-Reiches waren. Blühten doch hier im ganzen Mittelalter und bis über den heimtückischen Raub Straßburgs 1681 hinaus altdeutsche Kultur und Musik in einer Fülle und Reinheit, die wir nie vergessen werden, die unsern ländergierigen Feinden ein unerbittliches „Halt!" entgegenstemmen, sofern sie noch Empfinden für völkische Größe und weiterwirkende Vergangenheit hätten. Was sie brutal mit ihren Betonklötzen und Drahtverhauen zum „No-mans-land" degradieren zu dürfen glaubten, bleibt ewig für uns altes deutsches Kulturland, in dem selbst jedes kleinste Städtchen sich auszeichnete. Dies muß auch wieder denen zu Bewußtsein kommen unter uns, die sich durch eine volksfremde Wissenschaftsdarstellung gewöhnten, unsere Kulturentwicklung nur noch zentralisiert zu sehen, sie ganz nur um wenige Residenzstädte (Berlin, Wien, Dresden, Stuttgart) kreisen zu lassen und diese Randgebiete ganz zu übergehen. Dem Kundigen aber beleben sie sich bei näherem, liebevollem Zublicken in ungeahnter Fülle.

Wie oft empfand ich in den Schützengräben von 1914/18 das Verlangen, unvergeßlich gewordene Kulturstätten vor und hinter den Kampffronten auch in ihrer ruhmvollen Vergangenheit uns zu vergegenwärtigen. Uns blutete das Herz, wenn wir in Saint-Quentin unter der sinnlosen Beschießung der englischen Artillerie die herrliche altgotische Kirche in Trümmer sinken sahen oder uns vor Arras, Cambrai, Ypern und Antwerpen erinnerten, welch bedeutsame Rolle diese altflämischen Musikstätten in der niederländischen Kontrapunktik spielten mit ihren unvergleichlichen Sängerkapellen, Antwerpen auch als frühe Stätte

weiteſtreichender Muſikdrucke. Lüttich und Mons waren uns heilig als Geburtsſtätten erſtaunlich vieler bedeutender Komponiſten von Orlando di Laſſo bis zu Grétry und Céſar Franck. Führte mich eine Urlaubsreiſe durchs ſchöne Hennegau, deſſen flämiſche Bewohner ja ſeit je ſo muſikaliſch waren, ſo erinnerte mich gleich hinter Mons das kleine, unſcheinbare Städtchen Binche an den großen altniederländiſchen Meiſter Binchois, Oſtende an jenes bedeutſame Sichkennenlernen 1854 zwiſchen Clara Schumann und Julius Stockhauſen, der ihr Robert-Schumann-Lieder (Frühlingsnacht, Schöne Fremde) ſo vorſang, wie ſie ſie noch nie gehört hatte. Seitdem fühlte ſie: das lyriſche Erbe Robert Schumanns iſt geſichert! — Noch tiefer berührte uns ſo manche muſikgeſchichtliche Erinnerung an der Vogeſenfront: der einzige Frontabſchnitt, der durch reichsdeutſches Gebiet ſchnitt! Hier gemahnten Rappoltsweiler, Thann (auf das man vom Hartmannsweilerkopf herabblickte), Münſter an frühſte Muſikerorganiſation der Pfeifer und Spielleute, Straßburg und Kolmar an ihre Meiſterſinger, Orgel- und Lautenkunſtblüten, das Vogeſendorf Hohwald hinter Barr im weihevollen Andlau-Tal an große Teile des „Paleſtrina", die Hans Pfitzner hier wenige Jahre zuvor komponierte (das übrige in Straßburg).

Der undurchdringliche Weſtwall, den unſer Führer aufrichtete, wird noch verſtärkt durch unſern geiſtigen Weſtwall; durch das Bewußtſein: hier iſt uraltes deutſches Kulturland, geweiht durchs ganze Jahrtauſend durch Ströme des Geiſtes, gedüngt durch Ströme des Blutes deutſcher Verteidiger! — Die Verteidiger unſerer Saarfront blicken hinüber in die geſegneten Landſtriche der Deutſch-Lothringer, die uns älteſtes deutſches Liedgut treuer bewahrten als wir ſelbſt inmitten des Vaterlandes. Bei ihnen hat der verdienſtvolle Volksliedforſcher Dr. Louis Pinck in den „Verklingenden Weiſen" (1932) unzählige Melodien gefunden, die noch die Kirchentonalität des Mittelalters bewahrten und ſich als älteſtes deutſches Volksliedgut auswieſen, wie es nur noch etwa auf der deutſchen Sprachinſel Gottſchee zu finden iſt (z. B. „Es wohnt ein Pfalzgraf an dem Rhein"). Schon der junge Goethe fand einige dieſer Lieder „im Munde älteſter Müttergens", als er 1770 von Straßburg aus durch dieſe Gegend ſchweifte, ſaarabwärts von Neuſaarwerden über Saaralben und Saargemünd, das damals ſchon Grenze war, bis Saarbrücken, dann über Dudweiler, den „Brennenden Berg", Sulzbach und Neunkirchen nach Zweibrücken (ebenfalls ſeit Monaten geräumt), um über Hornbach, Wolmünſter und Bitſch nach Seſenheim zu gelangen, wo ihn das Erlebnis mit Friederike Brion erwartete. Überall fand er hier alte, ſchöne Volkslieder, die er für ſeinen väterlichen Freund Herder ſammelte. — Aber auch altdeutſche Volkstänze erhielten ſich neben urwüchſigen Volksſitten in dieſen geſegneten Landen mit unverwüſtlicher Zähigkeit und Friſche. Das wohl bekannteſte Beiſpiel iſt der altehrwürdig-drollige Tanz der „Echternacher Springprozeſſion" mit ſeiner uralten Singweiſe an der Luxemburger Grenze. In ihm iſt uns ein Zeuge mittelalterlicher Volkstanzſitten erhalten geblieben, lebendig bis auf den heutigen Tag.

