Werk

Titel: Heft 5 : XXXII. Jahrgang Februar 1940

Ort: Berlin

Jahr: 1940

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_032|LOG_0065

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 5

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

Februar 1940

Max Hesses Verlag / Berlin

Neben der Herstellung von Werksatz jeder Art pflegen wir auch
den Satz von

MUSIKNOTEN

und stehen gern mit Angeboten sowie Satzproben zur Verfügung
Ferner liefern wir Prospekte, Beilagen und sonstige Drucksachen
in jeder gewünschten Ausstattung

C. Schulze & Co. GmbH. Buchdruckerei
Gräfenhainichen / Kreis Bitterfeld

Stadtkontor: Berlin-Charlottenburg 5, Lietzensee-Ufer 3 • Anruf 935915

KLAVIERSONATEN
IN DER EDITION PETERS

HAYDN. Sämtliche Sonaten. Ausgabe Martienßen.
Band I: 6 leichte Divertimenti E. P. 4443 . . . . . RM. 1,50
Band II—V: 43 Sonaten E. P. 713a/d . . . . . je RM. 2,50
Auswahl (Teichmüller) E. P. 4348 . . . . . RM. 2,—

BACH, JOH. CHRISTIAN
10 Sonaten in 2 Bänden E. P. 3831a/b . . . . . je RM. 1,80

CLEMENTI. Berühmte Sonaten. Ausgabe Ruthardt.
In 4 Bänden E. P. 146a/d . . . . . je RM. 2,50
Originalsonaten für Klavier zu 4 Händen in einem
Band E. P. 1323 . . . . . RM. 2,—

MOZART. Sämtliche Sonaten. Ausgabe Köhler und Ruthardt
in 2 Bänden E. P. 486a/b . . . . . je RM. 3,—
in einem Band (Volksausgabe) E. P. 485 . . . . . RM. 4,—
Ausg. Pauer u. Frey in 2 Bänden E. P. 1800a/b . . je RM. 3,—

BEETHOVEN. Sämtliche Sonaten. Ausgabe Köhler und
Ruthardt in 2 Bänden E. P. 296a/b . . . . . je RM. 5,—
in einem Band (Volksausgabe) E. P. 3 . . . . . RM. 7,50
Ausgabe Pauer in 3 Bänden E. P. 1801a/c . . . . je RM. 4,—

DIABELLI. Sonaten für Klavier zu 4 Händen.
Op. 32, 33, 37 (Frey) E. P. 2443a . . . . . RM. 1,20
Op. 38, 73 E. P. 2443b . . . . . RM. 1,20
Op. 150 (mit Op. 152) E. P. 2441 . . . . . RM. 1,—

SCHUBERT. Sämtliche Sonaten. Ausgabe Köhler und
Ruthardt in 2 Bänden E. P. 488a/b . . . . . je RM. 2,50

CHOPIN. Sonate I — III. Ausgabe Scholtz in einem Band
E. P. 1909 . . . . . RM. 2,—

SCHUMANN. Sonate Op. 11 und 22. Ausgabe Sauer in
Einzelausgaben E. P. 2326a/b . . . . . je RM. 1,20
Jugendsonaten Op. 118. Ausgabe Sauer in einem Band
E. P. 2325 . . . . . RM. 1,20

LISZT. Sonate h-moll. Ausgabe Sauer in Einzelausgabe
E. P. 3611 . . . . . RM. 1,20

BRAHMS. Sonate I — III, Op. 1, 2, 5. Ausgabe Sauer in
einem Band E. P. 3923 . . . . . RM. 2,50
in Einzelausgaben E. P. 3920/22 . . . . . je RM. 1,—

GRIEG. Sonate e-moll, Op. 7 E. P. 2278 . . . . . RM. 3,—

DIE MUSTERGÜLTIGE AUSGABE!

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

C. F. PETERS / LEIPZIG

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 | Februar 1940 | Heft 5

Für den deutſchen Mozart!

Das Vermächtnis Siegfried Anheiſſers

Von Friedrich W. Herzog, Düſſeldorf

„Wer es heute unternimmt, Mozarts Opern neu zu überſetzen, der muß dafür Gründe haben, die ganz beſonders überzeugen. Er darf ſich nicht nur auf die Tatſache berufen, daß die bisherigen Verdeutſchungen unzureichend ſind, ſondern er muß zeigen, warum ſie es ſind; darüber hinaus muß er glaubhaft machen, daß er die Erkenntniſſe und die Kraft beſitzt, nun nach fünfzig ſchlechten Überſetzungen des Figaro und des Don Giovanni eine Übertragung zu bringen, die Fehler ſeiner Vorgänger vermeidet." Mit dieſen Worten, die zugleich eine unabdingbare Forderung in ſich ſchließen, leitete Siegfried Anheiſſer ſein Buch „Für den deutſchen Mozart! — Das Ringen um gültige deutſche Sprachform der italieniſchen Opern Mozarts" ein. In dieſem Werk, das als 26. Band der „Schaubühne", Quellen und Forſchungen zur Theatergeſchichte (Verlagsanſtalt Heinr. u. J. Lechte, Emsdetten in Weſtfalen) erſchien, hat Anheiſſer kurz vor ſeinem Tode Rechenſchaft über ſein Lebenswerk abgelegt. Es iſt ein ſtolzes Vermächtnis, getragen von einem Idealismus, der um der Sache willen zu jedem Opfer bereit war, aber auch keinen Kampf mit „Andersgläubigen" aus dem Wege ging. Der Einſatz, den Siegfried Anheiſſer für den deutſchen Mozart in Wort und Schrift vertrat, hat dem deutſchen Theater Mozarts italieniſche Opern in einer aus dem Geiſt unſerer lebendigen deutſchen Sprache geborenen Form neu geſchenkt. Das iſt ſein bleibendes Verdienſt, das auch dadurch nicht geſchmälert wird, daß neben ihm andere Verſuche mit mehr oder weniger Glück, kaum aber aus ſolcher Fülle des Wiſſens und der muſikaliſchen Wortkunſt unternommen wurden und noch werden.

Mozart hat zu ſeinen Opern — mit Ausnahme der beiden deutſchen Singſpiele „Die Entführung aus dem Serail" und „Die Zauberflöte" — als Vorlage nur italieniſche Texte verwandt. Zwiſchen den genannten Singſpielen entſtanden die drei Meiſterwerke „Figaros Hochzeit", „Don Giovanni" und „Coſi fan tutte", die er, dem herrſchenden Zwang der Mode und des Hofes folgend, auf italieniſche Texte ſchrieb. Wenn er auch den Kampf gegen den läſtigen welſchen Zwang in der Öffentlichkeit ſcheute, ſo hat er doch ſeinem Unwillen in einem Brief an Profeſſor Klein in Mannheim, den Dichter der erſten Oper deutſcher Art, „Günther von Schwartzburg", im März 1785 in unmißver-

ſtändlicher Weiſe Ausdruck gegeben: „das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutſchland, wenn wir Teutſchen einmal mit Ernſt anfingen, teutſch zu denken — teutſch zu handeln — teutſch zu reden und gar teutſch zu ſingen!" Gewiß war Mozarts Schaffen von außen her durch die italieniſche Kunſt befruchtet, aber in ſeinem Kern war es ganz und gar deutſch. Das beweiſt ſein Lebenswerk in der Oper und in der Sinfonie, in der Kammermuſik und in der Klaviermuſik und am einfachſten im Lied. Das auf Goethes Verſe komponierte „Veilchen" iſt in ſeiner freien Form die Vorwegnahme eines erſt Menſchenalter ſpäter gewonnenen Liedſtils. Auf allen Gebieten offenbarte Mozart ſeine Individualität als Anſpruch und Ausſage einer feſtumriſſenen Perſönlichkeit, in der Welt der Oper ſetzte er ſich den leuchtendſten Markſtein, indem er die in ihrem urſprünglichen Weſen lyriſche Kunſt mit dramatiſchem Leben erfüllte. Der Blutſtrom ſeiner Muſik ließ die auf der Bühne handelnden Geſtalten zu Menſchen und Charakteren werden. Und weil ſie es ſind, haben ſie ſich allen Wandlungen der Zeit zum Trotz bis zum heutigen Tage auf dem Theater, das als Spiegel der Zeit ein unbeſtechlicher Richter iſt, gehalten und behauptet.

Ein Blick auf die Spielpläne der deutſchen Opernbühnen lehrt, daß die Werke Mozarts immer noch die höchſten Aufführungsziffern neben den Muſikdramen Richard Wagners behaupten. Aber während Wagner ſchon durch das ſtilwahrende Vorbild von Bayreuth vor Verunſtaltungen verſchont blieb — in der Syſtemzeit vor 1933 fehlte es allerdings auch hier nicht an Attentaten artfremder Interpreten —, betrachtete man Mozarts Opern ausſchließlich als muſikaliſche Angelegenheit, wobei die Frage nach einer ſinnvollen und dichteriſchen Eindeutſchung als nebenſächlich angeſehen wurde. Wohl auf keinem Feld der Operdramaturgie iſt im Laufe eines Jahrhunderts das Sündenkonto ſo angelaufen wie auf dem der Mozart-Überſetzungen, die einen wahren Tummelplatz für Verſuche aller Art abgaben. Als Siegfried Anheiſſer vor mehr als fünfzehn Jahren zum erſtenmal auf dieſen „ewigen Schandfleck" im Daſein des deutſchen Theaters hinwies, fand er nur taube Ohren. Das Geſetz der Trägheit triumphierte. Und als dann die erſten Überſetzungen Anheiſſers ſich langſam durchzuſetzen anfingen, als ſchon in weiten Fachkreiſen ſein Verſuch, Ordnung und Vernunft in die Mozart-Texte zu bringen, mit zuſtimmendem Echo begrüßt wurde, da gab es immer noch einflußreiche und tonangebende Bühnen, die ſich dem fortſchrittlichen und werkdienenden Geiſt Anheiſſers verſchloſſen. Denn daß die Art und Arbeit Anheiſſers hoch über den bisher gebräuchlichen „ollen Kamellen" eines Knigge, Nieſe oder Levi ihren einzigartigen Wert behauptet, wagte niemand zu beſtreiten. Das Beharrungsprinzip als das Bekenntnis zur Tradition hat ſein Gutes, aber nur da, wo das Alte auch heute noch bedingungslos oder ohne große Einſchränkungen zu bejahen iſt. Ohne Schlegel-Tieck iſt uns auch heute noch ein Shakeſpeare auf der deutſchen Bühne unvorſtellbar. Aber was ſind ein Knigge oder Levi gegenüber dieſen Überſetzern, die zugleich dichteriſch begabte Sprachſchöpfer waren! Immerhin geben wir die Hoffnung nicht auf, daß auch auf den deutſchen Theatern in der Frage der Opernüberſetzungen eines Tages mit der gleichen Energie und der gleichen Tatkraft wie auf dem Gebiet des Schauſpiels klare Verhältniſſe geſchaffen werden.

Der Arbeit Siegfried Anheiſſers verdanken wir nicht nur die Überſetzung des Dreigeſtirns *Figaros Hochzeit-Don Giovanni-Coſi fan tutte*, ſondern auch den „*Hirtenkönig*" und „*Die Gärtnerin aus Liebe*", die erſt durch An-

heiſſers Einſatz wieder Heimatrecht auf der deutſchen Opernbühne gewann. In dieſer Zeitſchrift hat Anheiſſer mehr als einmal das Wort zur Rechtfertigung ſeiner Mozart-Überſetzungen ergriffen. Er hat darauf hingewieſen, daß die Muſik das Primäre iſt, aber ſich auch zu dem Satz Mozarts (aus einem Brief an ſeinen Vater vom 13. Oktober 1781) bekannt, daß „bei einer Opera ſchlechterdings die Poeſie der Muſik gehorſame Tochter ſein" muß. Anheiſſers Buch „Für den deutſchen Mozart" gibt auf jeden möglichen Einwand die hieb- und ſtichfeſte Antwort, nachdem er ſelbſt zuvor ſeine Grundlagen entwickelt hat. Wie treffend charakteriſiert er die fälſchende Unnatur des gebräuchlichen Operndeutſches, wenn er ſchreibt: „Das Operndeutſch iſt ein Gebilde, das zwar beanſprucht, als deutſche Sprache zu gelten, doch erſcheint es mit ſeinem Schwulſt, mit ſeiner unbeholfenen und verwaſchenen Ausdrucksweiſe, ſeinen unbefriedigenden Notlöſungen, den Wortverdrehungen und Verſchachtelungen als ihr Zerrbild... Wie es ſich aber auch quält, immer fehlt eines, die innere ſchlichte Wahrhaftigkeit, die Natürlichkeit der Sprache, wie ſie uns nur aus unſerm Volk heraus zuwächſt und wie wir ſie ihm entgegentragen müſſen."

Das Mozart-Bild hat lange Zeit im Schein einer roſaroten Verzärtelung geſtanden, die in der „holden Anmut" das ganze Weſen begriff. Man ſah auch in ſeinen Opernfiguren nur verſpielte Geſtalten, die ſich in der Sprache ebenſo verſpielt aufführten. Anheiſſer hat mit Recht darauf hingewieſen, wie irrig dieſe Auffaſſung iſt. Daß beiſpielsweiſe der Graf in „Figaros Hochzeit" nicht im gleichen Stil mit der Gräfin ſpricht wie mit der Zofe Suſanne, erſcheint uns ſelbſtverſtändlich. Auf der Bühne nahm man das Gegenteil ohne Widerſpruch hin. Niemand nahm Anſtoß an einem „Jargon", der im Alltags- und Hochgefühl die gleiche verſtimmte Leier gebrauchte. Daß eine muſikaliſche Überſetzung eine größere Freiheit in der Behandlung des Wortes vorausſetzt, wird vielleicht nur ein eingefleiſchter Philologe leugnen. Hier darf die Worttreue getroſt gegen die Sinntreue eingetauſcht werden, wenn nur das muſikaliſche Gefüge unangetaſtet bleibt. Bei der italieniſchen und deutſchen Sprache iſt die natürliche Wortſtellung außerdem ſo grundſätzlich verſchieden, daß die deutſche unbedingt den Vorrang beanſpruchen darf. Vergeſſen wir doch nie, daß Mozart zu italieniſchen Texten deutſche und immer wieder nur deutſche Muſik geſchrieben hat.

Die künſtleriſche Sprache der Überſetzung ſetzt ein hohes Einfühlungsvermögen in das ſchon Geſtaltete voraus. Zwar bleibt dem Überſetzer das Ringen mit dem Vorwurf erſpart, aber das Ringen mit dem Werkſtoff iſt kein geringerer Kampf. Auch von ihm verlangen wir einen beſtimmten Kunſtwillen mit abſoluter Beherrſchung der Sprache und Form. Er drückt ſeiner Arbeit den Stempel ſeiner Perſönlichkeit auf und iſt niemals durch ein Kollektivum oder Kollegium zu erſetzen. Der Verſuch, eine an ſich ſchlechte Überſetzung nun durch einen anderen Überſetzer korrigieren zu laſſen, muß immer Flickwerk bleiben. Eine ſolche Methode nähert ſich den Gebräuchen der Konfektion, die auf dem Feld der Operettenbearbeitungen Schule gemacht hat. Eine immer wieder angeſchnittene Frage iſt das Schickſal der „geflügelten Worte" der alten Überſetzungen. Anheiſſer weiſt ſehr richtig darauf hin, daß „Neue Freuden, neue Schmerzen" aus dem Figaro oder „Keine Ruh bei Tag und Nacht" aus dem Don Giovanni ja nicht aus eigenem Wert, ſondern nur durch die Melodie Mozarts berühmt wurden. Ihre Bedeutung iſt als nur zweitrangig, und ihr Erſatz erſcheint ohne Einſchränkungen gerecht-

fertigt, wenn dieſer dem Tonfall der Muſik entſpricht. (Schließlich mag auch auf die Rolle hingewieſen werden, die zahlreiche dem jüdiſchen Idiom entnommene Redewendungen bis 1933 in der deutſchen Alltagsſprache geſpielt haben. Es bedurfte nur ſteter Hinweiſe, um dieſe von den meiſten nicht einmal mehr als Fremdkörper empfundenen Ausdrücke allmählich wieder aus dem Sprachgebrauch zu entfernen.) Wenn wir einmal das Beſſere und damit das Wahre erkannt haben, iſt die Gewöhnung an ſie nur ein Schritt.

Abſchließend ſei allen, die es angeht, das Buch Anheiſſers als ein Quellenwerk von wahrhaft ſäkularer Bedeutung empfohlen. Ob ſeine Überſetzungen ſich ihren Platz an der Sonne endgültig erobern werden, iſt eine Entſcheidung, die die Zeit bringen wird. Mit Zwangsmaßnahmen iſt in der Kunſt noch nie oder ſelten ein Werk durchgeſetzt worden. „Wenn man mir beweiſt, daß eine andere Überſetzung beſſer iſt als die meine" — ſo heißt es in dem Schlußwort Anheiſſers —, „wenn man es ſchlagend dartut mit Beiſpielen und Gegenbeiſpielen, ... dann ſtehe ich gerne ſelbſt zurück!" Siegfried Anheiſſer lebt nicht mehr, um für ſein Lebenswerk einzuſtehen, aber ſein Vermächtnis wird immer als reine Flamme leuchten: für den deutſchen Mozart!

Unſere großen Tonmeiſter als Sänger des Vaterlandes

I. Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven

Von Alfred Weidemann, Berlin

In dieſer Zeit bedeutungsvoller kriegeriſcher Ereigniſſe, die uns Deutſche ſtählern und ſtolz macht, klingen uns täglich aus dem Rundfunk die erhebenden Klänge unſerer prächtigen Armeemärſche und ſchönen vaterländiſchen Lieder entgegen. Da wird ſich, wie es ja naheliegt, ſo mancher Freund der Muſik die Frage vorlegen, was denn eigentlich unſere deutſchen Meiſter der Tonkunſt an Werken vaterländiſcher Art geſchaffen haben. Die Frage iſt wohl berechtigt, ſtammen doch die vielen vaterländiſchen Muſikſchöpfungen, die wir beſitzen, faſt ſämtlich von wenig bekannten oder unbekannt gebliebenen Komponiſten. Haben nun auch namhafte deutſche Tondichter zu dieſer Gattung der Muſik Schöpfungen beigeſteuert? Im folgenden möge dies einmal näher unterſucht werden.

Prüfen wir das Schaffen unſerer großen deutſchen Meiſter der Muſik nach Werken ausgeſprochen nationalen Charakters, nach Werken alſo, die aus einem vaterländiſchen Anlaß oder ſpontan dem patriotiſchen Empfinden entſprangen oder doch ein ſolches erkennen laſſen, ſo dürfen wir nicht vergeſſen, daß ein deutſches Nationalgefühl im eigentlichen Sinne erſt in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, in der Epoche des großen preußiſchen Königs ſich zeigte und daß es im Verein mit der Sehnſucht nach einem alle Stämme umfaſſenden großen Deutſchen Reich erſt in den Tagen der Befreiungskriege und der Romantik in voller Bewußtheit und Kraft hervorbrach. Es war in den friderizianiſchen Tagen, als dem deutſchen Volke der erſte große Dichter erſtand, der Schöpfer einer echten deutſchen Dichterſprache und zugleich die deutſcheſte, das ſtärkſte Nationalgefühl offenbarende Perſönlichkeit unter den Dichtern des klaſſiſchen Zeitalters: Klopſtock. Es mutet uns nun geradezu ſymboliſch an, wenn der größte deutſche Tonmeiſter dieſer Zeit künſtleriſch und auch perſönlich dieſem Dichter näher trat. Gluck hat in der Verbindung mit Klopſtocks Kunſt ſeine erſten und einzigen auf deutſche Worte komponierten Geſänge geſchaffen; all ſeinen Opern, auch den ſpäteren großen Muſikdramen, liegen italieniſche oder franzöſiſche Texte zugrunde. In den von Gluck kurze Zeit nach ſeiner „Alceſte" komponierten ſieben Oden und Liedern Klopſtocks ſind die erſten nationalen Geſänge eines großen deutſchen Tonmeiſters enthalten. Die Bedeutung der Klopſtock-Lieder Glucks liegt, was ihren künſtleriſchen Wert betrifft, beſonders in dem glücklichen Verhältnis von Ton und Wort, in dem ſchlichten, ſich eng den Verſen anſchmiegenden muſikaliſchen Ausdruck; die Muſik überſchwillt die Worte nicht, was Gluck auch abſichtlich vermied. Er nennt die Lieder in einem Briefe „ganz ſimbel" und von leichter Ausführbarkeit.

Goethe, der bei Geſangskompoſitionen ſtets das Recht des Dichterwortes gewahrt wiſſen wollte, ſchätzte Glucks Lieder daher ſehr und wünſchte, als er ſie kennengelernt hatte, ſogar eigene Gedichte

von Gluck vertont, ja er wurde durch sie bei der Dichtung der Arien seiner Singspiele beeinflußt. Was nun die nationalen Gesänge dieses Gluckschen Liederalbums angeht, so handelt es sich bei ihnen um die drei Stücke „Vaterlandslied" („Ich bin ein deutsches Mädchen"), „Wir und sie" („Was tat dir Tor dein Vaterland?") und „Schlachtgesang" („Wie erscholl der Gang des lauten Heers..."). Das erstgenannte der drei Lieder muß in Glucks Zeit bei allen, die es hörten, sehr beliebt gewesen sein; Glucks junge Nichte wurde in Gesellschaften öfter gebeten, das kleine Lied zu singen, wobei der Meister selbst sie begleitete. Dieses Lied eines deutschen Mädchens hat trotz der Bestimmtheit seines Ausdrucks den Reiz des jungfräulich Anmutigen. Mit den einfachsten Mitteln ist hier eine edle, keusche Empfindung in Tönen wiedergegeben. In enger Anschmiegung an die Worte sind die drei nationalen Lieder Glucks sämtlich syllabisch, ohne jedes Melisma, vertont. Die korrekte Silbenbetonung hat in dem Liede „Wir und sie" dazu geführt, daß die betonte Silbe eines jeden Wortes eine punktierte Note erhalten hat, so daß hierdurch rhythmisch eine merkwürdige Einförmigkeit entstanden ist. Auch das Nachspiel des Klaviers behält diese rhythmische Haltung bei. Die mit der Vortragsbezeichnung „stolz" überschriebene Melodie des kurzen Strophenliedes aber hat Adel und Schwung. In den Versen dieses Liedes wendet sich Klopstock gegen die damals bei manchen Deutschen vorhandene Überschätzung der Engländer und hält diesen Deutschen unsere eigenen Vorzüge entgegen. Geradezu zeitgemäß klingt es heute, wenn es in dem Gedicht einmal heißt: „Wir sind gerecht, das sind sie nicht!"

Das dritte nationale Lied der Sammlung, der „Schlachtgesang", ist vom Komponisten ausdrücklich als Marsch bezeichnet. Wir hören ein majestätisches Marschlied, das uns durch eine schwungvolle, edel-volkstümliche Melodie fesselt. So möchten wir uns die Chöre von Klopstocks „Hermannschlacht" in Glucks beabsichtigter Vertonung denken, die der Meister leider nie vollendet, ja nicht einmal aufgeschrieben hat. Die „Hermannschlacht" sollte, wie Gluck es beabsichtigte, zu einer heroischen Oper gestaltet, sein Schaffen beschließen. Es bleibt ein großer Verlust für unsere Kunst, daß der Meister, durch Krankheit verhindert, nicht mehr dazu gelangte, sein großes deutsches, von vaterländischem Geiste durchglühtes Werk, das er zum größten Teile bereits fertig in seinem Innern trug, in Noten festzuhalten und uns damit das erste wahrhaft deutsche Musikdrama zu schenken. Bedauernswert bleibt dies nicht zuletzt auch darum, weil Gluck in diesem Werke gleichzeitig auch einen besonderen deutschen, mehr deklamatorisch gehaltenen musikdramatischen Stil geschaffen hätte, wie Zeitgenossen von ihm, so Reichardt und Rochlitz, berichten, denen der greise Komponist einzelne Teile aus der „Hermannschlacht" vorsang und vorspielte. So müssen wir uns denn freuen, wenigstens sieben deutsche Lieder von ihm zu besitzen. Was die drei besprochenen vaterländischen Gesänge unter ihnen betrifft, so möge noch gesagt sein, daß sie, abgesehen von dem „Schlachtgesang", vielleicht nicht „dankbar" im gewöhnlichen Sinne sind; man muß sich diese Stücke, wie so manches Edle und Schöne in der Kunst, erst erobern. Gluck verlangte den intensivsten Ausdruck für seine Lieder; so sagt ein zeitgenössischer Musikkenner von einem dieser Lieder, daß es dem Ansehen nach sehr leicht sei, und fügt dann hinzu: „... aber der Affekt!"

Welch ein glühender Patriot Mozart war, zeigen uns seine prächtigen, mit impulsiver Empfindung geschriebenen Briefe. Als der Zweiundzwanzigjährige sich in Paris aufhält, schreibt er dem Vater: „Ich bitte alle Tage Gott, daß er mir die Gnade gibt, daß ich hier standhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen teutschen Nation Ehre mache..." In einem anderen Briefe aus diesen Wochen erklärt er dem Vater: „Was mich aber am meisten aufrichtet und guten Muts erhält, ist der Gedanke, daß ich ein ehrlicher Teutscher bin..." Als die „Entführung" mit großem Erfolg in Wien aufgeführt worden ist, schreibt Mozart voll Stolz an den Vater in Salzburg: „Keinem Monarchen in der Welt diene ich lieber als dem Kaiser, aber erbetteln will ich keinen Dienst. Ich glaube soviel imstande zu sein, daß ich jedem Hofe Ehre machen werde. Will mich Teutschland, mein geliebtes Vaterland, worauf ich (wie Sie wissen) stolz bin, nicht aufnehmen, so muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geschickten Teutschen mehr reich werden und das zur Schande der teutschen Nation. Sie wissen wohl, daß fast in allen Künsten immer die Teutschen diejenigen waren, welche exzellierten..."

Stets war Mozart von dem heißen Wunsche erfüllt, eine deutsche Oper erstehen zu sehen und selbst nur deutsche Werke dieser Gattung schreiben zu können. In Wien stand ja damals bei Hofe und bei einem großen Teile des Publikums einseitig die italienische Oper noch in hohem Ansehen. Das 1778 von Joseph II. begründete „National-Singspiel" im Burgtheater, in dem 1782 die Erstaufführung von Mozarts „Entführung" stattfand, mußte wegen der schwindenden Teilnahme des Publikums und aus Mangel an geeigneten deutschen Opernschöpfungen bereits 1783 wieder geschlossen werden. Mozart war, wohl mit Recht, der Meinung, daß man das Aufkommen einer deutschen Oper in Wien absichtlich verhindern wolle, und er schreibt mit Bezug auf all diese Zustände in dem Briefe an den Mannheimer Professor Klein, der ihm einen deutschen Operntext zur Vertonung gesandt hatte, die bitter-ironischen Worte: „Wäre nur ein einziger Patriot mit am

Bretter, es ſollte ein anderes Geſicht bekommen! Doch da würde vielleicht das ſo ſchön aufkeimende National-Theater zur Blüte gedeihen und das wäre ja ein arger Schandfleck für Teutſchland, wenn wir Teutſchen einmal mit Ernſt anfingen, teutſch zu denken, teutſch zu handeln, teutſch zu reden und gar teutſch — zu ſingen!!!" — Der prächtige, aber auch vielſagende Schluß dieſes Briefes lautet: „Nehmen Sie nur nicht übel, wenn ich in meinem Eifer vielleicht zu weit gegangen bin: Gänzlich überzeugt, mit einem teutſchen Manne zu reden, ließ ich meiner Zunge freien Lauf, welches dermalen leider ſo ſelten geſchehen darf, daß man ſich nach einer ſolchen Herzensergießung heimlich einen Rauſch trinken dürfte, ohne Gefahr zu laufen, ſeine Geſundheit zu verderben."

