

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XVI. JAHRGANG * HEFT 8



MAI 1924

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG * VEREINIGT MIT
SCHUSTER & LOEFFLER



FM

AUGUST FÖRSTER
LÖBAU 1/SA. + GEORGSWALDE TSCHECHE-SLOWAKEA

**FLÜGEL
 PIANOS
 HARMONIUMS**

BERLIN W. 35
 POTSDAMER STRASSE 105A

DRESDEN
 WAISENHAUSSTRASSE 8

Hamburg: bei C. T. Wolters, Colonnaden 25

München: bei Otto Bauer, Maximilianstr. 5

Anzeigenpreise nach Goldmark-Berechnung: $\frac{1}{2}$ Seite M 170.—; $\frac{1}{2}$ Seite M 87.50; $\frac{1}{4}$ Seite M 45.— (freibleibend)
 Vorzugsseiten nach Vereinbarung

* I N H A L T *

LOUIS KELTERBORN: Über schweizerische Tonkunst	541
HUGO LEICHTENTRITT: Das Händelsche Opernwerk. Ein summarischer Überblick	551
KÖPFE IM PROFIL IV:	
ERNST DECSEY: Clemens Krauss	558
EMANUEL GATSCHER: Karl Straube ..	561
MAX GRÜNBERG: Franz v. Vecsey ..	565
WALTHER VETTER: Zur Frage der musikalischen Stilkritik	567
ADOLF WEISSMANN: Paul Hindemith ..	579
ALBAN BERG: Die musikalischen Formen in meiner Oper »Wozzeck«	587
WALTER JACOBS: Franz Schrekers »Irrelohe« in Köln. Uraufführung am 27. März	590
Echo der Zeitschriften des In- und Auslandes	592
Kritik: Bücher und Musikalien (Neuheiten)	597
Referenten: Ernst Decsey, Richard Sternfeld, Emil Petschnig, Wilhelm Altmann, F. A. Geißler, Albert Leitzmann, E. E. Taubert, Arno Nadel, Martin Frey, Emil Thilo, Walter Schrenk, Ernst Viebig.	
Musikleben der Gegenwart (Oper u. Konzert):	603
Barmen-Elberfeld, Berlin, Bern, Bremen, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Graz, Hagen, Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Köln, Leipzig, Magdeburg, Mannheim, Mexiko-Stadt, München, Schweiz, Stuttgart, Ulm a. D., Wien.	
Zeitgeschichte: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Todesnachrichten	615
Wichtige neue Musikalien und Bücher über Musik	619
Kunstbeilagen: Porträte: Friedrich Niggli, Volkmar Andreae, Friedrich Hegar, Otto Barblan, Othmar Schoeck, Carl Vogler, Paul Benner, Georges Pantillon, Clemens Krauss, Karl Straube, Franz v. Vecsey, Paul Hindemith.	

Bezugspreis: vierteljährlich (3 Hefte) Gm. 3.60,
Einzelheft Gm. 1.20

Auslandspreis für das Vierteljahr (3 Hefte): Amerika 0.78 Dollar;
Argentinien 2.39 Pes.; Dänemark 4.95 Kr.; England 3.81 sh.; Finnland
31.50 Mk.; Holland 2.07 fl.; Japan 1.80 Yen; Italien 18.- Lire; Jugo-
slawien 67.50 Dinar; Norwegen 5.63 Kr.; Österreich 55.350 Kr.;
Rumänien 153.- Lei.; Schweden 293 Kr.; Schweiz 4.50 Frs.; Spanien
6.08 Pes.; Tschechoslowakei 27.- Kr. z.

Bestellungen nehmen alle Postanstalten, Buch-
und Musikalien-Handlungen entgegen oder die

Deutsche Verlags-Anstalt
vereinigt mit Schuster & Loeffler
Stuttgart * Berlin * Leipzig



DIE TONMEISTER- AUSGABE

bringt in wohlfeilen Einzel-Heften die
Klavierwerke der großen Meister
BACH, BEETHOVEN, MOZART,
HAYDN, HÄNDEL, WEBER, LISZT,
CHOPIN, SCHUMANN, SCHUBERT,
MENDELSSOHN

Der besondere Vorzug der Ausgabe liegt in
der Neubearbeitung durch die bekanntesten
ausübenden Künstler der Gegenwart wie

Edwin Fischer, Artur Schnabel,
Carl Friedberg, James Kwast, Bruno
Eisner, Leonid Kreutzer, Moritz
Mayer-Mahr, Conrad Ansorge usw.

Besonderer Wert ist auf klaren Stich, gediege-
ne Ausstattung und ein typographisch gutes
Bild gelegt. Der billige Preis erleichtert allen
Musikfreunden, Lehrenden und Lernenden,
die Anschaffung der einzeln erhältlichen Hefte

*

Bisher erschienen etwa 70 Hefte
In jeder Musikalienhandlung erhältlich

VERLAG ULLSTEIN / BERLIN

DIE MUSTERSAMMLUNG FÜR
VORTRAG UND UNTERRICHT

PAUL HINDEMITH



im Verlage von

B. Schott's Söhne * Mainz-Leipzig



Schon erschienen:

Sancta Susanna, Opern-Einakter. Vollständige Orchesterpartitur, Taschenformat M 6.-

GESANG

- Das Marienleben, op. 27. Fünfzehn Lieder nach Texten von Rainer Maria Rilke für Sopran und Klavier. In einem Bande M 8.-, in vier Heften je M 2.50
 * Die junge Magd, op. 23, Nr. 2. Sechs Gedichte von Georg Trakl für eine Altstimme mit Flöte, Klarinette und Streichquartett Partitur M 3.- Klavierauszug M 3.-
 Lieder mit Klavier, op. 18 (Texte von Bock, Lasker-Schüler, Morgenstern, Schilling, Trakl). In einem Heft M 3.-

KLAVIER

»1922«, Suite, op. 26 M 3.-

VIOLINE UND KLAVIER

Sonate (Es), op. 11, Nr. 1 M 4.-

Sonate (D), op. 11, Nr. 2 M 6.-

VIOLA UND KLAVIER

Sonate, op. 11, Nr. 4 M 6.-

VIOLA SOLO

Sonate, op. 11, Nr. 5 M 3.-

Sonate, op. 25, Nr. 1 M 3.-

VIOLONCELLO SOLO

Sonate, op. 25, Nr. 3 M 3.-

VIOLONCELLO UND KLAVIER

Sonate, op. 11, Nr. 3 M 6.-

STREICHQUARTETT

I. Quartett, op. 10 (f-moll) Partitur M 3.-, Stimmen M 10.-

II. Quartett, op. 16 (C) Partitur M 3.-, Stimmen M 10.-

III. Quartett, op. 22 Partitur M 2.-, Stimmen M 10.-

KAMMERORCHESTER

- * Kammermusik Nr. 1, op. 24, Nr. 1, für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Schlagzeug, Horn, Kontrabaß, 2 Geigen, Bratsche, Cello, Kontrabaß Kl. Partitur M 3.-
 * Kleine Kammermusik für fünf Bläser, op. 24, Nr. 2, für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott Kl. Partitur M 2.-
 * Orchestersuite aus der Tanzpantomime »Der Dämon« op. 28

ORCHESTER

* Tänze aus »Nusch-Nusch« für großes Orchester

BÜHNENWERKE

- Drei Opern-Einakter:
 »Mörder, Hoffnung der Frauen«, op. 12. Klavierauszug mit Text M 10.-
 »Das Nusch-Nusch«, op. 20. Klavierauszug mit Text M 12.-
 »Sancta Susanna«, op. 21. Klavierauszug mit Text (Part. in Taschenformat siehe oben) M 10.-
 Musik zu »Tutifantens«, Weihnachtsmärchen mit Gesang und Tanz. Klavierauszug M 4.-
 »Der Dämon«, op. 28. Tanzpantomime

* Aufführungsmateriale nach Vereinbarung leihweise * Partituren stehen a. Wunsch zur Verfügung

Unsere großen Sänger

in ihren Glanzpartien hören Sie auf
Schallplatten mit der unten abgebildeten
weltbekannten Schutzmarke.

Sie geben den Zauber der Stimme, die Klangfarbe des
Organs, Gesangkunst, Ausdruckskraft und Gefühls-
Intensität in einer Reinheit und Klarheit wieder, die auf jeden
empfindlichen Hörer immer wie ein Wunder wirken

Hauskonzerte mit unseren technisch vollendeten, in den
verschiedensten Formen als Wohnungs-Schmuckstücke
gebauten Instrumenten »Gramola« und »Gramonium«
bieten jedem Musikliebenden, und gerade dem anspruchs-
vollen, eine Quelle reichen künstlerischen Genusses



Bereitwilliges Vorspiel in allen offiziellen Verkaufsstellen der
Deutschen Grammophon-A.G. / Berlin

grammophon[®]

ist eine der „Deutschen
Grammophon-Akt.-Ges.“
Berlin, für ihre Erzeugnisse
geschützte Wortmarke

Grammophon-Spezialhäuser in: Berlin W 8, Friedridstraße 189 / Berlin W 50, Tauentzienstraße 13 / Breslau, Gartenstraße 47
Düsseldorfer, Königsallee 78 / Elberfeld, Herzogstraße 30 / Essen, Kornmarkt 23 / Kiel, Holstenstraße 40 / Köln,
Hohe Straße 150 / Königsberg i. Pr., Junkerstraße 12 / Leipzig, Markgrafenstraße 6 / Nürnberg, Königstraße 63

ÜBER SCHWEIZERISCHE TONKUNST

VON

LOUIS KELTERBORN-BURGDORF (SCHWEIZ)

Ars una
Species mille.