Die Reſte altgermaniſchen Geſanges hat uns zwar der im nahen Metz (in St. Arnulf) begrabene Kaiſer Ludwig der Fromme in recht übelverſtandenem „chriſtlichen" Eifer vernichten laſſen. Dafür pflegten dieſe Gegenden zwiſchen Saar, Moſel, Nahe und Rhein um ſo eifriger den früheſten Kirchengeſang, der wohl nur in St. Gallen und auf der Reichenau ſo bald Blüten zeitigte, wie hier zwiſchen der Metropole Metz (mit ihren bedeutenden Liturgikern Amalar, Chrodegang u. a.), Trier, Prüm, Hornbach (im „No-mans-land"), Klingenmünſter, Speyer und Lorſch (angeblich Grabſtätte Siegfrieds des Drachentöters). Der Weſtgote Pirmin, der Gründer des durch ſeine Sequenzblüte in der Muſikgeſchichte berühmten Reichenau, verbindet das ebenfalls durch ihn zuletzt gegründete Hornbach mit der Stätte Bernos und Hermanns des Lahmen auf der Bodenſeeinſel. Hornbach, wo er ſtarb, behielt durch ſieben Jahrhunderte ſeine geiſtige Bedeutung, bis es 1559 durch Herzog Wolfgang von Zweibrücken, den Gönner Georg Forſters (der in Heidelberg Sängerknabe unter Lorenz Lemlin geweſen war), in eine gelehrte Schule umgewandelt wurde, aus der ſpäter das Zweibrücker Gymnaſium hervorging.

Hinter der erſten franzöſiſchen Kampflinie grüßt uns die uralte deutſche Reichsſtadt Weißenburg, wo ſchon 868 Otfried von Weißenburg frühſte Grundſteine zum deutſchen Lied legte, als er unſerer Mutterſprache die endreimende vierzeilige Liedſtrophe entdeckte, die ſich in faſt tauſendjähriger Linie bis zu Goethe emporentwickelte. Durften wir die lothringiſch-pfälziſche Grenze geradezu als ein Schutzgebiet altdeutſcher Volkslieder anſprechen, ſo blieben auch in den weiteren Jahrhunderten bis zur Gegenwart die friſch weiterentwickelten und immer neu entſtehenden Volkslieder hier in Blüte, beſonders Jagdfreuden- und Jägerlieder in dieſem waldreichen Eldorado der Jünger edlen Weidwerkes ſeit Siegfried, Gunther und Hagen bis zum „Jäger von Kurpfalz". War doch der neuerdings ſo umſtrittene Warndt auch

Gebr. Ellinghausen
Uhrmacher, Berlin
Inh.: **E. Ellinghausen.** Gegr. 1874 **nur** Memhardstr. 8, am Alexanderplatz, Ecke Prenzlauer Straße. Telefon: 51 24 20
Größtes und reichhaltigstes Lager aller Arten Uhren
Tischuhren, Stiluhren und **Wanduhren.** Reparaturen, auch die schwierigsten Arbeiten, werden billigst unter Garantie ausgeführt.

unter den Salier- und Staufer-Kaisern bevorzugtes Jagdgebiet wie später unter den Grafen von Nassau-Zweibrücken. Noch heute ist es, obwohl von feindlicher Artillerie benagt, eins der schönsten und größten zusammenhängenden Waldgebiete des Reiches (6000 Hektar).

Auch an bedeutenden Musikschriftstellern hat es hier nie gefehlt von dem in Altrip (dem Alta ripa der Römer am Rhein) gebornen Regino von Prüm († 915), dessen für unsere Kenntnis frühdeutscher Musikentwicklung so wichtiges Quellenwerk „De harmonica institutione" auf seinen Inspektionsreisen in den umliegenden Trierschen Klöstern und Abteien (Mettlach, Tholey usw.) entstand, bis zu dem Bach-Biographen André Pirro, dessen Eltern aus dieser Gegend stammten. Auch die alteingesessenen Adelsgeschlechter der Pfalz beteiligten sich am Geistes- und Musikleben vom Spielmann Volker von Alzey des Nibelungenliedes und den Minnesängern Friedrich von Leiningen und Friedrich von Hausen bis zu den Sickingen (einer der letzten dieses stolzen Geschlechtes, Reichsgraf Karl von Sickingen zu Sickingen, trat nachdrücklichst in Mannheim, Paris und Mainz für den jungen Mozart ein) und Dalberg; der humanistische Rektor der Heidelberger Universität, Johann von Dalberg, förderte die Horazoden-Improvisation seit Conrad Celtis in Heidelberg, Rudolf Agricola und Jakob Wimpheling, der zuerst über Hymnen und Sequenzen an der Universität las (1498—1500). Noch um 1800 blühte dies Geschlecht in drei Brüdern: dem Theaterintendanten des Mannheimer Nationaltheaters (seit 1778), dem Politiker und dem Musikschriftsteller und Komponisten.

Ein Sohn dieser Gegend, Julian von Speyer, von seinen Zeitgenossen als „excellentissimus musicus" gerühmt, wirkte 1221—1224 als Hofkapellmeister der Könige Philipp August, Ludwig VIII. und Ludwig des Heiligen in Paris (als „aulae regiae symphoniacis praefectus"), förderte dann den Choral und schuf die „Reimoffizien". Auch wirkte Julian von Speyer, der auf der 2. Synode in Assisi bedeutsam für die Weiterentwicklung des franziskanischen Chorals eingetreten war, als Chordirektor und Musikprofessor an der neuen und schnell zur Blüte gelangten Ordensuniversität im Franziskanerkloster zu Paris, wo er bis zu seinem Tode 1250 als Kollega eines Roger Bacon und Bonaventura tätig war.

In Julians Heimatstadt Speyer wirkte auch Konrad von Zabern, der an allen größeren Kantoreien bis nach Trier westwärts und südwärts bis nach Basel Vorlesungen über Musik und das Monochord hielt, woraus seine 1474 gedruckte Chorallehre entstand. Damals schon durchdrang von Brabant her als neues wichtiges Stilprinzip die niederländische Kontrapunktik siegreich diese Lande, besonders gefördert durch die Fürstenzusammenkunft 1471 im nahen Trier, wo Herzog Karl der Kühne von Burgund, früh Schüler Wilhelm Dufays, später sein Gönner, seine berühmte Kapelle musizieren ließ zu allgemeiner Bewunderung.