All dieſe Äußerungen Mozarts zeigen uns aufs deutlichſte, wie deutſch der Meiſter ſtets in ſeinem Herzen empfand. Mozart hat uns in ſeiner „Zauberflöte" die erſte künſtleriſch vollendete deutſche Oper geſchenkt; es bleibt daher für immer zu bedauern, daß er kein Werk rein nationalen Inhalts geſchrieben hat, aber die Zeit war für ſolche Schöpfungen wohl auch noch nicht reif. Doch beſitzen wir, was den meiſten Muſikfreunden nicht bekannt ſein dürfte, immerhin zwei kleine Geſangſtücke von Mozart, die nationales Gepräge haben. Es ſind zwei Kriegslieder, die beide laut Mozarts eigenem thematiſchen Kompoſitionsverzeichnis im Jahre 1788, alſo in der Zeit zwiſchen der Entſtehung von „Don Juan" und „Coſi fan tutte" komponiert wurden. Das erſte dieſer Lieder führt den Titel „Ich möchte wohl der Kaiſer ſein"; Mozart ſchrieb es aus Anlaß des kurz vorher von Joſeph II. gegen die Türken begonnenen Krieges, und zwar für den in Wien ſehr beliebten Baſſiſten Baumann, der es dann in mehreren öffentlichen Konzerten ſang. Der Dichter des „Meine Wünſche" betitelten Liedes iſt Gleim; die Kompoſition erſchien unter dem Titel „Neues Kriegslied eines deutſchen Soldaten". Prägnant iſt in dem 34 Takte umfaſſenden Strophenliede (vier Strophen) eigentlich nur die ſich im Dreiklangsbogen aufſchwingende Melodie der erſten Verszeile „Ich möchte wohl der Kaiſer ſein", die am Schluß jeder Strophe als Refrain wiederkehrt und auch das Vorſpiel bildet. Der dazwiſchenliegende Teil bringt nur konventionelle Wendungen über Dreiklängen und Septakkorden, die muſikaliſches Zeitgut ſind. Doch iſt die Steigerung bis zum Eintritt des Kehrreims und dieſer mit der Wiederholung der Anfangsmelodie nicht ohne Wirkung, und das ganze Lied dürfte, feurig vorgetragen, gewiß Eindruck machen. Dieſer iſt nicht zuletzt auch der originellen Orcheſterbegleitung zuzuſchreiben, die neben Streichquartett, Holzbläſern und Hörnern noch Piccoloflöten, Becken und große Trommel, alſo die ſogenannte türkiſche Muſik, als geeignetes Kolorit für dieſes Lied verwendet.

Das zweite ſeiner beiden Kriegslieder komponierte Mozart wenige Monate nach dem erſten, im Auguſt 1788. Von dieſem Liede waren bis kurz vor dem Weltkriege nur die Anfangstakte aus Mozarts ſchon genanntem eigenen Kompoſitionsverzeichnis bekannt; es wurde dann damals als einzelnes Blatt aus einem 1788 erſchienenen Almanach aufgefunden, die Originalhandſchrift blieb bis jetzt verſchollen. Ebenſo wie das erſte iſt auch dieſes Kriegslied für eine einzelne Geſangsſtimme komponiert, jedoch mit Begleitung des Klaviers. Sein Titel lautet: „Lied beim Auszug in das Feld." Im Gegenſatz zu dem erſtgenannten, das dramatiſchen Ausdruck zeigt, iſt dieſes zweite Kriegslied, von dem nur eine Textſtrophe bekannt iſt, mehr lyriſch geartet. Seine Melodie bewegt ſich, ohne gerade eigenartig zu ſein, echt mozartiſch in ſchönem geſanglichen Fluſſe. Dem Mozartkenner fällt auf, daß der Anfang des Klaviervorſpiels in ſeinen vier erſten Melodienoten mit einem charakteriſtiſchen Motiv des Marſches im „Figaro" übereinſtimmt. Zur Charakteriſtik des Liedes möge noch ſein etwas hausbackener Text angeführt ſein: „Dem hohen Kaiſerworte treu, rief Joſeph ſeinen Heeren: Sie eilten flügelſchnell herbei, voll Durſt nach Sieg und Ehren. Gern zieht man ja dem Vater nach, der ſeine Kinder liebet und ſorgt, daß ſie kein Ungemach ſelbſt nicht Gefahr betrübet."

Mozarts Zeitgenoſſe Haydn iſt zeitlich der erſte große deutſche Tonmeiſter, der uns eine nationale Kompoſition geſchenkt hat, die Volkstümlichkeit erlangte, eine Volkstümlichkeit, wie ſie wohl kaum einer anderen Schöpfung eines großen Meiſters der Muſik zuteil wurde: die Melodie zu unſerer Volkshymne „Deutſchland, Deutſchland über alles". Haydn ſchrieb dieſe Melodie bekanntlich zu dem öſterreichiſchen Kaiſerliede „Gott erhalte Franz den Kaiſer" für Franz II. Es ſcheint nach den zeitgenöſſiſchen Berichten ziemlich ſicher, daß Haydn es war, von dem der Gedanke zu dieſer Hymne ausging. Auf ſeinen Reiſen nach England hatte er die dortige Nationalhymne kennengelernt und faßte den Plan, den Deutſchen ein ähnliches Nationallied zu ſchenken. Es ſollte in einer Zeit, als der Korſe Öſterreich bedrohte, „die Herzen der Öſterreicher in einem noch höheren Grade für Kaiſer und Vaterland entflammen und die Schar der freiwilligen Kämpfer vermehren und zum Kampfe begeiſtern". Oberſtkanzler von Sarau, dem Haydns Gönner Baron van Swieten den Gedanken des Meiſters Ende 1796 mitgeteilt hatte, erkannte den Wert eines derartigen nationalen Liedes, ließ einen geeigneten Text dichten und übergab die Worte des Liedes nach ihrer Fertigſtellung dem Komponiſten. Binnen kurzem hatte der Meiſter das Gedicht in Muſik geſetzt, und bald darauf, am Geburtstag des geliebten Kaiſers Franz, dem 12. Februar 1797, wurde das Lied in allen Wiener Theatern zum erſten Male vom Publikum feierlich geſungen;

Graf Saray hatte zu dieſem Zwecke Text und Muſik des Liedes in den Theatern verteilen laſſen. Im Wiener Burgtheater war der Kaiſer bei dieſer ſchönen volkstümlichen Huldigung anweſend und wurde Gegenſtand enthuſiaſtiſcher Ovationen. Die Hymne wurde überall mit Begeiſterung aufgenommen und drang dank ihrer echt und ſchlicht empfundenen Melodie ſchnell ins Volk.

Die Verſe zum Preiſe Deutſchlands, die wir jetzt zu Haydns Melodie ſingen, ſchrieb bekanntlich Hoffmann von Fallersleben 1841 auf der damals noch engliſchen Inſel Helgoland. Es war zu einer Zeit, als ſich wieder einmal franzöſiſche Gelüſte uns gegenüber zeigten, und Hoffmann verlieh in ſeinem Liede der damals noch unerfüllten Sehnſucht der Deutſchen nach einem einigen, alle Stämme umfaſſenden deutſchen Reiche dichteriſchen Ausdruck. Es iſt gewiß keine Überhebung, wenn wir unſer „Deutſchland, Deutſchland über alles" für die dichteriſch und muſikaliſch ſchönſte und wertvollſte aller Volkshymnen halten. Welche Nationalhymne hätte auch ſolche Schöpfer aufzuweiſen: einen Dichter von Rang und einen der größten Tonmeiſter! Unſer Lied beſitzt eine nach muſikaliſchen Geſetzen meiſterhaft gebaute, ſchön und edel geſchwungene Melodie, die gleichzeitig in ihrer Haltung echt volkstümliches Empfinden offenbart. Sie gibt der Liebe zum Vaterlande in ebenſo begeiſternden wie auch ergreifenden Tönen Ausdruck, in Tönen, die nie vergehen werden. Haydn ſelbſt liebte und ſchätzte ſein Lied ſehr und ſpielte es gern auf dem Klavier. Beſonders ſpäter, in der Zeit des öſterreichiſchen Freiheitskampfes, um ſich von den düſteren, ihn bedrängenden Eindrücken zu befreien. Wie ſehr Haydn ſein Kaiſerlied ans Herz gewachſen war, zeigt uns, daß er deſſen Melodie nochmals als Thema der herrlichen Variationen in ſeinem unter dem Namen „Kaiſerquartett" bekannten Streichquartett benutzte. Als ein langjähriger Freund dem Meiſter einmal erklärte, er halte das Kaiſerlied für ein Meiſterſtück, erwiderte Haydn: „Beinahe halte ich es ſelbſt dafür, ob ich's gleich nicht ſagen ſollte."

Noch ein anderes Werk Haydns, das von ſeinem nationalen Empfinden Kunde gibt, iſt in dieſem Zuſammenhange zu nennen: die eine der ſechs ſpäteren Meſſen, der der Komponiſt ſelbſt den Titel „Miſſa in tempore belli" (Meſſe in Kriegszeiten) gegeben hat. Sie entſtand kurz vor dem Kaiſerliede, im Herbſt 1796, zu einer Zeit alſo, in der eine kriegsdrohende Stimmung in Öſterreich herrſchte. Das Heer Napoleons hatte, von Süden her kommend, die Steiermark beſetzt, und man mußte in Wien einen Einbruch des korſiſchen Eroberers fürchten. Dieſe Stimmung der Beſorgnis wird im Agnus Dei der Kriegsmeſſe gemalt, und zwar durch die Pauke, die hier anfangs leiſe, dann kräftiger das Näherkommen des Feindes zu ſchildern ſcheint. Man könnte dieſen Inſtrumentaleffekt aber auch als die muſikaliſche Darſtellung der zunehmenden Erregung des Gemütes auffaſſen, das dem Nahen der Feinde mit Furcht entgegenſieht. Dieſer Stelle wegen hat das Werk übrigens den Namen „Paukenmeſſe" erhalten. Etwas ſpäter hören wir dann eine Trompetenfanfare ertönen, die nun ganz offenbar das Herankommen der feindlichen Truppen ſymboliſiert. Wir werden hier ſofort an eine ganz ähnliche Stelle in Beethovens „Miſſa ſolemnis" erinnert.

Von allen den Kompoſitionen, die Beethoven aus nationalen Anläſſen ſchrieb, iſt keine einzige volkstümlich geworden, ja, dieſe Schöpfungen ſind der Allgemeinheit heute überhaupt nicht mehr bekannt.

Dagegen wurden uns zwei andere ſeiner Werke, die der Meiſter gar nicht für vaterländiſche Zwecke komponierte, zu nationalen Muſikſtücken, das eine von ihnen erſt in jüngſter Zeit. — Es waren die bereits erwähnten Monate der politiſchen Hochſpannung und patriotiſchen Begeiſterung in Öſterreich, als Beethoven ſein erſtes nationales Lied ſchrieb; es war die Zeit, in der auch Haydn ſeine Kriegsmeſſe und ſeine Volkshymne ſchuf. Da man damals, wie ſchon oben geſagt, erwarten mußte, daß Napoleon mit ſeinen Truppen einen Einbruch in Niederöſterreich machen würde, traf man in Wien alle Maßnahmen für eine ſolche Möglichkeit. So wurde neben dem Landſturm auch das Wiener Freiwilligenkorps aufgeboten, und für die Fahnendiviſion dieſes Korps ſchrieb Beethoven im Herbſt 1796 den „Abſchiedsgeſang an Wiens Bürger", der dann beim Ausmarſch der Fahnentruppe auch erklang:

Keine Klage ſoll erſchallen,
wenn von hier die Fahne zieht,
Tränen keinem Aug' entfallen,
das im Scheiden nach ihr ſieht.

Es iſt ſtolz auf dieſe Zierde
und Gefühl der Bürgerwürde,
was auf allen Wangen glüht.

Beethovens Muſik hierzu iſt nicht gerade ſehr ſchwungvoll und hinreißend geraten, was angeſichts dieſer Verſe des Leutnants Friedelberg auch nicht ſehr zu verwundern iſt. Es ſcheint denn auch keinen ſehr großen Eindruck gemacht zu haben, ſonſt hätte der Meiſter dieſes Lied ſpäter von ſeinem Verleger nicht mit einem anderen Texte verſehen laſſen, dem eines Trinkliedes! Einige Monate nach der Kompoſition dieſes Abſchiedsgeſangs ſchrieb Beethoven ein weiteres patriotiſches Lied, und zwar ebenfalls zu einem Gedicht des bereits genannten Verfaſſers Friedelberg. Verſe und Töne

dieſes „Kriegsliedes der Öſterreicher" nehmen ſchon einen etwas höheren Schwung:

Ein großes deutſches Volk ſind wir,
ſind mächtig und gerecht.
Ihr Franken, das bezweifelt ihr?
Ihr Franken kennt uns ſchlecht!

In der zweiten Strophe heißt es dann weiter:

Wir ſtreiten nicht um Ruhm und Sold,
nur um des Friedens Glück.

Worte, die uns heute geradezu zeitgemäß anmuten, wie auch die folgenden:

Da ſtehn wir unverwandt
für Haus und Hof und Land
mit Waffen in der Hand
und ſchlagen mutig drein,
ſoviel auch ihrer ſei'n!

Die diatoniſche Melodik dieſes Liedes iſt echter Beethoven, kraftvoll und volkstümlich ſchlicht. So könnte dieſes patriotiſche Lied des großen Meiſters wohl geeignet erſcheinen, mit neuen, der heutigen Zeit entſprechenden Worten unſeren nationalen Marſchliedern eingefügt zu werden. Der originale Text iſt nicht immer ſo ſtark wie die ſoeben mitgeteilten Anfangszeilen.

Beide Lieder, der „Abſchiedsgeſang" und das „Kriegslied der Öſterreicher", finden ſich unter Beethovens einſtimmigen Geſängen mit Klavierbegleitung, ebenſo auch das hier wohl noch zu nennende, viel ſpäter (1814) entſtandene „Kriegers Abſchied", ein nicht ſehr erfindungsreiches Geſangsſtück, das mehr ein Liebeslied als ein Kriegslied iſt:

Ich zieh' ins Feld, von Lieb' entbrannt,
doch ſcheid' ich ohne Tränen.
Mein Arm gehört dem Vaterland,
mein Herz der holden Schönen.

Mehr feſſelt uns durch ſeine ernſte, elegiſche Stimmung das im Befreiungsjahre 1813 von Beethoven geſchriebene kurze Baßlied „Der Bardengeiſt". Ergreifend klingen darin die Worte: „Ich ſuche dort im Sternenheer der Deutſchen goldne Zeit."

Neben dieſen Geſängen beſitzen wir von Beethoven noch mehrere Chorwerke mit Orcheſter, die nationalen Anläſſen ihr Entſtehen verdanken. Dieſe Schöpfungen entſtammen der Zeit der Freiheitskriege. Als die erſte Einnahme von Paris 1814 in Wien bekannt wurde, ſchrieb der Verfaſſer des Fidelio-Textbuches, Friedrich Treitſchke, ein Singſpiel „Gute Nachricht", und Beethoven komponierte hierin den kraftvollen Schlußchor „Germania, Germania, wie ſtehſt du jetzt im Glanze da!" Das kurze Stück in B-dur iſt für Solobaß und Chor geſchrieben und ſehr einfach, in Dreiklängen und den nächſt verwandten Harmonien, gehalten. Auch nach der zweiten Eroberung von Paris 1815 brachte Treitſchke ein patriotiſches Singſpiel, betitelt „Die Ehrenpforten". Es war wiederum der Schlußchor, den Beethoven für dieſes damals ſehr beliebte Stück beiſteuerte: ein feierlicher Dankchor „Es iſt vollbracht! Es iſt vollbracht! Zum Herrn hinauf drang unſer Beten..." Auch hier gibt es eine Soloſtimme, die diesmal ein Sopran iſt. Das Werk zeigt keine beſonders markanten Züge; von Intereſſe jedoch iſt, daß Beethoven gegen den Schluß die Worte „Gott ſei Dank und unſerm Kaiſer!" auf den Kehrreim von Haydns Kaiſerlied erklingen läßt.

Während des an Feſtlichkeiten reichen Wiener Kongreſſes fand in einem Feſtkonzert im November 1814 die erſte Aufführung von Beethovens eigens zu dieſem Zwecke komponierter Kantate „Der glorreiche Augenblick" ſtatt. Sie ſtellt das umfangreichſte von Beethovens Vokalwerken dar, die ihr Entſtehen einem nationalen Ereignis verdanken; bei dem ſoeben genannten handelt es ſich freilich mehr um ein allgemein politiſches. Die Konzerteinladungen für die Fürſtlichkeiten, zu deren Begrüßung und Huldigung ſeine Kantate ja komponiert war, ſchrieb Beethoven ſelbſt aus. Unter den etwa ſechstauſend Hörern, die am Abend des Konzertes den Redoutenſaal füllten, befanden ſich der König von Preußen, die Kaiſerinnen von Öſterreich und Rußland und andere hohe Perſönlichkeiten. — Der textlich ſchwache „Glorreiche Augenblick" hat, wie bei einem Beethoven ſelbſtverſtändlich, gewiß bedeutende Momente. So würde der große Einleitungschor „Europa ſteht" bei einer Aufführung ſicher von machtvoller Wirkung ſein. Ein Text mit dem Titel „Preis der Tonkunſt" des bekannten Muſikſchriftſtellers Rochlitz vermochte das Werk nicht zu retten. 1938 iſt die Kantate in einer textlichen Neufaſſung durch Rudolf Schulz-Dornburg verſchiedentlich im Rundfunk aufgeführt worden.

Und nun kommen wir zu den beiden obenerwähnten Kompoſitionen Beethovens, die, als national geltende Schöpfungen, noch in unſerer Zeit lebendig ſind. Da iſt zunächſt der Marſch, den der Meiſter 1809 als „Marſch für die böhmiſche Landwehr" komponierte. Er wurde ſpäter unter die preußiſchen Armeemärſche eingereiht, und als Yorckſcher Marſch iſt er jedem bekannt; jeder Junge pfeift ihn auf der Straße. So populär wurde ein Muſikſtück Beethovens. Seine charakteriſtiſche, prägnante Eigenart hebt ihn ſcharf von den landläufigen Märſchen ab. Für die Volkstümlichkeit dieſes Werkes ſpielt es gewiß keine Rolle, daß vielen Volksgenoſſen die Urheberſchaft Beethovens gar nicht bekannt iſt. Außer dieſem Marſch beſitzen wir übrigens von Beethoven noch

drei weitere für Militärmuſik geſchriebene Märſche, darunter einen großen Marſch (in D-dur mit einem originellen Trio „All'ongareſe"), der wohl geeignet wäre, wieder erweckt zu werden. Der Meiſter ſelbſt muß dieſe Märſche nicht gering geſchätzt haben, denn er bietet ſie viel ſpäter, 1823, dem Verleger Peters an. Er nennt in ſeinem Schreiben die ſpäter als Yorckſcher Marſch bezeichnete Marſchkompoſition „Zapfenſtreich in F"; über den ſoeben erwähnten großen Marſch, der ſehr ſtark inſtrumentiert iſt, ſchreibt er: „Wegen dem großen Marſch können ſich der Beſetzung wegen mehrere Regiments-Harmonien (Blasorcheſter) vereinigen, u. wo dies nicht der Fall, daß eine Regiments Bande nicht ſtark genug zur Beſetzung, ſo kann leicht ein ſolcher Banden-Kapellmeiſter ſich mit hinweglaſſung einiger Stimmen helfen... Obſchon es mir leid wäre, wenn er nicht ganz wie er iſt im ſtich erſcheinen würde."

Ein weiteres Werk Beethovens iſt erſt in jüngſter Zeit durch mehrfache Aufführungen der weiteren Öffentlichkeit bekanntgeworden und hat dadurch auch ſchon eine gewiſſe Volkstümlichkeit erlangt: das ſchöne „Opferlied". Es handelt ſich bei ihm um eine Kompoſition aus früherer Zeit (1805), damals für eine Singſtimme mit Klavierbegleitung geſchrieben. Dem Meiſter war dieſes Lied wohl ſehr lieb und wert, denn er bearbeitete es noch mehrmals, ſo auch für Solo, Chor und Orcheſter. In dieſer Form wird das Lied neuerdings öffentlich geſungen. Die feierlich-erhabene getragene Melodie nach den ſchönen Verſen des damals ſehr geſchätzten Dichters Matthiſon („Die Flamme lodert") laſſen dieſe edle Muſikſchöpfung, die einen idealen Gemeinſchaftsgeſang darſtellt, als würdiges Weihelied für nationale Feiern ſehr geeignet erſcheinen. Es war ein ebenſo ergreifender wie feierlicher Eindruck, als dieſe Hymne während der Olympiſchen Spiele 1936 im Angeſicht der lodernden Flamme weihevoll erklang. Seitdem iſt ſie noch öfter bei vaterländiſchen Feiern zu hören geweſen. Bei dieſer Gelegenheit eine Frage und damit ein Wunſch an die Dirigenten: Warum greifen dieſe nie zu dem ſchönen feſtlichen Marſch Beethovens aus den „Ruinen von Athen"? Er iſt in ſeiner würdevollen Haltung, mit ſeinen edlen, dabei volkstümlich einprägſamen Klängen wie geſchaffen zur Verſchönerung nationaler Feſte. Das erhebende, wirkungsvoll aufgebaute Stück läßt ſich ſowohl vom Orcheſter allein (hier nötigenfalls etwas gekürzt) wie auch mit den Chören aufführen. Es wäre eine eines heutigen Dichters würdige ſchöne Aufgabe, neue geeignete Worte zu dieſen Chören zu finden, die unſerem vaterländiſchen Empfinden entſprechen. Ein prächtiges Muſikwerk könnte mit dieſem Marſch unſerer Zeit wiedergewonnen werden. Er war übrigens auch in Beethovens Tagen beliebt und neben der Ouvertüre die einzige Nummer, die aus den „Ruinen von Athen" als Einzelſtück für Klavier erſchien.

Der Komponiſt Friedrich Welter

Von Erich Schütze, Berlin

Im heutigen Kunſt- und Muſikſchaffen tritt der Wille zur Geſtalt, die Bindung an eine beſtimmte Form immer ſtärker in Erſcheinung. Die noch vor einem Jahrzehnt herrſchende Mißachtung der handwerklichen Grundlagen iſt mehr und mehr einer erhöhten Sorgfalt in der Aneignung der techniſchen Mittel gewichen. Das Pendel ſchlägt nach der anderen Seite aus. Wir erleben eine Überſchätzung des formal Strukturellen. Vor allem ſind es alle polyphonen Künſte, die hoch gewertet werden. Die Bauformen der Chaconne, der Paſſacaglia, des Kanons, der Fuge, alle Möglichkeiten imitatoriſcher Entwicklungen werden erprobt und ausgeſchöpft. Wie wenige aber von dieſen formgerecht modellierten Werken erweiſen ſich als wirklich lebensfähig! Von anderen eindrucksvolleren Schöpfungen überflügelt, wird ein großer Teil nach anfänglichen Achtungserfolgen kaum noch beachtet. Es fehlt der Muſik dann meiſtens an zwingender Lebendigkeit, an zündender Kraft, die auch durch keine noch ſo ſchwunghafte Wiedergabe geweckt werden kann, wenn ſie nicht unmittelbar vom Weſen des Komponiſten in das Werk übergegangen iſt. Iſt die Muſik aber gekonnt und auch von urſprünglich quellendem Empfinden erfüllt, ſo wird ſie immer, wenn ſie erklingt, die empfänglichen Hörer zutiefſt bewegen und feſſeln. Sie wird von ihrer überzeugenden Kraft auch nichts einbüßen, wenn ſie eine Zeitlang der Vergeſſenheit anheimfallen ſollte. Bei ihrer Wiedererweckung wird der Hörer von neuem die formale Durchführung und den inneren Reichtum bewundern.

Warum wir einer Würdigung des Komponiſten Friedrich Welter gerade dieſe Gedanken voranſtellen? Weil uns bei der näheren Betrachtung ſeines Schaffens klar wird, daß hier der Erfolg auf jenem idealen Einswerden von Formgebung und Ausdruckskraft beruht. Stets wird die Kraft ſpürbar, die einmal aus einem regen, erlebnisfähigen Menſchentum, zum anderen aus einer in künſtleriſcher Selbſterziehung gewonnenen Könnerſchaft quillt. Der Reichtum ſeines Innenlebens erſcheint in ſeiner Stammeszugehörigkeit begründet (geboren 1900 in Eydtkuhnen in Oſtpreußen). Eine tiefe Liebe zur Heimat, Scholle und Natur iſt ihm eigen. Auch oſtpreußiſche Geradheit und Überzeugungstreue treten hervor, die ihn beſonders auf anderen Betätigungsgebieten (Kunſtbetrachtung,

Muſikwiſſenſchaft, Kulturpolitik) zum entſchloſſenen Verfechter klarer Meinungen werden laſſen. Das Erbe der Heimat kommt durch ein ernſtgerichtetes, unermüdliches Voranſtreben zu charaktervoller Ausprägung. Die Eltern legen ihm nahe, Medizin zu ſtudieren. Aber ihn hat bereits das „muſikaliſche Fieber" erfaßt. Als Oberſekundaner eifert er mit brennender Ungeduld einem Konzertpianiſten nach, der in ſeiner Inſterburger Penſion über ihm wohnt, und als ihm die „gemarterte" Penſionswirtin das Klavier verſchließt, ſetzt er ſeine Übungen auf einer ſtummen Klaviatur fort. Weitere Förderung ſucht er zunächſt bei F. Schirmer und B. Winkler in Königsberg. Dann treibt es ihn nach Berlin, wo er in die Kompoſitionsmeiſterklaſſe von Georg Schumann an der Akademie der Künſte aufgenommen wird. Zugleich ſtudiert er an der Univerſität und erwirbt den Dr. phil. Dann folgen fruchtbare Jahre eigenen Schaffens und Wirkens. Der große Umbruch führt ihn in die vorderſte Reihe der kämpfenden Muſikerſchaft. Im Berufsſtand der deutſchen Komponiſten leiſtet er als Mitglied der Prüfungskommiſſion unſchätzbare Mithilfe am Aufbau einer neuen deutſchen Muſikkultur. Ein 1934 in der „Muſik" erſcheinender Artikel „Hindemith — eine kulturpolitiſche Betrachtung" erregt Aufſehen. Mit ſeltenem Freimut und herzerfriſchender Deutlichkeit zieht er in der damals noch ungeklärten Lage gegen eigenſüchtige Verſchleierungstaktiken zu Felde: „Es handelt ſich nicht um die Perſon Hindemiths — Größeres ſteht auf dem Spiel: das Wohl und Wehe der deutſchen Muſik." Es bleibt nicht aus, daß ihm eine ſolche entſchiedene Stellungnahme bei der kompromißlichen Haltung einflußreicher Muſikkreiſe ſtarke Anfeindungen, ja bewußte Schädigungen einträgt. Man ſucht ſich an dem Komponiſten ſchadlos zu halten, da man den Muſikpolitiker nicht treffen kann. In dieſer Zeit ſchreibt Welter ſeinen Zyklus „Nach Oſtland", eines der erfolgreichſten und glücklichſten Werke volksnaher Chormuſik, und ſetzt im übrigen den einmal für richtig erkannten Weg unbeirrt fort.

Auch im künſtleriſchen Schaffen bleibt Welter ſich treu. Er ſchielt weder nach Modeſtrömungen noch nach billiger Sondertümelei. Aus den Gegebenheiten der Kunſt ſucht er das zum wahrſten Ausdruck zu erheben, was ihm als Beſtimmung der Muſik vorſchwebt. Tritt dieſe beſondere „Ausdruckskunſt" in ſeinen vokalen Kompoſitionen durch die engen Wort-Tonbeziehungen ganz klar hervor, ſo leuchtet ſie zwar weniger ſinnfällig, aber doch ſtark fühlbar auch in den inſtrumentalen Werken auf. Ein grundſätzliches Moment darf hierbei ſchon betont werden: das Erfinden aus dem jeweiligen Inſtrument, aus deſſen Technik und Seele heraus. Da haben wir die Lieder, die dem Sänger ſängeriſche (und lohnenswerte!) Aufgaben ſtellen, und die Klavierwerke, die den geſchulten Pianiſten verraten, die trotz Reichhaltigkeit nicht im „Klavierauszug-Stil", ſondern in wirklich pianiſtiſcher Weiſe formuliert ſind. An einigen Beiſpielen ſoll nun gezeigt werden, wie ſich überall ein feinſinniges, formales Geſtalten mit einem von innen heraus ſtrömenden Empfinden vereint.

Das umfaſſendſte Werk, die „Suite in Form von Variationen für Klavier zweihändig", Werk 10, läßt bereits durch die vorangeſtellte Aufgliederung erkennen, daß hier die ſatztechniſche Formung aus einem außerordentlichen Reichtum von lebensſprühenden Impulſen erwächſt.