Musik als Kunstgattung ist — wie jedes religiöse Dogma oder philosophische System — ein ebenso vollkommen entsprechender Ausdruck für das vorherrschende Geistesleben einer Kulturepoche.

Der Nationalcharakter einer Musik ist bedingt einerseits unmittelbar durch das Temperament der Rasse, andererseits indirekt durch den Einfluß der Naturbeschaffenheit des Landes. Dabei kommt dem Klima weniger Bedeutung zu als dem landschaftlichen Gepräge. Die Schweiz hat kein Kunstdrama, weil sie landschaftlich Naturdrama ist. Auch das Dramatische in der Schweizermusik ist ein vom Ausland übernommenes Element, das sich in beachtenswerthem Epigonentum oder in aner kennenswerten Resultaten Suchender kundgibt.

Die Schweiz leidet mit an der unerquicklichen Zeit des Übergangs. Noch ist keine sehnsuchtstillende Morgenröte einer dauernden Epoche angebrochen. Vorwiegend begegnet man Künstlern, die den Gärungszustand ihrer seelischen Konflikte im Kunstschaffen realistisch darzustellen sich mühen. Kleiner ist die Zahl derer, für die das Kunstschaffen gleichsam einen Genesungsprozeß bedeutet. Höchst selten anzutreffen ist derjenige Künstler, der allein das abgeklärte Ergebnis des siegreichen Überwindens seiner zwispältigen Natur in der geadelten Stilisierung seiner Schöpfungen mitteilt. Die Ethik eines Künstlers — auf Grund seiner religiösen Gesinnung und philosophischen Einstellung — spricht sich, als Kerngehalt seines Schaffens, am deutlichsten aus in der Art seiner Stellungnahme zum Konflikt: *Wirklichkeit* — *ersehnte Welt*. Während der bildende Künstler, nach Wagner: Architekt, Bildhauer und Maler, vornehmlich die Wirklichkeit fesselt, offenbart sich dagegen die *ersehnte Welt* weit eher in Schöpfungen der menschlichen Künste, nach Wagner: Tanz-, Ton- und Dichtkunst.

Aber gerade die Wirklichkeit scheint sich für den Schweizer mit der *ersehnten Welt* zu identifizieren. Wer je den mächtigen Zauber der Alpenwelt an eigener Seele erfahren hat, kann das begreifen. Naturgemäß ist der Schweizer eher Lyriker, Idylliker, Epiker als Dramatiker, d. h. eher attraktiv-objektiv als expansiv-subjektiv. Wenn das Nationale als ein Element wertvoller Bereicherung in der Musik gilt, so muß doch andererseits betont werden, daß es niemals geltend gemacht werden darf für die Bewertung eines Kunstwerkes. In dem Maße als der Künstler sich vom Einfluß seiner Rasseneigentümlichkeiten und vom Einfluß der Naturbeschaffenheit seiner Heimat befreit, verliert seine

Kunst an Nationalcharakter. Das Kunstwerk gewinnt aber dafür in dem Maße an Bedeutung, als der Künstler der Universalität, jener wunderbarsten Kunsteigenschaft zustrebt. Der Zug zum Unendlichen, der sich in der Vorliebe für orchestrale Musik offenbart, zeigt gleichzeitig das Bestreben, sich vom Typisch-Nationalen zu entfernen. Dieser Schritt vom Nationalbewußtsein zur künstlerischen Universalität erfolgte in der Musikgeschichte der Schweiz erst am Ende des 19. Jahrhunderts. Wenn man aber bedenkt, daß von der Bedeutung einer schweizerischen Musik überhaupt erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts die Rede ist, so muß man gestehen, daß diese ästhetische Umwertung nicht allzulange auf sich hat warten lassen.

Wenn man vom Verdienst der klösterlichen Tonschulen (St. Gallen), der musikgelehrten Mönche (Mensuralnotenschrift), der Minnesänger (Steinmar und Hadlaub) und der durch die Reformation beeinflussten Neuerer (Senfl und Goudimel) absieht, so muß vor allem das segensreiche Wirken der *Collegia musica* im 17. Jahrhundert hervorgehoben werden. Eine Verbreitung des Volksgesangs und Kunstgesangs ist unbestritten in dem großen Einfluß der Entwicklung des Männerchorwesens, dessen Geschichte eine Vergangenheit von mehr als hundert Jahren zählt, zu erblicken. Wenn auch die Glanzzeit hinter uns liegt, so hat der starke Hang zum Vereinsleben das Aussterben dieser Gattung verhindert. Das Männerchorwesen bildete das wesentliche Kennzeichen des damaligen Musiklebens in der Schweiz.

Wie sehr die Schweiz um jene Zeit in musikalischer Hinsicht von Deutschland abhängig war, beweist, daß — unter den nennenswerten Namen — es in der Hauptsache solche von deutschen Tonkünstlern sind, die ihr Wirkungsfeld in die Schweiz verlegt hatten. Wir nennen *Ignaz Heim*, *August Walter*, *Selmar Bagge*, *Hermann Götz*, *Alfred Volckland*, *Lothar Kempter*, *Gottfried Angerer* und *Bernhard Stavenhagen*.

Begreiflicherweise fehlt jener Zeit jeglicher Ausdruck eines besonders gearteten nationalen Musikempfindens, wenn man von der Volksmusik, die uns hier nicht beschäftigt, absieht. Dazu kommt, daß — außer *Hans Georg Nägeli*, dessen Hauptverdienst die Wiederbelebung des Männergesangs war — die meisten erwähnenswerten Schweizer Komponisten ihre Studienzeit größtenteils in Deutschland verbrachten. So studierten die beiden Brüder *Eduard* und *Karl Munzinger* in Leipzig; ebenso *Karl Attenhofer*. *Gustav Weber*, für dessen Schaffen Franz Liszt sich interessierte, war anfangs Schüler von Lachner gewesen, später von Tausig. Von diesen hat vielleicht Karl Attenhofer am besten den Heimatton getroffen. Als typischer Vertreter des schweizerischen Kunstliedes im Volkston gilt immer noch *Ferdinand Huber*.

Den ersten Schritt vom Patriotischen zum Allgemein-Künstlerischen (auf dem Gebiet des Männergesangs) hat *Friedrich Hegar* getan, dessen Balladen, in einem ganz eigenartigen Stil geschrieben, ihren Einfluß auf den deutschsprachlichen Männerchorstil ausgeübt haben. Auch Hegar hatte in

Leipzig studiert. Die Stadt Zürich hat in ihm einen Mann gefunden, der für das dortige Musikleben noch heute von tiefgreifender Bedeutung ist. In der Musikgeschichte der Schweiz nimmt Hegar die Stellung des ersten Instrumentalkomponisten größeren Stils ein. Seit einigen Jahren bekleidet der hochbetagte Künstler die Ehrenpräsidentschaft des Vereins Schweizerischer Tonkünstler.

Über das Wirken und Schaffen von *Hans Huber* können wir uns hier um so kürzer fassen, als *E. Refardt* in trefflicher Weise in seinem Buch »Beiträge zu einer Biographie«*) dem weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus bekannten Schweizer Komponisten ein ehrendes Denkmal gesetzt hat. Es sei hier nur mit Nachdruck betont, daß der Schweiz in Huber der erste Sinfoniker erwachsen ist. Dagegen wollte es ihm nicht vollkommen gelingen, Volkslied und Kunstmusik zu verschmelzen, was er des öfteren angestrebt hatte, vielleicht am ursprünglichsten in seiner Festspielmusik. Jugendfrische Phantasie, Formenreichtum, fließende Melodik und urwüchsige Rhythmik kennzeichnet seine Musik, in der es immer einen Anfang, einen Höhepunkt und ein Ende gibt. Auf allen Gebieten der musikalischen Formgebung hat sich Huber versucht, vorzugsweise als Instrumentalkomponist. Das echt Schweizerische kommt wohl am sprechendsten in seiner 7. Sinfonie zum Ausdruck. Anlehnung an Mendelssohn und Schumann ist am unleugbarsten in seiner Kammermusik zu erkennen. Inwiefern sich Huber selbst zu Brahms bekennt, geht aus einem seiner Briefe an den Vater des Schreibers hervor: »Meine Begeisterung für Brahms geht nicht über das f-moll-Pianofortequintett und nicht über die c-moll-, allenfalls noch D-dur-Sinfonie hinaus.« Hatte der Vater**) des Schreibers, als erster, in Huber den eigentlichen Orchesterkomponisten erkannt, so war er es auch, der ihn mit Friedrich Nietzsche bekannt gemacht hat.

Wenn auch spät, so ist doch ein allgemeiner Aufstieg des Künstlertums in der Schweiz nicht zu verkennen. Das Geistige dringt durch, die Klarheit der Form bricht sich Bahn. Daß Neuerungsselemente sich bemerkbar machen, daß Stilkreuzungen sich mit bodenständigen Motiven mischen, ist nicht zu verwundern. Die Krise atonaler Harmonik ist auch nicht ganz spurlos vorübergegangen. Doch ist im allgemeinen der Schweizer zu sehr in der Wirklichkeit verwurzelt, als daß er sprunghaft jeder ungesunden Modeströmung nachliefe. Fremdländische Kulturwerte werden eher wählerisch aufgenommen, wobei es freilich nur der starken Persönlichkeit gelingen dürfte, kraft seiner unwertenden Verarbeitung ein neues Ganzes zu schaffen. Zuweilen kommt es vor, daß der Inhalt verkümmert, daß Form und Wirkung oft in den Vordergrund treten, die Musik über den Künstler hinauswächst. Der

*) Bei Gebr. Hug & Co. 1922 erschienen.