Schon bevor Mannheim 1720 Residenz und Pflegestätte der Oper wurde, erlebte Zweibrücken einige Opernjahre unter seinem neuen Landesherrn, dem polnischen Exkönig Stanislaus Leszynski, dem sein Leibkomponist und Konzertmeister J. Favier 1715 einen „Télémaque", 1718 ein „Divertissement" schrieb und aufführte. In den weiteren Jahrzehnten konnten freilich die von Frankreich in schmählicher Abhängigkeit gehaltenen Herzöge von Pfalz-Zweibrücken sich den teuren Luxus einer Opera seria nicht leisten, wohl aber seit 1773 leichtere Spielopern, wie „Les deux chasseurs et la laitière" von Duni, zu denen unser Sturm-und-Drang-Dichter „Maler Müller" Bühnenbilder malte. Auguste Wendling, die schöne „Gustl" der Mozart-Briefe aus Mannheim 1777—1778, sang das Milchmädchen mit großem Beifall. Konzertmeister Ludwig Karr führte 1776 von Grétry „Les deux avares" auf, vertonte auch Arien zu Beaumarchais' „Barbier von Sevilla", auf den auch Mannheim aufmerksam wurde und so den jungen Mozart in der empfänglichsten Zeit seiner ersten Liebesleidenschaft (zur Mannheimerin Aloysia Weber) mit dem Figaro-Stoff wohl vertraut gemacht haben mag. — Als Gluck auf seiner Rückreise von Paris mit Frau und Nichte in Zweibrücken ehrenvoll aufgenommener Gast des Herzogs Christian IV. war (1774), dirigierte er gern selbst größere Hofkonzerte, zumal die Kapelle recht annehmbar war und durch Mannheimer erste Kräfte ergänzt werden konnte. So treffen wir als ihren Konzertmeister 1783—87 den Mozart-Schüler Christian Danner an. 1792 zerstreuten die Sansculottenhorden Hof- und Opernpersonal.

Der Rhein von Lauterburg bis Basel, im Großreich der Salier und Staufer einst Pulsschlagader und Herzkammer deutscher Lande, wurde durch Ludwigs XIV. Raubkriege zum Festungsgraben degradiert, zur Kampffront, an der immer wieder Blut fließt. Und doch verband über tausend Jahre lang unser „Vater Rhein" einst kerndeutsche Lande zu großer, fruchtbarer Kultureinheit. Hier blühte der Minnesang wie kaum mehr in anderen Landen so reich: Reinmar der Alte, den Gottfried von Straßburg „die Nachtigall von Hagenau" nannte, Egenolf von Staufenberg, Berchtold von Herbolzheim, Walter von Breisach, Brunwart von Ougheim (das jetzt geräumte Auggen südlich der von den Franzosen gesprengten Rheinbrücke bei Neuenburg) und Konrad von Würzburg. Von Worms aus verbreitete sich der Meistergesang schnell rheinaufwärts über (Kron-) Weißenburg, Straßburg (wo er von 1490—1780 blühte), Freiburg i. Br. (seit 1513) und Kolmar (seit 1547). In Neuenburg,

deſſen neuerdings geſprengte Rheinbrücke wir ſchon erwähnten, wurde der bedeutſame Berner Kantor der Reformationszeit, Wannenmacher (Vannius), geboren. In Breiſach, wo die Franzoſen eine weitere Rheinbrücke ſprengten, wirkte Magiſter Walter von Breiſach um 1256—1303. Etwas nördlicher liegt Burkheim, die zweite Heimat des hier 1557 geſtorbenen Begründers der Kolmarer Meiſterſinger Jörg Wickram. Sein „Rollwagenbüchlein" ſpricht uns noch heute durch Friſche der Schilderung an.

Aus der Ferne grüßt uns vor Straßburg der Münſterturm Erwin von Steinbachs. Im Münſter wirkten bedeutende Kantoren ſeit Beginn des 13. Jahrhunderts bis zu Matthias Greitter, Egenolf Dachſtein (bis 1548), Franz Xaver Richter (1768—1788) und Ignaz Pleyel (1788—1793). Straßburg bekam ſchon 830 n. Zw. die frühſte Orgel in Deutſchland neben Aachen und blieb führend in der Orgelkunſt durch Meiſter wie Vater und Sohn Bernhart Schmid (1577, 1607 ihre „Tabulaturen"), Othmar Luscinius, Vater und Sohn Rauch, Böddecker, den Mozart-Freund Sixtus Hepp bis zu Eugen und Fritz Münch und Albert Schweitzer. Nicht minder bedeutſam war die Lautenkunſt: ſechs bedeutende Tabulaturen erſchienen hier zwiſchen 1556 und 1580: Wolff Heckel, je zwei von Bernhart Jobin und Kargel, Melchior Newſidler und Barbettus. Solch an Nürnberg heranreichender Notendruck erhielt ſich bis in den Dreißigjährigen Krieg lebendig! Dann allerdings ſank auch Straßburgs Größe dahin, bis Ludwig XIV. es 1681 nachts überrumpeln konnte. Opernblüten in Baden-Baden (ſeit 1657), Durlach (Chriſtoph Strattner) und Heidelberg zerſtörten die Franzoſen ſchon 1689. Um ſo glanzvoller entwickelte ſich die Oper in Mannheim von 1720—1778 mit dem Stamitz-Orcheſter. In Raſtatt wirkte „der badiſche Bach": Joh. K. F. Fiſcher bis 1746. Seine Klavierkunſt entwickelte Johann Schobert im nahen Straßburg kammermuſikaliſch bedeutſam weiter. Die Karlsruher Oper reichte unter Felix Mottl (1880—1903) bald ans Bayreuther Muſter heran. Mottls großherzige Berlioz-Pflege, die ſchon von ihm in Baden-Baden ſeit den 1850er Jahren einſetzte, ließ auch Raum für das Schaffen Franz Liszts, für das in Heidelberg Philipp Wolfrum, in Freiburg i. Br. Hermann Dimmler und Ludwig Schemann, der Cherubini-Apoſtel, eintraten.