1. Satz. Thema. Lebhaft-glänzend. Im gleichen Tempo und Charakter. Unruhig-bewegt. Zart-freundlich. Lebhaft-kräftig.

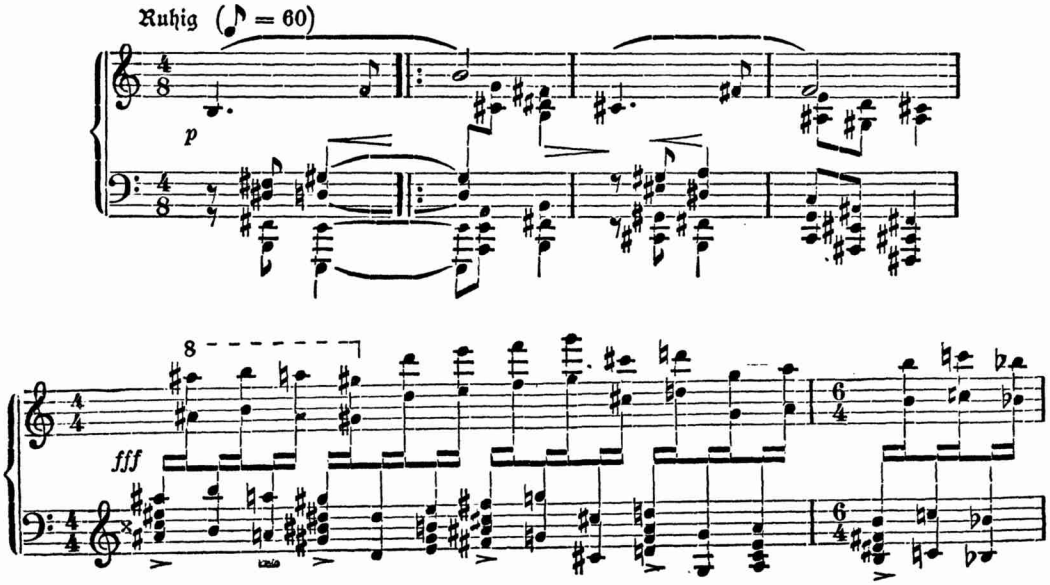
2. Satz. Ruhig. Breit, ausdrucksvoll. Immer erregter. Energiſch-lebhaft. In innerlicher Bewegung. Wuchtig betont. Langſam.

3. Satz. Thema. Spieleriſch. Schwungvoll-bewegt. Lebhaft und triumphierend.

Gleich das Thema wird durch eine ſtetig voranſtrebende, ſich kräftig emporreckende Bewegung gekennzeichnet, die in der oktavierten Zweiſtimmigkeit ſtark geſtrafft iſt.

Durch ein derartiges, von einer bewegten Linie getragenes Thema macht ſich der Komponiſt ſeine Aufgabe eher ſchwer als leicht. Es gehört eine vielſeitige Einfallskraft und hohe geiſtige Beweglichkeit dazu, die Triebkraft durch zahlreiche Abwandlungen hindurch lebendig zu erhalten, um-

zulenken und ſchließlich noch zu ſteigern. Wer dieſe Suitenvariationen gehört hat, weiß, daß Welter die Aufgabe mit großem Geſchick gelöſt hat. Es wirkt wie ein elementares Fließen und Strömen, wenn in jeder ideenmäßig zuſammengefaßten Variationengruppe die Woge des Stimmunghaften anſteigt, ſich verbreitert, abebbt oder weiterbrandet. Aus der Fülle der charakteriſtiſchen Umgeſtaltungen und Ausdrucksſpannungen können wir nur kleine Ausſchnitte geben. (Beiſpiel 2: Weitung der urſprünglichen Bewegung und eigenartige Akkordrückungen — feierliches Arioſo. Beiſpiel 3: Spaltung der Bewegung in ſchnell wechſelnde Abſtiege und peitſchende Läufe — heftige Erregung. Beiſpiel 4: zur Tiefe jagende Motivlinie, von Achteltriolen umſpielt — übermächtiges Erleben.)



Mit dieſem Werk huldigt Welter ſeinem verehrten Lehrer und Meiſter Georg Schumann, der von ſeinen Schülern als hervorragender Geſtalter gerade auf dem Gebiet der Variationskunſt bewundert wird. Daß Welter die Anregungen in eigener Weiſe weiterentwickelt hat, bezeugt ihm ein Urteil Karl Straubes zu dem Werk: „Schon das Thema in ſeinen weiten Bogen und doch inneren Geſchloſſenheit iſt ſehr ſchön, und was Sie dann in den Variationen machen, zeigt Ihre ſtarke Phantaſie, Erfindungen voller Kraft und klanglicher Schönheit. Wie ſchade, daß Reger dieſes Werk nicht erleben durfte. Er würde ſeine Freude daran gehabt haben, und das Bewußtſein, Führer einer jüngeren Generation ſein zu können, hätte ihm innere Befriedigung geſchenkt."

Konzentriert Welter ſich hier auf die Formung figurativer Elemente, ſo zeigen ihn die „Acht kleinen Klavierſtücke", Werk 1, als Geſtalter organiſch geformter Sätze. Die Überſchriften der einzelnen Stücke kennzeichnen die Ausdrucksrichtung: 1. Intermezzo, 2. Ruſſiſch, 3. ... ins Album, 4. Humoreske, 5. Traumgeſicht, 6. Gebet, 7. Sehnen, 8. Scherzino. Spürt man in dieſen kleinen Stimmungsbildern den Einfluß von Schumann und Brahms, ſo weiß Welter den romantiſchen Inhalten doch neue Farben abzugewinnen und damit Eigenes auszuſprechen.

Ein intenſives Erfaſſen und Verarbeiten neuer Eindrücke und Geſtaltungsweiſen zeigen zwei Sonatenwerke. Welter knüpft an Reger an, ſucht aber über ihn hinauszukommen. Er geht, wie er ſelbſt erklärt, „durch das Fegefeuer einer anderen und großen Perſönlichkeit hindurch, ſelbſt auf die Gefahr hin, ſich Haut und Haare zu verſengen, lediglich um feſtzuſtellen, was an einem dran ſei". Die Kleine Sonate, Werk 6, bindet eine Vielfalt von lebendig ſtrömenden Bewegungszügen unter weite Melodiekurven, ſo daß ſich die einzelnen Bauglieder zu geſchloſſenen Formbildern runden. Im erſten Allegro eſpreſſivo tritt einer inſtändig drängenden $^3/_8$- und $^2/_8$-Bewegung in e-moll ein gehaltvolles zierliches Schreiten gegenüber. Beide Themen verdichten ſich in der Durchführung zu intenſiven Spannungen. Einem klanglich fein ziſelierten, durch mancherlei Kontraſte belebten Menuettſatz folgt ein Rondo ſcherzando, in dem neben dem Hauptthema mit ſeinen in eigentümlich imitatoriſcher Verſchränkung dahinſchwebenden Achteln ein dunkles, energiſches Marcato in harten Quint-Dezimen-Fortſchreitungen charakteriſtiſch hervortritt.

In der zweiſätzigen, ebenfalls in großen Konturen ausſchwingenden Sonate, Werk 9, entwickelt ſich aus einer weihevoll anhebenden Adagiokantilene über ſatten, farbigen Akkordgängen

ein raſch wachſender Aufſtieg, der von einem verſchlungenen Filigran gleitender Linien abgelöſt wird. Als Gegenthema erſcheint eine ſchwingende, wie lockend rufende Weiſe auf dem Grunde rauſchender Figurierungen. Die Entwicklung ſchreitet zu kraftvoll ausladenden Verbreiterungen fort. Auch die reſolute, heldiſchen Kampfgeiſt atmende Thematik des nachfolgenden Allegro wird, kontraſtiert durch verträumte, lyriſche Epiſodik, zu ſieghaften Durchbrüchen vorangetrieben. In dem Willen zu weitſtrebiger Melodiegebung überwindet Welter einen Nachteil Regerſcher Geſtaltungsweiſe. Die Feſtigung durch weitgeſchwungene, überbrückende melodiſche Bögen wirkt der Aufſpaltung in kurzatmige, bruchſtückartige Anläufe und Epiſoden entgegen. Das vielfältige Leben, das ſich in feinſinnigen harmoniſchen Brechungen und in eigengeformten rhythmiſch-dynamiſchen Wendungen ſpiegelt, läßt keinen Stillſtand aufkommen. Aus dem Schaffen Welters ſpricht — das laſſen auch die übrigen Werke erkennen — ein willensſtarker, lebensbejahender Geiſt.

Auf einem anderen Gebiet ſeines Schaffens — der Liedkompoſition — verrät bereits die Textwahl ſeine Neigung, nur Gehaltvolles zu erfaſſen und mit Leben zu erfüllen. In den Drei Liedern, Werk 7, für eine Singſtimme und Klavier werden erregende Empfindungen in fein erfühlten, ſprechenden Klangzügen lebendig: ein wehmütiges Erinnern in gedämpften Abſchwüngen und farbigen Akkordgängen („An den Gefallenen"), ein banges Erwarten in herabſchwebenden Harmonien („Junges Mädchen ſingt ein Lied"), verliebte Scheu und verſteckte Ehrbarkeit in ſpieleriſchen, gezierten Wendungen.

Leidenſchaftliche Töne werden in den „Drei Elegien für Sopran und Klavier", Werk 15, angeſchlagen. Die Reſignation des erſten Geſanges in den abgleitenden Harmonien bäumt ſich bei der Wendung „das Ende ſuche ich zu finden" zu ſchmerzlicher Anklage auf und ſinkt im Bild des „letzten verwehten Blattes" hoffnungslos wieder herab. Die anderen Geſänge formen ähnliche Inhalte, ſo daß man den Eindruck einer geſchloſſenen Reihe hat. „Abend" bringt die größte Steigerung. Im Bilde eines „bitteren Endes" verdichten ſich die wie breite Schatten ab- und auftauchenden Klänge zu einem wehen Aufſchrei. Hier haben wir eine Liedkunſt, die den Textgehalt in ſeiner ganzen Tiefe ausſchöpft und deshalb bleibenden Wert gewinnt.

Koſtbare Beiträge für ein kammermuſikaliſches

Gemeinſchaftsmuſizieren umſchließt der Zyklus der „Liebeslieder von Ricarda Huch", Werk 18, für Sopran, Violine, Violoncello und Klavier. Sie wurden urſprünglich (1923) als Klavierlieder entworfen, erfuhren indes durch die jetzige Beſetzung (Klaviertrio) jene Intenſivierung des Ausdrucks, die mit dem Untertitel „Vokale Kammermuſik" aufgezeigt iſt. Auf dem Grunde eines farbigen Klavierſatzes erhebt ſich die mit einfach-wuchtigen Strichen gezeichnete Vokalmelodie, die von imitierenden Streichern verbrämt wird. Obſchon eine klar überſchaubare Form überall durchblickt (zwei- oder dreiteilige Liedformen u. a.), ſo ſprengen dieſe Geſänge doch oft den Rahmen des Liedes vom Ausdrucksmäßigen her und ſtreben etwa einer freien Solokantate zu. Dafür ſprechen rezitativiſche Stücke wie „Geſtern weint' ich" (nur Sopran und Klavier) oder das zweiteilige „Eine Melodie" (Sopran, Cello, Klavier), die durch die Geſänge mit Klaviertrio „Der Becher klingt" und „Wir wanderten" wie durch das rein inſtrumentale „Intermezzo" wirkſam kontraſtiert werden. Auch dieſe Geſänge, deren impreſſioniſtiſcher Stil mit Regerſcher Wucht und „Trümpfen" durchſetzt erſcheint, offenbaren eine ſtarke Spiegelung jener glutvoll überſchwenglichen Verſe der Ricarda Huch, die hier homogen vertont ſind. — Als kleinere Seitenſtücke und etwa als Vorſtudien wären jene „Drei Intermezzi", Werk 12 (für Sopran, Cello, Klavier), zu betrachten, die geringere dramatiſche Akzente, ſparſamere Farben zeigen, dabei kammermuſikaliſch ſehr veräſtelt ſind.

Seit der Komponiſt in den Oſtland-Chören die Atmoſphäre ſeiner Heimatlandſchaft und die Sprache des Volkes gefunden hat, bedeutet ihm das Volkslied nicht nur „den lieben Weg ins Kinderland", ſondern ebenſo innere Schaffensverpflichtung und Erziehung zum ſchlichten, ökonomiſchen Ausdruck. Wir verweiſen auf die „Lieder im Volkston", Werk 8, in denen alte Weiſen variiert oder neugeformt werden („Es dunkelt ſchon", „Des Abends") oder zu alten Texten neue Weiſen entſtehen („Drei Laub auf einer Linden", „Kein Lieb ohn' Leid"). Die hier noch vorhandene harmoniſche Differenziertheit ſtreift der Komponiſt in den neuen „Deutſchen Oſtland-Liedern" (1939) noch mehr zugunſten einer ſchmucklos-geraden Linie und ſtrengen Strophenform ab. So gelingen ihm urfriſche Weiſen wie der graziös-ſchwungvolle „Oſtpreußentanz", ſo trifft er die Töne oſtiſcher Elegie („Weit in die Welt hinaus") und des aufgeräumten Humors („Und die Zwiebel" „Abzählvers") und bezeugt ſeine Stammesverbundenheit im markigen Heimatbekenntnis („Oſtpreußenland, Oſtpreußenlied"). Die jeweiligen Bearbeitungen ſind mit denkbarer Einſparung der Mittel klaviriſtiſch wie harmoniſch ſicher geformt.

Von hier gewinnt man den Zugang zum choriſchen Schaffen Welters. In den frühen Chorliedern überwiegt noch das rein Ausdrucksmäßige, etwa in den Männerchorliedern, Werk 2 und 3. — Dagegen wird der Zyklus „Nach Oſtland" (ſowohl in der Faſſung für Männerchor wie für gemiſchten Chor) Stilwende und Beginn eines neuen Schaffensſtrebens — gekennzeichnet durch das Moment der kontrapunktiſchen, ſtrengen Variation oder das motettenhafte Ausſchöpfen und freie Weiterbilden der Melodiegrundlage. Im Inhaltlichen eine Gegenüberſtellung von Heldiſchem und Lyriſchem, von Elegie und Humor, im Formalen eine Kontraſtierung von Motettenſätzen, in „Es dunkelt ſchon" mit einem Wechſel von Frauen- und Männerchor, in „Kräht der Hahn" im Variationsprinzip, in „Ging ein Weiblein" in freier thematiſcher Weiterbildung und ſchließlich moderne Oktavierungen, teils in metalliſchem Glanz („Nach Oſtland") oder in weiter Fläche angeſetzt („Zogen einſt") — das alles ergibt eine Vielſeitigkeit und Wirkungskraft, die dem Zyklus im ganzen Reiche ſpontane Aufnahme ſicherte. In den Chorgeſängen „Aus deutſchen Gauen" ſind dieſe Momente auf eine harte, oſtinate Linienführung zuſammengedrängt.

Erkennt man in dieſen beiden Werken noch eine Bindung an Volks- bzw. Gebrauchsmuſik, ſo entſchlägt ſich der Komponiſt in „1918": „Ein Kriegsgefangener kehrt heim. Rückblickviſion" dieſer Rückſicht. Mit dieſer Geburtstagsgabe für den 50jährigen Berliner Lehrergeſangverein erbringt Welter einen glänzenden Beweis ſeines handwerklichen Könnens. Beſticht das erſte Chorrezitativ („Kameraden...") durch kompromißloſe Polyphonie in dramatiſcher Ballung, ſo erſteht im folgenden eine virtuos zu nennende Klangfantaſie, die dem Männerchor neue, wenn auch große Aufgaben ſtellt. Das vor dem Führer uraufgeführte, auf dem Breslauer Bundesſängerfeſt 1937 zweimal geſungene Werk wurde als das ſtärkſte Erlebnis jener Feierſtunden gewertet. Die gleiche Bindung des Ausdrucks an abſolute Formgebung tritt uns ſchließlich in dem dreiteiligen Chorwerk „Die zur Wahrheit wandern", einer Auftragsarbeit der Kammer, entgegen. Hier erſcheinen die techniſchen Anforderungen bereits wieder zurückgedrängt zugunſten eines noch komprimierteren und ſchmucklos-wahrhaftigen Geſtaltens, wofür das einleitende „Oſtinato" und die madrigalartige „Arie" ſprechen. Im „Finale" beſtimmen die kanoniſchen Hauptpartien und die ſchlagkräftigen Akkordballungen des Seitenſatzes den dramatiſchen Ablauf, der wiederum durch lebensvolle Sinngebung gekennzeichnet iſt. Auch hier entſchlägt ſich Welter einer ſtets auf gleiche Stimmzahl berechneten Polyphonie, die im Zuge einer größeren Entwicklung ſich leicht als Monotonie und Überladenheit auswirken kann.

Als Beigaben ſind noch die Madrigale „Es

ist ein Schnee gefallen", „Kein Lieb ohn Leid" und die „Osterhymne" (nach Goethes Faust), Werk 17, zu nennen.
Auch sie können als Beweis für jenes verantwortungsbewußte Streben des Komponisten gelten, das um eine unlösliche Einheit von Form und Ausdruck ringt und das — wie wir hinzufügen können — in steigendem Maße zu einer abgeklärteren Haltung und unbeschwerten Beherrschung der Mittel gelangt ist.

Die Molltonart im Volkslied der Deutschen in Polen und im polnischen Volkslied

Von Walter Wiora, Berlin

Eine noch immer nicht ausgestorbene Ansicht ordnet dem deutschen Volkslied das Dur- und dem slawischen das Mollgeschlecht zu. Sie beruht einmal darauf, daß das binnendeutsche neuere Volkslied vor dem Wandel, der sich gegenwärtig vollzieht, in der Tat fast ausschließlich in Dur stand, während man aus slawischer Musik mancherlei Mollmelodik kennt, und daneben auf seltsamen Vorstellungen von der Gefühlsart der Tongeschlechter, die wie vieler Aberglaube seßhaft und langlebig sind: das ‚männliche, heldische' Dur scheint zum Deutschen zu passen wie das ‚weiche, traurige' Moll zum Slawen. „Der slowenische Burschenchor", heißt es z. B. in einer typischen Stimmungsschilderung, singt „in einer Molltonart"; ihm antwortet „der deutsche Burschenchor in der männlichen deutschen Durtonart" (DDld 40,67).
Wenn nun im Liedgut der deutschen Volksgruppen in slawischer Umwelt Mollmelodien vorkommen, dann müßte man entsprechend dieser Ansicht vermuten, daß sie aus der Umwelt entlehnt seien. Wenn Deutsche, die inmitten des polnischen Volkes leben, zu einem Liede eine Mollweise singen, was liegt danach näher als anzunehmen, sie sei aus dem polnischen Volkslied übernommen. Sogar deutsche Sammler und Heimatforscher sind mitunter diesem Vorurteil erlegen. So heißt es in Rechkantors sonst sehr schöner und verdienstlicher Sammlung von Heimatliedern aus den deutschen Siedlungen in Galizien über eine Melodie, die wir in der folgenden Tafel als dritte wiedergeben: „Die ... Ballade von den ‚Königskindern' wird hier zu einer sanften, tieftraurigen Weise gesungen, die von den Liedern der slawischen Nachbarn beeinflußt wurde." In Wahrheit jedoch ist die Melodie rein deutsch. Sie stammt von der alten deutschen Mollweise zu „Graf und Nonne" ab, die in verschiedenen, voneinander sehr abweichenden Fassungen in Flandern, Lothringen, im Elsaß, in Schwaben und in Siebenbürgen aufgezeichnet worden ist und auch bei den Deutschen in Polen fortlebt. Unsere Übersicht gibt zunächst zwei Varianten aus Mittelpolen, beide in reinem Moll. Dann folgt die besagte Fassung aus Galizien, die im Vordersatz einen bemerkenswerten Umschlag in die parallele Durtonart zeigt. Schließlich fügen wir eine Fassung aus dem Buchenland hinzu, in der die „Verdurung" weitergeschritten und vollendet ist. Niemand würde dieser Melodie ohne die entwicklungsgeschichtlichen Zwischenglieder anmerken, daß sie von einer alten Mollweise abstammt.

Dieſe kleine Melodietafel iſt ſehr lehrreich. Sie zeigt einen entwicklungsgeſchichtlichen Vorgang, der ſich im einzelnen mehrfach und vom 17. zum 19. Jahrhundert hin allgemein abgeſpielt hat. „Dur" iſt nicht von Anfang an die Tonart des deutſchen Volksliedes ſchlechthin, ſondern in älterer Zeit nur eine unter anderen. Auch das Moll und mollähnliche Tonarten waren einſt verbreitet und eingewurzelt, und zwar das Moll gerade in den Gegenden beſonders, wo ſlawiſcher Einfluß am wenigſten in Frage kommt. Bis auf die Gefühlswertung treffend heißt es in Tſchiſchkas und Schottkys „öſterreichiſchen Volksliedern" von 1819: „Es iſt eine zu beachtende Erſcheinung, daß Deutſchlands öſtlicher Teil faſt nur dieſen Ton allein [das heitere Dur] in ſeinen Liedern trägt, während es im Weſten und nördlich auch in Molltönen vom Tode und Grab und unendlichem Schmerze klingt." Im Lauf der neuzeitlichen Entwicklung aber hat das Dur alle anderen Tonarten verdrängt. Die alten Mollweiſen ſind verklungen oder haben ſich in Durweiſen verwandelt und ſind nur in abgelegenen Grenzländern und Volksinſeln wie Lothringen und Siebenbürgen zum Teil erhalten geblieben.

Wenn alſo bei den Deutſchen in Polen Mollweiſen vorkommen, brauchen ſie durchaus nicht aus dem polniſchen Lied zu ſtammen, ſondern können deutſchen Urſprungs ſein. Wir dürfen bei dieſem allgemeinen Hinweis aber nicht ſtehenbleiben. Er lehrt nur, daß die Weiſen nicht aus dem Polniſchen übernommen zu ſein brauchen, ſondern deutſch ſein können, nicht aber, daß ſie es tatſächlich ſind. Auch der „Stil" der Weiſen bietet keinen endgültigen Beweis, zumal die Stilkritik in der Volksliedforſchung ſchwierig und noch wenig fortgeſchritten iſt und in der mündlichen Fortpflanzung und Wandlung der Weiſen -urſprünglich polniſche eingedeutſcht ſein könnten. Und wenn geſagt wird, die polniſche Mollmelodik ſei ganz anderer Art als unſer Moll, ſo trifft das nicht allgemein zu. Es gibt im polniſchen Volkslied zwar Molltypen, die von den deutſchen weit entfernt ſind, aber auch ſolche, die ihnen recht nahekommen, wie wir noch ſehen werden.

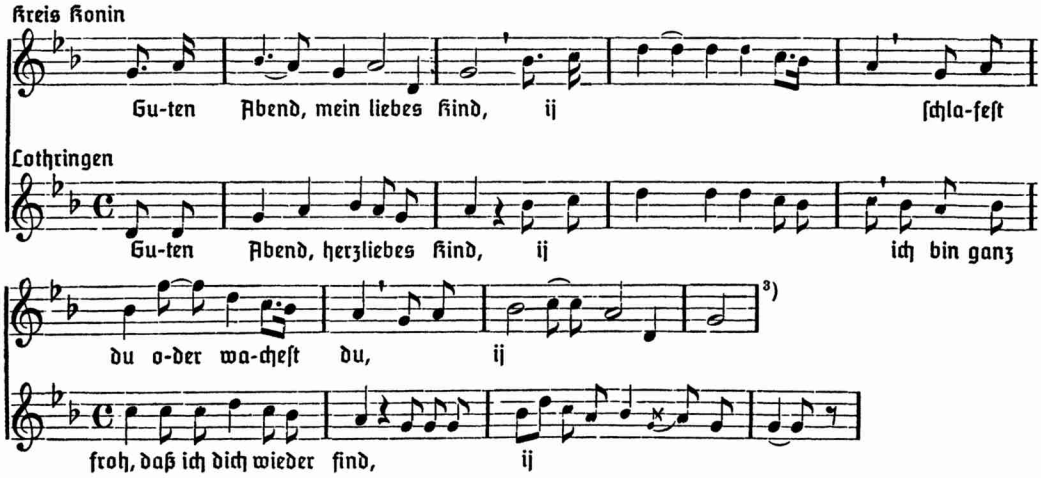
Wollen wir wirklich beweiſen, daß die Mollweiſen der Deutſchen in Polen deutſchen Urſprungs ſind, ſo bleibt darum kein anderer Weg, als für jede Melodie Parallelen in anderen deutſchen Landſchaften aufzuweiſen. Wenn ſich feſtſtellen läßt, daß eine Melodie außer in Polen auch in Lothringen, am Niederrhein uſf. lebendig iſt oder war, dann iſt dies ein ſtarkes Beweisſtück und oft der endgültige Beweis für ihren deutſchen Urſprung. Tatſächlich läßt ſich dieſer Beweis in den meiſten Fällen führen. Faſt ſämtliche Mollmelodien, die bei den Deutſchen in Polen aufgezeichnet worden ſind, kommen auch in anderen deutſchen Landſchaften, und zwar gerade im Weſten, zumal in Lothringen, vor und ſind offenbar deutſchen Urſprungs. An einigen der ſchönſten von ihnen wollen wir dies zeigen.

Zur Ballade „Graſerin und Reiter" (Erk-Böhme Nr. 71) haben Lück und Klatt zwei Mollmelodien im Kreiſe Kolo aufgezeichnet. Sie weichen nur wenig voneinander ab und ſtimmen mit der herrlichen Weiſe eines berühmten altdeutſchen Liebesliedes überein, das ſich in Lothringen erhalten hat. Zur gleichen Ballade „Graſerin und Reiter" finden wir die Weiſe in Schleſien[2]) wieder, aber — wie es in dieſer Landſchaft zu ſein pflegt — nach Dur hin umgeſungen.

[1]) Quellen: Horah Jb. f. Vldf. VI 103, Lück-Klatt S. 22, Rech-Kantor II Nr. 5 und Landſch. Vldr. 32 Nr. 7.

[2]) In der Sammlung von Hoffmann und Richter Nr. 235. Für die beiden mitgeteilten Melodien ſind die Quellen Lück A 158 452 und Pinck I 195.

Durch ihren rhythmiſch freien und geſtiſch ausdrucksvollen Vortrag feſſelt folgende in Mittelpolen aufgezeichnete Melodie. Angeſichts ihrer Anklänge an polniſche Weiſen oder an Adam Kriegers ſlawiſch anmutende Weiſe „Schönſte, wo denkſt du hin" könnte man meinen, ſie ſei aus dem Polniſchen übernommen und auf den Stil deutſcher Melodik hin umgeſungen worden. In Wahrheit aber gehört ſie als eine Variante unter vielen zu einer weitverbreiteten deutſchen Weiſe. Andere Mollvarianten zum ſelben Lied haben in Lothringen Pinck, in Siebenbürgen Brandſch und am Niederrhein Zuccalmaglio aufgezeichnet (es iſt eine der vielen echten Aufzeichnungen dieſes von Erk, Böhme und Friedländer gründlich verkannten Mannes). Auch in Dur und zu weiteren Liedern begegnet ſie häufig.



Zwei Melodien zur urtümlichen Ballade vom Bauerntöchterlein habe ich im zweiten Band des Volksliedwerkes den anderen Faſſungen derſelben alten, aus Brauchtumsmelodik „gewachſenen" Weiſe gegenübergeſtellt; ſie ſtehen allerdings nicht in engerem Sinne in „Moll", ſondern ſind „hypodoriſch"; am nächſten kommt ihnen wiederum eine lothringiſche Variante. Die Mollweiſe zum Schwanklied „Nachtfahrt" in Beck-Dellhorns Sammlung deutſcher Lieder aus Galizien hängt mit der ſeit dem 16. Jahrhundert überlieferten alten Weiſe zum ſelben Lied zuſammen (vgl. Erk-Böhme Nr. 157; Böhme, Altdeutſches Ldb. S. 161 u. a.). Und folgende Melodie zu einem geiſtlichen Liede findet ſich in Lothringen zu einem Liebesliede wieder:

[3]) Quelle: Lück-Klatt S. 55, Pimk II 253.