**) Vgl. Nachtrag zur 10. Aufl. (1922) von Hugo Riemanns Musik-Lexikon, bearbeitet von Alfred Einstein.

Materialismus des Straußschen Orchesterapparates hat im großen und ganzen bei uns mehr Unheil gestiftet als Nutzen gebracht.

Unter den zeitgenössischen Tonkünstlern, die sich — in der Hauptsache als Schaffende — um das Musikleben in der Schweiz Verdienste erworben haben, seien erwähnt: *Otto Barblan*, der in Genf tätige gedankenvoll-gelehrte Kontrapunktiker, dessen ernste Kirchen- und Orgelmusik, gepaart mit Klängen froher Inspiration, uns an seine Heimat im Oberengadin erinnern. Zweifellos der bedeutendste unter den lebenden Schweizer Komponisten ist der Bruckner-Schüler *Friedrich Klose*, über dessen Schaffen wir bereits andersorts eingehender berichteten.*) Unter die ersten Sinfoniker der Schweiz verdient der Luzerner *Joseph Lauber* mitgerechnet zu werden. An Vielseitigkeit des Könnens seine Zeitgenossen übertreffend, hat er deutsche und französische Einflüsse glücklich zu vereinen gewußt. Lauber hat Freude an rasch wechselnden, kontrastreichen Impressionen. Er nennt einen köstlichen Humor sein eigen. Ein Ausgleich zwischen den Elementen des Rhythmischen, Melodischen und Harmonischen ist unverkennbar. Im besonderen sei noch sein pädagogisches Talent gewürdigt. Die Methode des genialen Künstlers *Emile Jaques-Dalcroze*, der die Aufmerksamkeit der gesamten Musikwelt auf sich zu lenken wußte, hat ganz entschieden auch in der Schweiz einen Aufschwung des Sinnes für plastische Mimik zur Folge gehabt. Verdienste hat er sich auch dadurch erworben, als es ihm vorzüglich gelungen ist, das Volkstümliche in höhere künstlerische Sphären zu heben.

Wenn die Schweiz in der Entwicklung ihrer Kunstmusik später heranreift, als das bei anderen Ländern Europas der Fall ist, so liegt das begründet in ihrer Bodenarmut, im Mangel an großen Kulturzentren einerseits, andererseits in der demokratischen Verfassung. Nicht zu vergessen ist der Umstand, daß der Reformator Zwingli die Orgel aus den Kirchen verbannte. Geschichtliche, politische und wirtschaftliche Faktoren haben auch noch das ihrige dazu beigetragen, den Musensöhnen den Weg zu erschweren.

Georg Haeser gehört zu den wenigen, die sich auf dem Gebiete der Oper versucht haben («*Hadlaub*», «*Der Taugenichts*»). In diesem Zusammenhang ist auch der Joachim- und Massenet-Schüler *Gustave Doret* zu nennen, ein Mitglied der Kommission für die Herausgabe der Werke Rameaus, der sich mit Erfolg als Opernkomponist auszeichnete («*Die Sennen*», «*Der Zwerg vom Haslital*» u. a.). Doret gehört mit zu denjenigen, die am besten Volkslied und Kunstmusik zu verbinden wußten. Besonders erwähnt zu werden verdient in dieser Hinsicht die Musik zum «*Winzerfestspiel*». Eine Oper des Waadtländers *Pierre Maurice*, «*Andromeda*», soll anfangs der nächsten Spielzeit des Baseler Stadttheaters aus der Taufe gehoben werden. Das edle Streben dieses in eigenen Bahnen wandernden Künstlers spricht sich in allen seinen Werken aus. Es dürfte schwer fallen, eine Einteilung nach bestimmten Gruppen vor-

*) «*Wissen und Leben*», XVI. Jahrgang, 20. Heft, 15. September 1923, Zürich.

zunehmen, da ein jeder der schweizerischen Tonkünstler für sich arbeitet. Keiner der bedeutenden Komponisten hat Schule gemacht; ebensowenig existiert irgendwelches Cliquenwesen. Der jetzt mehr allgemein nationalen Achtung eines Künstlers ist die früher eher lokalgefärbte Wertschätzung gewichen. Damit hängt aber vielleicht zusammen, daß wir *viel* Musik haben, aber wenig *Musikkultur*. Auch ist der Zersplitterung im Stilistischen dadurch freie Hand gelassen. Der Drang zur Oper hat sich eigentlich zu allerletzt in der Schweiz bemerkbar gemacht. Von einer Schweizer Oper ist schlechterdings noch nicht die Rede. Dagegen hat nationale Schweizer Musik wohl in Festspielen den fruchtbarsten Boden gefunden.

In diesem Rahmen soll des Städtischen Musikdirektors von Luzern und Chorleiters in Zürich, *Peter Faßbaender*, ehrend gedacht werden (gestorben am 25. Februar 1920). Er hat eine stattliche Zahl bedeutender Werke hinterlassen, in denen sein edler Geist eine vornehme Ausdrucksform fand. Die Schweiz ist dem Aachener zur zweiten Heimat geworden. *) Der Solothurner Domkapellmeister *Casimir Meister* ist ebenfalls erfolgreich als Komponist aufgetreten. Außerdem genießt er an kantonalen und eidgenössischen Sängereisen hohes Ansehen als Kampfrichter. In den kompositorischen Werken *Hermann Suters*, als Nachfolger Volcklands nach Basel berufen, sind feine Kleinarbeit und großzügiger Schwung glücklich vereint. Sein Schaffen verrät Meisterschaft im Können. Das lineare Element wiegt vor. Bei keinem ist wohl das Volkslied mit der Kunstmusik eine innigere Verschmelzung eingegangen. Zu den besten Dialektliedbearbeitungen sind auch die seinen zu nennen. In den großangelegten Instrumentalwerken stoßen wir auf einen kernigen Humor, in seiner Art ähnlich wie bei Huber, gepaart mit der Ausdruckskraft des Straußschen Orchesters. Trotzdem bleibt aber Suter ein helvetisch-bodenständiger Musiker, dessen selbstsichere Überlegenheit allen Verehrern seiner Kunst Hochachtung einflößt. Die Baseler Universität ernannte ihn schon vor zehn Jahren zum Dr. phil. h. c.

Recht eigentlich auf Gebiete pädagogischer Natur hat sich *Georges Pantillon* beschränkt, wo er erfolgreiche Beachtung fand mit seiner Violinschule, mit einer Harmonielehre, besonders aber als Erfinder des sinnreichen »Solfiateur«, eines Stellrähmens von der Größe einer Wandtafel mit auswechselbaren Notenbeispielen für Übungen im prima-vista-Singen. Die nötigen Lehrmittel zu dieser entschieden vortrefflichen Methode sind im Selbstverlag erschienen. Als Präsident des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes hat sich *Carl Vogler* große Verdienste für das Musikleben der Schweiz erworben. Musikerzieherische Gedanken leiten ihn auch im Amt eines Redakteurs der »Züricher Liederbuch-Anstalt«. Vogler ist als vielseitiger, gediegener Komponist namhaft geworden. In ehrender Weise sei hier des begabten Musikers

*) Wir verweisen auf den Aufsatz von Eduard Trapp in seinem »Musikjahrbuch der Schweiz«. Verlag: Grütli-Buchdruckerei, Zürich 1923.

Fritz Stüssis (gest. am 14. März 1923) gedacht, dessen segensreiche Tätigkeit als Klavierlehrer, Organist, Chordirigent, Leiter des akademischen Orchesters und als Lektor an der Züricher Volkshochschule hervorgehoben zu werden verdient. *) In ähnlicher Weise hat sich der in Bernischen Landen bekannte *August Oetiker* einen weiten Wirkungskreis gebildet. Der Pianist und Komponist *Friedrich Niggli* erfreut sich reger Tätigkeit und edler Popularität in Zürich. Von den ca. 60 Liedern, die aus seiner Feder stammen, sind mehrere zu schweizer-deutschem Text komponiert, denen man mehr Heimatberechtigung zusprechen muß als z. B. solchen von Schoeck. *Hans Jelmoli*, dessen Oper und mehrere Singspiele erfolgreich zur Aufführung gelangten, hat uns herrliche Tessiner Volksweisen in Chorbearbeitung geschenkt. Der Busoni-Schüler *E. R. Blanchet* hat sich auch im Ausland einen bedeutenden Namen gemacht. Als Komponist ist er ausschließlich Autodidakt. Sein vortreffliches Konzertstück für Klavier und Orchester erfreut sich großer Beliebtheit. Als beachtenswerter Dirigent und Komponist ist *Paul Benner* in Neuenburg erfolgreich tätig. Ein Schüler von C. Jul. Schmidt**) und *Maria Philippi, Gebhard Reiner*, hat sich als Lehrer für Konzertgesang und als umsichtiger Chordirigent auch außerhalb Basels einen Namen gemacht. In Männerchorkreisen ist er als Komponist wirkungsvoller Chorballeaden kein Unbekannter. Seit mehreren Jahren ist *Heinrich Pestalozzi* als Sologesanglehrer am Züricher Konservatorium tätig. Aus seiner Feder stammen bedeutende Kompositionen größeren Stils (für Soli, Chor, Orgel und Orchester), zu denen er selbst die Texte verfaßt hat. Von seinen über 100 Liedern sind einige bereits in 9. Auflage erschienen. Die Wesensart von *Fritz Brun*, der sich um das Musikleben der Bundeshauptstadt große Verdienste erworben hat, spricht sich wohl am deutlichsten in seiner Kammermusik und in seinen Sinfonien aus. Verschllossen, schwerblütig, trotzig ringt er mit der Materie. Sein Orchester redet eine gedankenschwere, herbe Sprache, mit einem Hang zum Grüblerischen. Brun fußt — über Bach und Beethoven — auf Brahms, mit einem Einschlag nach der Art von Hans Huber. Die musikalischen Motive sind heimatlich gebunden, die Instrumentation erscheint Schumannisch dickflüssig. Von allen Schweizer Komponisten scheint er am wenigsten Optimist zu sein. Das lineare Element herrscht in seiner Schreibweise eher vor. Aus seiner Musik weht uns eine echtere Bergluft entgegen als etwa aus der Straußschen »Alpensinfonie«. *Volkmar Andreae*, der rassige, feurige Dirigent des Züricher Tonhalle-Orchesters, zeigt verwandte Züge mit Berlioz und Strauß. Er zeichnet sich als Komponist durch die Vielseitigkeit seines Schaffens aus. Alle Gebiete vom Klavierlied bis zur Oper sind ihm zugänglich. Die Rhythmik ist bei ihm zu einem der wesentlichsten Ausdrucksmittel ge-