Das Straßburger Konſervatorium leiteten Franz

Sabine Zonewa Sofia-Wien-Berlin
10 monatige, vollständige richtige, technisch gesangliche Ausbildung. Nach zweimonatlichem Prüfen. Schriftl. Garantie
Berlin-Wilmersdorf, Prinzregentenstr. 88 1, lks. Tel. 864585

Stockhauſen (1871—1906) und Hans Pfitzner (1907 bis 1918), der auch als Nachfolger Otto Lohſes und Gorters die Oper zu ungeahnter Blüte brachte. Jetzt iſt in Straßburg alles künſtleriſche Leben erſtorben wie in den alten zehn Reichsſtädten im Elſaß, deren jede doch in den deutſchen Jahrhunderten ſo voll muſikaliſchen Lebens geweſen war. Es war kaum möglich, dieſen Reichtum kultureller Erbgüter, der freilich am Oberrhein immer wieder durch Franzoſenkriege vernichtet worden war, in der gebotenen Kürze auch nur anzudeuten. Doch dürfte auch den englandhörigſten Nachbarn jenſeits des Rheins und der Saar klar geworden ſein, weshalb unſer Kunſtleben im Schutze unſeres Weſtwalls in unverminderter Kraft weiterlebt und weshalb hier auch von unſerm „geiſtigen Weſtwall" geſprochen wurde: von unſerm nie mehr zu verwiſchenden Bewußtſein ruhmvoller geſchichtlicher Zuſammenhänge, uralter kultureller Einheit der Lande am Oberrhein, die niemand leugnen kann, der je Kulturgeſchichte als geiſtige Macht gelten laſſen muß. Er wird dann auch das Geheimnis jener Unüberwindbarkeit dieſes gedoppelten Weſtwalls begreifen müſſen, die in dem lebendigen Bewußtſein jedes Deutſchen liegt, an Rhein und Saar inmitten uralten deutſchen Kernlandes die Unberührbarkeit der Heimat zu ſchützen gegen frevleriſche Übergriffe derer, die ſchon zu oft dieſe blühenden Lande in rauchende Trümmerhaufen verwandelt haben!

Dies war einſt nur möglich, weil Zwietracht und Zerſtückelung die Macht des alten Reiches gebrochen hatten, ſo ſehr auch im Elſaß der Volksmund warnte:

„Wann's Kolmar, Landau und Weißenburg übel
So ſeh zu, Hagenau, wie es um dich ſteht, [geht,
O Rat zu Straßburg, ſiehe zu,
Und hüt dich, mach deine Tür wohl zu;
O Römiſch Reich, ſieh wohl für dich,
Damit der Bund nicht von dir wich!"

Nun aber iſt das Reich unter einem Führer geeint! Es ſind keine ſchwachen Bühl-Stollhofener Linien, wie ſie Villars 1707 überrennen konnte: vor dem Angreifer ragt der Weſtwall!

125 Jahre Muſikverlag C. F. Peters

Der Muſikverlag C. F. Peters, weltbekannt durch ſeine „Edition Peters", kann gegenwärtig auf das 125jährige Beſtehen ſeines Namens zurückblicken. Gründer des Unternehmens war nicht ſein Namensträger, der 1827 verſtorbene Buchhändler Carl Friedrich Peters, ſondern zwei Muſiker: der Leipziger Organiſt Ambroſius Kühnel und der Wiener Komponiſt Franz Anton Hoffmeiſter, die ſchon 1800 unter dem Namen „Bureau de muſique Hoffmeiſter & Kühnel" den Verlag mit der Herausgabe von Werken Bachs, Mozarts und des mit Hoffmeiſter befreundeten Beethoven begründeten. 1814 hatte dann C. F. Peters die Firma

von den Erben Kühnels erworben und ihr bald darauf seinen Namen gegeben.

Seinen gleichsam klassischen Ursprung hat der Verlag auch in seiner späteren Entwicklung nicht verleugnet: neben neueren Meistern wie Grieg, Wolf, Strauß, Reger, Sinding u. a. waren es vor allem die großen Klassiker und Romantiker der Musik, die in der 1864 gegründeten „Edition Peters" in vorbildlichen Ausgaben erschienen. Diese haben den Namen Peters mit dem Begriff der klassischen Musik verknüpft und durch ihre Verbreitung über alle Kulturländer der Erde Entscheidendes zur Weltgeltung der deutschen Musik beigetragen.

Ende Dezember ist die Firma C. F. Peters durch Kauf in den Besitz der Herren Dr. Kurt Hermann, Verlagsbuchhändler in Leipzig, und Dr. Johannes Petschull, Musikverleger in Leipzig, übergegangen. Die Leitung der Edition Peters und des Verlages J. Rieter-Biedermann hat Dr. Petschull übernommen.

Fritz Stein 60 Jahre alt

Am 17. Dezember konnte Professor Fritz Stein seinen 60. Geburtstag begehen. Aus diesem Anlaß fand eine Feierstunde in der Berliner Hochschule für Musik statt, an deren Spitze Stein seit dem Jahre 1933 als Direktor steht. Seine künstlerische Laufbahn begann er als Universitätsmusikdirektor in Jena. Er wirkte dann lange Zeit hindurch in Kiel als Universitätslehrer und als Dirigent. Seine Berufung an die Berliner Hochschule für Musik brachte eine Verlagerung seiner Tätigkeit nach der pädagogischen Seite mit sich, die jedoch auch weiterhin dem praktischen Musizieren viel Raum ließ. Der Dirigent und Pädagoge Stein findet seine Ergänzung in der wissenschaftlichen Arbeit. Zahlreiche Veröffentlichungen und Neuausgaben älterer Musik legen Zeugnis ab von der umfassenden Arbeit, die Stein auch hier leistet. In den sechs Jahren seines Berliner Wirkens ist er zu einer der bekanntesten Persönlichkeiten geworden, deren universales Wirken weite Bezirke des zeitgenössischen Musiklebens fruchtbar umspannt.

Bockelmann und Wittrisch sangen an der Front

Um unseren Feldgrauen ein einzigartiges musikalisches Erlebnis zu vermitteln, hat sich das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda entschlossen, in der Vorweihnachtszeit zwei der hervorragendsten deutschen Sänger zu einer Konzertreise an die Front zu entsenden.

Zu diesem Zweck hat Generalintendant Staatsrat Tietjen die Mitglieder der Preußischen Staatsoper, Kammersänger Rudolf Bockelmann und Kammersänger Marcel Wittrisch, zur Verfügung gestellt. Die beiden Künstler haben in sechs Konzerten an der Westfront den Soldaten aus der vordersten Linie ihre große Kunst dargebracht. Die Tausende von feldgrauen Hörern nahmen die vollendeten künstlerischen Leistungen mit begeisterter Dankbarkeit auf, und auch den Künstlern wurden diese Konzerte zu einem unvergeßlichen Erlebnis.