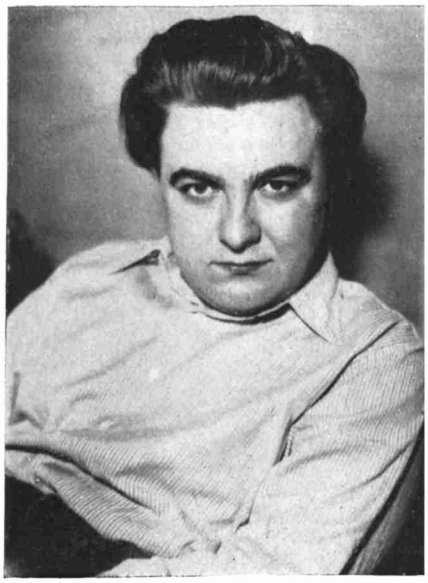
Aus einem Manuskript Friedrich Welters

Der Komponist Friedrich Welter

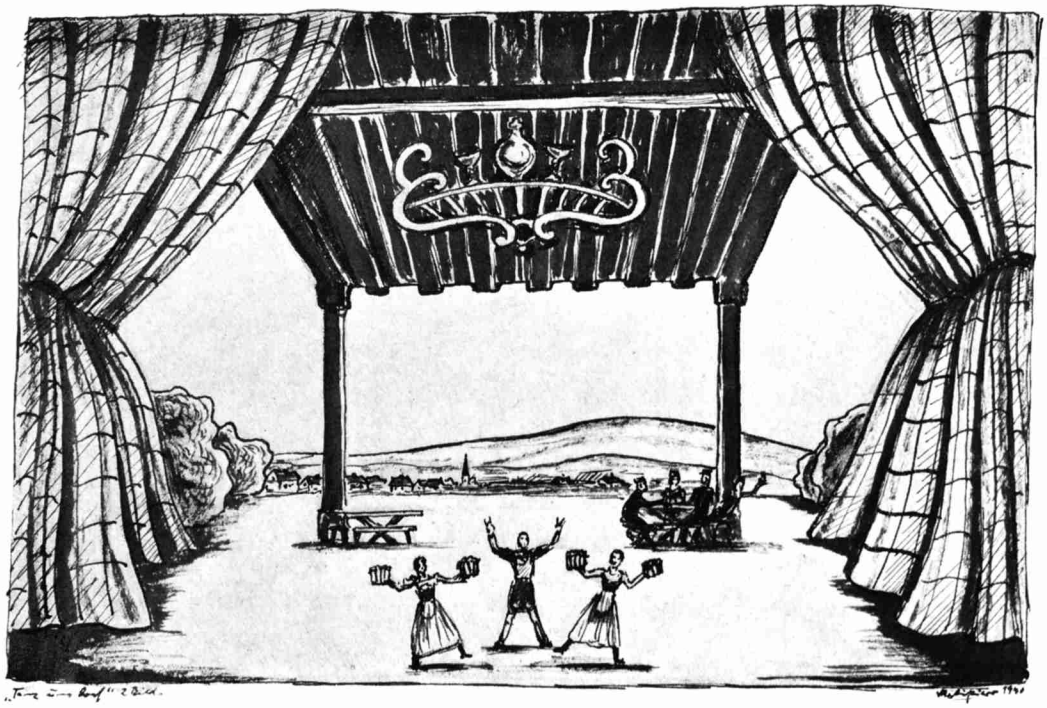
(Bild: Transocean)

Erich Seidler, Hauptmann der Luftwaffe, bei der Probe für ein Wunschkonzert der Wehrmacht im Deutschlandsender. Der bekannte Dirigent ist seit Kriegsbeginn bei der Luftwaffe

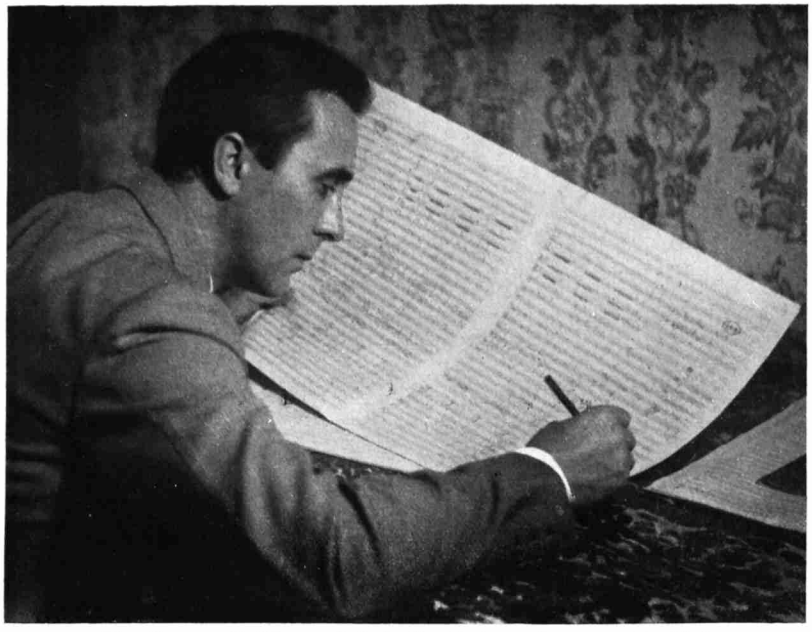
(Bild: Carl Ullmann)



Der Komponist F. H. Heddenhausen, dessen Ballett „Tanz ums Dorf" in der Berliner Staatsoper uraufgeführt wurde



Bühnenbildentwurf von Luigi Malipiero zu Heddenhauſens Ballett
„Tanz ums Dorf" in der Berliner Staatsoper



Der Komponiſt Werner Egk, deſſen Ballett „Joan von Zariſſa"
ſoeben in der Berliner Staatsoper zur Uraufführung gelangte.

(Aus „Blätter der Staatsoper" Heft 1)

So läßt ſich für faſt alle Mollweiſen der Deutſchen in Polen dartun, daß ſie nicht aus der ſlawiſchen Umwelt entlehnt, ſondern deutſchen Urſprungs ſind. Darüber hinaus aber erhebt ſich die Frage, ob nicht das Herkunftsverhältnis weitgehend ſogar umgekehrt iſt. Angeſichts des Kulturgefälles auf allen Gebieten und der Übernahme alter deutſcher Volksweiſen durch den polniſchen Volksgeſang[5]) wäre es durchaus denkbar, daß auch die polniſche Mollmelodik in einigen Schichten und Typen von der deutſchen abhinge. Daß ſich dies in der Tat ſo verhält, wollen wir an zwei ſolcher Typen zeigen.

Eine der in Polen am meiſten verbreiteten Volksweiſen — ſie findet ſich zu verſchiedenen Texten und in verſchiedenen Gegenden und außer in Polen auch in Mähren, bei den Wenden und bei den Oſtjuden — ſtimmt offenbar mit einer alten Weiſe überein, die uns aus dem frühen 17. Jahrhundert in mehreren geiſtlichen Geſangbüchern überliefert iſt. Wegen ihrer Verbreitung in Weſtdeutſchland und den Niederlanden und angeſichts ihres engen Stilzuſammenhanges mit anderen deutſchen Liedern[6]) iſt es recht unwahrſcheinlich, daß ſie etwa aus dem ſlawiſchen Liede übernommen wäre, ſondern wir haben ſicher eine altdeutſche Mollweiſe vor uns, die nach dem Oſten gewandert und dort zu großer Beliebtheit gelangt iſt. Die Verſchiedenheit der Faſſungen iſt für die Muſik und den Charakter der beiden Völker überaus kennzeichnend. Die ruhige Zielſtrebigkeit des dreimaligen Anſtieges und damit ein Weſentliches der Formidee fehlt in den polniſchen Faſſungen, die Melodie ſchreitet nicht willensſtark zum Ziel und ſtockt gerade vor dem Gipfel; der Rhythmus ſteigt nicht, ſondern fällt, und die temperamentvolle Bewegtheit an den Taktanfängen leiſtet nichts für den muſikaliſchen Aufbau.

[4]) Rech-Kantor II Nr. 2 und Drüner A 159 '35.

[5]) Vgl. meine demnächſt erſcheinende Schrift „Die deutſche Volksliedweiſe und der Oſten".

[6]) Vgl. O. Drüner: „Die deutſche Volksballade in Lothringen", 1939, Anhang S. 30*f.

Ein zweiter Fall iſt folgender Typus alter Reigenmelodik, der ein Gegenſtück in Moll zu dem weitverbreiteten Typus „Pater und Nonne", „In den Roſen" uſw. darſtellt (Erk-Böhme Nr. 977). Zuccalmaglio überliefert aus dem Elſaß eine Weiſe dieſes Typus zu einem Brauchtumslied; ſie iſt mit einer Fülle anderer deutſcher Weiſen verwandt[8]), und an der Echtheit der Aufzeichnung iſt nicht zu zweifeln. Nun finden wir in Oberſchleſien ein Hochzeitslied mit polniſchem Text, das melodiſch mit dem elſäſſiſchen eng zuſammengehört[9]). Auch hier ſind die kleinen Abweichungen für die Verſchiedenheit der Völker bezeichnend.

Es iſt eine weſentliche Aufgabe der muſikaliſchen Volksliedforſchung, ſolche Nachweiſe und Unterſuchungen weiterzuführen und zu vertiefen. Es gilt zu zeigen, wie im Rahmen der großen deutſchen Oſtbewegung, die zeitlich vom frühen Mittelalter bis in unſere Gegenwart und Zukunft reicht und räumlich vom Baltikum bis zur Gottſchee, auch unſer Volkslied nach Oſten wandert, mit den deutſchen Siedlern fortlebt und an der Wahrung ihres Volkstums teilhat, wie es darüber hinaus auf die fremden Völker des Oſtens einwirkt und ſie beſtimmt und befruchtet und wie ſich im wechſelſeitigen Übernehmen und Umſingen Weſenszüge und Gegenſätze des Volkscharakters ausprägen. Wir müſſen uns dabei aber bewußt halten, daß wir in dieſen Fragen noch ganz am Anfang wiſſenſchaftlicher Forſchung ſtehen und daß zunächſt viel Klein- und Einzelarbeit zu leiſten iſt. Erſt ſpäter werden ſich tiefere Fragen wie der frühgeſchichtliche Zuſammenhang zwiſchen Germanen und Slawen auf dem Gebiet der Tonalität oder der Urſprung der Molltonart und ihrer verſchiedenen Grundformen klären laſſen.

Muſikaliſche Kriegspropaganda

Von Karl Guſtav Fellerer, Köln

Wenn heute neben dem Krieg der Waffen ein Krieg der Preſſe und des Rundfunks entfacht wurde, ſo erſcheint dieſe geiſtige Kriegsführung vielfach neuartig. Und doch iſt ſie ſehr alt. Muſik und Dichtung waren in alter Zeit ihre Träger. Schon der Gedanke der moraliſchen Wirkung der Muſik in der Antike und die ſich daraus ergebenden Folgerungen für die Ordnung des Muſiklebens und der Muſikerziehung hatte die Grundlagen für eine ſolche Einſtellung der Muſik ergeben. Die ge-

[7]) Bäumker II Nr. 98 u. a.; Kolberg Lied 18, 124, Hochzeitslied aus dem Gouv. Kielce; vgl. auch Kolberg, Pieſni Nr. 1.

[8]) Vgl. Erk-Böhme Nr. 460b, 40, 879 u. a.

[9]) Verwandte Melodien finden ſich auch in anderen Landſchaften des ehemaligen Polens. Vgl. z. B. das Judenſpottlied, Kolberg, Lnd VI 223.

[10]) Zuccalmaglio II Nr. 166 und Roger Nr. 376 (Kreis Rybniker Hochzeitslied).

ſamte Soldatenmuſik iſt ſchließlich darin begründet, nicht minder die propagandiſtiſche Wirkung der Muſik, die im Mittelalter nicht nur gegen die feindlichen Heere eingeſetzt wurde, ſondern vor allem gegen Fürſten und Bevölkerung. Solche Lieder forderten zu Unterwerfung und Widerſtand, zu Angriff und Geduld, zu Kampf und Hoffnung auf Entſatz auf.

Wie bei den Truppenteilen Sänger waren, die Heldentaten beſangen und für Hebung der Stimmung ſorgten, ſo gab es auch eine „geſungene Zeitung" für die Heimat. In langen Verſen und Strophen, die auf eine kurze, ſich in Variationen wiederholende Melodie abgeſungen wurden, erfolgte die Überlieferung der Ereigniſſe und der Taten der Truppen in der Heimat. Beſonderen Nachdruck verliehen allgemein geſungene Refrainſtrophen und kleine Lieder, die vom ganzen Volk geſungen wurden und oft von großer propagandiſtiſcher Wirkung waren, wenn Text und Melodie den notwendigen hinreißenden Schwung beſaßen. In das feindliche Land getragen, konnten ſolche Geſänge zerſetzend wirken, im eigenen Land aber war ihnen zur Förderung der eigenen Haltung und Stimmung in Kriegszeiten eine nicht unwichtige Stellung zugewieſen. Daher beſchäftigten ſich ſchon im Mittelalter oft die Fürſten mit den Sängern und ihren Geſängen und gaben ihnen beſondere Aufträge. Die Barden waren gefeiert, aber auch gefürchtet. So ließ Eduard I. von England nach der Unterwerfung von Wales 1284 alle Sänger und Harfenſpieler dieſes Landes hinrichten, um ihre Propagandatätigkeit gegen die Eroberer beim Volk zu verhindern. Von Verboten politiſcher Lieder hören wir bis in die Gegenwart, um ungewollte propagandiſtiſche Wirkungen des Liedes auszuſchalten. Auch in früherer Zeit waren ſolche Verbote bekannt. So hat 1441 der Rat von Bern den Rat der Stadt Thun um ein Verbot der Spottlieder über den Krieg mit Zürich gebeten. In der Reformationszeit ſpielte das Kampflied in beiden Parteien eine große Rolle. Die begeiſternde Wirkung ſolcher politiſcher Lieder beſtätigt der Schweizer Chroniſt Tſchudi, der für die Schlacht bei Laupen 1329 die politiſchen Lieder, die bei den Bernern den Haß gegen den Adel ſchürten, verantwortlich macht.

Zur Zeit der Freiheitskriege hatten ebenſo das Freiheitslied wie die Spottlieder auf Napoleon die Stimmung im Volk geſteigert. In der Barockzeit hatten die Prologe der Opern für die Hofkreiſe manche politiſche Aufgabe zu erfüllen, ebenſo wie im Liedgut des Volkes politiſche Geſänge gefördert wurden. Die feindliche Propaganda ſuchte mit den verſchiedenſten Mitteln im feindlichen Lager durch beſondere Lieder meiſt ſatiriſchen Inhalts auf die Stimmung einzuwirken. Manche ſolcher Lieder wurden noch weiter geſungen, als ihr politiſcher Sinn ſchon erſchöpft war, und erhielten ſich als hiſtoriſche Volkslieder, während ihr urſprünglicher Sinn durchaus propagandiſtiſchen Inhalts war.

So hatte das Lied in der alten Zeit die gleiche Bedeutung für die Kriegspropaganda wie heute Preſſe und Rundfunk. Es wurde bewußt in dieſe Propagandaaufgabe geſtellt, und manchmal hatte das Lied einen entſcheidenden Anteil an der Umſtimmung des Gegners im Kriege und in politiſchen Lagern ſowie an der Hebung und Zerſetzung einer Stimmung.

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

Muſikliteratur

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

Elſa Margherita von Zſchinſky-Troxler: Gaetano Pugnani (1731—1798). 180 Notenbeiſpiele, 4 Fakſimiles und 9 Abbildungen. Atlantis-Verlag, Berlin, 1939. 254 Seiten, geb. 15 RM.

Die vorliegende Monographie über den Italiener Pugnani iſt ſicher eine der buchtechniſch beſtausgeſtatteten Darſtellungen dieſer Art. Die Verfaſſerin hat mit großer Sorgfalt alles erreichbare Material über Pugnani aus deutſchen und ausländiſchen Sammlungen erfaßt und geſichtet. Auch das Bildmaterial und die Schriftproben ſind ſehr geſchickt ausgewählt. Das Buch ſoll „ein Beitrag zur Stilerfaſſung italieniſcher Vorklaſſik" ſein. So gelingen im Verlauf dieſer Darſtellung zahlreiche muſikgeſchichtliche Feſtſtellungen, die vorhandene Lücken unſeres Wiſſens ſchließen. So heißt es über das Violinkonzert Pugnanis: „Die formale Struktur ſowie der violiniſtiſch hinreißende Zug der Hauptthemen läßt im Pugnaniſchen Konzert das geſuchte Verbindungsglied zu den altklaſſiſchen von Vivaldi und Tartini und denen der franzöſiſchen Geigerſchule erkennen." Man muß wiſſen, daß einer der wichtigſten Schüler Pugnanis der in Frankreich wirkende G. B. Viotti geweſen iſt. Es iſt bewundernswert, wie die Verfaſſerin aus einem denkbar lückenhaften Material über das Leben Pugnanis und aus den aufgeſpürten Manuſkripten, die nur einen Teil des Geſamtſchaffens bilden, ein lebendiges und recht geſchloſſenes Bild vermittelt. Muſterhaft iſt das thematiſche Verzeichnis, das durch ein wohldurchdachtes Schema auf engſtem Raum ſämtliche erforderlichen Angaben überſichtlich unterbringt. Die Werke

werden im einzelnen beſchrieben. Das Schaffen der Lehrer Pugnanis und der Meiſter, die ihn beeinflußt haben können, wird unterſucht, und ſchließlich bemüht ſich die Verfaſſerin auch um die Stilkritik. Der Nachweis iſt als geglückt anzuſehen, daß italieniſche Vorklaſſik mit dem Namen „Gaetano Pugnani ſtets bedeutungsvoll verknüpft bleiben" wird. — Eine befremdende Äußerlichkeit: die Pluralbildung Trij ſtatt Trios. Herbert Gerigk.

Kurt Stephenſon: Andreas Romberg. Ein Beitrag zur hamburgiſchen Muſikgeſchichte. Hans Chriſtians Druckerei und Verlag, Hamburg, 1938. 204 Seiten.

Die vorliegende Arbeit, die Habilitationsſchrift Kurt Stephenſons, ſtellt eine umfaſſende Würdigung des Menſchen, Künſtlers und Komponiſten Andreas Romberg dar. Stephenſon geht aus von der Erkenntnis, daß Zeit- und Fachgenoſſen einmaliger Genies wie Beethoven eine eingehende Würdigung verdienen, nicht nur, weil ſie auch ihrerſeits durch gediegene Schöpfungen der muſikaliſchen Kultur Dienſte geleiſtet haben, ſondern auch, weil ſie gewiſſermaßen das Hochplateau bilden, über das die ganz Großen einſam hinaustragen. Im Leben, Denken und Schaffen dieſer kleineren Meiſter erlebt man die Zeit, die Generation mit all ihren Inſtinkten und Empfindungen, ihren Problemen und Weltanſchauungen. Und ſo wird durch Beleuchtung dieſer Einzelperſönlichkeiten nach und nach die Welt erhellt, aus der ſchließlich auch die ganz Großen weſentliche Kräfte geſogen haben.

Neben dieſer Bedeutung der vorliegenden Arbeit für das Beethoven-Bild (es handelt ſich hier vor allem um Beethovens Bonner Jahre, in denen er mit den beiden Vettern Romberg zuſammentraf) iſt es das Verdienſt dieſer Arbeit, daß die Erſcheinung Andreas Romberg zum erſten Male klare Konturen bekommt. — Mit einer umfaſſenden Biographie — für die Familiengeſchichte und Jugendjahre leiſtete ihm die Diſſertation des Unterzeichneten „Bernard Romberg" (Bonn 1931) „wertvolle Dienſte" — zeichnet Stephenſon den erſten, in ſich gekehrten, dabei etwas kleinſpurigen Menſchen der Biedermeierzeit. Die Unterſuchungen über ſein Wirken als Geiger zeichnen einen Violinvirtuoſen, der charaktervoll ſeinen eigenen, den deutſchen Stil vertritt, auch dann noch, als die franzöſiſche Schule ſich längſt als die erfolgreichere bewieſen hatte. — Von Jugend an ſchon ſtrebte Andreas Romberg über die Virtuoſität hinaus zu eigenen Schöpfungen. Ein reiches Werkverzeichnis, in dem faſt alle Gattungen vertreten ſind, und die Zeugniſſe in der zeitgenöſſiſchen Preſſe über die Aufnahme und Beliebtheit dieſer Werke beim Publikum zeigen, daß dieſes Streben nicht erfolglos war. Stephenſon arbeitet die charakteriſtiſchen Züge dieſes kompoſitoriſchen Schaffens klar heraus. — Alles in allem bedeutet dieſe Romberg-Biographie, die als Band 9 der Veröffentlichungen des Vereins für hamburger Geſchichte erſcheint, einen wertvollen Beitrag zur Beleuchtung der intereſſanten Übergangszeit zwiſchen muſikaliſcher Klaſſik und Romantik. Herbert Schäfer.

Fritz Oberdörffer: „Der Generalbaß in der Inſtrumentalmuſik des ausgehenden 18. Jahrhunderts." Bärenreiter-Verlag, Kaſſel, 1939. 188 Seiten.

Günter Haußwald: „Johann David Heinichens Inſtrumentalwerke." Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin, 1937. 172 Seiten.

Die umfängliche Schrift Oberdörffers, eine Berliner Diſſertation, beleuchtet den durch eine eingreifende Stilwende bezeichneten Ausſchnitt 1750 bis 1800. Die Generalbaßpraxis iſt bereits in all ihren Folgerungen in Spezialſtudien im Umkreis des 17. und 18. Jahrhunderts (Ulrich, Arnold uſw.) unterſucht worden. Oberdörffer hat das Generalbaßſpiel bei großer Beſetzung nicht berückſichtigt und ſich auf diejenigen Fragen beſchränkt, die bisher wiſſenſchaftlich noch nicht geſchloſſen dargeſtellt wurden, aber für die Herausgabe alter Inſtrumentalmuſik von entſcheidender Bedeutung werden können. An Quellen waren die Generalbaßſchulen und ſonſtige Traktate, ferner handſchriftliche Notizen in reichem Maß zugänglich. Es ſcheint, als geſtatte die Periode der Höchſtblüte und allmählichen Auflöſung der Praxis einen beſonders günſtigen Einblick in die verzweigten Beſetzungsprobleme der ganzen Barockzeit. Der Verfaſſer diskutiert das Für und Wider der einzelnen bisher geläufigen Urteile. Für ihn ſteht feſt, daß aus der Inſtrumentation eines Werkes allein noch nichts Verbindliches über die Beteiligung des Generalbaſſes ausgeſagt werden kann. Allgemeingültige Normen ließen ſich an Hand der Generalbaß-Lehrbücher überhaupt nicht aufſtellen. So liegt der Ertrag des Buches nicht in einer poſitiven Erweiterung, ſondern weſentlich in einer Einſchränkung der Bedingungen für die Wiedergabe der alten Muſik. Überraſchend iſt heute gegenüber Daffner, Kretzſchmar und Anderen Oberdörffers Forderung, die dünnſtimmig uns überlieferten Duos und die Klavierwerke dürften nicht durch Zuſatzſtimmen ausgefüllt werden. Verfaſſer behauptet, in keinem Traktat ließe ſich auch nur eine Andeutung auffinden, die zu dem Schluß auf die bisher gültige Füllungstheorie berechtige. Einleuchtend iſt die Kritik an einer Reihe von Neuausgaben alter Klavierwerke, in denen durch Akkordfüllung nicht nur der melodiſche Verlauf entſtellt iſt, ſondern auch die Fingertechnik nicht dem Stand der Zeit entſpricht. Nur eine ganz ſchmale Zone von Möglichkeiten der Harmonieſüllung läßt der Verfaſſer offen (man beachte beſonders die Sing- und Spieloden). Durch Oberdörffers Bedenken wird ſich unſer Klangbild von einzelnen Trioſonaten, zweiſtimmigen Inſtrumentalſätzen weſentlich verſchieben. Er rechnet mit einem „zarten Satz", in dem z. B. die einſtimmigen Trommelbäſſe nicht ſo dürftig wirken, wie es bisher erſchien. Bei Mozart zeige ſich beſonders deutlich die Notwendigkeit, aufführungspraktiſchen Fragen ſich nicht nur von der Theorie aus zu nähern, ſondern zu empfinden, wie der Satz „die Hand zum ſchmiegſamen Führen der Stimmen geradezu zwingt" (98). Die Tragweite der einzelnen Feſtſtellungen läßt ſich noch nicht ganz überblicken. Sicher iſt, daß Oberdörffers Kritik an der Herausgebertätigkeit einer großen Reihe namhafter Forſcher, die ſich auf ſorgfältige Überlegungen gründet, noch einer Reihe praktiſcher Proben und auch hiſtoriſcher Ergänzungen bedarf, ehe ſie das beabſichtigte Ziel einer völligen Neuorientierung erreicht.

Dem wichtigſten Schriftſteller des Generalbaßzeitalters, J. D. Heinichen, iſt die Leipziger Diſſertation von Günter Haußwald gewidmet. Allerdings ſtehen hier die Inſtrumentalwerke und nicht die theoretiſchen Arbeiten des ſächſiſchen Hofkapellmeiſters und Kirchenmuſikdirektors im Vordergrund. Biographiſche Einzelheiten waren bereits geſichert (Seibel), auch das muſikaliſche Schaffen in Grundzügen bekannt. Haußwald legt abſchließend eine exakte Quellenkritik vor und deutet die geſchichtliche Umwelt, die Formſtrukturen auch der ſchwer erreichbaren Tonwerke des Theoretikers. Die Analyſen zeugen von großem Geſchick im Anſetzen beſtimmter Grundbegriffe, die aber in Einzelfällen durchaus keine Neuſchöpfung bedeuten, wie es ſcheinen könnte, ſondern übernommen worden ſind (vgl. „Simultankontraſte", „Reihungstypus" S. 67 bzw. 79). Die Lebendigkeit des Satzes iſt bei Heinichen oft erſtaunlich, und es bleibt gewiß das Verdienſt des Verfaſſers, die Aufmerkſamkeit gerade auf dieſen nur einſeitig bekannten Muſiker gelenkt zu haben, auch wenn die ſchöpferiſche Leiſtung Heinichens an einigen Orten doch wohl überſchätzt wird (66, 143/44). — Beide hiſtoriſchen Studien können der Kunſtübung unſerer Zeit, die gern auf die Barockmeiſter zurückgreift, weſentliche Anregungen ſchenken. Wolfgang Boettcher.

Müller-Freienfels: „Pſychologie der Kunſt", Band III (Die Pſychologie der einzelnen Künſte). Verlag Ernſt Reinhardt, München, 1938. 2. Aufl., 160 Seiten.

Die Fertigſtellung des abſchließenden Bandes der Reihe verzögerte ſich, er iſt laut Vorbericht im weſentlichen identiſch mit einem für Kafkas „Handbuch der vergleichenden Pſychologie" 1922 bereitgeſtellten Beitrag. Die 2. Auflage verzichtet auf die ſeit 1932 notwendig gewordenen Eingriffe. Müller-Freienfels unternimmt den an ſich dankenswerten Verſuch, an die Stelle abſtrakter Schönheitsbegriffe der Äſthetik eine ſachliche, „pſychologiſche Kunſttheorie" zu ſetzen.

Die genaue Nachprüfung führt aber zur Feſtſtellung von einer Reihe entſcheidender Mängel. Im Abſchnitt „Die Tonkunſt" fällt manche theoretiſche Überlegung auf, die für die Muſikwiſſenſchaft gegenſtandslos iſt: „Inſofern dürfen wir vielleicht ſagen, die Bedeutungsmuſik ſei älter als die abſolute Muſik" (45). Manche Frageſtellung rückt die Gefahr des Pſychologismus nahe. So wird ergrübelt, weshalb es überhaupt Melodien gibt, die „Gründe, ... die zur Ausbildung feſter wiederholbarer Tonfolgen führen mußten" (52). Die Antwort lautet: „Es wäre im höchſten Grade unökonomiſch, müßten alle Melodien neu erfunden werden. Vorgeformtes Material iſt ſtets leichter zu handhaben." Verfaſſer fragt alſo nicht nach der immanenten Kunſtnötigung, ſondern nur nach der intellektuellen Anpaſſung an die Geſetze unſerer Denktätigkeit. Manche Bemerkung iſt nur „intereſſant": „Wenn die Tongemälde von Liszt, Richard Strauß und anderen als Kunſtwerke wirken, ſo tun ſie es in der Regel mehr trotz als wegen ihres Programms" (64). Zu Einzelproblemen, beſonders der muſikaliſchen Völkerkunde, ſtößt Müller-Freienfels nicht vor.

Dem vorliegenden Werk kommt weder eine muſikwiſſenſchaftliche Bedeutung zu, noch iſt es für die praktiſche Kunſtübung von erzieheriſchem Wert. Ergänzend ſei bemerkt, daß bei den Hinweiſen, die ſich auf im Anhang mit laufenden Nummern zuſammengeſtellte Literatur beziehen, durchweg Seitenzahlen fehlen und eine Nachprüfung erſchwert, ja unmöglich iſt. Bedenkenlos werden übrigens Schriften jüdiſcher Verfaſſer ſelbſt an den Orten herangezogen, wo ſie auch nach ſtrengſtem Geſichtspunkt entbehrlich waren. Das Buch kann nicht empfohlen werden.

Wolfgang Boettcher.

Hans Hoffmann: „Grundzüge der allgemeinen Muſiklehre und der Muſikgeſchichte." (Neubearbeitung der früheren, von Wilh. Meyer beſorgten Auflagen.) Velhagen & Klaſing, Bielefeld und Leipzig, 1939. 6. Aufl., 190 Seiten.