*) Vgl. den Nachruf in der »Schweizerischen Musikzeitung«.

**) Lehrer für Klavierspiel am Baseler Konservatorium und Dirigent des Baseler Männerchors; hinterließ namhafte Chorwerke und Lieder.

worden, vom Einfach-Volkstümlichen bis zum Kompliziert-Modernen. Die Neigung, sein eigenes Erleben zu schildern, offenbart sich wohl am deutlichsten in seinen Opern, die nicht unfrei von Romantik sind (Ratcliff). Als Halbromane zeigt er eine Vorliebe für knappe Klarheit, für Gewandtheit in der Zügelung seines unmittelbaren Temperaments. Große Bescheidenheit wird dem bedeutenden Förderer des musikalischen Lebens in Zürich nachgerühmt. Unter den Dialektliedern hat Andreae manche der besten geschrieben. Frei von Sentimentalität liegt seine Stärke im Schildern von Stimmungen und in einer trefflichen Charakterisierungskunst. Ähnlich dem Belgier César Franck hat Andreae germanische und romanische Elemente synthetisch zu amalgamieren vermocht (»Die Abenteuer des Casanova«, Uraufführung in Dresden im Frühjahr 1924). In der Anwendung einer farbenreichen orchestralen Palette ist er mit Joseph Lauber wesensverwandt. Leider hat *Ernst Isler*, der bekannte Redakteur der »Schweizerischen Musikzeitung« und erste Referent der »Neuen Zürcher Zeitung«, seit 1910 die Feder als Komponist niedergelegt. Der Genfer Jaques-Dalcroze-Schüler, *Ernest Bloch*, ist insofern der Schweiz untreu geworden, als er seit 1916 sich in Amerika aufhält, wo er als Direktor des Konservatoriums in Cleveland (Ohio) erfolgreich seines Amtes waltet. Mehrere Orchesterwerke, worunter eine Oper (»Macbeth«) und Kammermusikwerke, zeichnen sich durch originelle Verwertung von Motiven aus althebräischen Melodien aus.

Als bester Begleiter seiner Zeit sei auch in diesem Rahmen des namhaften Komponisten *Josy Schlageters* gedacht (gest. am 30. September 1919). *Hermann v. Glenck*, der gegenwärtig in Deutschland als Konzertdirigent tätig ist, hat uns wertvolle Orchesterwerke geschenkt. Auch als Komponist ist der gewandte Kapellmeister des »Orchestre de la Suisse Romande« und des »Ballet Russe«, *Ernest Ansermet*, aufgetreten. Eine Oper, ein dramatisches Märchenspiel, mehrere Werke für Chor und Orchester stammen aus der kunstbeflissenen Feder von *Karl Heinrich David*, dessen Kammermusikwerke (zwei Streichquartette) freundliche Aufnahme fanden. Als Komponist von Orchester- und Kammermusikwerken ist ebenso *Reinhold Laquai* hervorgetreten, dessen Schreibart mitunter an seinen Lehrer Busoni gemahnt. Der dipl. Chemiker *Hans Lavater* verließ seine naturwissenschaftlichen Studien, um sich ganz der Musik zu widmen. In seinen Orchesterwerken, Streichquartetten und Chören fällt der vornehme, geschmackvolle Stil, frei von hypermodernen Verirrungen, angenehm auf. Der 1900 zum Dr. med. promovierte und in Basel als Assistent der dortigen chirurgischen Klinik tätige *Walter Courvoisier* entschloß sich 1902, die Musik als Lebensberuf zu ergreifen. Seit 1910 ist er als Nachfolger von Sachs ein geschätztes Mitglied des Lehrkörpers an der Münchener Akademie (seit 1919 Professor). Ein Musikdrama, sinfonische Gedichte für Orchester und großangelegte Chorkompositionen sind neben einer reichen Zahl von Liedern (op. 52, Geistliche Lieder)

erfolgreich zur Aufführung gelangt. Der Organist am Berner Münster, *Ernst Graf*, hat sich große Verdienste erworben als Veranstalter historischer Kirchenkonzerte und Turmmusiken. Wirkungsvolle Chorkompositionen und Klavierlieder stammen aus seiner Feder. Ferner ist Graf als Verfasser einiger Schriften an die Öffentlichkeit getreten: »Grundzüge der Orgeltechnik«, »Elementarschule des Triospiels« und »Bach im Gottesdienst«. Namhaft wurden diverse Orgelwerke des Baseler Münsterorganisten *Glaus* (gest. am 12. Mai 1919), dessen künstlerischer Wirksamkeit hier ehrend gedacht sei. Sein Nachfolger, *Adolf Hamm*, komponiert in aller Stille, ist aber als Schaffender noch nicht an die Öffentlichkeit getreten.

Der Leiter der St. Galler Sinfoniekonzerte, *Othmar Schoeck*, der als feinfühligster Begleiter und Gastdirigent auch im Ausland bekannt geworden ist, steht heute als Liederkomponist an erster Stelle in der Schweiz. Seine vokale Lyrik berechtigt, in ihm einen modernen schweizerischen Schubert zu erblicken. Seine melodische Energie ist zwar weniger heimatberechtigt und bodenständig als der Born, aus dem etwa Niggli, Brun, Andreae oder Suter schöpfen. Das Dionysische bei Schoeck bildet gleichsam eine Brücke von seiner Lyrik hinüber zum Dramatischen. Die ebenbürtige Bedeutung des Klavierpartes und dessen harmonische Färbung läßt erkennen, daß er sich zur neuen Richtung des deutschen Liedes bekennt. Mit Schubertscher Ursprünglichkeit zaubert er um jedes Gedicht seine besondere Klangatmosphäre mit persönlichem Ton und selbständigen Werten. Hugo Wolf hatte dem Dichter das Vorrecht überlassen, bei Schoeck wiegt dagegen eher das Musikalische in der dichterischen Deklamation vor, was in der melodischen Linienführung besonders deutlich hervortritt. Derselbe Zug offenbart sich im Bestreben, das Musikdrama zugunsten der Oper zu verlassen. Hierin zeigt sich Schoeck mit Mozart verwandt. Auch in den Bühnenwerken bricht die Subjektivität des Lyrikers mit leidenschaftlicher Glut, dithyrambisch durch, ohne jedoch die Stileinheit zu verletzen. Zuweilen wird aber eine blühende Steigerung getrübt durch parallel- oder in Gegenbewegung laufende Quintenpassagen in verschiedenen Tonarten. So haben sich die Gefahren einer atonalen Harmonik auch in die Schweiz einzuschleichen vermocht.

Von dem in Genf als Chorleiter und Orchesterdirigent tätigen *Fred Hay* ist schon eine stattliche Zahl großangelegter Werke für Chor und Orchester aufgeführt worden, die das ernste Streben eines bewußten Willens bekunden. Diesen Winter trat der bereits erfolgreiche Komponist vor die Genfer Öffentlichkeit mit einem Oboenkonzert und mit einer Cellosuite, beide mit Orchester. Aus seinen Werken spricht die Tiefe des deutschen Gemüts, synthetisch vereint mit der Eloquenz französischer Instrumentierungstechnik. Der durch seine Konzertreisen in Europa bekannte Pianist *Emil Frey* hat auch als Komponist eines Klavierkonzertes, von Kammermusikwerken (Sonaten, Klavierstücke und Lieder) sich einen Namen gemacht. Der Genfer *Frank*