Tageschronik

Um der an den deutschen Bühnen herrschenden Uneinheitlichkeit zu begegnen, die durch die Vielzahl deutscher Übertragungen von Mozarts italienischen Opern entstanden ist, hat Professor Dr. Georg Schünemann im Auftrag des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda den italienischen Text der Hauptopern auf Grund der Überlieferung und des Urtextes neu übertragen. Gleichzeitig ist an Hand von Mozarts Eigenschriften, die sich in der Berliner Staatsbibliothek befinden, eine Revision des Notentextes erfolgt, die eine ganze Anzahl von Fehlern und Ungenauigkeiten zum ersten Male richtigstellt. Der Klavierauszug der Oper „Die Hochzeit des Figaro" ist soeben (im Verlag C. F. Peters, Leipzig) erschienen; „Don Giovanni" und „Così fan tutte" werden noch in dieser Spielzeit folgen.

Adolf Diesterweg vollendete am 31. Dezember 1939 sein siebzigstes Lebensjahr — ein Tag, der für ihn fast ein weiteres Jubiläum mit sich bringt: das seiner zwanzigjährigen Mitarbeiterschaft an der Allgemeinen Musikzeitung. In dieser Eigenschaft als Musikkritiker und -schriftsteller hat Diesterweg, der Sohn des berühmten Verlegers Moritz Diesterweg (Frankfurt), überaus segensreich, verantwortungsbewußt und deutschbetont gewirkt. Seine wöchentlichen Konzertbesprechungen, seine Aufsätze (vorwiegend zwischen 1920—1930) galten stets nur dem Ziel der Reinhaltung unserer Kunst in Werk und Wiedergabe. Forderte er vom Künstler als Selbstverständlichkeit das „Dienen am Werk", so brachte er für seine Tätigkeit den idealistischen Schwung eines R. Schumann und die unbedingte Hingabe eines F. Schubert mit, mit welchen Meistern auch sein ganzes musikalisches Fühlen und Denken aufs innigste verbunden ist. Daß ihm bei seiner Tätigkeit und seinen kritischen Waffengängen im Zwischenreich auch die Gabe des Humors, des geistvollen Wort- und Versspiels zur Verfügung stand, hat ihn vor der ätzenden Galligkeit des Kritikasters bewahrt und seinem Wesen die Aufnahmefreudigkeit, von Herzen kommende Wärme und Lauterkeit verliehen. Zahlreiche Musiker werden das bestätigen und ebenso seine jüngeren Berufskameraden, die dem liebenswerten Menschen und hilfsbereiten Kollegen noch manches Jahr des Wirkens wünschen. Dr. F. W.

Zwischen dem Deutschen Opernhaus in Berlin und der Königlichen Oper in Rom ist ein Austauschgastspiel vereinbart worden. Danach wird in Berlin von dem römischen Ensemble unter Marinuzzi eine italienische Oper zur Uraufführung gebracht, während das Deutsche Opernhaus in Rom gastieren wird.

Wilhelm Furtwängler ist von Gauleiter und Reichskommissar Bürckel zum Bevollmächtigten für das gesamte Musikwesen der Stadt Wien berufen worden. Dieser neue Auftrag soll seine Berliner Verpflichtungen in keiner Weise berühren. Seit 1938 hatte Furtwängler bereits die musikalische Leitung der Wiener Philharmoniker erneut übernommen, nachdem er schon 1927 drei Jahre lang an der Spitze dieses Orchesters gestanden hatte. Man darf den Maßnahmen Furtwänglers hinsichtlich der Gestaltung des Wiener Musiklebens mit besonderen Erwartungen entgegensehen.

GMD. Prof. Hugo Balzer ist eingeladen worden, im Rahmen des deutsch-spanischen Kulturaustausches in der zweiten Januarhälfte in Barcelona dreimal Richard Wagners Musikdrama „Tristan und Isolde" zu dirigieren.

Die Nachtmusik für kleines Orchester von Hans Wedig gelangt in diesem Jahre in Berlin, Chemnitz, Frankfurt, Heidelberg, Kiel, München und Stuttgart zur Aufführung.

Karl Höllers vielgespielte „Hymnen über gregorianische Choralmelodien" für Orchester erlebten am 21./22. Dezember 1939 ihre amerikanische Erstaufführung in Neuyork durch das Neuyorker Philharmonische Sinfonieorchester unter Leitung von John Barbirolli. Das Werk hinterließ bei Publikum und Presse starken Eindruck. Es ist erfreulich, daß nach langer Zeit wieder einmal ein neues deutsches sinfonisches Werk in den repräsentativen Neuyorker Philharmonischen Konzerten erklang.

Der Unterhaltungskomponist Jonny Heykens, ein niederländischer Staatsangehöriger, ist von seinem Londoner Verleger Wolff aufgefordert worden, seine Beziehungen zum Deutschen Reich abzubrechen, widrigenfalls die mit ihm geschlossenen Verträge fristlos gelöst werden müßten. Heykens, der in der ganzen Welt einer der meistgespielten Unterhaltungsmusiker ist, hat sich diese Einmischung verbeten und wird nunmehr in England wie in den englischen Kolonien boykottiert. Bemerkenswert ist noch, daß auch der niederländische Vara-Sender in Hilversum daraufhin ein Spielverbot für die Stücke von Heykens ausgesprochen hat. Ein eigentümlicher Fall von Neutralitätswahrung!

Der Leipziger Thomanerchor ist unter der Leitung von Prof. Dr. Karl Straube in den Konzertsälen Schwedens, Norwegens und Dänemarks im November mit größtem Erfolg aufgetreten. Die Begeisterung, auch in der skandinavischen Presse, über die Leistungen des Knabenchores ist ungewöhnlich. Vielfach wurden die Abende als die Höhepunkte des Musikwinters bezeichnet.

Das Streichquartett Nr. 3 d-moll von C. A. Vogel wurde vom Genzel-Quartett in Leipzig im Haus der Kultur mit starkem Erfolg aufgeführt.

Studio Liselotte Strelow
Künstlerische Bildnisse
Berlin W 50. Kurfürstendamm 230. Telefon 91 41 12

Prof. Martin Grabert ist am 1. Dezember 1939, 71 Jahre alt, aus dem Dienst als Kirchenmusiker ausgeschieden. Zuletzt war er 15 Jahre hindurch an der Markuskirche in Berlin-Teplitz tätig.

Das Amt des Leipziger Thomasorganisten wurde mit Hans Heintze besetzt, nachdem Günther Ramin, der es bisher versah, Thomaskantor geworden ist.