Das Werk iſt offenbar als Erziehungsmittel für Konſervatorien gedacht, um den Schüler in die Anfangsgründe des muſikaliſchen Satzes und der Muſikgeſchichte einzuführen. Der bereits von Wilhelm Meyer vorbildlich kurz gefaßte 1. Teil („Allgemeine Muſiklehre") iſt von Hoffmann auf Grund ſeiner weitreichenden praktiſchen Erfahrungen noch ergänzt worden. Die geſchickte Anordnung hebt das Weſentliche günſtig heraus und erleichtert das Studium.

Im 2. (muſikgeſchichtlichen) Teil können einige Mängel nicht überſehen werden. Manches ſubjektive Geſchmacksurteil hätte begründet, zumindeſt genauer ausgeſprochen werden müſſen (S. 91: „Die ſchönſte Motetten-Paſſion ſchrieb L. Lechner 1582", welche Paſſion?). Der Abſchnitt „Blasinſtrumente" vernachläſſigt die Frage des Tonumfanges, die Begriffserklärung von Paſſacaglia und Chaconne (115/118) iſt ungenau, die Deutung des Tempo rubato hätte beſſer gelingen können als mit der allgemeinen Bemerkung: „Freie Behandlung des Tempos zur Gewinnung größeren Ausdrucks" (S. 118). Die Lebensbilder der großen deutſchen Muſiker ſind ſtark von Anekdotiſchem überwuchert. Daß Mozart „Ritter vom goldenen Sporen" wurde, iſt ebenſo wie das „herrſchende Unwetter" zur Todesſtunde Mozarts und Beethovens für die kulturelle Bedeutung belanglos. Zudem lebt das romantiſche Zerrbild Beethovens wieder auf: „Er ſuchte die einſamſten, wildeſten Punkte auf, zeichnete ſie" (160), „das Ungebändigte, Schwerfällige und Ubellaunige in ſeinem äußeren Benehmen ... mit faſt ſtets ſtruppigem und ungeordnetem Haar und der vernachläſſigten, unmodiſchen Kleidung ... Menſchenfeindlichkeit und Mißtrauen marterten ihn ... immer mehr eine beklagenswerte Verſtimmung." An Stelle dieſer längſt wiſſenſchaftlich als haltlos erwieſenen Karikatur hätte es ſich gelohnt, Beethovens heroiſche Einſtellung zu würdigen. Ebenfalls mißverſtändlich der Satz: „Beethoven war ſeiner Geſinnung nach Republikaner." Im Abſchnitt „Schubert" iſt die Feſtſtellung überraſchend: „Sein ganzes Weſen war gleichſam von Muſik erfüllt" (164), der Nachſatz iſt aber der neueren Forſchung zufolge ein Irrtum: „...ſo daß er, ohne zu ſichten und zu feilen, ſeine Einfälle niederſchrieb." Seite 167/68 werden Friedrich und Clara Wieck unrichtig geſchrieben (Wiek). Die unſachliche Unterdrückung des Namens Mendelsſohn fällt auf. Verfaſſer hätte eine befriedigende Formel für das Mendelsſohn-Problem des 19. Jahrhunderts finden können, die jeder Kritik ſtandhält und dem Schüler Anregungen zum eigenen Weiterdenken bietet.

Wolfgang Boettcher.

Hermann Richter: Dämoniſcher Reigen. Ein Paganini-Roman. Verlag von Otto Janke, Leipzig. 285 Seiten, geb. 5,20 RM.

Die Weſenszüge und das Leben des merkwürdigen Künſtlers und Menſchen, abgelöſt von den vielen halbwahren und falſchen Anekdoten, die um dieſe Perſönlichkeit entſtanden ſind, lebendig zu geſtalten, hat ſich der Verfaſſer dieſes Romans zur Aufgabe gemacht. Eine ſichere Kenntnis des kulturgeſchichtlichen Geſchehens und des Lebensweges Paganinis gibt die Grundlage zu der Darſtellung ab, ſo daß bei echter dichteriſcher Geſtaltungsfähigkeit damit auch die Gewähr gegeben wäre, daß dieſer Roman über die allzu vielen Muſikerromane hinaustagen könne. Trotzdem der Verfaſſer ſich bemüht hat, allen Erlebniſſen Paganinis einen tieferen Sinn zu geben, ſie in einen inneren Entwicklungszuſammenhang zu ſtellen, iſt es meiſtens bei einer mehr oder weniger unangenehm berührenden, manchmal in einer ans Kitſchige grenzenden Ausdrucksweiſe, Erzählung von Paganinis Erlebniſſen mit Frauen geblieben. (S. 35: Ein Jauchzen zitterte über Paganinis Lippen. — S. 96: „Die Frauen fliegen mir zu wie die Motten ans Licht ſelbſtvergeſſen, ſelbſtzerſtöreriſch. Was kann ich dafür? fragt er und zauſt ihr ſchwarzes Haar, daß der keuſche Madonnenſcheitel ſich löſt." — S. 180: „Glaube nicht, daß ich befangen im Urteil bin — weil ich Dich liebe —", ein toller Kuß brennt auf ſeinen Lippen —.) Zwar verhörpern dieſe Frauen jedesmal eine andere Lebensanſchauung, mit der ſich Paganini auseinanderſetzt, durch die er zu den Problemen vom Sinn des Lebens, Gott, ſchöpferiſchem Genie und nachſchaffendem Künſtler getrieben wird, daß er bis zum Verzweifeln am Werk ſeines Virtuoſentums gelangt. Wenn auch Paganini auf dieſe Fragen kurz vor ſeinem Tode die löſende Antwort findet, ſo bleibt doch der Eindruck der Zwieſpältigkeit zwiſchen dem vom Verfaſſer ernſthaft Gewollten und dem wirklich Erreichten der Darſtellung beſtehen. Die Bilder, die das Buch ſchmücken, ſind mit Verſtändnis gewählt.

Lili Michaelis.

Friedrich Welter: „Muſikgeſchichte im Umriß" (Vom Urbeginn bis zur Gegenwart). Mit beſonderer Berückſichtigung der deutſchen Muſik ſeit 1900. Leipzig, 1939, Verlag Fachmeiſter & Thal, 344 Seiten.

Es iſt keine geringe Aufgabe, die Muſikgeſchichte vom Urbeginn bis zur Gegenwart auf 344 Seiten in kleinem Oktavformat zu umreißen. So deutet ſchon der Titel auf Konzentration und knappe Formulierungen hin. Um ſo erfreulicher iſt die Anlage und Durchführung des Themas, denn Welter gelingt es, Bündiges auszuſagen und bei aller Gedrängtheit den rieſigen Stoff zu einer organiſchen Darſtellung zuſammenzuzwingen. Ein beſonderes Kennzeichen dieſer Arbeit iſt ihre gleichermaßen von der Wiſſenſchaft wie

von der musikalischen Praxis her bestimmte Methodik. Man spürt die ausgezeichnete Werkkenntnis, die dem Verfasser die immense Arbeit dieser umfassenden musikhistorischen „Kurzschau" erleichtert hat. Schon in dieser Einsicht ist das Buch als zuverlässiger Führer durch die musikalische Entwicklung der Zeiten und Völker zu werten. Hinzu kommt als weiteres Positivum die klare weltanschauliche Ausrichtung, die besonders der Darstellung der Musik seit 1900 zugute kommt. Welter darf den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, zum ersten Male in einer geschlossenen musikhistorischen Darstellung das Prinzip der klaren wertenden Aussage auch auf das jüngste musikalische Schaffen übertragen zu haben. Das ist ein mutiges Beginnen, denn zweifellos sind dabei Probleme zu bewältigen, deren endgültige Lösung erst einer späteren Zeit vorbehalten sein wird. Anderseits aber ist die musikalische Entwicklung der letzten Jahrzehnte weit überschaubarer, als man nach anderen musikgeschichtlichen Darstellungen, die die Gegenwart ausschließlich als ungeklärt hinstellen, annehmen müßte. Hier hat Welter Pionierarbeit geleistet, die ausreichend durch die Erfahrungen der musikalischen Praxis unterbaut worden ist. Es ist ein gesundes, auf vortreffliche Kenntnis gestütztes Urteil, das man überall gewahr wird und das dem Leser, namentlich dem nicht fachlich orientierten, einen festen und sicheren Halt in der Fülle der musikalischen Erscheinungen der Gegenwart gibt. Insgesamt bleibt die Darstellung bis zum Schluß ebenso fesselnd wie überzeugend. Kapitel wie „Die Vorkriegszeit und der Weltkrieg", „Das Judentum in der Musik", „Das Zwischenreich" und „Die Musik und Musikpflege im Dritten Reich" sind wertvolle Beispiele für den Einbau einer kulturpolitisch begründeten Darstellung in das historisch-wissenschaftliche Gesamtgefüge des Buches. Dabei soll hervorgehoben werden, daß Welter die Rolle der Juden in der Musik hier erstmalig in einer Musikgeschichte gesondert betrachtet. Auf diese Weise wird die meist übliche unorganische Verquickung mit nationalen Entwicklungen vermieden und auch in der Musik der Standpunkt der rassischen Geschichtsbetrachtung geltend gemacht.

In den jeweils dem Kapitelschluß angefügten Literaturhinweisen sind (mit Ausnahme von Istel und Leichtentritt) die Nichtarier gekennzeichnet. Hermann Killer.

Karl Gustav Fellerer: Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Heft 21 der Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz). L. Schwann, Düsseldorf, 1939. 173 Seiten.

Eine leicht faßliche und auf ziemlich knappem Raum zusammengedrängte wissenschaftliche Darstellung der Geschichte der katholischen Kirchenmusik schließt eine Lücke im bisherigen Schrifttum und ist angesichts vieler tendenziöser, unkritischer und lückenhafter Arbeiten auf diesem Gebiet willkommen. Der Verfasser enthält sich, wie er bereits im Vorwort unmißverständlich angibt, aller subjektiven Wertungen, die vielleicht einer Glaubenshaltung entsprechen, vor dem geschichtlichen Urteil aber nicht bestehen können. Die Beschränkung auf die abendländische Musikübung der römisch-katholischen Kirche war zweckmäßig, um den Leser dieser Einführungsschrift nicht mit anderen Riten zu verwirren. Fellerers Grundansicht ist, daß jede Kirchenmusik keinen rein musikalischen Gesetzen oder höheren Glaubenszielen folgt, sondern wie jede andere künstlerische Äußerung einer greifbaren Aufgabe, hier der Unterstützung der Liturgie, dient und im übrigen aber der „Frage volklichen Empfindens" (4) unterworfen ist.

Hauptgegenstand ist das stofflich überaus reichliche Gebiet des frühen und späten Mittelalters sowie des Barock. Das 19. Jahrhundert, dessen Verfall klar gekennzeichnet wird, scheidet im wesentlichen aus. Das Rassenproblem wird in seiner auch für die Kirchenmusik entscheidenden Bedeutung gewürdigt. Auch der gregorianische Gesang, dessen „Verpflanzung durch Kolonisierung und Missionierung" (7) weit reichte, wird von hier aus beleuchtet. Bemerkenswert die selbständige Deutung der Schriften des Augustinus, die in der Gegenwart immer stärker als ein Hauptbeleg des Übergangs heidnisch-antiker Musikanschauung zu christlicher Dogmatik in das Blickfeld wissenschaftlichen Interesses rücken. Aufschlußreich die Einführung einiger neuer ästhetischer Grundbegriffe (z. B. Gegenüberstellung einer liturgisch gebundenen Musik zu einer äußerlichen „Musik zum Gottesdienst" (6)). Der Unternehmungsgeist der Cäcilien-Vereine unterliegt einer harten, aber gerechten Kritik, und die Tatsache, daß erst 1903 eine autoritative Entscheidung (Motu proprio des Papstes Pius X.) erfolgte, wird nicht unterdrückt.

Für die einzelnen Formen des Kirchengesangs werden sehr instruktive Beispiele vorgeführt (darunter das herrliche Kyrie aus der nur schwer zugänglichen Messe von Tournay), Notationsfragen, Tonartenlehre, Ansätze der Mehrstimmigkeit, Einflüsse des weltlichen Liedes, Berührung mit der protestantischen Kirchenmusik, Bedeutung für die Orgelmusik usw. werden klar umrissen. Die große Zahl der verzeichneten Namen und Begriffe macht das Werk zu einem pädagogisch wichtigen Handbuch. Fellerers neues Werk, das aus Vorlesungen und Übungen an der Freiburger Universität hervorgegangen ist, wird sich als Leitfaden für Musikstudenten bewähren und wird auch dem Musikhistoriker beim Studium beste Dienste leisten. Wolfgang Boettcher.

Otto Reber: Grundlehre der Tonkunst. Eine Einführung in die Notenschrift und in die Grundlagen der Musiklehre. Verlag Merseburger & Co., Leipzig, 1940. 64 Seiten.
Hans Teuscher: Musiklehre am Volkslied. Von den Bausteinen der Musik zum Lernen und Lehren. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt a. Main, 1940. 61 Seiten.

Otto Rebers Grundlehre der Tonkunst soll die einfachsten Zusammenhänge der Musiktheorie übermitteln. Sie ist als Leitfaden für den Lehrer gedacht, dem die Erziehung in den frühesten künstlerischen Lehrjahren des Kindes anvertraut ist. Der Versuch des Verfassers, mit dem Beispiel zu beginnen und erst dann die Deutung und Festlegung auf einen Begriff folgen zu lassen, entspricht den Forderungen der neueren Jugendpsychologie und wissenschaftlichen Pädagogik. Die Rücksicht auf den kindlichen Verstand forderte eine strenge Auswahl und Sichtung des Stoffes, mitunter aber auch eine Wiederholung mancher Einzelheit, die dem Älteren überflüssig erscheinen könnte. Die wichtigste Aufgabe war die Einführung in Anfangsgründe der Notenschrift, Intervall- und Dreiklangslehre. Ein nicht ganz gelöstes Problem bleibt die Darstellung der modifizierten (reinen, großen, kleinen usw.) Intervalle und deren Umkehrungen (52 ff.). Hier scheint die trockene Regel zu überwiegen. Bemerkenswert aber die Vollständigkeit dieser Grundlehre, die selbst die wichtigsten Erscheinungen aus der musikalischen Akustik mit berührt und damit dem Lehrer ein sicheres Werkzeug für den Anfangsunterricht zur Hand gibt. Stich und Druck sind vorzüglich.

Hans Teuschers „Musiklehre am Volkslied" ist für die Ausbildung der Volksschullehrer gedacht. Der Verfasser ist als Dozent an der Hochschule für Lehrerausbildung in Weilburg tätig und trägt hier seine praktischen Kenntnisse zusammen, die er bei der Unterweisung von Studenten gewonnen hat, die zum Teil auch nicht musikbegabt sind, aber trotzdem über eine gewisse Urteilskraft im Musikalischen verfügen müssen. Neuartig ist der Versuch, ausschließlich am deutschen Volkslied Notation, Bezifferung, Tonsystem, Formenlehre und Grundfragen der Mehrstimmigkeit zu entwickeln. Dem Verfasser ging es darum, durch besondere Beispielauswahl und Einstreuen von Fragen den Leser auch schöpferisch anzuregen und ihm die Grundbedingungen der Improvisation am Klavier klarzumachen. Das Buch, dessen Ausstattung ebenfalls ausgezeichnet ist, erfüllt bestens seinen Zweck. Bemerkenswert die anschaulichen Übersichten, an Hand deren sich der Aufbau klassischer Formen usw. leicht einprägt. Eine musikgeschichtliche Ergänzung wäre zu wünschen, besonders für die Abschnitte „Kantate, Oratorium, Passion, Oper" (53), ebenfalls für den Abschnitt „Blockflöte und Laute" (59 f.), die nur eine (allerdings sehr instruktive) Grifftafel enthalten.

Wolfgang Boettcher.

Neue Noten

Eulenburg-Partituren

Wieder ſind einige Ergänzungen der bekannten kleinen Partiturausgabe des Verlages Ernſt Eulenburg, Leipzig, anzuzeigen, an erſter Stelle das Konzertrondo für Klavier (K.-V. Nr. 382) von W. A. Mozart. Es war urſprünglich beſtimmt, das Finale des Klavierkonzertes in D (K.-V. 175) zu erſetzen, weil Mozart offenbar mit dem Satz nicht recht zufrieden war. Die Handſchrift des Rondos befindet ſich im Beſitz der Preußiſchen Staatsbibliothek. Victor Junk hat die Koſtbarkeit, die heute ein Eigenleben außerhalb des von Mozart erwogenen Zuſammenhanges führt, mit Sorgfalt revidiert und auch die originale Kadenz eingefügt. Ein genauer Reviſionsbericht gibt Rechenſchaft von der Arbeit des Herausgebers.

Das Konzert in a von Carl Philipp Emanuel Bach iſt eins der eigenartigſten Solokonzerte überhaupt, denn die Soloſtimme kann von drei verſchiedenen Inſtrumenten, vom Violoncell oder von der Flöte oder vom Cembalo, ausgeführt werden, ohne daß in der Partitur eine Änderung notwendig würde. Es iſt ſehr aufſchlußreich, wie C. Ph. E. Bach die drei Soloinſtrumente verſchieden behandelt. Die drei Sätze werden vom Streichorcheſter und einem begleitenden Cembalo getragen, für das der Herausgeber Wilhelm Altmann lediglich die Bezifferung angegeben hat. Die friſche Muſik dieſes Konzertes verdient durchaus die Beachtung der konzertierenden Künſtler. Die Partitur zeichnet ſich durch beſonders großen und überſichtlichen Notenſtich aus.

Eine Erſtveröffentlichung bildet die Herausgabe von Beethovens Duett für Sopran und Tenor „Nei giorni tuoi felici", das der ſchweizeriſche Beethoven-Forſcher Willy Heß nach dem Autograph der Preußiſchen Staatsbibliothek veröffentlicht. Bei der Uraufführung im Februar 1939 in Winterthur erwies ſich dieſe Gelegenheitskompoſition, die aus Beethovens Studienzeit bei Salieri ſtammt (etwa 1802/1803), als ein großartiges, wirkungsſicheres Werk. Der Text der Geſangſzene ſtammt von Metaſtaſio. Die Ausgabe bildet eine Bereicherung unſeres Beethoven-Bildes. Der ausführliche Reviſionsbericht zeugt von der wiſſenſchaftlichen Zuverläſſigkeit des Herausgebers.

Herbert Gerigk.

Nicolaus Bruhns: Geſamtausgabe der Werke (Kantaten- und Orgelwerke). Herausgegeben von Fritz Stein. In der Reihe „Landſchaftsdenkmale der Muſik in Schleswig-Holſtein und den Hanſeſtädten" (Das Erbe der deutſchen Muſik), 1938. Herausgegeben von Friedrich Blume. Henry Litolffs Verlag, Braunſchweig.

Bruhns' Orgel- und Vokalſchaffen konnte bisher an Hand der wenigen erreichbaren Stücke einigermaßen überblickt werden. Seit Commers altem Sammelwerk richtete ſich die Aufmerkſamkeit in ſteigendem Maße auf dieſen Lübecker Violin- und Gambenvirtuoſen, der einem weit zurückreichenden Muſikergeſchlecht entſtammte und dem noch die Schriftſteller des frühen 19. Jahrhunderts eine erſtaunliche Vielſeitigkeit und Produktivität nachrühmten. Die vorliegende Veröffentlichung darf deshalb beſonderes Intereſſe beanſpruchen, weil ſie alle erreichbaren Quellen planmäßig zuſammenfaßt und einem großen Kreis damit zum erſtenmal die Vokalwerke (mit Ausnahme des bereits bekannten 100. Pſalms) gedruckt zugänglich macht, für die ſich der Herausgeber bereits vor Jahren in Muſikfeſten lebhaft eingeſetzt hat. Trotz eifrigſter Bemühungen Steins, die von ſeinem ehemaligen Kieler Schülerkreis wirkſam unterſtützt wurden, ließ ſich der Werkbeſtand nur um ein einziges geiſtliches Konzert („Mein Herz iſt bereit", Univ.-Bibliothek Lund) erweitern. Ein unſchätzbarer Verluſt ſind die Gambenwerke, die Bruhns ſicherlich in reicher Zahl hinterlaſſen hat und von denen kein einziges uns überliefert iſt. Die inſtrumentalen Nebenſtimmen der Kantaten laſſen die hochentwickelte Grifftechnik nur erahnen und ſind vielleicht auch in ihrer heute überlieferten Faſſung verderbt.

Die Orgelwerke waren bereits mehrfach Gegenſtand von Spezialunterſuchungen, weil Bruhns' Präludienform in eigenartiger Weiſe an die älteren Tokkatagattungen anknüpft und damit ein wichtiges Verbindungsglied zur hochbarocken Fantaſie abgibt. Entwicklungsgeſchichtlich aufſchlußreich ſind auch die 12 Vokalkonzerte. Sie gliedern ſich in einfache Choralkonzerte, Nummernkonzerte und durchkomponierte Motettenformen, wobei die letzteren deutlich eine Vorſtufe zur Bachſchen Motettenform ſind. Von einer genauen zeitlichen Beſtimmung hat Stein — unſerer geringen Kenntnis perſonalſtiliſtiſcher Zuſammenhänge entſprechend — abgeſehen. Wir bewundern aufs neue den weitreichenden Einfluß des alten Buxtehude, namentlich an der eigenartig lebendigen Führung der Mittelſtimmen. Die Ausbildung des Inſtrumentalritornells und die Verſchmelzung mit madrigaliſchen Gefühlswerten zeigt bei einem Vergleich mit Schütz' Vokalkonzert, wie raſch die Muſikgeſchichte zur Mitte des 17. Jahrhunderts auf dieſem Gebiet fortgeſchritten iſt. Aufſchlußreich die Symbole für das Vergängliche, den Tod, namentlich in Kant. I, doch immer ſind dieſe mit poſitiven, aktiven Stimmungen verkettet (dieſe Ausdrucksſeite des Frühbarock verdiente noch eine umfaſſende Würdigung). Bruhns' Gefühle ſind nie peſſimiſtiſch gefärbt, immer zeigt er ſich als ein aufrechter Künſtler.

Unſer Wiſſen um die Lebensumſtände Bruhns iſt leider ſehr lückenhaft. Der Herausgeber hat die fraglichen Stadtakten genau eingeſehen und die aus dem Nachlaß des Wolfenbütteler Kantors Bokemeier entſtammenden Abſchriften einer vortrefflichen Kritik unterzogen. Genaue Beſetzungsanweiſungen fehlten in den flüchtigen Kopien. Steins Vermutung, daß als Continuoinſtrument kein Cembalo, ſondern das Lettner-Poſitiv verwandt wurde, hat im Umkreis der Lübecker Muſikgeſchichte Überzeugungskraft. Die Bezifferung ſowie die Verzierungsformen waren in den Handſchriften ſo unſorgfältig vermerkt, daß die Herausgabe der von Schreibfehlern überwucherten Kopien eine beſonders gewiſſenhafte Überprüfung erforderte. Die große Leiſtung Fritz Steins wird ihre volle Anerkennung finden und dankbar aufgenommen werden.

Wolfgang Boettcher.

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

Yrjö Kilpinen: Sonate für Violoncell und Klavier, op. 90; Suite für Violoncell oder Gambe und Klavier, op. 91. (Edition Breitkopf.)
Der finnische Liederkomponist Kilpinen veröffentlicht zwei Werke für Violoncell: eine großangelegte Sonate mit weit gespannten melodischen und harmonischen Bögen und eine formal knapper gefaßte Suite mit ausgesprochen lyrischer Grundhaltung. Beide Werke zeigen, wie glücklich die Idee des Komponisten war, gerade das Cello als vermittelndes Werkzeug für seine musikalischen Gedanken zu benutzen. Es ist nur natürlich, daß Kilpinen, der zum Liedschaffen Berufene, auch in der Instrumentalmusik seinem Wesen treu bleibt; seine Themen wollen nicht „gespielt", sie wollen gesungen, ja fast deklamiert werden. Die großenteils balladenhafte Melodik verlangt eine Unmittelbarkeit des Ausdrucks, eine Farbigkeit und ein lyrisches Timbre, wie sie aus menschlichen Stimmen geboren sind, unter den Instrumenten aber am ehesten vom Violoncell dargestellt werden können. — Wenn man nun ferner feststellen kann, daß diese beiden Kompositionen, die eine in größeren, die andere in bewußt kleineren Dimensionen von einer prachtvollen Geschlossenheit sind, daß derlei musikalische Gedanken stärkster melodischer und harmonischer Individualität den Hörer unmittelbar und eindringlich ansprechen, so müssen wir Cellisten für diese Bereicherung unserer Literatur aufrichtig dankbar sein.

Herbert Schäfer.

Erich Lauer: Das völkische Lied. Lieder des neuen Volkes aus dem ersten Jahrfünft des Dritten Reiches. Erstes Buch. Deutscher Volksverlag G. m. b. H., München, 1939. 240 Seiten.
Die Sammlung will Zeugnis ablegen von den starken schöpferischen Kräften, die sich mit dem Erwachen des nationalen Willens zu allererst im Gemeinschaftslied offenbarten. Da sich die Zahl der neu aufklingenden Weisen ständig vermehrt, plant der Herausgeber eine Folge von Auslesen, die sich jedesmal auf einen Zeitraum von fünf Jahren erstrecken. Wenn damit in erster Linie an eine Materialsammlung gedacht wird, kann man die Frage der Zweckdienlichkeit bejahen. Geht man jedoch von der Ansicht aus, daß in einer derartigen Sammlung nur vollwertiges Liedgut aufgenommen werden darf, so ergeben sich bei der Betrachtung der vorliegenden Ausbeute des ersten Jahrfünfts bereits Bedenken. Mehrere der hier aufgezeichneten Melodien werden sich als nicht lebensfähig erweisen und können auch nicht, wie der Herausgeber vermeint, als „Lieder des neuen Volkes im weitgespannten völkischen Sinne" bezeichnet werden. Immerhin bleiben noch zahlreiche Beispiele von echtem, volkhaftem Gepräge, die zum Teil schon Allgemeingut geworden sind. Hinzu kommt der bereits angedeutete Quellenwert und die geschmackvolle, gediegene Ausstattung des Bandes (gewählte Druckanordnung, Notierungen im Zweifarbendruck). Die für den Gebrauch in Haus, Gemeinschaft und Schule den Weisen beigefügten mehrstimmigen Bearbeitungen bevorzugen etwas zu einseitig den vierstimmigen Satz für Streicher und die choralartige Setzweise. Willkommenes Informationsmaterial bringen die beigegebenen Lebensabrisse der Komponisten (Selbstzeugnisse).

Erich Schütze.

Georg Philipp Telemann: Konzert E-dur für Flöte, Oboe d'amore, Viola d'amore, Streichorchester und Cembalo. Für den Vortrag bearbeitet und hrsg. von Fritz Stein (Das weltliche Konzert im 18. Jahrhundert, hrsg. von Fritz Stein, Heft 3), Klavierauszug von Max Martin Stein. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig, 1938, 23 Seiten.
Das Werk bietet keine besonderen Besetzungsprobleme, da die Viola d'amore von einer Violine mit Dämpfer ersetzt werden kann. In seinem reichen Klangwechsel und seiner flüssigen Melodik ist das Konzert Hausmusik im besten Sinne, zumal der Allegrosatz keine ungewöhnlichen Schwierigkeiten in der Greiftechnik enthält. Bemerkenswert die genaue Phrasierung der Streicher, die den Spielvorschriften der Zeit Rechnung trägt. Sehr ansprechend ist der Sicilianosatz, der dieses Konzert weit über den Durchschnitt vieler anderer Gelegenheitswerke des außerordentlich produktiven Zeitgenossen Bachs heraushebt.

Wolfgang Boettcher.

Josef Schmalnauer: Orchesterschule für Geiger. 4 Bände. B. Schott's Söhne, Mainz. 18 RM.
Das ständige Studium der exponierten Stellen in Opern und in sinfonischen Werken ist für jeden Geiger denkbar wichtig. Man muß es begrüßen, daß ein Mann der Praxis — Schmalnauer gehört dem Leipziger Gewandhausorchester an — ein so umfassendes Studienwerk vorlegt. Zwei Bände sind den Opern Richard Wagners gewidmet, und zwar angefangen vom „Liebesverbot" bis zum „Parsifal". Sorgfältige Fingersätze und eine übersichtliche Anordnung des Notenbildes sind bemerkenswert. Gelegentlich werden auch mehrere Stimmen geboten (beim Parsifalvorspiel drei Violinen). Eine Auswahl des übrigen Opernrepertoires berücksichtigt ein eigener Band, der u. a. „Fidelio", die Mozart-Opern, Lorking, Verdi, Bizet, Weber umfaßt. Sehr instruktiv ist der Sinfonienband, der von Bach bis zu Richard Strauß reicht. Die Auswahl war hier angesichts des Umfanges der Literatur besonders schwierig, und man wird sicher manches vermissen. Die großen Meister sind jedoch sämtlich mit Stellen vertreten, die besondere technische Probleme bieten.