Martin, Schüler von Joseph Lauber, hat mit seiner Violinsonate, einer Orchestersuite und mit sinfonischen Orchesterstücken die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken gewußt. Der einzige Schweizer Komponist, der Regerschen Einfluß in seinem Schaffen bekundet, ist *Rudolf Moser*. Neben Reger waren Huber, Lauber und Suter seine Lehrer. Orgel-, Chor-, Kammermusik- und Orchesterwerke verraten eine edeldenkende und feinfühligte Künstlernatur. Eine komische Oper, ein einaktiges Werk, das auf die Art der alten deutschen Fastnachtspiele zurückweist, hat *Werner Wehrli* geschrieben, der sich zuerst den Naturwissenschaften zugewandt hatte. Die Züricher Uraufführung gemahnte an einen lebendig gewordenen Holzschnitt. Wehrli errang in Frankfurt den Mozart-Preis und ist heute geschätzter Seminarmusiklehrer in Aarau. Das Haupt der sog. Gruppe der »Sechs« ist *Arthur Honegger*, der zwar alemannischer Abkunft, in Havre geboren, nach zweijährigem Studium in Zürich (1907—1909) seit 1913 in Paris lebt. Von allen Schweizer Komponisten trägt sein Schaffen am deutlichsten und ausgesprochensten die Merkmale der französischen Impressionistik. Die atonale Harmonik ist ihm ein wohlvertrautes Märchenland zauberhafter Klanggebilde. Vom Klavierstück bis zur Oper hat er sich auf allen Gebieten musikalischer Formgebung mit mehr oder minder großem Glück versucht. Ein feines Streichquartett hat *Henri Gagnebin* geschrieben, das wegen seiner klaren Faktur allein schon Beachtung verdient. Fünf Sinfonien, ein Cellokonzert, Orgel-, Chor- und Orchesterwerke, die den Kontakt mit Paris nicht verleugnen, stammen aus der Feder eines unserer originellsten Schweizer Komponisten, *Alexandre Dénéreaz*, Schüler unter anderen von Blanchet und Draeseke (Dresden). Einzig in ihrer Art sind seine orchestralen Landschaftsbilder. Als überlegener Könnner in der freien Behandlung der Sonatenform, die seit je in der Schweiz ernstens gepflegt wird, zeigt er sich besonders gewandt in seinen drei Streichquartetten. Als Musikschriftsteller veröffentlichte er: »L'évolution de l'art musical depuis ses origines jusqu'à l'époque moderne« (Lausanne 1919). Dagegen ist er wohl der einzige Welschschweizer, der keine Lieder geschrieben hat. Einer der wenigen, die nur bei Schweizern gelernt haben (Huber, David, Haeser, Hamm und Suter), ist *Hans Münch*, der mit einer Violinsonate, Orgel- und Klavierstücke, Lieder und Duette mit Klavier erfolgreich an die Öffentlichkeit getreten ist. *Walter Schultheß*, der seit 1921 mit der Geigerin Stefi Geyer verheiratet ist, hat sich auch im Ausland Achtung verschafft durch erfolgreiche Aufführungen seiner Chor-, Kammermusik- und Orchesterwerke. Schultheß ist Schüler von Andreae (Zürich), Courvoisier (München) und Ansorge (Berlin). Der als Pianist und Klavierpädagoge hochgeschätzte Huber-Schüler *Ernst Levy* ist auch als ernstzunehmender Komponist von drei Sinfonien, Chor-, Kammermusik-, Orchesterwerken und Liedern bekannt geworden. Seine pianistischen Studien beendete er bei Raoul Pugno. Levy lebt seit 1921 in Paris. Zu den jüngsten Talenten auf dem Gebiet schweizerischer Tonkunst

sind—neben *Philipp Strübin*, einem vielversprechenden Basler Komponisten— zu nennen: *Richard Flury*, der Solothurner Orchesterdirigent (geb. 1896) und Komponist einer Orchestermesse, einer Sinfonie, eines Festspiels, von Klavier- und Violinsonaten und Liedern mit Klavierbegleitung. Gleichen Alters ist *Walter Lang*, Schüler von Jaques-Dalcroze, Klose, Andraea, Schmid-Lindner und Walter Frey (Bruder von Emil Frey), dem als Komponist Beachtenswertes gelungen ist. Unter den Jüngsten verdient in erster Linie *Luc Balmer* (geb. 1898) genannt zu werden. Komposition und insbesondere Instrumentation studierte er bei Busoni. Gegenwärtig ist Balmer als regsamer Privatdirigent in Bern tätig. Im Manuskript gelangten eine Sinfonie, ein sinfonisches Fragment und eine Serenade für Orchester zur Aufführung.*) So darf die Schweiz erwartungsvoll in die Zukunft blicken, mit der Gewißheit, daß sie im europäischen Musikleben auch ein Wort mitreden kann, wenn nicht gerade ein tonangebendes. Als Pflegestätte der großen, hochstehenden Formen (Quartett und Sinfonie) kommt der Schweiz immerhin eine beachtenswerte Bedeutung zu, die absprechen zu wollen zum mindesten ungerechtfertigt wäre. In einem demokratischen Lande, in dem kein fürstliches Mäzenatentum des Künstlers Pfad mit Rosen streute, waren die Verhältnisse unvergleichlich schwieriger, um der Kunst und besonders der Tonkunst zu ihrem Rechte zu verhelfen. Es sind erst wenige Jahre verflossen, seitdem der Bund durch Subventionen dem Verein Schweizerischer Tonkünstler und den sieben großen Orchestervereinigungen (in Basel, Zürich, Bern, Genf, St. Gallen, Luzern und Winterthur) hilfreich zur Seite steht, während die bildenden Künste von jeher diese Unterstützung genossen. Ein weiteres Hemmnis, das der musikgeschichtlichen Entwicklung die Stirn bot, ist der Umstand, daß Kunstmusik lange Zeit als Luxusgegenstand galt und zum Teil auch heute noch nicht als seelisches Lebensbedürfnis empfunden wird. Diesen Sinn geweckt zu haben ist das große Verdienst aller Genannten und Ungenannten, die sich mit Aufopferung an die große musikerzieherische Aufgabe beruflich hingeben. Der Segen der Kriegsjahre besteht für das schweizerische Musikleben in der Tatsache, daß die vielen produktiven und reproduzierenden Künstler fremder Länder sich längere Zeit in unserem Lande aufhielten und uns künstlerische

*) An dieser Stelle sei auch des Autors vorstehenden Artikels, des Schweizer Musikers *Louis Kelterborn* gedacht, der in seiner Hand das Musikleben der Stadt Burgdorf vereinigt und von dort aus Konzertreisen durch die Schweiz unternimmt, der auch die Organistenstelle der Stadtkirche in Burgdorf innehat und sich schriftstellerischer Tätigkeit widmet, kurz ein sich universell betätigender Musiker ist und noch Zeit zu schöpferischer Arbeit findet. *Louis Kelterborn* stammt aus Boston (U.S.A.), doch schon seine Kinder- und Schuljahre führten ihn in die Schweiz, wo er auch die Universitätsjahre in Genf und Bern verlebte. Früh führte der Vater ihn in die Gebiete der Musik. Das Klavierstudium setzte er bei bedeutenden Lehrern fort, lernte das Orgelspiel und kam nach beendeten Studien als Lehrer für Theorie, Musikwissenschaft und Musikästhetik an Wolfs Konservatorium in Basel. Nach zwei Jahren dieser Tätigkeit wird er Organist der anglikanischen Kapelle, schreibt Kritiken für große Basler Blätter, wird aber wenig später als Musikdirektor nach Burgdorf berufen. Sechs Klavierlieder, ein paar Sonaten, ein Streichquartett, Orchestergesänge, eine große Passion (Hilob), eine Melotragödie (Amen) und ein Mysterium (Maria) sind die kompositorischen Arbeiten des erst 33jährigen.

Die Schriftleitung

Genüsse seltenster Art brachten. Wir denken dabei auch an die mit hervorragenden Kräften gegebenen Gastspiele in Theater und Konzert. Ein solches »Klima« musikalischer Art hat entschieden mehr Einfluß auf unser Temperament als das geographische.

Wenn Kultur Unabhängigkeit von der Natur bedeutet, so ist der Höhepunkt musikalischer Kultur in der Schweiz noch bei weitem nicht erreicht. Die Erfüllung dieser künstlerischen Pflicht muß einer späteren Zukunft vorbehalten bleiben. (Der Tessin beginnt erst heute am Schicksal der schweizerischen Tonkunst Anteil zu nehmen.)

Liegt der Polyphonie nicht das Prinzip der *Gleichberechtigung aller Stimmen* zugrunde? (Deswegen brauchen polyphon geschriebene Musikwerke nicht notwendigerweise komplizierte Tongebilde zu sein, die aus Mangel an freierwilliger Unterordnung der Einzelstimmen des Adels entbehren müssen!?) Ob es so etwas wie »Demokratisches« als Charakteristikum für die musikalische Ausdrucksfähigkeit gibt, die das Wesen einer echt schweizerischen Musik kennzeichnen könnte? Ist vielleicht das horizontal-polyphone Element des vorherrschend objektiv-attraktiven Wesens der demokratischen Denkweise ein solcher musikalischer Charakterzug?

Auf jeden Fall wird der zukünftige Schweizer Komponist stets Bodenständiges mit fremdländischen Elementen mehr oder weniger glücklich in sich vereinen. Er wird als Talent Eklektiker, als Genie Synthetiker sein. Er darf nicht an innerer Zerrissenheit leiden, er darf nicht ein seelisch zerrütteter Mensch sein. Der Künstler, dessen Kunst der kommenden Generation die ersehnte Erlösung bedeuten soll, ist kein Kind unserer Zeit.*)

DAS HÄNDELSCHES OPERNWERK

EIN SUMMARISCHER ÜBERBLICK

VON

HUGO LEICHTENTRITT-BERLIN

In meinem soeben erschienenen ausführlichen Werk über Händel (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin) sind die mehr als vierzig Opern des Meisters einer eingehenden Betrachtung unterzogen worden. Die Masse dieser Opern ist jedoch in der Überfülle ihrer Mannigfaltigkeiten und Ähnlichkeiten,

*) Wir ergänzen diese Ausführungen durch die Beigaben einiger Porträts Schweizer Tondichter. Es sind folgende acht Künstler: Volkmar Andreae, Otto Barblan, Paul Benner, Georges Pantillon, Friedrich Hegar, Friedrich Niggli, Othmar Schoeck, Carl Vogler. Die Auswahl war weder durch Werturteil noch durch Zufall bestimmt, einzig der Raum gebot Beschränkung. Übrigens hat »Die Musik« in früheren Jahrgängen vielfach Schweizer Komponisten auch im Bilde gedacht und wird Gelegenheit nehmen, die Lücken nach und nach zu schließen.