Der Generalintendant der Hamburgischen Staatsoper, Heinrich K. Strohm, wurde in der gleichen Eigenschaft an die Wiener Staatsoper berufen. Sein Dienstantritt in Wien soll zum 1. April 1940 erfolgen. Er trat bei der Reichstheaterwoche 1939 in Wien durch eine glanzvolle „Julius-Cäsar"-Aufführung und seine Mitwirkung bei den Salzburger Festspielen bereits in der Ostmark hervor. Die Hamburger Oper hat unter seiner Leitung (seit 1933) einen starken Aufschwung genommen.

Der Führer und Reichskanzler hat dem 1. Kapellmeister am Preußischen Staatstheater in Kassel, Dr. Robert Laugs, gelegentlich seiner dortigen 25jährigen Wirksamkeit den Titel „Staatskapellmeister" verliehen.

Die Staatliche Hochschule für Musik Karlsruhe hat am 15. Dezember 1939 offiziell den Unterricht auf allen Lehrgebieten wieder aufgenommen. Die Tatsache der Wiedereröffnung dieser bedeutenden Musikerziehungsstätte der Südwestmark erscheint in Anbetracht der unmittelbaren Grenzlage der Badischen Gauhauptstadt besonders bemerkenswert. Aus diesem Anlaß fand am 17. Dezember ein Festkonzert statt, in welchem Werke von Franz Philipp, Schubert, Julius Weismann und Hugo Wolf durch Ausbildungslehrkräfte der Anstalt zur Aufführung gebracht wurden.

Die Jutta-Klamt-Schule führt Januar 1940 in 18 Städten des Gaubereiches Sachsen Schulveranstaltungen durch. Ein abendfüllendes Programm zeigt „Deutsche Gymnastik", „Volkstümliche Tanzgestaltung" und einen von der Kammertanzgruppe Jutta Klamt bestrittenen Kunsttanzteil mit Teilen aus dem anläßlich der Reichstagung der NSG. „Kraft durch Freude" in Hamburg uraufgeführten Feierabendwerk „Hymnus" von Jutta Klamt.

Im Athenäum in Bukarest fand unter Leitung von George Georgescu ein Konzert statt, in dem Erna Berger mitwirkte. Das Programm sah neben einer Konzertarie von Mozart, die Arie der Königin der Nacht aus der „Zauberflöte", die Vierte Sinfonie von Schumann und ein Orgelkonzert vor (Solist J. Stadelmann). Erna Berger sang ferner in der Staatsoper in Bukarest die Partie der Gilda in Verdis „Rigoletto".

In Stockholm gelangte unter Leitung von Hofkapellmeister N. Grevilius Max Trapps „Fünfte Sinfonie" zur erfolgreichen Aufführung.

Kurt Hessenbergs von Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern in Hamburg, Berlin und Dresden kürzlich aufgeführtes „Concerto grosso" gelangt demnächst in Bielefeld (Gößling) und Mannheim (Elmendorff) zur Aufführung.

In Budapest hatte Wilhelm Furtwängler mit Trapps „Konzert für Orchester Nr. 1" einen triumphalen Erfolg zu verzeichnen.

Hanna-Maria Marquardt (Dresden) veranstaltete ihren „5. Abend Dresdner Komponisten". Es fanden Lied-Uraufführungen von Hermann Werner Finke, Willy Kehrer, Walther Kupffer, Walther Petzet und Fritz Reuter statt, die von den Komponisten selbst begleitet wurden.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Köln ist am 1. Dezember 1939 auf Anordnung des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung wieder voll eröffnet worden.

Rudolf Petzolds Konzertouvertüre op. 17 kommt Anfang 1940 in Sofia durch das Königliche Sinfonieorchester unter Leitung von Prof. Sascha Popoff zur bulgarischen Erstaufführung. Bulgarische Künstler veranstalten in diesem Konzertwinter einen Kammermusikabend, welcher ausschließlich Werken des Kölner Komponisten gewidmet sein wird.

Karl Elmendorff wurde eingeladen, das Augusteo-Orchester in Rom im Dezember zu dirigieren.

Im Rahmen des deutsch-slowakischen Kulturaustausches kam in Preßburg Puccinis „Boheme" mit Gästen von der Wiener Staatsoper zur Aufführung.

Der Dozent für Musik an der Hochschule für Lehrerbildung in Oldenburg, Dr. Michael Alt, wurde zum Professor ernannt.

Der von Reichsminister Dr. Goebbels gestiftete „Nationale Musikpreis" wird auch im Jahre 1940 an den besten deutschen Nachwuchsgeiger und den besten deutschen Nachwuchspianisten in Höhe von je 10 000 RM. verliehen. Zur Bewerbung sind zugelassen reichsdeutsche Pianisten und Geiger im Alter von 18—30 Jahren, die eine ausreichende Vorbildung nachweisen und mindestens zwei Solistenabende sowie zwei Konzerte mit Orchester bestreiten können.

Im Deutschen Ständetheater in Prag fand ein Konzert des Sudetendeutschen Philharmonischen Orchesters statt. Unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Otto Wartisch erklang vor dem ausverkauften Haus die Serenade für Blasorchester op. 7 von Richard Strauß, das Klavierkonzert in A-dur von W. A. Mozart (Solistin Rosl Schmid) und Bruckners Vierte Sinfonie in Es-dur (in Urfassung).

Zur Feier des 1. Mai wurde im Casino Aleman in Mexiko das „Deutsche Bekenntnis" von Heinrich Spitta aufgeführt.

Todesnachrichten

Emil Petschnig, der unseren Lesern aus mehreren mutigen Aufsätzen bekannt ist, starb unerwartet am 15. Dezember im 62. Lebensjahr in seiner Heimatstadt Wien. Als Komponist hat er sich namentlich auf dem Gebiet der Ballade einen guten Namen erworben. Bis zuletzt nahm er stärksten Anteil namentlich auch an den kulturpolitischen Ereignissen. Als ein Vorkämpfer für die Reinhaltung der deutschen Musik wird er unvergessen bleiben.

Der bekannte Leipziger Geigenbaumeister Albin Wilfer starb im Alter von 68 Jahren.