Herbert Gerigk.

Die Schallplatte

Neuaufnahmen in Auslese

Das Violinkonzert in a von J. S. Bach gehört zum eisernen Bestand der Geigenliteratur. Max Strub und das Berliner Instrumental-Collegium (Leitung: Fritz Stein) bieten das Werk auf zwei Platten musikalisch gut ausgefeilt und trotz des Bemühens um jede Einzelheit in einer großzügigen Anlage, wie sie der Musik Bachs gemäß ist. Strub spielt mit schöner Klarheit und mit sorgfältiger Phrasierung. Die beiden Platten besitzen ihren Wert nicht nur, weil sie ein überzeitliches Meisterwerk dem Musikfreund vermitteln, sondern vielleicht mehr noch als Schulungsmaterial für den Vortrag Bachscher Musik. (Electrola DB 5527/28.)

Das Concerto grosso Nr. 7 (aus op. 6) von Händel erweitert die Reihe der bereits vorliegenden Werke sehr glücklich. Boyd Neel und sein Kammerorchester spielen mit rauschendem Streicherklang. Die Gewalt der Händelschen Tonsprache fesselt sofort. Musikalische Höhepunkte: die originelle Hornpipe und der große Andantesatz.
(Grammophon 67227/28 LM.)

Der Belgier Marcel Poot erscheint mit seiner „Fröhlichen Ouvertüre", die bereits auf Musikfesten erfolgreich erklang, erstmalig auf der Schallplatte. Die unbekümmerte Musizierweise Poots, sein Sinn für geistvoll-witzige Orchesterbehandlung und nicht zuletzt seine prägnanten Einfälle werden der Komposition Beachtung sichern, zumal die Wiedergabe durch das Brüsseler Rundfunkorchester unter Franz Andrés Leitung vortrefflich ist. Der Wallonische Rundtanz Nr. 2 von

Joſeph Jongen auf der Rückſeite verbindet Volkstanzmelodik mit romantiſcher Orcheſterkunſt.
(Telefunken E 2991.)

Flotows Ouvertüre zu „Indra" zählen wir zu dem Beſtand der guten, gehobenen Unterhaltungsmuſik. Walter Luhe und das Orcheſter des Deutſchen Opernhauſes ſpielen die Ouvertüre beſchwingt und farbig — eine auch aufnahmetechniſch wohlgelungene Platte. (Telefunken E 3048.)

Die Pflege der guten Marſchmuſik gehört heute mehr denn je zu den vordringlichen Aufgaben der Schallplatteninduſtrie. So iſt es erfreulich, daß zwei prächtige neue Märſche vereinigt ſind: Huſadels Fallſchirmjäger-Marſch und vor allem Erich Schumanns „Panzerſchiff Deutſchland", ausgeführt vom Blasorcheſter B. Winkler. Nur möchte man für die Wiedergabe wünſchen, daß die beſten Wehrmachtskapellen dafür gewonnen werden.
(Electrola EG 7022.)

Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte" gehört zu den ſchwierigſten Aufgaben der Liedgeſtaltung. Wenn ein Meiſter vom Range Heinrich Schlusnus' ſein Können dafür einſetzt, iſt die Gewähr für eine vollkommene Wiedergabe gegeben. Gemeinſam mit dem ausgezeichneten Pianiſten Sebaſtian Peſchko hat Schlusnus auf zwei großen Platten Aufnahmen geſchaffen, die zu ſeinen eindrucksvollſten überhaupt gehören.
(Grammophon 67544/45 LM.)

Zwei ſchöne Lieder Max Regers erfahren durch Walter Ludwig (begleitet von S. Peſchko) eine ſorgfältige Ausführung, die durch den ſtimmlichen Glanz und die künſtleriſche Einfühlung erfreuen. „Des Kindes Gebet" und „Herzenstauſch" werden durch dieſe Platte ſicher an Volkstümlichkeit gewinnen. (Grammophon 47390 H.)

Alte Weihnachtslieder bietet Emmy Leisner mit ſtarker Verinnerlichung des Vortrages, unterſtützt durch die Begleitkunſt Michael Raucheiſens. „Schlafe wohl, du Himmelsknabe du" und „Das himmliſche Menuett" ſind Lieder, die zu den muſikaliſch ſchönſten Weihnachtsgeſängen gehören.
(Electrola DB 5546.)

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

Tiana Lemnitz wendet den ganzen Schmelz ihres Soprans an die Agathenarie „Wie nahte mir der Schlummer" aus Freiſchütz. Die Stimme ſtrömt, und ſie wird in allem ein Inſtrument des Ausdrucks und der Empfindung. Tiana Lemnitz gibt als Bühnenkünſtlerin auch alle dramatiſchen Steigerungen. (Electrola DB 5549.)

Mit großem, gepflegtem Ton ſingt Wilhelm Schirp die beiden Saraſtro-Arien aus der „Zauberflöte", von dem Chor des Deutſchen Opernhauſes eindrucksvoll unterſtützt bei „O Iſis und Oſiris". Schirps Stimme beſitzt jene Ruhe, die der Schallplatte ſehr entgegenkommt.
(Telefunken E 3046.)

Die jetzt nach Wien verpflichtete Maria Reining ſtellt ſich mit zwei Szenen aus „Lohengrin" vor. Man iſt überraſcht, eine ſehr reizvolle, kultivierte Stimme zu hören, die außerdem mit viel muſikaliſcher Intelligenz geführt wird. „Einſam in trüben Tagen" und „Euch Lüften, die mein Klagen" ſind die Szenen, an denen ſich die Künſtlerin ausgezeichnet bewährt. (Telefunken E 3052.)

Beſprochen von Herbert Gerigk.

Das Muſikleben der Gegenwart

Aktives Operntheater im deutſchen Weſten

Sämtliche Theater im deutſchen Weſten haben ihre künſtleriſche Arbeit ohne Einſchränkungen programmgemäß aufgenommen. Dieſe Feſtſtellung zu treffen iſt angeſichts der im Ausland immer wieder verbreiteten Nachrichten über den Niedergang des deutſchen Kulturlebens im Kriege notwendig, wenn ſie auch uns Deutſchen als Selbſtverſtändlichkeit erſcheint. Die Entſchloſſenheit des Einſatzes zeichnet im Deutſchland Adolf Hitlers nicht nur die kämpfende Front, ſondern auch die Heimat aus, die den Auftrag und Willen des Führers auf allen Gebieten, der Wirtſchaft ſowohl als der Kunſt, mit ſoldatiſcher Gewiſſenhaftigkeit ausführt. Erſt recht im Kriege leuchtet die Flamme der Kunſt, die notwendig iſt, um inmitten der Alltagsſorgen die geiſtige Not zu wenden und der Atemluft des Geiſtes Raum zur Entfaltung zu geben. „Die Kunſt, o Menſch, haſt du allein", ſagt einmal Schiller. Sie iſt berufen, vom Menſchlichſten zu künden und doch in die Welt des Geiſtigen emporzuführen. Die Sehnſucht nach ihr lebt in allen Schichten unſeres Volkes. Wer einmal geſehen hat, wie in jeder Aufführung die Männer im feldgrauen Rock den Offenbarungen der Kunſt ihr Herz und Gemüt erſchließen, begreift ihren einzigartigen Wert als Waffe des Geiſtes und der Verteidigung der ſtolzeſten Güter der Nation.

Es gehört dabei zu den hervorragendſten Zügen des weſtdeutſchen Theaterlebens, daß jede Bühne ihr künſtleriſches Eigenleben durch einen mehr oder weniger ausgeprägten Stil betont. Die Oper der Hanſeſtadt Köln iſt unter ihrem Generalintendanten Alexander Spring auf Repräſentation im Großen bedacht, wie er vor allen den Wagner-Aufführungen dieſer mit hervorragenden Stimmen geſegneten Bühne zu eigen iſt. Muſikaliſcher Oberleiter der Kölner Oper iſt nach dem Weggang Fritz Zauns nunmehr Karl Dammer, der ſich mit einer ſauber und flächig muſizierten „Iphigenie auf Tauris" mit Marietheres Henderichs in der

Titelpartie einführte. Seine Hauptaufgabe wird vorläufig in der Auffrischung des umfangreichen Repertoires, das über ein halbes Hundert Opern nennt, bestehen, wobei ihm zwei junge hochbegabte Kapellmeister, Alfred Eichmann und Günther Wand, assistieren.

Auch die Düsseldorfer Oper hat ihren künstlerischen Ruf durch eine intensive Wagner-Pflege vermehrt. Generalintendant Prof. Otto Krauß und GMD. Prof. Hugo Balzer gaben dem zu Beginn der Spielzeit gespielten „Ring des Nibelungen" jene Einheit der szenischen und musikalischen Wiedergabe, wie sie das Gesamtkunstwerk fordert. Überragend wieder die Brünhilde von Erna Schlüter, die nun einem Ruf der Hamburger Oper folgt. Als Neuheit erschien „Die pfiffige Magd" von Julius Weismann. Diese heitere Oper hätte wahrscheinlich ein stärkeres Echo gefunden, wenn der Gastspielleiter Werner Jakob den Mut zur Improvisation, die hier gerechtfertigt ist, besessen hätte. So lief das Spiel ernst und gemessen ab, obwohl Wolf von der Nahmer die Musik mit leichter Hand betreute.

In dem Generalintendanten Dr. Georg Hartmann besitzt die Oper zu Duisburg einen der einfallsreichsten und aktivsten Regisseure. Auch in der Wahl seiner Kapellmeister bewies er eine glückliche Hand, indem er neben den Operndirektor Wilhelm Schleuning den jungen Heinrich Hollreiser, einen Elmendorff-Schüler, verpflichtete, der sich mit Verdis „Lombarden" als überlegen gestaltende Persönlichkeit vorstellte. Über die Bearbeitung dieser Oper durch Julius Kapp, der sie eigenmächtig in „Das heilige Feuer" umtaufte, mag hier zur Tagesordnung übergegangen werden. In dem Baritonisten Robert Hager und der Sopranistin Dora Zschille verfügt die Duisburger Oper über zwei Künstler von außerordentlichem Format.

Das Opernhaus zu Essen, das durch seine räumliche Enge die idealen Voraussetzungen für eine Kammeroper erfüllt, eröffnete — wie Duisburg — mit Mozarts „Zauberflöte", um dann mit dem „Rheingold" die Neuinszenierung von Wagners „Ring" zu beginnen. Sein Operndirektor Albert Bittner besticht immer wieder durch ein musikantisches Temperament, das sich zu prachtvoller Stilhoheit bändigt. Essens Generalintendant Alfred Noller, der vom Schauspiel herkommt und mit seinen ersten Operninszenierungen Anerkennung und Beachtung fand, verläßt die langjährige Stätte seines Wirkens, um die Leitung der Hamburger Staatsoper zu übernehmen. —

Das Stadttheater in Dortmund hat in dem früheren Karlsruher Staatskapellmeister Karl Köhler einen Operndirektor von persönlichkeitsstarker Eigenprägung erhalten, wie seine Vorstellung mit Beethovens „Fidelio" bewies. Mit „Fidelio" begann auch das Wuppertaler Stadttheater nach großzügigem Umbau die neue Spielzeit. Hier war es neben der Spielleitung des Intendanten Dr. Günther Stark vor allem das besessene Dirigiertalent Fritz Lehmanns, das der Wiedergabe ihr bemerkenswertes Gesicht gab. Die Aachener Bühne unter seinem Intendanten Kirchner besitzt ihre besondere Zugkraft in Herbert von Karajan, der heute seine Tätigkeit zwischen Aachen und Berlin teilt. Zu Krefeld, an dessen erster Stelle Werner Richter-Reichhelm wirkt, zu Remscheid, wo Horst-Tanu Margraf als ein wegweisender und initiativfreudiger Vollblutmusiker dem zeitgenössischen Schaffen eine Stätte geschaffen hat, und zu M.-Gladbach-Rheydt, dessen Oper gleichfalls Weismanns „Pfiffige Magd" spielte, ist jetzt als jüngste Opernbühne noch das Stadttheater Oberhausen gekommen, das unter seinem Operndirektor Werner Trenkner das umgebaute und erweiterte Haus mit Webers „Freischütz" eröffnete.

Dieser Überblick konnte nur summarisch auf die Persönlichkeiten hinweisen, die im westdeutschen Theaterleben auf dem Gebiet der Musik den Ton angeben. Wie überall, so herrscht auch hier im alltäglichen Betrieb Ebbe und Flut. Der täglich wechselnde Spielplan verlangt eine stete Bereitschaft, die im wesentlichen dem Anspruch festlichen Erlebens gerecht wird. Daneben steht das sogenannte „Repertoir", das allmählich seines gewohnten Schemas zu entkleiden das Streben aller verantwortungsbewußten Helfer am Werk ist. Die in allen Städten aufwärtsweisenden Besucherzahlen sind zudem der sprechendste Beweis für den Erfolg des Theaterspielens in einer kriegerischen Zeit, in der im Deutschland Adolf Hitlers die Musen nicht schweigen. Friedrich W. Herzog.

„Königin Elisabeth" von Fried Walter

Stockholmer Uraufführung

In unseren politisch bewegten Zeiten, die dem Austausch kultureller Güter nicht gerade günstig sind, muß es zu den seltenen und schönen Ausnahmen gerechnet werden, wenn ein Land sich zum Fürsprecher der noch fast unbekannten Muse eines in anderem Lande beheimateten jungen Tonsetzers macht. „Königin Elisabeth", die Erstlingsoper des 32jährigen, in Dresden aufgewachsenen und bisher vor allem für den Leipziger Rundfunk schaffenden Komponisten Fried Walter wurde noch vom vorigen Operncheſ John Forsell für die Stockholmer Kgl. Oper angenommen. Aber die jetzige Ära hat sich mit allen Kräften für dieses Erbe eingesetzt; Solisten, Orchesterführung, Regie, Inszе-

nierung arbeiteten meiſterlich ineinander, um dieſer glanzvoll gedachten Oper, deren Handlung Liebesſtück, Hofintrige und Staatsaktion zugleich iſt, den würdigen Rahmen und das feſtliche Gepräge zu verſchaffen.

Dem Werke Fried Walters liegt ein ſehr bühnengerechtes und gut geſchriebenes Libretto zugrunde, deſſen Verfaſſer der bisher ebenfalls unbekannte Schriftſteller Chriſtof Schulz-Gellen iſt. Das Thema ſeines Textbuches bildet die Liebe der jungen engliſchen Königin Eliſabeth zu dem in aller Heimlichkeit bereits verheirateten Günſtling Lord Dudley, dem ſpäteren Grafen Leiceſter. Auf die Spitze getrieben wird der Konflikt durch das Bekanntwerden dieſer ehelichen Bindung am Hofe und die darauf folgende (hiſtoriſche) Ermordung der jungen Frau. Geſchichtlich iſt die Perſönlichkeit des Täters nicht einwandfrei feſtgeſtellt, es gibt verſchiedene Verſionen. Der Librettiſt läßt als Mörder den auch politiſch intrigierenden ſpaniſchen Geſandten am Hofe figurieren, einen Ränkeſchmied und Böſewicht klaſſiſchen Types. Nach gelöſchten Rachegelüſten des gekränkten Ehemannes und guten Patrioten gleitet die Handlung aus der Sphäre perſönlicher Leidenſchaften in die allgemeinere des gleichfalls durch den Spanier bedrohten Staatsintereſſes hinüber, und die beiden Hauptſpieler, Eliſabeth und Dudley-Leiceſter, dürfen ſich am Schluſſe auf einer höheren Ebene verſöhnt die Hände reichen.

Die Aufführung wies teilweiſe grandioſe Einzelleiſtungen der ſchwediſchen, mit Recht weltberühmten Opernkräfte (vor allem Irma Björcks, Set Svanholms und Joel Berglunds) auf. Der künſtleriſche Erfolg, der auch geſellſchaftlich durch die Gegenwart des 82jährigen Königs Guſtav ſowie des Erbprinzenpaares Guſtav Adolf und Sibylle verbürgt wurde, war ungewöhnlich. Wir wollen uns auf das Werk beſchränken, deſſen Schöpfer übrigens die letzten Proben ſelbſt überwachte.

Was Fried Walter in der „Königin Eliſabeth" geſchaffen hat, iſt keineswegs mit wenigen Worten einzuordnen. Es iſt keine moderne Tendenzoper nach irgendwelcher Richtung hin. Ebenſowenig iſt ſie aber eine Gefolgſchaftsoper älteren Stiles. Im Gegenteil! Das Auffallendſte dieſes Erſtlingswerkes iſt zunächſt wohl, wie „fertig" es iſt, wie gut gemacht und gekonnt, wie wenige Anklänge an Vorbilder ſich vorfinden. Einmal im 3. Akte findet ſich, beiläufig erwähnt, eine Beckmeſſer-Ständchen-Reminiſzenz, und über dem Ganzen ſchwebt etwas von edlem Verdi-Pathos, wie es ſich ja überhaupt bei dieſem aus der alten deutſchen Muſikerzentrale Sachſen Herſtammenden um einen äußerſt lebhaften, glutvollen, mit ſüdlich wirkendem Theaterblut Schaffenden handelt, der die Menſchenſtimme in Glanz und Freiheit blühen läßt und es verſchmäht, ſie in den Panzer inſtrumentaler Verſchlungenheiten einzuſpannen.

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

Daß dieſes Letztere für ſich nicht zu kurz kommt, iſt das zweite Auffallende. In dieſer Orcheſterpartitur finden ſich rein ſinfoniſche kleine Meiſterſtücke, wie das fugierte Zwiſchenſpiel im erſten Akt. Es finden ſich ferner, was die Inſtrumentation betrifft, fein abgewogene Kammermuſikzuſammenſetzungen verſchiedenſter Art, die den heroiſch ſchmetternden vollen Orcheſterklang angenehm unterbrechen. Jedes Inſtrument redet bereits ſeine perſönliche Sprache, ſo etwa die Pauke in ihrem Oſtinato der tragiſchen Soloſzene Eliſabeths am Schluß des 2. Aktes, die zum Schönſten der ganzen Oper gehört. Und ſelbſt das gelegentliche Einfügen zeitgenöſſiſch archaiſierender Elemente, die eliſabethaniſchen Stücken entnommen ſind — wie der Eingangschor im 1. Akt, die entzückende Pavane von William Byrd im Ballett des 2. Aktes —, ſind ſo geſchmackvoll in das ganze Gewebe hineininſtrumentiert, daß ſie nur auf eine beſonders ſchöne Art hervorleuchten, das Zeitkolorit erhöhend, ohne den Rahmen der modernen Muſikſprache im geringſten zu ſprengen.

Man fragt ſich, wo dieſe Muſik eigentlich herkommt, die Muſik eines bisher Unbekannten, der in ſeiner jungen Werkſtatt bereits ſo ſelbſtändig und ſelbſtverſtändlich mit den Spuren ſeiner Lehrjahre, die er doch unzweifelhaft durchgemacht haben muß, hat aufräumen können, daß nichts mehr von ihnen zu merken iſt. Und man kommt dieſem Rätſel wenigſtens etwas näher, wenn man im Geſpräch mit dem Komponiſten erfährt, wie viele ſchulunggebende Vorarbeiten, ſowohl auf inſtrumentalem wie vokalem Gebiete, welches zähe Ringen durch mehr als ein Jahrzehnt, von dem die Muſikwelt allerdings kaum etwas ahnte, immerhin ſchon hinter ihm liegen, bis dann dieſe, in wenigen Monaten vollendete Oper gewiſſermaßen als reife Frucht entſtehen konnte.

Man hat hier in Stockholm den 2. Akt der „Königin Eliſabeth", wohl den wirkungsvollſten mit dem großen Ballett, der rührenden Romanze der unglücklichen Amy Robſart und dem Aufeinanderprallen der beiden Rivalinnen, auf Schallplatten aufgenommen und kürzlich im Radio vorgeführt. Auch eine frühere Opernouvertüre wurde mit Erfolg im Radio geſpielt. Und man wartet bereits geſpannt auf die neue Oper, die, wie verlautet, bereits fertig vorliegt und dieſes Mal einen E.-Th.-Hoffmann-Stoff bringen wird.

Irmgard Leux-Henſchen.

Muſik in Kopenhagen

Die Vorweihnachtszeit brachte einige große Orcheſterkonzerte. Georg Höeberg dirigierte Hakon Börreſens „Olympiſche Hymne" als Uraufführung. Eine pythiſche Hymne von Pindar (520 v. Chr.) liegt der Kompoſition zugrunde, die für Finnlands Olympiade beſtimmt war. Johanne Stockmar ſpielte meiſterhaft Griegs Klavierkonzert, und Brahms' Vierte beſchloß die Aufführung.

Das erſte Sinfoniekonzert der Kgl. Kapelle unter Egiſto Tango brachte im klaſſiſchen Teil ein Vivaldi-Concerto-groſſo und Haydns entzückende Uhrſinfonie. Im Mittelpunkt ſtand eine däniſche Uraufführung der jungen Dagn Holmboe, gekrönt bei dem nordiſchen Wettbewerb der Kapelle und unter Einfluß der Septemberkriſe 1938 geſchrieben: Impreſſioni dal Settembre, Lamentazione und Eſpreſſione. In dem Finale meint man den Marſch der Millionen, Tanks, Motoren und Flugmaſchinen zu hören.

Mogens Wöldike gab mit ſeinem Knabenchor, dem Orcheſter junger Tonkünſtler und namhaften Soliſten zwei Händel-Aufführungen: „Samſon" und „Meſſias." Sehr korrekt und tadellos, aber — diesmal fehlte der große Zug, die Himmelsflügel.

Für das zweite Konzert des Bach-Vereins iſt man dem Vorſitzenden, Domorganiſt Raaſted, zu beſonderem Dank verpflichtet. Zum letztenmal ſtand Prof. Karl Straube an der Spitze ſeines Thomaner-Chores. Unbeſchreiblich herrlich J. Eccards „O Lamm Gottes" und die Bach-Kantate „Jeſu meine Freude", welche die Weiheſtunde beſchloß. Meiſter Raaſted ſpielte Orgelſoli von Bruhns und Buxtehude.

Die Kammermuſik war ſpärlich, dafür um ſo vollkommener vertreten. Mit dem Flötenquartett ſtellte ſich ein neues und hochmuſikaliſches Enſemble vor. Zum Entzücken ſpielte es Mozarts Quartett (Nr. 24 C), eine Nachtmuſik vom Wiener Gyrowetz und eine Serenade von Riiſager.

Alma Heiberg.

Konzerte in Liſſabon

Die Befürchtung, daß der Kriegszuſtand in Europa das hieſige Muſikleben lahmlegen oder beeinträchtigen würde, hat ſich als unbegründet erwieſen. Stärker als je regt ſich das Verlangen nach weiterem Ausbau der muſikaliſchen Organiſationen, und die Zahl der Konzerte hat gegen das Vorjahr erheblich zugenommen. Dies vor allem dank der Entſchloſſenheit, mit der die verantwortungsbewußten Leiter der „Emiſſora Nacional" (Staatlicher Sender) ihren Vorſatz zur Durchführung gebracht haben, ſelbſt unter Opfern einen großen Teil ihrer Konzerte als öffentliche Konzerte zu veranſtalten. Während einige Jahre hindurch alles der privaten Initiative und dem Zufall überlaſſen war, iſt durch die Neugeſtaltung das Publikum wieder in ſtändige und regelmäßige Berührung vor allem mit Sinfoniekonzerten gekommen. Das „Orqueſtra Sinfonica Nacional" iſt ein Klangkörper, der durch Pedro de Freitas Branco ſo geſchult worden iſt, daß er den ſchwierigſten Aufgaben gerecht wird. Dies erwies ſich in Aufführungen von Werken, die zu den anſpruchsvollſten der modernen Orcheſterliteratur zählen. An Gaſtdirigenten erſchienen bisher Felix Weingartner, der mit klaſſiſchen Programmen große Triumphe feierte, und Alfredo Caſella, der außer einer erſt vor kurzem aufgefundenen Sinfonie von Clementi eigene Werke, u. a. die Suite „La Giara" aufführte. Mit dem Geiger Poltronieri und dem Celliſten Bonucci zuſammen ſpielte Caſella ſein Tripelkonzert mit Orcheſter.

In den Orcheſterkonzerten begegnete man zwei Soliſten aus dem Orcheſter, die ſich beide als vortreffliche Künſtler erwieſen: der Celliſt Fernando Coſta, der die Schwierigkeiten des Konzerts von Schumann meiſterte, und der junge Geiger Silva Pereira, der mit dem A-dur-Konzert von Mozart, der Chaconne von Bach und dem Konzert von Brahms zeigte, daß er ein Soliſt von großen Qualitäten iſt, von deſſen künſtleriſchem Temperament und techniſchem Können noch viel zu erwarten ſteht. Eine bereits in ſich abgeſchloſſene Perſönlichkeit iſt der hervorragende Geiger René Bohet, der Bachs E-dur-Konzert in einer ſtilvollen, feindurchdachten Wiedergabe bot. Von ihm hörte man auch, mit Regina Cascais am Klavier, in brillanter Ausführung eine ſehr wirkungsvolle und intereſſante Sonate von Luiz de Freitas Branco. Ein anderes portugieſiſches Kammermuſikwerk wurde von dem Trio Silva Pereira, Felipe Lorente und Regina Cascais ſchwungvoll dargeboten: ein Trio von Ruy Coelho von klarer überſichtlicher Formung und reich an ſchönen Themen. Das genannte Tio-Enſemble brachte in wohlabgerundeter Ausführung Werke von Beethoven, Schumann und Gade zu Gehör. Das Streichquartett der Herren Luiz Barboſa, Joaquim Carvalho, Fauſto Caldeira und Felipe Lorente, das einzige ſeiner Art in Portugal, gewinnt immer mehr an Vollkommenheit, was Klangſchönheit und Durchſichtigkeit der Wiedergabe anbetrifft. Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Dvorak uſw. wurden in ſorgſamer Ausfeilung und überlegener Geſtaltung geſpielt, wodurch die hier bisher ſehr vernachläſſigte Kammermuſik allmählich immer mehr Freunde gewinnt.

Der „Circulo de Cultura Muſical", der es ſich zur Aufgabe gemacht hat, ſeinen zahlreichen Hörern in Liſſabon und Porto neue Talente vorzuſtellen, brachte mit beſtem Erfolge Konzerte des Geigers Oſſopoff und der Pianiſtin Annie Fiſcher. Allgemein bedauert wurde in dieſen Monaten das Fehlen deutſcher Künſtler in den Konzerten; aber die deutſche Muſik als ſolche nimmt nach wie vor ihren überragenden Platz in den Programmen ein.

G. Armando.

Joſeph Haas: „Das Lied von der Mutter"

Uraufführung in Köln

Als Schöpfer einer von betont volkstümlicher Heiterkeit in der kleinen Form erfüllten Hausmuſik hat ſich Joſeph Haas, der im Vorjahr ſeinen 60. Geburtstag feierte, einen Widerhall in die Breite geſchaffen, wie er nur wenigen Komponiſten zuteil wurde. Das gleiche gilt von ſeinen Oratorien, der allerdings in kirchlichen Vorſtellungen gebundenen „Heiligen Eliſabeth" und dem „Lebensbuch Gottes", in denen er einem wirkungsvollen Schönklang nicht aus-

weicht. „Das Lied von der Mutter" ſetzt dieſe Linie fort, ſtrebt aber zugleich nach der großen muſikaliſchen Form, die im Inſtrumentalen farbenreich gepolſtert erſcheint. Das neue Oratorium greift einen der menſchlichſten und damit dankbarſten Stoffe auf, der von Willi Lindner in Verbindung mit dem Komponiſten dichteriſch geformt wurde. In vier Abſchnitten, die vom Glück, vom Sorgenweg, Opfergang und Heldentum der Mutter in plaſtiſch greifbaren Sinnbildern künden, wird die Mutter als Quell des Seins und der Kraft verherrlicht. Frohgemut und gelöſt erklingen die Chöre der Kinder, deren Reigen aus dem Melodiengut des Volksliedes geſpeiſt ſind. Bajuwariſche Luſtigkeit lebt in dem Lied der Hochzeitsgäſte. Der dramatiſche Zuſchnitt der Dialoge zwiſchen der Stimme des Todes und dem ſiegfordernden Chor der Soldaten läßt die Abſicht des Komponiſten erkennen, in ihnen einem linearen Muſizierttrieb Raum zu geben. Aber die Flächigkeit der Kriegsmuſik erhebt ſich nicht über den geräuſchvollen Klang einer akuſtiſchen Kuliſſe. Der choralartige Vorſpruch „O Mutter Erde du" klingt in der Einleitung zum Schlußſatz noch einmal an, um dann in dem feierlichen Pathos der „Hymne an die Mutter" ſeine mächtige Gipfelung zu erfahren. Sein Schönſtes gibt Haas in dem reizvoll übergreifenden Wechſel der Kinderſtimmen mit den Männer- und Frauenchören.