Die Schriftleitung

im Gewicht ihrer musikalischen Substanz so erdrückend für jeden, der sich nicht mit Muße der Betrachtung aller Einzelheiten hingeben kann, daß es erwünscht erscheint, zur ersten Orientierung den Blick auf das gewaltige Ganze zu lenken, ehe man zur Würdigung der Partituren im einzelnen einladet.

So sei hier der Versuch gemacht, am geistigen Auge in gedrängter Kürze das dramatische Lebenswerk Händels vorbeiziehen zu lassen. Die einzelnen Werke seien dem Leser mit einer charakterisierenden Empfehlung gleichsam vorgestellt, um so Wesen, Herkunft, Ziel erkennen zu lassen, Zusammenhänge und Unterschiede deutlich zu machen. Auch eine solche Etikettierung hat ihren Wert, wenn es sich darum handelt, in ein sehr verwickeltes und umfassendes Ganzes eine Klarheit der Übersicht zu bringen.

Das Beispiel der Keiser, Scarlatti, Steffani, der Schwulst und Ungeschmack des Hamburger Opernhandwerks haben dem Erstlingswerk, der »*Almira*«, Wesen und Haltung gegeben. Ein verworrenes, buntes Intrigenspiel, mit possenhaftelementen gewürzt, aber durchleuchtet von einer jugendlich frischen Musik, die bisweilen schon zu einer imponierenden Höhe der Gestaltungskraft sich hebt, Töne von einer Intensität anschlägt, melodische Bögen von einer Breite spannt, wie sie kaum einem der genannten Meister zu Gebote standen. — Die Erfahrungen der italienischen Jahre haben dem nur unvollständig erhaltenen »*Rodrigo*« und der »*Agrippina*« einen Schliff, eine Eleganz der Haltung, etwas weltmännisch kultiviertes gegeben, das diese Werke über die Provinzialismen der »*Almira*« hinaushebt. »*Agrippina*« ist schon ein dramatischer Wurf, sicher und glücklich in der Charakterzeichnung der Hauptpersonen. Venezianische Tradition nährt nicht nur das Agrippina-Libretto (eine Haupt- und Staatsaktion, durchkreuzt von politischen Intrigen und verwickelten Liebeshändeln), sondern auch die Musik Händels. — Die Römeroper, eine sehr beliebte Gattung der italienischen Oper von Monteverdis »*Incoronazione di Poppea*« an bis zu Spontinis »*Vestalin*«, hat auch Händel eifrig angebaut. »*Agrippina*«, »*Silla*«, »*Giulio Cesare*«, »*Flavio*«, »*Muzio Scevola*«, »*Scipione*« bieten die Belege.

Mit dem »*Rinaldo*« wendet sich Händel zum ersten Male dem für die Oper besonders ergiebigen Stoffkreis der romantischen, phantastischen Zauberoper zu. Die italienische Renaissanceliteratur, Tassos »*Befreites Jerusalem*« und Ariosts »*Rasender Roland*« müssen der Oper berühmte Episoden herleihen, denen Händel außer im »*Rinaldo*« auch noch im »*Amadigi*«, »*Orlando*«, »*Faramondo*«, in der »*Alcina*« beträchtliche musikalische Reize abgewinnt. In »*Rinaldo*« lebt eine romantische Phantastik, die wir in der Oper meistens erst viel später suchen. Zumal die Gestalt der liebeglühenden Zauberin Armida ist von besonderer Eindringlichkeit. Der wütende König Argante ist ein Vorfahre von Klingsor.

Mit dem »*Pastor Fido*« wendet sich Händel dem pastoralen Ballett zu, das er auch später gelegentlich angebaut hat. Kanzonetten, Tanzmelodien sind

überwiegend. Zumal für die zweite Fassung vom Jahre 1734 hat Händel durch den neu hinzugefügten Prolog »*Terpsichore*« das Ballettmäßige noch stärker betont.

Der »*Teseo*« ist eine romantische Zauberoper, die sich im Wesen der Musik dem »*Rinaldo*« annähert. Zumal die Gestalt der Zauberin Medea packt durch dämonische Leidenschaftlichkeit. Ihr liches Gegenstück ist die liebliche Agilea. Textlich gehört Teseo zu dem Stoffkreis der antiken Mythen, die Händel auch in »*Admeto*«, »*Arianna*« verwendet hat, und die auch im Oratorium, in »*Semele*«, »*Herakles*«, für den Meister so fruchtbar wurden.

Die kleine Römeroper »*Silla*« ist in den Gesängen der Frauen, der Metella und Flavia am glücklichsten. Man kann die Musik in mancher Hinsicht eine Vorstudie zu dem bedeutenderen »*Amadigi*« nennen, der wiederum den Typ der romantischen Zauberoper ausprägt, gleich »*Rinaldo*« und »*Teseo*«. Der Wert dieser hervorragenden Partitur liegt nicht zum geringsten in der Art, wie aus der phantastischen Märchenwelt reale Gefühlswerte hervorgezaubert werden. Mozarts »*Zauberflöte*« bewegt sich auf ähnlichem Boden. Amadigi, der treue Liebende, die liebenswürdige, hingebungsvolle Oriana, die unglücklich liebende Zauberin Melissa, eine wahrhaft tragische Gestalt, sind aufs feinste charakterisiert.

»*Radamisto*« behandelt ein ethisches Lieblingsthema Händels, die treue Gattenliebe, die allen Widrigkeiten und Gefahren trotz, ähnlich wie Beethovens Leonore-Fidelio. Das Paar Radamisto-Zenobia in der unwandelbaren Liebe und Treue musikalisch stark und eindringlich gezeichnet, als Gegenspieler der tyrannische Gewaltmensch Tiridate nicht minder scharf gesehen, und als mehr passives Zwischenglied die edle Polissena. Textlich gehört diese der armenischen Geschichte entnommene Episode jenem orientalischen Stoffkreis an, der für die Oper überhaupt von Bedeutung ist. Die Türkenoper, persische, ägyptische, byzantinische Stoffe haben gleich den Römeroper noch bis ins 19. Jahrhundert nachgewirkt. Händel kommt hier in Betracht mit »*Radamisto*«, »*Tamerlan*«, »*Alessandro*«, »*Poro*«, »*Ezio*«, »*Sosarme*«, »*Serse*«, »*Berenice*«, »*Floridante*«, »*Tolomeo*«, auch in gewissem Sinne mit »*Giulio Cesare*«.

»*Muzio Scevola*« ist, was Händel angeht, ein Fragment, da nur der musikalisch starke dritte Akt dem Meister angehört.

»*Floridante*« ist eine Perseroper mit besonders reizvoller Charakterzeichnung der lebenswürdigen Rossane.

Die langobardische »*Flavio*«-Geschichte ist ein kleineres Händelsches Werk, das sich der gewinnenden, zierlichen Melodik der Bononcinischen Kanzonetten wohl mit Absicht annähert.

»*Ottone*« gehört zu den Hauptwerken des Händelschen Theaters. Ein byzantinisch-römischer, reich bewegter leidenschaftlicher Stoff. In Kaiser Otto, der byzantinischen Prinzessin Theophano, der ehrgeizigen Ghismonda, dem

schwankenden Adalbert, dem kraftvoll-kühnen, wilden Emirenus hat Händel Meisterstücke der musikalischen Charakteristik aufgestellt.

Mit Radamisto und Ottone erreicht Händel in der Mitte seiner Wanderung durch das Gebirge des Musikdramas das Hochplateau, das er in den zwanziger Jahren mit erstaunlicher Kraft dauernd festhält, von der schon erreichten beträchtlichen Höhe zu den Hochgipfeln aufsteigend. Zu diesen muß man auch »Giulio Cesare«, »Tamerlan«, »Rodelinda«, »Admeto«, »Siroe« zählen.

»Giulio Cesare« zeigt in dem überlegenen Weltmann und Soldaten Cäsar, in der faszinierenden Cleopatra, dem barbarischen Ptolemäus, der edlen Römerin Cornelia wahre Prachtgestalten musikalisch-dramatischer Charakterisierungskunst. Ein weltgeschichtlicher Hintergrund, der stark herausgearbeitete Gegensatz zwischen römischem und ägyptischem Wesen, gibt der Handlung besonderes Gewicht.

Die Türkenoper »Tamerlan« kommt den dramatischen Ansprüchen und Gewohnheiten des 19. Jahrhunderts mehr entgegen als die meisten anderen Opern Händels. In mancher Hinsicht bemerkt man eine Vorwegnahme des Gluckschen Stils. Interessante Ausprägung des Finalecharakters in Szenen von gewaltiger dramatischer Kraft. Die tragische Gestalt des Bajazet, die heldenmütige Tochter Asteria, der grausam-wilde Tamerlan, gehören zu den großartigsten Leistungen der altitalienischen Oper überhaupt.