Am 1. Dezember starb plötzlich in Stockholm Max Fiedler kurz vor der Erreichung des 80. Lebensjahres, das er am 31. Dezember vollendet hätte. Mit Fiedler ist gewissermaßen ein Stück Musikgeschichte dahingegangen. Um die Jahrhundertwende machte er sich einen Namen als Dirigent der Fiedler-Konzerte in Hamburg, wo er als Pianist und als Konservatoriumsdirektor wirkte. Er ging dann nach Boston, und als Vorkämpfer für Brahms' gastierte er in allen Hauptstädten der Welt. Von 1916 bis 1933 war er als städtischer Musikdirektor in Essen tätig, wo er Brahms, Bruckner und Reger durchsetzte. In bewundernswerter Frische blieb Fiedler bis in sein letztes Lebensjahr hinein als Dirigent tätig, und seine Konzerte mit den Berliner Philharmonikern waren in den letzten Jahren zu einem festen Bestandteil des Musiklebens der Reichshauptstadt geworden. In vollendeter Werktreue gestaltete er das große musikalische Erbe der Klassik und der Romantik so eindringlich nach, daß er auch nach seinem Tode noch leuchtendes Vorbild bleiben wird. Zahlreiche Schallplattenaufnahmen überliefern auch für die Zukunft die große Dirigierkunst Max Fiedlers.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung vorbehalten. Schwer leserliche Manuskripte werden nicht geprüft. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 3

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Dirigent

Wilhelm R. Heger

Dirigent für Konzert u. Oper

Berlin - Dahlem, Schellendorffstraße 32. Telefon 89 72 84

Arrangements

Eduard van Dooren

Komponist. **Arrangements** für alle Orchester evtl. in Zusammenarbeit mit den betr. Kapellmeistern.

Berlin W 50. Augsburger Straße 27. Telefon 24 19 68.

Korrepetition — Konzertbegleitung

Maria Andrée-Thamm

Berlin W 15

Pariser Straße 21. — Telefon 92 04 76

Kritik:

Mit musikalischer Delikatesse begleitete M. A.-Th. am Flügel. Signale, Theodor Burde.

Kammerchor

Konzert, Funk, Film

Elektrola

Kammerchor Waldo Favre

Berlin-Charlbg.

Fasanenstraße 13. Tel. 32 26 56

Kapellmeister

Werner Joachim Dickow

Kapellmeister, Komponist, Gastdirigent

Reichenberg/Sudetengau, Dörfel Nr. 97. Tel. Reichenberg 3127

Kapellmeister Joachim Fritzen

Pianist, Komponist, Korrepetitor

Berlin-Britz, Miningstraße 54. — Telefon 60 71 25

Konzertbegleiter

HEINRICH GÖLDNER

Konzertbegleiter, Korrepetitor, langjähriger Mitarbeiter von Elena Gerhardt. Begleiter von Willi Domgraf-Faßbaender, Helge Roswaenge u. a.

Berlin W 15, Uhlandstraße 145. Telefon 92 19 10

Willy Jaeger

Konzertbegleiter

Orgel — Klavier

Berlin-Friedenau, Lauterstr. 38, Tel. 83 19 37

FRITZ ROIKO

Künstlerische Begleitungen

Berlin-Wilmersdorf, Bruchsaler Str. 1. Telefon: 87 54 24.

UNTERRICHT

Konservatorium

Private Musikschule

Sämtl. Fächer der Musik v. d. Anfangsstufe b. z. Berufsausbildung

Mohr'sches Konservatorium für Musik

Gegr. v. 1870

Carl Thomas vorm.

Staatl. geprüfte und anerkannte Lehrkräfte, Kammermusiker der Staatsoper u. Städt. Oper. Dir. Carl Thomas, Berlin SW 68, Prinzenstr. 44 (am Moritzplatz) Fernruf: 61 59 23.

Akkordeon

FRANZ ORT

Der Akkordeonlehrer

Berlin W 35, Bülowstraße 16, Telefon-Anschl.: 27 67 31

Gehörspiellehre

ERNA GIESE-SCHRÖTER

To — na — ni — te — ka — su — mi — to

Eine musikalische Grammatik und Gehörspiellehre.

Lehrgänge für Musikerzieher und Laien.

Berlin SW 68, Wilhelmstraße 148. / Telefon 19 11 62

Gesang- und Bühnenlehrer

Gesangsmeister

HANS BELTZ

An **Staatsoper München** Spielzeit 1939/41 2 Schülerinnen erstes Fach engagiert. Weitere Schüler erstes Fach **Staatsoper Stuttgart, Bremen, Kassel, Dessau, Städtische Bühnen Düsseldorf** und viele andere Bühnen.

BERLIN W 50, Regensburger Str. 20, Fernruf 25 65 35.

Carlotta Vanconti, ***Meisterin des alitalienischen Belcanto Lehrerin berühmter Sänger***

Langjährige internationale Studien und Bühnentätigkeit (vier Jahre davon in Italien) *Gesang und Darstellung für Oper, Operette und Konzert.*

Fehlstudium ausgeschlossen. Hilfe *(sehr oft in wenigen Stunden)* bei jeglichen, wie immer gearteten Stimmstörungen, Mängeln, Klangfehlern, Krisen usw.

Spezifische Atempflege, deren befreiende, beruhigende u. aktivierende Wirkung gleichzeitig alle seelischen, körperl. u. nervlichen Verspannungen u. Verkrampfungen löst, sowie die vielfältigen, aus ihnen resultierenden u. meistens verkannten Beschwerden.

Für tätige Sänger(innen): Kurzfristige Überholungs- und Perfektionskurse, Repertoirstudium in vier Sprachen, ständige Stimmpflege und Kontrolle, sowie Einsingen vor den Vorstellungen zu ermäßigten Pauschalpreisen.

Berlin W 50, Budapester Straße 43III, Tel. 25 15 28

Gesang

Die Photographie Ihrer Stimme
durch Aufnahme auf Schallplatten
Stimmkontrolle. Schallplattenselbstherstellung zur Erleichterung des Unterrichts.
Unter den Linden (Passage) 35/12 20 46 „RADIO-BARON"

Agnes Berlin
Gesangspädagogin
Vollständige Ausbildung — Oper — Operette — Lied
Berlin-Steglitz, Düppelstraße 3a. Telefon 72 17 67

HELENE CASSIUS Gesangschule Berlin W 50,
Spichernstraße 16 • Fernsprecher 24 05 82 • Bühne u. Konzert

Tenören und Sopranen
wird einwandfreie Höhe und Mittellage zugesichert. Beiwohnen einer Unterrichtsstunde gestattet.
Hildegard Duda. Telefon 27 05 17

Altitalienische Meisterklasse
Hedwig Francillo-Kauffmann
Kammersängerin
Berlin-Grunewald, Humboldtstraße 13. Telefon 97 30 16.