Groß ſind die orcheſtralen und vokalen Mittel, die Joſeph Haas in dieſem Werk eingeſetzt hat. Das Orcheſter der Hanſeſtadt Köln, der Gürzenich-Chor und der Kinderchor der ſtädtiſchen Singkurſe und Volksſchulen vereinigten ſich unter der magiſtralen, ſchwung- und kraftvoll geſtuften Führung von GMD. Profeſſor Eugen Papſt zu einer in der Friſche der Stimmen und im Glanz der Inſtrumente begeiſternden Wirkung. Kammerſängerin Anny von Stoſch vom Staatstheater Kaſſel und Profeſſor Gerhard Hüſch ſangen die Solopartien, dieſer die mehr rezitativiſch behandelte „dunkle Stimme", jene die mit empfindungsreicher Lyrik bedachte Stimme der Mutter. Der äußere Erfolg der dreimaligen Aufführung im Opernhaus in Anweſenheit des Komponiſten war ſehr groß.

Friedrich W. Herzog.

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.

Aus den Berliner Opernhäuſern

In der Berliner Staatsoper gab es einen Ballettabend mit drei Uraufführungen. Das ſchon ſeit längerem angekündigte Ballett „Joan von Jariſſa" von Werner Egk zog vor allem das Intereſſe auf ſich, und zwar weniger als Ballett, ſondern als kompoſitoriſche Leiſtung des im Vorjahre mit dem nationalen Kompoſitionspreis ausgezeichneten Tonſetzers. Das Werk trägt alle Merkmale der Schreibweiſe, die man bei Egk aus der „Zaubergeige" und dem „Peer Gynt" kennt. Aber man gewinnt faſt den Eindruck, daß ihm die Bezirke des Tänzeriſchen beſonders naheliegen. Es iſt eine wirklich tanzbare Muſik, die ihre Wirkungen zum guten Teil aus der rhythmiſchen Energie und Vielgeſtaltigkeit erhält, eine Muſik, die ſich mühelos in körperliche Bewegung umſetzen läßt. Außerdem charakteriſiert Egk mit Hilfe einer geradezu unerſchöpflichen Orcheſterpalette vortrefflich. Die elementare Rhythmik erhält Farbe durch die verblüffenden Klangmiſchungen, die Egk dem Orcheſter entlockt. Ungewöhnliche muſikaliſche Spannungen ſind in dem ganzen Werk anzutreffen. Dabei macht es Egk dem Hörer nicht leicht, weil ſeine Harmonik überwiegend in hohem Grade diſſonant iſt. Die Geſetzmäßigkeiten der Tonkunſt werden ſtreckenweiſe beiſeite gelaſſen, und nur die meiſterhafte Inſtrumentierung läßt vieles weniger hart empfinden als es auf dem Papier ſteht. Die Melodik iſt einfach und im Finale ſogar bewußt banal. Zwiſchen den Bildern erklingen Chöre auf mittelfranzöſiſche Texte des Charles d'Orléans (15. Jahrhundert), die aber wohl mehr eine Klangkuliſſe bilden ſollen, denn weder konnte man vom Text etwas verſtehen noch vermochte man die Stimmführung zu verfolgen.

Werner Egk hat durch den Don-Juan-Stoff, der in einer freien Geſtaltung durch den Komponiſten zugrunde liegt, ſchon vor Jahren einmal für ein Sendeſpiel im Rundfunk geſtaltet, damals lediglich für Bläſer und Singſtimmen. Jetzt iſt die Handlung nach Burgund in das frühe 15. Jahrhundert verlegt. Es geht um Joans Abenteuer mit der Gemahlin des eiſernen Herzogs und mit Florence, einer jungen Schönen. Beide Frauen zerbrechen an ihm, bis Joan ſchließlich, von Wahngeſichten verfolgt, leblos zuſammenbricht. Ein turbulentes Finale der Lebensfreude gibt dann den recht abrupten Ausklang, mit dem man eigentlich wenig anzufangen weiß.

Unbeſchwert von jeglicher Problematik, ganz auf volkstümliche Melodik und Volkstanzrhythmik geſtellt, bildete das Ballett „Tanz ums Dorf" von F. H. Heddenhauſen in allem einen Gegenſatz zu Egk. Hier gingen die Beſucher auch am ſichtbarſten mit. Auch Heddenhauſen iſt ein guter Orcheſterpraktiker, der alles Handwerkliche beherrſcht. Natürlicher Humor und niederſächſiſche Urwüchſigkeit ſind die Kennzeichen ſeiner geſchmackvoll gearbeiteten Muſik. — Zu Beginn des Abends gab es Regers bekannte Ballettſuite erſtmalig getanzt.

Bei Reger ſtellte Lizzie Maudrik den Tanz auf klaſſiſches Spitzenballett, das vor neutralem Vorhang vollendete Grazie und Anmut zeigte.

Heddenhauſens bäuriſche Suite wurde von Lizzie Maudrik ins Groteske gewendet, obwohl damit die Ausdruckswerte der Muſik vielleicht nicht in allem getroffen wurden. Um ſo dankbarer waren die Aufgaben für die Tänzer. Ilſe Meudtner als Bienenfrau, Manon Ehrfur, Golli Caſpar, Friedel Romanowſki, Bernhard Woſien und Peter

Neitsch sind einige der hervorragenden Solisten, die besonders in der Erinnerung haften bleiben.

Bei „Joan von Zarissa" wurden die Tänzer zu Darstellern im Sinne des Schauspiels, und man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß Heinz Tietjen, der für die Inszenierung und Spielleitung selbst verantwortlich zeichnete, die Wendung ins Pantomimische vorgenommen hat. Das Choreographische betreute Lizzie Maudrik auch hier. Ilse Meudtner stand wieder an der Spitze des Ensembles, aber jetzt dramatisch und mit tiefem Ernst gestaltend. So verkörperte sie an einem Abend gegensätzliche Rollen mit bewundernswerter Einfühlung. Einen Joan, der in die Bezirke des Dämonischen reichte, tanzte Bernhard Wosien, während Rolf Jahnke als Narr mit beachtlicher Wandlungsfähigkeit eine groteske Note in das Spiel brachte. Liselotte Michaelis war die lyrisch-reizvolle Florence.

Der Gesamteindruck wurde bei allen Werken wesentlich mitbestimmt durch die prächtigen Kostüme Kurt Palms. Das Bühnenbild bei Egk — von Josef Fenneker geschaffen — spiegelte den altfranzösischen Hintergrund mit historischer Treue, wie man es kaum auf einer Bühne erlebt. Luigi Malipiero hatte für Heddenhausen duftige Bühnenbilder in Guckkastenmanier entworfen, die das bäuerliche Milieu von vornherein mit viel Phantasie und Geschmack einfingen. Umsichtig wirkte Herbert Trantow bei Reger und Heddenhausen am Pult. Seine überlegene Art, die Musik stets in engster Übereinstimmung mit allen tänzerischen Einzelheiten zu halten, trug wesentlich zu dem Erfolg der Werke bei. Egk war seiner Schöpfung selbst der beste Mittler, wobei ihn die Staatskapelle in virtuoser Weise unterstützte.

Herbert Gerigk.

★

Oper

Berlin: Mit der Aufführung von Verdis „Macht des Schicksals" konnte die Volksoper gleichsam ein Zwischenjubiläum begehen, denn es war insgesamt ihre 45. Opernneueinstudierung. Wie üblich hatten sich Erich Orthmann und Hans Hartleb textliche und dramaturgische Neuerungen angelegen sein lassen, die sich im wesentlichen auf eine Straffung der Handlung und auf eine bessere Verständlichmachung des Textes durch Striche, Zusammenziehungen und Umstellungen erstreckte. Da auch die Spielführung Hartlebs die Höhepunkte des tragischen Geschehens klar herausarbeitete, erhielt die Oper die darstellerische Geschlossenheit einer sorgsamen vorbereiteten Ensembleleistung. Am Pult stand Erich Orthmann als sicherer Sachwalter der Partitur, auf der Bühne bewährten sich Lotte Schrader als ausdrucksvoll singende Leonore, Helmuth Neugebauer, dessen Alvaro durch eine fast othelloartige Maske auffiel, Franz Notholt als Carlos, Hans-Heinz Wunderlich und Carola Goerlich. Die Tanzgestaltung Erika Lindners, die Leistung des Chores, den Ernst Senff mit Stilgefühl betreute, und die bildkräftige Szene Werner Guders waren weitere Wirkungsfaktoren.

Eine Neueinstudierung von Puccinis „Madame Butterfly" setzte den Erfolg der alten Aufführung unvermindert fort. Zwar blieben im wesentlichen die stimmungsvollen Bühnenbilder von Rubbernuß, doch lockerte Hans Hartleb das Bühnengeschehen mit vielen neuen Einfällen und gab ihm von Anfang an den sicheren dramatischen Impuls. Auch Gustav Königs straffe und klare Orchesterführung muß hervorgehoben werden. Die Titelpartie hatte man Fanny Fidali anvertraut, einer jungen Griechin, die schon längere Zeit dem Ensemble angehört und die sich in Gesang und Darstellung erfolgreich um die kleine Frau Schmetterling bemühte. Der gesangliche Schwerpunkt des Abends lag im übrigen bei Hermann Abelmann, der den Konsul mit stimmlicher Noblesse gab. Ferdinand Müller-Heldrichs Linkerton trat dagegen ziemlich stark zurück, während Ernst Renzhammer, Carola Goerlich und Franz Stumpf den übrigen Hauptrollen ein markantes Profil gaben.

Hermann Killer.

Frankfurt a. Main. Man durfte schon nach dem Erfolg der „Carmina Burana" überzeugt sein, daß Karl Orff der ihm von Frankfurt aufgetragenen Vertonung des Sommernachtstraums eine vielseitige Einfühlung entgegenbrächte. Das ist ein Stoff, gewoben aus Traum und Wirklichkeit, aus märchenhaftem Flimmern und derben Szenen, Anregungen genug, um den koloristischen Zauber des modernen Orchesters zu entfalten, gleichzeitig aber vom gut ausgewogenen Wort geführt, einen klaren formalen Aufbau anzustreben. Wie in der Carmina klingt Volksliedhaftes reizvoll herein. Freilich ist die Wirkung dieser Schauspielmusik sekundär, abhängig von der Bühnen- und Spielgestaltung. Hermann Laternser am Kapellmeisterpult und Robert Georges Regie waren sich dieser Voraussetzung bewußt. Toni Impekoven, Walter Mitulsky, Robert Michals taten ihr möglichstes, um den Ton der Aufführung zu treffen.

Nach dem in unserer kriegsbewegten Zeit doppelt gewichtigen Gastspiel der Frankfurter Oper in Bukarest führte nun eine mehrtägige Kunstreise der Oper nach Barcelona die deutsch-spanischen Kulturbeziehungen fort. Bedeutende, begeistert umjubelte Erlebnisse hinterließen u. a. „Figaros Hochzeit" und „Die Entführung aus dem Serail" dank des Zusammenwirkens des Orchesters und Chors des Teatro del Liceo mit den Frankfurter Solisten und Kapellmeister Konwitschny.

Gottfried Schweizer.

Konzert

Berliner Konzerte

Ein Sonderkonzert der Berliner Philharmoniker zeigte augenscheinlich, welcher Beliebtheit sich Karl Böhm bei den Berliner Konzertbesuchern erfreut. Seine Wiedergabe der 1. Sinfonie von Brahms hatte ein eigenes Gepräge. Selten wohl empfand man Brahms so klar als den Gefolgsmann Beethovens, und die romantische Einkleidung, die dieser Sinfonie meist gegeben wird, trat in den Hintergrund. Regers Variationen über ein Thema von Mozart waren ein Glanzstück für Böhm, der ohne jegliche Effekthascherei im Dienst am Werk aufgeht. Die Philharmoniker spielten wieder hinreißend.

Ein Höhepunkt für die Berliner Konzertgemeinde war ein Meisterkonzert in der Philharmonie unter Furtwängler. Es war eine Voraufführung des 6. Philharmonischen Konzertes. Beethovens Erste und die selten aufgeführte 2. Sinfonie von Jean Sibelius bildeten die Hauptwerke, zwischen denen Dvoraks Cellokonzert stand. Tibor de Machula spielte es mit schönem Ton, aber nicht mit jener letzten technischen Meisterschaft, die gerade bei diesem Konzert erst alle Feinheiten erschließt. Die Aufführung der Sibelius-Sinfonie zeigte, in welch großartiger Weise Furtwängler dieses ausgedehnte, leicht in Einzelheiten zerfallende Werk zu einer organischen Einheit zusammenzufassen weiß und welch enges Verhältnis er zum Schaffen des Altmeisters der finnischen Tonkunst besitzt.

Das 7. Furtwängler-Konzert verlief ohne Solist. Bei Haydns Sinfonie in G-dur Nr. 88 bewunderte man

das federnde Forte der Philharmoniker, das bei Werken dieser Gattung stilwidrige Klangübersteigerungen verhindert. Überhaupt ist Furtwänglers Ausarbeitung einer Haydn-Sinfonie in der klanglichen Delikatesse und Genauigkeit schwerlich zu übertreffen. Die 2. Sinfonie von Brahms bestätigte bereits bekannte Eindrücke, während die Wiedergabe von Rimsky-Korssakows „Scheherezade" Furtwängler auch bei dieser ausgesprochenen Programmusik als überlegenen Interpreten farbenreicher Tonmalereien und vielfacher Stimmungswechsel auswies. Über alle Zwiespältigkeiten der Komposition hinweg fesselte Furtwänglers Anlage der Partitur.

Rossinis „Stabat Mater" erfuhr eine Wiederbelebung durch den Kathedral-Chor St. Hedwig unter Karl Forsters Leitung. Trotz des anfänglich hervortretenden Widerspruchs zwischen Musik und geistlichem Text wurde man zunehmend von der genialen Kunst Rossinis gefangengenommen. Das Städtische Orchester und der Chor bewältigten ihre Aufgabe meisterhaft, während das Soloquartett nur teilweise befriedigen konnte.

Das Württembergische Staatsorchester hatte einen großen Abend in der Philharmonie als Gast der Berliner Konzertgemeinde. Einhundert Mann stark waren die Stuttgarter mit ihrem GMD. Herbert Albert erschienen, der sich als Dirigent von Format in Berlin bereits durchgesetzt hat. Rudi Stephans „Musik für Orchester" war ein Prüfstein für die Leistungsfähigkeit des ausgezeichneten Orchesters, dessen technische Bravour bei dem „Heldenleben" von R. Strauß noch mehr zur Geltung gelangte. Hervorragend spielte Ludwig Hoelscher das Cellokonzert von Schumann. Man feierte den Orchestererzieher und Orchesterführer Albert und seine Musiker.

Eine neue Kammermusikvereinigung hörte man in der Stunde der Musik: das Freund-Quartett mit Karl Freund als Primgeiger. Edwin Fischer stellte vor und spielte gemeinsam das Klavierquartett in F von Brahms. Das Freund-Quartett bewährte sich verheißungsvoll mit Beethovens Streichquartett op. 127. Die Kultur des Zusammenspiels wird noch wachsen müssen, aber das Erreichte ist ein ermutigender Anfang.

Emmy Braun zeigte sich als reife Pianistin mit bemerkenswerter Gestaltungskraft beim Vortrag von Sonaten Haydns und Beethovens. Verdienstvoll war der Einsatz der Künstlerin für neueres Schaffen. Eine Klaviersonate von Walter Jentsch steckte voller Problematik und klanglicher Härten, aber trotzdem spürt man einen echten Musiker aus dem Werk. Emmy Braun erspielte der Sonate mit großem Können einen Erfolg. Ein seltenes Werk waren auch die Klaviervariationen von Courvoisier.

Nachzutragen ist die Berliner Erstaufführung von Gottfried Müllers „Konzert für großes Orchester" durch Furtwängler. Dieses Werk, für das der Verlag Breitkopf & Härtel bereits eine Studienpartitur herausbrachte, ist mehr als nur eine neue Bestätigung der besonderen Begabung des 25jährigen Dresdner Komponisten, denn man weiß jetzt, daß Müller über sein vielbewundertes kontrapunktisches Können hinaus auch die Empfindungstiefe besitzt, die das Kennzeichen deutscher Musik ist. Der langsame Mittelsatz mit seiner starken Melodik ist ein klarer Beweis dafür. Das polyphone Stimmengeflecht trat unter Furtwänglers Stabführung plastisch in Erscheinung, so daß der Erfolg für den anwesenden Tonsetzer sehr nachhaltig wurde. Beethovens Violinkonzert und eine ergreifende Wiedergabe der Siebenten schlossen den Abend ab.

Neue Italiener hörte man im Konzert der Volksoper unter Erich Orthmann. Das romantische Violinkonzert von Riccardo Zandonai besticht durch melodischen Reichtum und eine schwelgerische Klangfantasie. Leo Petroni vermittelte geschmeidig und klar dieses Konzert und eins der Violinkonzerte von Vivaldi. Ildebrando Pizetti stellt bei den drei sinfonischen Vorspielen zur Tragödie „König Ödipus" infolge der Härte und Strenge des Klanges beträchtliche Anforderungen an den Hörer. Respighis „Römische Feste" entfesselten alle Möglichkeiten des Orchesters, das sich zu einem den höchsten Anforderungen gewachsenen Klangkörper entwickelt hat. Orthmanns mutige Programmwahl verdient Dank und Bewunderung. Er war allen Werken ein liebevoller Mittler.

Herbert Gerigk.

★

In der Reihe der Berliner Orchesterkonzerte nehmen die Abende des Städtischen Orchesters in der Hochschule für Musik, seit Fritz Zaun sie leitet, nicht zumindest auch durch die einheitliche Programmgestaltung einen besonderen Rang ein. Mit den Namen Cherubini, Haydn und Beethoven („Wasserträger"-Ouvertüre, D-dur-Cellokonzert in kammermusikalischer Orchesterbesetzung und Eroica) zog Zaun gleichsam eine organisch fortgeführte Linie durch weite Ausdrucksbereiche der Musik innerhalb der gleichen Zeitspanne. So erhielten die Hörer bei aller stilistischen Einheitlichkeit einen Begriff von der Vielgestaltigkeit der Klassik, zumal Zaun diese Werke mit seinem ausgezeichnet durchgebildeten Orchester ihrem Wesensgehalt entsprechend interpretierte. Auch Adolf Steiner als Solist fügte sich mit gediegenem, tonschönem Cellospiel in das ausgeglichene und beschwingte Musizieren ein.

In der Philharmonie erhielt ein Abend des Städtischen Orchesters auch dadurch eine besondere Anziehungskraft, daß eine Dirigentin den Taktstock führte. Es war Marta Linz, die als regsame Geigerin und Komponistin nicht nur in Berlin bekannt ist. Das sichtbare Temperament und die spürbare Hingabe, mit der sie sich so farbenreicher und klangergiebiger Werke wie der „Scheherazade" von Rimsky-Korssakow und der „Ruralia hungarica" von Dohnanyi annahm, verfehlte seinen Eindruck auf die aufgeschlossene Hörerschaft nicht, zumal auch das Orchester wieder eine vorzügliche Leistung bot (Geigensoli). In der jungen Maria Stader betrat eine Preisträgerin des internationalen Wettbewerbs Genf 1939 zum erstenmal das Podium der Philharmonie. In zwei der bekanntesten Arien ihres Faches („Zauberflöte": Königin der Nacht und „Ariadne auf Naxos": Zerbinetta) entfaltete sie eine natürliche Koloraturbegabung und eine bemerkenswert sichere Gesangstechnik. Mit technischer Bravour und kraftvoll-geschmeidiger Musikalität errang sich der bulgarische Pianist Sava Savoff ebenfalls solistische Lorbeeren in Liszts berühmten Es-dur-Klavierkonzert.

Es ist kennzeichnend für die musikalische Arbeit und Entwicklung der Volksoper, daß sie nicht nur auf dem Gebiet der Oper selbst ihre Ansprüche an die Hörer dauernd steigern konnte, sondern auch in den regelmäßig stattfindenden Sinfoniekonzerten. Diese Ansprüche verbinden sich mit dem verdienstvollen Einsatz für das zeitgenössische Schaffen, dessen sich Erich Orthmann und sein bewährtes Orchester mit überlegen gestaltendem Können annahmen. Es war ein kontrastreicher Abend, dessen beide Pole Hans Wedigs kantige und klangharte d-moll-Sinfonie und Hans Uldalls unterhaltsame, schlagkräftige „Hamburger Humoresken" bildeten. Die Musik von der Waterkant fand den stärksten Anklang. Paul Gräners „Turmwächterlied" ist als Zeugnis reifen und abgeklärten Könnens bekannt, und auch Max Trapps in barocker Bewegungsfreude einherrauschendes Klavierkonzert vermag dem festumrissenen Bild des Komponisten keine neuen Züge hinzuzufügen. Trapp selbst war authentischer Interpret seines Werkes.

Mit besonderem Interesse sah man der Berliner Erstaufführung des Oratoriums „Der reiche Tag" von Paul Höffer entgegen, das auf dem Fest der Deutschen Chormusik in Graz vielleicht den stärksten Erfolg der uraufgeführten Werke erringen konnte. Es schildert bald volkstümlich-lyrisch, bald in symbolischer Vertiefung den Ablauf der Tageszeiten eines Menschen. Den Text hat Höffer aus

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

mancherlei Dichtungen (von Goethe bis zum volkstümlichen Lied) und eigenen Worten zusammengestellt. Mag diese Textgestaltung zunächst auch problematisch erscheinen, so erhält sie doch durch die Musik ein klares und ausdrucksstarkes Profil. Höffers Musik ist ein überzeugender Beweis für das Können ihres Schöpfers, der gerade auf dem Gebiet des chorischen Oratoriums Eigenes zu sagen hat. Die Höhepunkte des Werkes liegen in den Chören, vor allem da, wo liedmäßige Elemente hervortreten, weniger in der rezitativischen Deklamatorik der Solostellen. Die Aufführung unter Karl Landgrebe mit dem ausgezeichnet geschulten Städtischen Chor und Orchester Potsdam sowie den Solisten Gunthild Weber (Sopran) und Günther Baum (Bariton) gestaltete sich zu einem verdienten, starken Erfolg für Höffer und die Mittler seines Werkes.

Die Konzerte der Musikabteilung der Preußischen Akademie der Künste erfreuen sich nach wie vor einer starken Anteilnahme von seiten des Publikums. Der letzte Kammermusikabend brachte neben sehr schwerblütigen Liedern des kürzlich verstorbenen Emil Mattiesen — der Komponist hat weit ansprechendere geschrieben! — neue Lieder von Emil Nikolaus von Reznicek, die dank ihrer gefälligen Melodik und ihrer sparsamen, aber sicher eingesetzten Klavierbegleitung einen verdienten Erfolg hatten. Joseph Maria Hauschild war der Sänger des Abends. Seine Wiedergabe war weniger durch eine gesangliche Linie als vielmehr durch betonte Deklamationsakzente gekennzeichnet. Heinz Tiessen und Max Butting, deren Namen einst politisch-programmatische Bedeutung hatten, wirkten innerhalb dieses musikalischen Rahmens keineswegs aufwühlend. Tiessens uraufgeführte „Kleine Suite für zwei Geigen" meidet jede Problematik und gibt sich als kurzweilige Spielmusik von konzertanter Bewegungsfreude, während Buttings cis-moll-Quartett in der Einförmigkeit seiner romantisierenden Chromatik keinerlei Ansatzpunkte für eine fruchtbare Entwicklung aufweist.

Kammermusik in vollendeter Wiedergabe boten Georg Kulenkampff und Siegfried Schulhe, die für die Berliner Konzertgemeinde im Bach-Saal drei Violinsonaten Beethovens spielten, Werk 12 Nr. 1 und 3 und die letzte, die der Meister schrieb: G-dur, Werk 96. Der Saal war fast ebenso überfüllt wie die Singakademie, als Edwin Fischer, Georg Kulenkampff und Enrico Mainardi zugunsten des Kriegswinterhilfswerkes Beethovens B-dur-Klaviertrio, Werk 96, und Brahms' H-dur-Trio, Werk 8, mit einer vorbildlichen Einheitlichkeit und Geschlossenheit im Klang und in der geistigen Gestaltung musizierten. — Auch das Arrau-Trio fand bei seiner Gemeinde den gewohnt herzlichen Beifall mit einem Schubert-Abend, dessen Hauptwerke die Klaviertrios, Werk 99 und 100, bildeten. Das klare, männliche, Schubert fast entromantisierende Spiel Claudio Arraus und die gepflegte, anfänglich zurückhaltende Kultur der Streicher (Hermann Hubl, Violine, und Hans Münch-Holland, Cello) sind hervorzuheben. — Der Tradition werkgetreuen Musizierens im Dienste unserer großen Meister zeigte sich auch das Wendling-Quartett verbunden, das im Bechstein-Saal Reger und Schubert spielte: Es-dur, Werk 109, und „Der Tod und das Mädchen" sowie ein Haydn-Quartett (F-dur, Werk 3).

Von den zahlreichen Solisten sei zuerst Enrico Mainardi genannt, der in Berlin heimisch gewordene italienische Meistercellist. Er bot seinen Freunden im Beethoven-Saal ein Programm ohne Konzession an jede Publikumswirksamkeit, dafür jedoch mit einer eigenen „Sonatina" von stark grüblerischer Haltung und mit Chopins selten gehörter g-moll-Sonate, Werk 65. Am Flügel war Hans-Erich Riedenfahm ein ebenbürtiger Partner.

Im Meistersaal haben nach einer längeren Weihnachtspause die „Konzerte junger Künstler" wieder begonnen, deren Besuch ständig zu wachsen scheint. Junge Instrumentalsolisten spielten diesmal ausschließlich Bach. Die Cembalistin Lisedore Häge zeichnete sich vor allem in der „Chromatischen Fantasie und Fuge" aus, der Flötist Hans-Jacob Seydel gefiel durch die erfreuliche Sicherheit der Tongebung und musikalischen Gestaltung, während die Geigerin Melanie Wolff ihre bereits erprobte Orchestertechnik auch auf ihr Solospiel übertrug. Der Cellist Henk Welling endlich zeigte sein gut durchgebildetes Können erneut an der C-dur-Suite für Cello allein.

Sehr erfreulich hat sich der junge ungarische Pianist Pál Kiß entwickelt, der heute bereits zu den Meistern seines Instrumentes gehört. Sein Bach-Spiel — sämtliche „Kleinen Präludien" — war so plastisch klar und klanglich abgestuft, daß diese Aufgabe, den Möglichkeiten des modernen Klaviertones entsprechend, vorbildlich gelöst erschien. Die gleiche Kunst einer klugen und sicheren Akzentgebung, eines gemeißelten und zugleich feinnervigen Anschlages, dazu einen ausgeprägten Sinn für Form und Rhythmus zeigte der Künstler bei Mozart, dessen B-dur-Sonate KV. 333 bei aller Leichtigkeit doch bewußt den seelischen Tiefgang dieses Meisters erhielt. — Auch der zwanzigjährige Pianist Günter Weinert ist ein Talent, das Beachtung verdient, da über die sicher fundierte Technik hinaus schon die Sphäre einer bewußten künstlerischen Gestaltung erreicht wird, wenn auch die Gegensätze des Fühlens und Wollens manchmal noch allzu unvermittelt in der tonlichen Wiedergabe nebeneinanderstehen. Händel, Haydn, Brahms und Schumann bildeten das Programm.

Ursula van Diemen, die man lange nicht mehr in Berlin gehört hatte, gab einen Liederabend im Bechstein-Saal. Der Schwerpunkt ihres gesanglichen Könnens liegt heute mehr in einem auf unproblematische Gefälligkeit gestellten Vortrag, weniger im gesanglichen Ausdruck. Dementsprechend kam Schumanns Zyklus „Frauenliebe und -leben" weniger zur Geltung als die Volkslieder des zweiten Teiles. Edith Herrschel bemühte sich um die Begleitung. — Auch der Bariton Fritz Angermann verzichtete weitgehend auf Glanztöne und eine abgerundete Melodielinie, obwohl sein Programm zum guten Teil aus italienischen Opernarien bestand, die in der Welt des Belkanto heimisch sind. Trotzdem fand er bei einem überraschend dankbaren Publikum Anklang. Verdienstvoll war sein Einsatz für die zarte stimmungshafte Lyrik der Lieder von Richard Müller, die in ihrer Neigung zu volkstümlicher Schlichtheit sympathisch wirkten.