Auch »Rodelinda« ist ein Glanzpunkt Händelscher Bühnenkunst. Der Stoff, wie »Flavio«, der mittelalterlich langobardischen Geschichte entlehnt. Wiederum (wie in »Fidelio«) und »Radamisto« ein Hymnus auf die treue Gattenliebe. Rodelinda wird man unter die bewundernswertesten Frauengestalten der gesamten Opernliteratur einzuordnen haben. Bertarich, der Totgeglaubte, unerkant als Flüchtling Heimkehrende, hat menschlich ergreifende, psychologisch bedeutsame Züge. Grimwald und besonders Herzog Garibald ein Verbrecherpaar von einem großen Zug, der an Shakespeare gemahnt. Auch der meisterliche szenische Aufbau von besonderer Kraft.

»Scipione« ist ein dramatisch-spannendes Buch, das für kräftige Wirkungen, wie zarte Stimmungen der Musik dankbare Aufgaben darbietet. Der Feldherr Scipio, der mit römischer Selbstbeherrschung seine Leidenschaft überwindet, Berenice, die gefangene Fürstin der Keltiberer und ihr Verlobter, der leidenschaftlich-wilde Lucejo tragen als Hauptstützen Handlung wie Musik.

Der »Alessandro« interessiert dramatisch durch die fesselnde Charakterstudie der beiden Rivalinnen Roxane und Lisaura. Nicht zündende Leidenschaft, sondern die subtilen Züge galanten Liebedienstes, das fein zugespitzte Spiel der um den großen Alexander werbenden Frauen machen den Reiz des Stückes aus. Kostbarer Ziergesang und die Feinheiten idyllischer Kleinkunst, wirksamer Finaleaufbau sind ein besonderer Schmuck der Partitur.

Ganz verschieden davon der »Admeto«, der sich textlich in manchen Zügen mit Glucks »Alceste« berührt. Ähnlich wie der Tamerlan hat der Admet in

der ganzen Anlage und dem ethischen Fundament mit dem neueren, psychologisch fundierten Drama viel gemeinsames. Antiker Geist weht durch die großartige Musik. Admet: die fesselnde Charakterstudie des im Liebestriebe auf das Neue lüsternen Mannes, in dem sinnliche Glut mit den Pflichten dankbarer Gesinnung kämpft. Alceste, eine großartige Studie weiblichen Wesens: hingebende, bis zum Tod aufopferungsvolle Gattenliebe enttäuscht durch die Wahrnehmung, daß das Opfer umsonst war. Erwachen der Eifersucht, Zurückdrängen des Zornes. Die Hades-Szene, Herkules in der Unterwelt, eine der großartigsten dramatischen Eingebungen.

»*Riccardo I*« eine Huldigung an den englischen Nationalhelden Richard Löwenherz, den auch Grétrys Oper verherrlicht. Das musikalisch Wertvollste fällt den Frauenstimmen zu, der vom Seesturm verschlagenen, flüchtigen Braut Richards, Costanza, und der sympathischen Prinzessin Pulcheria. Zumal Costanza ist eine der bezauberndsten Frauengestalten Händels.

»*Siroe*« auf Metastasios berühmten Text, von starker theatralischer Spannung. Zwei feindliche Brüder Medarse und Siroe, der parteiische Vater, König Cosroe von Persien, der den jüngeren Sohn Medarse unverdient begünstigt, Siroes Geliebte Emira, die gleichzeitig bitterste Feindin des Cosroe ist, arbeiten mit- und gegeneinander in einem kunstvollen Knäuel überraschenden dramatischen Geschehens. Händels Musik von reifer Meisterschaft, ist den dramatischen Blitzlichtern durchaus gewachsen an treffender Schlagfertigkeit, rascher Wandelbarkeit des Ausdrucks. »Dramatische«, aus der Situation fließende Arien hier mit besonderer Meisterschaft präsentiert. Auch den spöttisch-ironischen Andeutungen des Textes weiß Händel geistreich beizukommen.

»*Tolomeo*«, eine phantastisch-unwahrscheinliche, leidenschaftlich-erregte Geschichte aus dem für die Oper bewährten Archiv der Ptolemäer-Familie, durch Händels herrliche Musik beseelt. Eine Menge köstlicher Idyllen ziert die Partitur, als Gegenstück die nächtlich düstere Färbung der dem unglücklichen Tolomeo zuerteilten Musik.

»*Lotario*« von auffallend einfacher, der verwirrenden Nebenepisoden sich enthaltender Handlung, der mittelalterlichen, italienischen Geschichte entnommen. Die Musik reich an satzenmäßigen, malerisch konzipierten Arien von außerordentlicher Feinheit der Behandlung, die dennoch den Gesetzen strengster absolut-musikalischer Konstruktion sich fügen. Bachs Methode ganz ähnlich.

»*Partenope*« wertet die antike Mythe von der Gründung Neapels durch die Amazonenköigin Partenope aus. Eine Oper der amourösen Abenteuer, die in den reizvollsten musikalischen Abwandlungen den »galanten« musikalischen Ausdruck illustrieren. Der großzügigen Gesangsvirtuosität der jungneapolitanischen Schule bedient sich Händel hier mit überlegener Kraft.

»*Poros*« nach Metastasio's »L'Alessandro nell'Indie« ist im Stil der »Partenope« nahe verwandt, durch die erlesenen Feinheiten, die geistreiche Eleganz und artistische Vollendung der Arien. Die Liebesabenteuer Alexanders des Großen sind in der italienischen Oper ein sehr beliebtes Thema, das Händel in »Alessandro«, »*Poros*« und oratorisch im Alexander-Fest behandelt hat. Zumal der dritte Akt von großem dramatischem Schwung und voll von kostbaren musikalischen Einfällen.

»*Ezio*« wiederum auf einen der berühmtesten Metastasio-Texte geschrieben. Eine leidenschaftlich bewegte, hochdramatische Episode aus der römischen Kaisergeschichte liegt zugrunde. Die bühnenwirksame Handlung, die scharfe Charakteristik der Hauptpersonen: (der mißtrauische, kalt grausame Kaiser Valentinian, Massimo, der rachgierige, hinterhältige, energiegelasse, heimliche Feind des Kaisers, der ritterliche, unglückliche Feldherr Ezio, die tapfere, in ihrer Liebe zu Ezio unerschrockene Fulvia, die edle Onoria) geben dieser Oper einen besonders hohen Rang.

»*Sosarme*« behandelt eine verhältnismäßig einfache, auf starke und abwechslungsreiche Empfindungen gestellte Handlung aus der Familiengeschichte des lydischen Königs Haliarte. Die Musik bedient sich nicht nur des großzügig dekorativen jungneapolitaner Arienstils, sondern weist vielfach sogar schon auf die Gluck-Haydn-Zeit hin in ihrer Behandlung der Homophonie und des Orchesters.

Die Reihe der romantischen Zauberoperen »*Rinaldo*«, »*Teseo*«, »*Amadigi*« setzt der »*Orlando*« mit besonderem Glück fort. Der Zauberer Zoroaster ist ein Urahn des Mozartschen Sarastro. Die Wahnsinnszenen des »rasenden Roland« ist eine der genialsten Episoden der ganzen älteren Opernliteratur. Kostbare idyllische Musik zielt außerdem die Partitur.

Auch die »*Arianna*« enthält einige der Glanzepisoden Händelscher Opernkunst. Teseo, im Zwiespalt zwischen Ehrgeiz und Liebe wird in einer bezaubernden Schlummerszene durch den tröstlichen Traum beruhigt, der seinen Sieg vorherverkündet. Ariannas Streit zwischen Eifersucht und Liebe und der Kampf Teseos mit dem Minotaurus sind neben prächtigen Idyllen die Höhepunkte der Oper.

Den Einfluß der französischen Ballettoper, die von Rameau zu ihrer Vollendung gebracht wurde, zeigen »*Ariodante*« und »*Alcina*«. In »*Ariodante*« ist besonders die Charakterschilderung der Ginevra zu bewundern, eine der gewinnendsten Frauengestalten Händels. Sehr reich bedacht auch ihr Verlobter Ariodante in dem Auf und Ab der wechselvollen Liebeserlebnisse. Bemerkenswerter Finaleaufbau im zweiten Akt. »*Alcina*« vermehrt die Reihe der phantastisch-romantischen Zauberoperen. Viel Ballettmusik und Annäherung an die neue Art der Pergolesi, Vinci, wie in »*Ariodante*«. Die Arien der »*Alcina*« gehören in der musikalischen Ausdeutung weiblicher Liebesempfindungen zu den großen Leistungen Händels und der dramatischen Musik überhaupt.



Friedrich Niggli



Volkmär Andreae

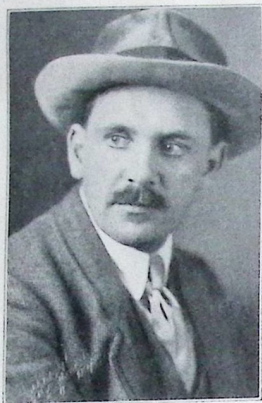


Friedrich Hegar



Otto Barblan

SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLER



Othmar Schoeck



Carl Vogler



Paul Benner



Georges Pantillon

SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLER

Zwei Festspiele zu Hochzeiten im königlichen Hause, »*Il Parnasso in Festa*« und »*Atalanta*« sind dramatisch kleineren Formats, aber musikalisch überaus reizvoll. »*Il Parnasso in Festa*« behandelt die Hochzeit von Thetis und Peleus auf dem Parnaß-Pastorale, bukolische Musik von besonderer Schönheit. »*Atalanta*« ist ein arkadisches Schäferspiel, das in seiner Gattung einen hohen Rang einnimmt, neben Glucks und Mozarts Stücken dieser Art sich durchaus behauptet, wenn es jenen nicht sogar überlegen ist.