Doris Kaehler, Konzert-Sängerin
u. Gesangspädagogin. Gewissenh. Ausbild. u. Stimmkorrekt.
Müheloses Singen durch die Lehre d. bewußten Atemtechnik.
Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 152. Telefon 97 55 05

Wini Klakow, Stimmbildnerin
unterrichtet **Anfänger und Fortgeschrittene.**
Spez. Korrektur verbildeter Stimmen.
Berlin W 50, Ansbacher Straße 35. Telefon 24 60 11

Rudolf Klunter
Stimmbildner
Wiederherstellung kranker Stimmen, auch verzweifelte Fälle.
Friedenau, Rheinstraße 14. Telefon 83 48 42

PANCHO KOCHEN Bad. Hofopernsänger Stimmbildner
BERLIN-HALENSEE, Katharinenstr. 27 II ks. Tel. J7 Hasbmeister 1893

MILE KÖNIG
— **Gesangspädagogin** —
Vollständige Ausbildung, Stimmkorrektur u. Stimmbildung
Berlin-Marienfelde, Friedrichrodaer Str. 87. Tel. 73 59 93

PAUL MANGOLD, Gesangsmeister
So beurteilt die Presse meine Schüler „. . . . herrl. gesangl. Führg." „. . . . vollend. geführte Brusttöne b. i. d. Kopflage" „. . . . Das nennt m. Sing." „. . . . ausgez. durchgebildet u. m. reif. Tech. geführt, d. Höhe v. blend. Leuchtkraft" usw. **Bln.-Tempelhof,** Dorfstr. 49. (76 74 74)

von Zur-Mühlen
Gewissenhafteste Stimmbildung bis zur Bühnenreife. Glänz. Schülererfolge. Wiederaufbau ermüd. Stimm. Schüler als erste Kräfte im In- u. Ausl. Berlin W 62, Lutherstr. 2. Tel. 24 19 08.

Paul Neuhaus, (Stimmbildner für Opern u. Konzertgesang), Berlin, Küstriner St. 22, Ruf 976700. (Auf Grund gesetzmäßiger Vorgänge wurde die Möglichkeit der funktionellen Beeinflussung und Bildung eines Stimm-„Klangkörpers", wie ihn der „gute Naturalist" noch stets von Haus aus besitzt, autoritativ beobachtet u. ein Lehr-„Prinzip" begründet). (Tätigkeit an Mediz. Univ. Klinik).

August Pilz – Gesangsmeister
Lehrer erster Sänger / Stimmtechnische und musikalische Förderung zum vollendeten Kunstgesang
Berlin-Wilmersdorf, Sigmaringer Str. 23, Tel. 86 47 73

Ella Rößler-Springer Konzert-sängerin
Unterricht, gewissenh., sorgs. Stimmpflege. Stimmtechnische u. musikal. Reifeerzieh., Stimmkorrektur, Repertoirestudium.
Berlin-Halensee, Johann-Georg-Str. 16. Anruf 97 07 98

ALFRED SCHOEN Gesangs-pädagoge
Berlin-Friedenau, Wilhelmshöher Straße 20. Tel.: 83 48 44

Alfons Schützendorf
Anfänger- und Meisterkurse
Verzogen nach **Berlin-Charl. 5,** Neue Kantstr. 16. Tel. 93 62 27

ELSE SIEVERT GESANGS-STUDIO
Opern-Ensemble — Leitung: Kapellmstr. **Rudolf Groß**
Lehrer am Konservatorium der Stadt Berlin
Berlin-Friedenau, Wilhelmshöher Str. 18-19, Tel. 86 18 44

Komplettes Opern- u. Konzertstudium Studio di Scienza Vocale Jaan Thomsen **Berlin W 62,** Lutherstraße vorn, 4. Etage.
TOOMSALU **Voranmeldung**
Italienischer Opernsänger, Tenor / Regisseur. — Seine perfekte Caruso-Gesangsmethode ermöglicht vollendeten Belcanto. Telefon 25 07 79. Einmalige Prüfung kostenfrei

Ercole Tomei Italienischer Gesangsmeister
Lieder zur Laute. 1. Adresse Bln. W 30, Neue Winterfeldtstraße 43, Telefon 27 24 50. Vorsingen Dienstag u. Freitag, **Zehlendf.,** Onkel Toms Hütte, Reihenbeize 66, Telefon 84 57 29

Stimmbildner **Trommer**
Berlin-Wilmersdorf I, Güntzelstraße 61. Telefon 87 17 39

Ilse Dietrich
ehem. Mitglied der Staatsoper Berlin. Gesangsausbildung nach der Lehre von Dr. Paul **Bruns,** für **Bühne u. Konzert.**
Anschrift: bei Frau Bruns, Berlin W 15, Lietzenburger Straße 28, Telefon 92 35 20
Bruns-Werke: Bariton-Tenor, Minimalluft u. Stütze u. a. Zu haben im Verlag Göritz, Berlin-Charlottenburg.

Berlin W 30
Geisbergstraße 34
Telefon 25 03 07
Belcanto-Studio
Edwin Haagen
Im Verlag A. Felix, Leipzig, Karlstraße ersch.: „Der deutsche Kunstgesang in Not! Das Geheimnis des Belcanto!" Eine Mahnschrift. RM. 1,—.

ROBERT SPÖRRY
GESANGSMEISTER
Berlin-Wilmersdorf,
Motzstraße 83 • Fernsprecher: 87 35 55
Dr. Paul Bruns schreibt Januar 1933: Seine hervorragende Musikalität und seine hohe Bildung ließen ihn in die neue Idee dergestalt eindringen, daß ich ihn als den *einzigen und besten Vertreter meiner Lehrprinzipien* bezeichne. Die hervorragenden *pädagogischen Erfolge* auf welche College Spörrry hinweisen kann, sind noch gesteigert

Adolf Lussmann **Tenor** / Ehemalige Engagements: Hofoper Dresden, Staatsoper, Städt. Oper Berlin, Wien, Budapest, Helsingfors, London, Covent Garden, Tourneen durch Nord- u. Südamerika.
Jetzt Gesangsmeister in **Berlin W 15,** Lietzenburger Str. 51, Telefon 92 44 30