Hermann Killer.

Die Geigerin Tilly Eckardt besitzt alle Fähigkeiten, die einen glücklichen künstlerischen Aufstieg verheißen. Sie spielte mit schlackenfreiem, beseeltem Ton und vertiefte sich feinfühlig in den Geist des jeweiligen Kunstwerks. Hilde Holstein begleitete zwar zuverlässig und ausdrucksvoll, jedoch nicht immer zurückhaltend genug. Die Durchsichtigkeit und Gelöstheit der Musik von Platti und Sammartini kam in ihrem Spiel nicht voll zur Geltung.

Der junge Dirigent Wilhelm Rolf Heger, der wieder mit dem Städtischen Orchester konzertierte, fühlte sich bei der Wiedergabe der wechselvoll bewegten und farbig gestalteten Neuen slawischen Tänze von Dvorak in seinem Element. Weniger glücklich war er in der Auslegung der 7. Sinfonie von Beethoven. Hier richtete er sein Augenmerk manchmal auf Einzelheiten, anstatt der Einheitlichkeit des Stimmungsverlaufs den Vortrag zu geben. Der erste Satz entfaltete sich so nicht zur vollen dionysischen Beschwingtheit, der zweite nicht zur charakteristischen Versonnenheit.

Eine klangvolle, schmiegsame Stimme befähigt Gerda Lammers, die lyrischen wie die dramatischen Inhalte Schubertscher und Wolfscher Gesänge eindrucksstark und sinnvoll nachzugestalten. Ihre natürlichen Anlagen lassen eine weitere Steigerung ihrer Leistungen erhoffen. Rolf Knieper erwies sich als geschickter und sorgsam abwägender Begleiter.

Der Pianist Walter Schaufuß-Bonini zeigt sich in den verschiedensten Bezirken meisterlicher Klavierkunst heimisch. Nur ist sein Spiel oft von einer unsteten Erregtheit erfüllt, die sich in unvermittelten Übergängen und scharfen Akzentuierungen zu erkennen gibt. Der Ausdeutung mancher feinsinnig poetischen Klangformung, etwa in Chopins h-moll-Sonate, wird er dabei nicht immer gerecht.

Für die romantische Klang- und Empfindungswelt findet

Siegfried Schultze (Klavier) überzeugende und empfindungsstarke Töne. Man lauscht gebannt, wenn er dem Wesen des Kunstwerks bis in die feinsten Abstufungen und wechselvollsten Gegensätzlichkeiten nachspürt. Mitunter verflüchtigt sich das Spiel jedoch zu farbloser Sachlichkeit. Auch die C-dur-Fantasie und Fuge von Mozart wurde zu sehr vom Formalen her erfaßt.

Mit einer gut durchgebildeten Technik ausgerüstet, die durch einen gepflegten Anschlag und perlende Geläufigkeit gekennzeichnet wird, gelingt Alfred Lueder eine von Schwung und Energie getragene Wiedergabe klassischer und romantischer Werke. In der Gestaltung der bewegteren Sätze beweist er ein sicheres Stil- und Formgefühl. Die Deutung der lyrisch-poetischen Partien ließ noch manchen Wunsch unerfüllt.

Verdiente Anerkennung fanden einige recht begabte Nachwuchskräfte wieder in den sonntäglichen „Stunden der Musik": Der junge Baritonist Kurt Gester gewann sich mit klangdurchströmten, von warmem Empfinden erfüllten Liedvorträgen schnell die Sympathien der Hörer. Im Agnus dei von Bizet entfaltete sich seine Stimme zu edlem Schwung. Kurt Hattwig begleitete sicher und sinnvoll. Anschließend vermittelte das Breronel-Quartett starke Eindrücke mit einer reich abgetönten, von innerem Miterleben durchglühten Wiedergabe des Quartetts e-moll „Aus meinem Leben" von Smetana. — Lilli Friedemann (Violine) und Max Narath (Klavier) haben sich mit seltener Aufgeschlossenheit in den Geist und die Formwelt Regerscher Musik eingelebt. Ihr gemeinsames Spiel wie das Solospiel der Geigerin zeichnete sich durch vorbildliche Klarheit und Plastizität aus. Arno Schellenberg (Bariton), von Gustav Beck mit umsichtigem Verständnis begleitet, bewährte seine dem Darstellerischen zugewandte Vortragskunst an Liedern von Schubert und Grete von Zieritz. — Virtuoser Schwung, temperamentvolles, manchmal etwas robustes Zupacken und kontrastreiche Farbigkeit kennzeichneten das Spiel der italienischen Pianistin Pina Pitini. Die Patenschaft hatte Gerhard Hüsch (mit Udo Müller am Flügel) übernommen, der mit bekannter überlegener Gestaltungskraft Lieder von Schumann und Pfitzner sang.

Erich Schütze.

Marta Linz hatte zu ihrem Violinabend im Beethoven-Saal ihren Kreis vollzählig versammelt und fand für ihre Leistungen wärmsten Widerhall. Anerkennenswert ihr Programm, das mit allein drei großen Sonatenwerken anspruchsvollste Aufgaben stellte. Über die Bogenfertigkeit und die künstlerischen Anlagen der Spielerin ist nichts Neues zu sagen, festzustellen bleibt nur, daß ihr Streben nach einem männlich akzentuierten, leidenschaftsstarken Vortrag häufig zu gewissen Strichhärten und Überbetonungen führt. Besonders fiel dies in Mozarts B-dur-Werk auf, bei dem man sich mehr sinnlichen Zauber gewünscht hätte. Das romantische Pathos von Pfitzners op. 27 erhielt in ihrer

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

Wiedergabe geballte Verwirklichung. Eine Schöpfung in B-dur von dem Schweizer Pianisten Walter Lang (Erstaufführung) enthüllte sich als nachstraußisches Schwungstück, dessen Schwergewicht im Klavierpart lag. Der rhythmisch geistreiche 3. Satz erschien am eigenständigsten. Rauch-eisen überbot sich selbst als Partner am Flügel. Ihr Überzeugendstes gab Marta Linz abschließend in kleineren Virtuosenstücken eigener Erfindung, die sie mit tonlichem Raffinement bot.

Ein siebzehnjähriger Cellist, Martin Stohl, Schüler von Prof. Schulz-Weimar, lenkte bei den jungen Künstlern die Aufmerksamkeit auf sich. Erschien seine Wiedergabe des an Händel gemahnenden D-dur-Konzertes Nr. 2 von Haydn noch unpersönlich und tonlich wenig abgewandelt, auch technisch nicht bestechend, so überraschte die Auseinandersetzung mit Regers klarer und konzentrierter d-moll-Solosuite als ganz starke gestalterische Talentprobe. Jeder Satz war geformt, der Strich hatte Saft und Farbe, Passagen gerieten sicher. Vor allem war eine geistige Haltung zu erkennen. Daß der anfängliche Eindruck schwächer war, lag wohl also an verständlicher Nervosität, zudem war die Begleitung von Rudolf Michl wenig vorteilhaft. Einen netten lyrischen Tenor noch begrenzten Ausbildungsgrades zeigte der Liedsänger Kurt Poch. Er trägt mit Empfinden vor, freilich manchmal zu herzig-liebenswürdig. Hier muß sich Erleben noch vertiefen.

Das musikalische Lebenswerk KMD. Johannes Stehmanns ist der idealen Aufgabe geweiht, breiten Volkskreisen das Erlebnis von Meisterschöpfungen der Vokalliteratur in künstlerisch gültiger Form nahezubringen. In dreieinhalb Jahrzehnten hat der Dirigent seinen Oratorienverein zu beachtlicher chorischer Leistungsfähigkeit herangebildet. Auch die Wiedergabe von Beethovens seelendramatischer Missa solemnis in der sehr gut besetzten Garnisonkirche zeugte technisch und gestalterisch von eindringlicher Werkbemühung und erreichte ihre schönste klangliche Sättigung in den feierlich ausströmenden, ruhigen und ausdrucksbreiten Partien. Die klare, intonationssichere und dynamisch expansive Führung der Frauenstimmen befriedigte besonders. Zurückhaltender eingebettet in den Klangzusammenhang war das Soloquartett, von dessen zuverlässigen Vertretern Milly Fikentscher-Willach, Dorothea Neumann-Winkler, Alfred Wilde und Karl Oskar Dittmer der Sopran am deutlichsten und stimmlich am geschmeidigsten hervortrat. Das Städtische Orchester gesellte sich spielbereit dazu. An der Orgel wirkte mit hingabe Walter Drwenski.

Wolfgang Sachse.

Zeitgeschichte

Max-Fiedler-Gedenkfeier in Essen

Als Achtzigjähriger starb am 1. Dezember 1939 Max Fiedler, einer der aufrechtesten deutschen Musiker und anerkanntesten Brahms-Dirigenten. Aus Dankbarkeit und höchster Wertschätzung sah sich die Stadt Essen, deren musikalische Belange er von 1916—1933 vorbildlich geleitet hat, zu einer Jahresgedächtnisfeier verpflichtet. Ihr Programm wies Werke auf, die der sehr geliebte und jedem Essener Musikfreund unvergeßliche Dirigent mit besonderer innerer Beziehung aufgeführt hat: von Johannes Brahms die „Tragische Ouvertüre" und aus dem „Deutschen Requiem" den 5. Satz „Ihr habt nun Traurigkeit", aus dem Schaffen Bruckners das ausdrucksgeladene Adagio aus der 8. Sinfonie. Einleitend würdigte Albert Bittner, Max Fiedlers zweiter Nachfolger am Pult, den reinen Musiker und aufrechten Menschen. Die Wiedergabe der Werke — mit besonderer Freude denken wir an die wunderbare Stimmungsdichte des Bruckner-schen Adagios — war schlechthin vollendet. Das

Sopransolo aus dem 5. Satz sang Frau Amalie Merz-Tunner, eine der Sängerinnen, die Max Fiedler ihrer Kultur und ihres silbrig schönen Soprans wegen besonders gern verpflichtet hatte, in ergreifender Innigkeit.

Mally Behler.

„Konzerte junger Künstler" im Schutze des Westwalls

Es ist ein besonderes Verdienst der Landeshauptstadt Karlsruhe, wenn sie trotz Krieg und trotz der unmittelbaren Nähe der französischen Grenze die für dieses Jahr vorgesehenen „Konzerte junger Künstler" des Gaues Baden in ihren Mauern zur Durchführung gelangen läßt. Die erste der projektierten vier Veranstaltungen fand am 25. Januar 1940 im Festsaal der Staatl. Hochschule für Musik Karlsruhe statt und machte das Karlsruher Konzertpublikum mit jungen aufstrebenden Talenten aus Mannheim und Heidelberg bekannt. Die stärksten Eindrücke hinterließ ohne Zweifel Karl Roddewig, ein Rehberg-Schüler, mit Klavierwerken von Debussy und Liszt. Nicht minder erfolgreich debütierte der Geiger Helmut Heller. Der junge Künstler vermittelte die Suite in g-moll für Violine allein von J. S. Bach sehr sympathisch. Das Themenmaterial erfuhr eine wohlbedachte, scharf profilierte Darstellung, obgleich die Bach-Auffassung Hellers in der Hauptsache von einer fast lyrischen Seite her diktiert erscheint. Weiterhin lernten wir den Geiger Philipp Schneider und Hans Mietsch mit Liedvorträgen von Hugo Wolf und Trunk kennen.

Das erste „Konzert junger Künstler" fand in den Kreisen der Bevölkerung der badischen Gauhauptstadt stärkstes Interesse und war somit geeignet — wie auch der Oberbürgermeister Dr. Hüssy dokumentierte —, daß das Kulturleben des Dritten Reiches durch den Krieg nirgends Einbuße erleidet.

Richard Slevogt.

Verschandelung der deutschen Sprache in Schlagertexten

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt:

Nach wie vor ist zu beobachten, daß auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik Werke veröffentlicht und dargeboten werden, deren Texte mit Wortbrocken fremder Sprachen, besonders der englischen und französischen, durchsetzt sind. Diese Unsitte, die sich schon in Friedenszeiten mit dem Gefühl für nationale Würde und kulturelle Verantwortung nicht vereinbaren läßt, muß im Kriege doppelt scharf verurteilt werden. In seinem Erlaß vom 2. September 1939 (Amtl. Mitt. 1939, S. 55) hat der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda ausdrücklich angeordnet, daß Werke, „die dem nationalen Empfinden entgegenstehen, sei es durch das Ursprungsland, den Komponisten oder ihre äußere Aufmachung, nicht mehr aufzuführen, sondern durch andere zu ersetzen sind".

Auf Grund dieses Erlasses untersage ich hiermit die Herausgabe, den Vertrieb und die Darbietung von Werken der Unterhaltungsmusik, die im Titel oder Text Entlehnungen aus fremden Sprachen aufweisen. Komponisten und ausübende Musiker, Musikverleger und Musikalienhändler, die diesem Verbot zuwiderhandeln, haben Maßnahmen auf Grund der Reichskulturkammergesetzgebung zu gewärtigen.

Tageschronik

Eine Ausstellung in den Räumen des Deutschen Ausland-Instituts, Stuttgart, zeigt, welche Bedeutung das deutsche Volkslied im Leben der deutschen Volksgruppe des ehemaligen polnischen Staates besitzt. Neben den wichtigsten Liederbüchern und Tanzsammlungen ist handschriftliches, noch unveröffentlichtes Material ausgestellt, Photokopien aus Liederheften und Tanzbüchern zeugen von der Bemühung, mündlich überlieferte Lieder zu bewahren. Ungelenke Niederschriften des „Argonner Waldes" und des Deutschlandliedes zeigen neben Veröffentlichungen der Volksgruppenführung, wie das politische Lied Eingang in diese deutschen Dörfer gefunden hat. Lichtbilder aus verschiedenen Siedlungsgebieten, Aufnahmen von Zeichnungen und Bildern der Malerin Herta Strzygowski veranschaulichen die Welt, in der das deutsche Lied im Osten lebt.

Die Hochschule für Musik und Theater, Mannheim, legt ihren mit reichem Bildmaterial ausgestatteten Jahresbericht 1938/39 vor. Ins abgelaufene Studienjahr fiel die Eröffnung des neuen Hochschulgebäudes. Die Stadt Mannheim ließ ihrer Hochschule eine großzügige Förderung angedeihen und legte damit den Grundstein zu dem Aufblühen des Instituts, das in seinen Auswirkungen, namentlich zu der reichhaltigen „Hochschulwoche", erkennbar wurde. Die Gesamtentwicklung zeigt, sowohl was Besucherzahl, öffentliche und interne Veranstaltungen als auch Zahl der Studierenden (776) betrifft, in den letzten fünf Jahren eine steile Aufwärtsentwicklung. 95 Studierende erhielten wesentliche Beihilfen aus staatlichen und städtischen Mitteln. Die Liste der Engagements-Abschlüsse von Studierenden bezeugt, daß die Mannheimer Hochschule in der Heranbildung des künstlerischen Nachwuchses von entscheidender Bedeutung geworden ist.

Die Ouvertüre zur komischen Oper „Dame Kobold" von Kurt von Wolfurt (deren Uraufführung bekanntlich Ende Februar am Staatstheater in Kassel stattfindet) wird ihre erste konzertmäßige Aufführung auf dem internationalen Musikfest in Wien im Juni dieses Jahres erleben.

„Tre canzone italiane", das neueſte Orcheſterwerk des jungen, hochbegabten Italieners Ennio Porrino, hat ſich als ein geradezu ſenſationelles Erfolgsſtück erwieſen. Nach der Uraufführung in Porrinos Geburtsort Cagliari auf Sardinien, wobei das Publikum ſtürmiſch Wiederholungen erzwang, erklang das Werk ſchon in Rom, Turin und vielen anderen italieniſchen Städten ſowie in den italieniſchen Sendern. Auch Radio Zürich hat es erworben. In Deutſchland wird es ſeine erſte Aufführung in Dortmund durch Wilhelm Sieben, in Hamburg durch Eugen Jochum und in Dresden durch Karl Böhm erleben.

Die Oper am Stadttheater Liegnitz, Intendant Richard Rückert, zeitigte in der neuen Spielzeit wieder einen großen Aufſchwung, der vom Oberbürgermeiſter durch Vergrößerung des Chors beſonders gewürdigt wurde. Das Opernenſemble konnte ſeine ſtimmlichen Qualitäten in den ſzeniſch (Inſzenierung: Paul Stieber-Walter) und muſikaliſch (Leitung: Muſikdirektor Heinrich Weidinger) wirkungsvollen Aufführungen von „Figaros Hochzeit" und „Freiſchütz" beweiſen. Ein außergewöhnliches Ereignis war die großzügige Aufführung von „Aida" in der Neuinſzenierung von Intendant Richard Rückert und unter der muſikaliſchen Leitung von Muſikdirektor Weidinger. — Als weitere Werke ſind vorgeſehen u. a. „Ero der Schelm" von Gotovac, „Tosca", „Wildſchütz" und „Tannhäuſer".

Der Bach-Chor in Hermannſtadt führte am 17. Dezember 1939 unter Leitung von Prof. Fr. K. Dreſſel das Weihnachtsoratorium von J. S. Bach auf. Als Soliſten wirkten mit: Rudolf Watzke und Hans Hoefflin. Die Aufführung wurde am 20. Dezember 1939 in Kronſtadt wiederholt.

Rudolf Wagner-Régeny beendete eine Muſik zu Shakeſpeares „Was ihr wollt".

Das Peter-Quartett wurde für die Eröffnung der deutſchen Buchausſtellung in Preßburg verpflichtet.

Profeſſor Hans Chemin-Petit hat kommiſſariſch die Leitung des Reblingſchen Geſangvereins in Magdeburg übernommen. Es ſind Aufführungen von Brahms' Requiem und der f-moll-Meſſe von Bruckner vorgeſehen.

Max Regers „Totenfeier" (Requiemſatz op. 145a), im Herbſt 1914 entſtanden und dem Andenken der im Kampfe Gefallenen gewidmet, jedoch vom Komponiſten nicht vollendet, erſchien mit einer dem heutigen Zeitempfinden angepaßten deutſchen Übertragung des lateiniſchen Textes im Druck. Das Werk wird zum Heldengedenktag im Odeon in München unter Prof. Berberich aufgeführt werden.

GMD. Jung bereitet eine Aufführung des Requiems von Richard Wetz in Erfurt vor.

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

Ein Denkmal für Carl Nielſen wurde am 17. Dezember in Kopenhagen enthüllt. Es ſtellt den Genius der Muſik auf einem ſpringenden Pferd dar und iſt von der Gattin des Komponiſten, der Bildhauerin Anne Marie Nielſen, geſchaffen.

In dem Silveſterkonzert des Senders Rom brachte Maeſtro Franco Fedeli das „Feierliche Vorſpiel" von Julius Kopſch zu ſtarker Wirkung.

Im Dezember dirigierte GMD. Herbert Albert, Stuttgart, in der Bukareſter Philharmonie. Als Soliſt wirkte Konzertmeiſter Karl Freund mit.

Hans Hoefflin und Rudolf Watzke veranſtalteten einen Liederabend in Hermannſtadt. Das Programm umfaßte Lieder und Arien von Händel, Haydn, Beethoven, Brahms und Hugo Wolf.

Die Deutſche Volksgruppe in Litauen veranſtaltete in Kowno ein Wunſchkonzert, an dem die deutſchen Muſikvereine und Künſtler regen Anteil nahmen.

In Prag fand ein Feſtkonzert der Nordiſchen Geſellſchaft ſtatt. Unter Leitung von GMD. Dr. Otto Wartiſch ſpielte das Sudetendeutſche Philharmoniſche Orcheſter die Jupiterſinfonie von Mozart und die Vierte Sinfonie, Opus 26, des däniſchen Komponiſten Carl Nielſen.

Mitte Januar führte Prof. Fritz Lubrich in Kattowitz die Neunte Sinfonie von Beethoven auf. Es wirkten mit: die Kattowitzer Chorvereinigung, der Meiſterſche Geſangverein und das verſtärkte Orcheſter des Oberſchleſiſchen Landestheaters.

In Radom wurde von den dortigen Volksdeutſchen ein gemiſchter Chor gegründet, der ſich vornehmlich um die Pflege des deutſchen Liedes bemüht.

Wilhelm Jergers „Sinfoniſche Variationen über ein Choralthema" brachte Hans Knappertsbuſch in einem Abonnementskonzert der Wiener Philharmoniker zur Aufführung und errang dem vielgeſpielten Werk einen außerordentlichen Erfolg, dem ähnliche Erfolge in Düſſeldorf (Balzer) und Oldenburg (Ludwig) vorangegangen waren. — Jergers neueſtes Werk, die „Salzburger Hof- und Barockmuſik", ſcheint einen mindeſtens ebenbürtigen Siegeszug anzutreten: Albert Bittner brachte das Werk in Eſſen, Herbert von Karajan in Aachen zu begeiſterter Aufnahme; die nächſten Aufführungen erlebt es unter Karajan in Berlin und unter Heidegger in Brünn.

Die „Muſik für kleines Orcheſter" von Fritz Büchtger kam unter Maeſtro Discardini in Mailand zur Aufführung.

H. von Beckerath spielte in Wien an zwei Abenden die sechs Solosuiten von J. S. Bach. Der Erfolg steigerte sich zu Wiederholungen. Nach Paul Grümmers früheren Bach-Abenden ist Beckerath der erste deutsche Violincellist, welcher Bachs Meisterwerke geschlossen zum Vortrag bringt.

Eugen Suchon, die stärkste Begabung der jungen slowakischen Komponistengeneration, kam zu einem neuen großen Erfolg. Anläßlich der Einweihung der neuen slowakischen Universität in Preßburg und der Einsetzung des Ministerpräsidenten Dr. D. Tuka zum Rektor fand eine Festaufführung im Nationaltheater statt, bei der unter Leitung von Vincourek der „Psalm des Karpathenlandes" von Suchon zur Aufführung gelangte. Die Hörerschaft, unter der sich zahlreiche Vertreter fast sämtlicher europäischer Universitäten befanden, zollte dem Werk begeisterten Beifall. Auf Grund des starken Erfolges wurde eine Wiederholung der Aufführung noch in diesem Jahr in Preßburg angesetzt. Auch in Wien ist eine Aufführung vorgesehen.

Prof. Walter Niemann (Leipzig) spielte im Rahmen des 6. Meisterkonzerts im KdF.-Ring (Kammermusikabend des Kade-Quartetts) in Magdeburg aus eigenen Klavierwerken (Rokoko-, Spitzweg-Suiten) mit ungewöhnlichem Erfolg. Seine Uraufführung der kleinen Sonate („Zur Sommerszeit") op. 153 wurde mit stürmischem Beifall aufgenommen.

Prof. Walter Niemann spielte aus eigenen Klavierwerken in den Reichssendern Leipzig und Breslau.

„Die Liebe der Donna Ines", eine Oper von Walter Jentsch, wurde vom Stadttheater Wilhelmshaven zur Uraufführung angenommen.

„Die Frau ohne Schatten" von Richard Strauß hat bei der Erstaufführung am Teatro alla Scala in Mailand einen überwältigenden Erfolg davongetragen. Im Januar fand im Teatro La Fenice in Venedig die Erstaufführung der Oper „Friedenstag" in Italien unter Leitung von Maestro Vittorio Gui statt.

Des jungen deutschen Komponisten Heinz Röttger soeben erschienenes Orchesterwerk, ein „Sinfonisches Vorspiel", kam bei seiner Breslauer Uraufführung durch Philipp Wüst zu einem außergewöhnlichen Erfolg. Die nächste Aufführung des Werkes ist in Augsburg durch Martin Egelkraut vorgesehen.

Der „Frithjof", das bekannte Männerchororatorium Max Bruchs, kam unter Eugen Klein in Wattenscheid am 5. und 19. November 1939 zur Aufführung. Der Reichssender Frankfurt sandte das Männerchorwerk „Schön Ellen" von Max Bruch.

Hermann Grabner vollendete ein Männerchorwerk „Frohsinn im Handwerk" auf einen Text von E. du Vinage für Männerchor, Sopran- und Altsolo mit Orchester, das im Frühjahr 1940 erscheinen wird.

Henk Badings' „Sinfonische Variationen" kamen bei Aufführungen in Rotterdam (Ed. Flipse) und Dortmund (Wilhelm Sieben) zu starken Erfolgen. Die Berliner Erstaufführung wird noch in diesem Konzertwinter durch Karl Böhm mit den Philharmonikern stattfinden.

Wiener Musik begegnet auch im Auslande lebhaftem Interesse. So brachten der slowakische Sender Bratislava das vielgespielte „Tanzstück" von Ernst Ludwig Uray und Radio Zürich die reizvollen „Alte Wiener Tanz'" von Lothar Riedinger zur Aufführung.

Eine interessante Mozart-Erstveröffentlichung von „Acht Menuetten mit Trios für das Klavier", kleinen reizvollen Stücken aus der Salzburger Zeit um 1779/80, erfolgte durch Dr. Bernhard Paumgartner.

Ferdinand Conrad (Blockflöte, alte Barockquerflöte), Johannes Koch (Viola da Gamba und Blockflöte), Dorothea Ruzischka (Cembalo und Blockflöte, Hertha Seidl (Gitarre) und Martha Pilz (Sopran), musizierten auf einer Reise durch den Sudetengau (Reichenberg, Komotau, Teplitz-Schönau, Karlsbad, Marienbad, Eger u. a.) ein Programm „Alte Musik auf alten Instrumenten" im Rahmen des Veranstaltungsrings der Hitler-Jugend und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude".

Das Kärntner Grenzlandkonservatorium in Klagenfurt trat mit einem Konzert führend in das dortige Musikleben. Unter Leitung von Direktor Kundigraber stellten sich u. a. August Pagelt (Geige) mit dem Beethoven-Konzert und Erich Hermann (Violoncello) mit Haydns D-dur-Konzert vor.

Ein neues Streichquartett in g-moll von Gualterio Armando wurde in Lissabon von dem Portugiesischen Streichquartett zuerst am Staatlichen Sender und dann in der Kammermusikgesellschaft zur Aufführung gebracht.

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.

Trio

BERLINER STREICHTRIO
Richard Heber (Violine), **Carl Wentzel** (Viola),
Hans Döscher (Violoncello)
Sekretariat: Berlin-Charl. 2, Knesebeckstr. 96. Tel. 32 24 27

Quartett

LENZEWSKI-QUARTETT
FRANKFURT a. M.

Komponisten

Georg Gerlach
Komponist
Berlin C 2, Sophienstraße 2

Bernd Scholz
Komponist
Berlin-Charlottenburg 1, Berliner Str. 140. Tel. 30 12 93

Dirigent

Wilhelm R. Heger
Dirigent für Konzert u. Oper
Berlin - Dahlem, Schellendorffstraße 32. Telefon 89 72 84

Kammerchor

Konzert, Funk, Film
Elektrola
Kammerchor Waldo Favre
Berlin-Charlbg.
Fasanenstraße 13. Tel. 32 26 56

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. 831937

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. 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: 615923.

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 altitalienischen 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

Erna Schatz-Schuberg
GESANGSMEISTERIN
Berlin-Halensee, Cicerostraße 59, Telefon 97 53 49

Moderne Entwicklung der alt-italienischen Schule. Spez.: Ausbildung der höchsten Lagen • Examensvorbereitung in gesangstheoretischen u. -physiologischen Fächern durch wissenschaftliche Autorität

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. 97 Hochmeister 1806

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. (75 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

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

Alfons Schützendorf
Gesangspädagoge
Berlin W 15, Kurfürstendamm 177. Telefon 92 09 53

ELSE SIEVERT GESANGS-STUDIO
Opern-Ensemble — Leitung: Kapellmstr. **Rudolf Groß**
Lehrer am Konservatorium der Stadt Berlin
Berlin-Friedenau, Wilhelmshöher Str. 18-19, Tel. 83 18 44

Komplettes Opern- u. Konzertstudium Studio di Scienza Vocale Jaan Thomson Berlin W 62, Lutherstraße 18 vorn, 4. Etage.
TOOMSALU **Voranmeldung**
Telefon 25 07 79.
Italienischer Opernsänger, Tenor / Regisseur. — Sa'na perfekte Caruso-Gesang:methode ermöglicht vollendeten Balsamto. Einmalige Prüfung kostenfrei

Stimmbildner **Trommer**
Berlin-Wilmersdorf I, Güntzelstraße 61. Telefon 87 17 89

Wiener Schule
Gesangspädagogin, staatlich anerkannt. **Ery S. Urban,**
Berlin-Charlottenburg 4, Kantstraße 128. Telefon 31 63 01

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.

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