»*Arminio*«, die dramatische Verherrlichung des Freiheitskampfes der Germanen gegen die Römer zeigt die durchschnittliche Höhe der Händelschen Opernpartituren; die Fülle musikalischer Schönheiten im einzelnen, zumal im Part der Thusnelda und des heldenhaften Arminio.

»*Giustino*« fabuliert mit Lust in der abenteuerreichen Geschichte des schlichten Landmannes, der vom Geschick ausersehen ist, ein berühmter Held und schließlich Schwager des römischen Kaisers zu werden. Eine phantastische Ritter- und Heldenoper, mit schlagfertiger Musik, die allen unerwarteten Wendungen der Fabel überaus gewandt und phantasievoll sich anschmiegt. Der Kampf mit dem Drachen war das große Schaustück, das dem »*Giustino*« sogar zu einer Parodie verhalf.

Die Fabel der »*Berenice*« ist wieder dem bewährten ägyptisch-römischen Stoffkreis entnommen. Ein Spiel der geistreich ausgedachten Züge, der verwickelten Ereignisse, die sich ergeben aus dem Kreuz und Quer der unglücklichen und erzwungenen, mit Gewalt zusammengeführten Liebespaare. Zumal die Partie des Demetrio von außerordentlichem musikalischem Reichtum, großer Mannigfaltigkeit der Affekte.

Ein Unikum unter den Händelschen Opern ist »*Serse*«, als einzige durchwegs auf den burlesken Ton gestimmt. Die Verspottung der königlichen Kommandogewalt ist das Hauptmotiv des Textes. Musikalisch zeigt Händel, daß ihm auch die Mittel der feinen und drastischen Komik durchaus zu Gebote stehen.

»*Faramondo*« ist ein romantisch verschlungenes »Drama der Affekte«, mit der hochinteressanten Rosimonda-Partie als besondere musikalische Attraktion.

»*Imeneo*« den Schäferspielen angenähert. Die Partitur von musikalischem Reichtum, die Handlung ohne große Wucht.

»*Deidamia*« ist der Abschluß des gewaltigen, vier Jahrzehnte umspannenden dramatischen Lebenswerkes Händels. Nicht eine Spur von Ermüdung oder Niedergang in dieser musikalisch so unterhaltsam und wirkungsvoll begleiteten Fabel von der Entdeckung des als Mädchen verkleideten Achill in Skyros. Der listige Ulysses, die in Achill leidenschaftlich verliebte Deidamia, der ihr nachstellende König Fenice und der alte behäbige König Lycomedes, der sich schließlich wider Willen selbst verratende Achill sind musikalisch meisterhaft charakterisiert. Der musikalische Mittelpunkt ist die Schilderung der Jagd.

KÖPFE IM PROFIL

IV*)

CLEMENS KRAUSS — KARL STRAUBE — FRANZ VON VECSEY

CLEMENS KRAUSS

VON

ERNST DECSEY-WIEN

Im Mai oder Juni 1921 war als Gastdirigent »auf Engagement« im Grazer Opernhaus ein Herr Krauß aus Stettin angekündigt, der mit »Fidelio« antreten sollte. Gänzlich erwartungslos saß man im heißen Opernsaal — was kann Gutes aus Bethlehem kommen? —, nahm Hitze und Krauß auf sich. Da erscheint am Pult ein junger Herr, schlank und schwarz, elegant geschnittener schmaler Kopf, kurze Backenbartstreifen, Nikisch-Locke, im Habitus exotisch, als käme er geradeswegs aus einem Bild Ignacio Zuloagas nach Graz spaziert, etwa der Cousin der berühmten drei Cousins. Und — ob Sie mich auslachen oder nicht — schon die E-dur-Ouvertüre machte aufhorchen, ja vielmehr schon die Art, wie der neue Mann sich hinsetzte und den ersten Einsatz gab. Das war ein Dirigent sui generis. Hypnotisierend durch aparte Zeichengebung oder vielmehr durch musikalische Nicht-Zeichen-Gebung. Herr Krauß durchsäbelte nicht die Lüfte, pudelte nicht automatisch, er wippte nur mit dem Stäbchen, das aus zwei Fingern wuchs, ein bißchen kokett vielleicht und seiner Magie bewußt; aber ein Könnner, ein Könnner.

Die Rechte tippte einen Bläserinsatz hervor — man glaubte, sie stäche mit einer Nadel in ein Butterstritzel —, die Linke war eine Zeichnerin von Intervallen, von Stakkato und Legato, von Melodiezügen, schwieg mitunter ganz, unterschied sich jedenfalls vorteilhaft von den gedankenlosen Windmühlenflügeln, denen man in der Provinz Gedanken unterlegt . . . Was erlebt man nicht alles in zwanzig Jahren auf dem Podium: Zehenspitzer, Luftschneider, Schlossermeister, Fechter, Zahnreißer, Himmelberührer, Düsterlinge, Kitzler, Teufelbeschwörer, Zirkusclowns, Elektrisiermaschinen! Wie oft wird man an jenen bissigen Münchener Bürger erinnert, der erklärte, nirgends werden die Meistersinger so stilvoll gemacht wie in München, weil ein Schuster am Pult sitze . . . Clemens Krauß dagegen war neu, man sah ihm gespannt zu: Qualis artifex.

Er betrachtete sich als eine Art von verborgenem Oberkommando, das ohne Befehlswut bloß das fließende Gesamtzeiðmaß zu redigieren, vermutlich falsche

*) Köpfe im Profil: (Max von Schillings — Hermann Abert — Josef Turnau) Heft XVI/4, Januar 1924; II: (Erich Kleiber — Hanns Niedeken-Gebhard — Walter Gieseking) Heft XVI/5, Februar 1924; III: (Fritz Busch — Adolf Weißmann — Michael Bohnen) Heft XVI/7, April 1924.

Stärkegrade durch vorausgeschickte Meldungen zu hemmen, die richtigen vorzubereiten hatte, ein Freund des Orchesters (nicht sein Tyrann), der von einem gewissen Respekt ausging, die Musiker nicht als Haubenstöcke empfand, sondern als Künstler, die schon selbst wissen, die nur eines gewissen Geleits bedürfen, weil doch jemand da sein müsse, der die Zeichen zum Anfangen und Aufhören gibt. Kurz, eine starke Aktivität, die sich in körperliche Passivität hüllte: das suggestive Dirigieren, das Richard Strauß einmal nonchalant das Dirigieren mit der Krawatte nannte.

Natürlich wurde er sofort engagiert, gleich nach dem »Fidelio«. Die Vorstellung sah anders aus. Das Orchester spielte leichter und lieber, die Sänger gingen sicher, ein wachsameres Auge blitzte ihnen den Einsatz zu, eine moderne Art Musik zu empfinden bediente sich einer gewissen Übertragungsmagie, es war eine Andeutungs-, keine Kraftvergeudungstechnik und stammte im Grund von Franz Liszt. Es machte den Eindruck, Herr Krauß habe sie für sich noch einmal entdeckt, habe an vielen schlechten Provinzbühnen ein neues Dirigieren erlebt. Und noch etwas: Clemens Krauß kam vom Gesang her. Er war als Knabe Zögling des Löwenburgschen Konvikts und wurde jeden Sonntag in der Staatskutsche als Sängerknabe in die alte k. k. Hofkapelle geholt. In dieser Stätte heiligen Kults lernte er Messen singen von Palestrina bis Bruckner, was für junge Musiker wichtiger ist als die Schule der Geläufigkeit von Czerny, obwohl Krauß als absolvierter Konservatorist, auch hier zu Hause, ein virtuoser Pianist ist. Er stammt zudem aus einer weitverzweigten Sänger- und Tänzerfamilie — seine Mutter, Frau Clemy Krauß, war jahrelang Solomimikerin an der Wiener Hofoper, später Wagnersängerin an der Volksoper und im Grazer Stadttheater; in seinen Verwandtenkreis gehörte auch der kürzlich verstorbene Spieltenor Fritz Schrödter, der beste David Wiens — und die Vererbung sängerischer und mimischer Qualitäten ergab ein besonderes Talent zur Stabführung. Man kann sagen: er ist der geborene Dirigent und gründete das System Krauß.

Er machte die Erfahrung: beim großen Niederstreichschlagen, beim Weitausholen und Raumverbrauchen geht auch Zeit verloren; das Orchester, am Stabe hängend, läßt sich ziehen. Bei kleinen, unmerklichen Bewegungen sieht der Zuschauer zwar nichts, er braucht auch nichts zu sehen, aber der Orchestermusiker alles, und alles präzise, ohne Zeitverlust. Der moderne Betrieb führte zum Kurz- und Knappdirigieren. Ohne klares Zeitmaß gibt es auch kein präzises Musizieren, weshalb die Linke nicht stören darf. Arbeitet sie emphatisch mit, so sind zwei Dirigenten da. Die Linke darf nur als Souffleur oder Adjutant mitwirken, nur die Überredungskraft des Auges unterstützen. Sie wendet sich an den ersten Oboen: bitte heraus, hier ist der Anfang der Phrase, bitte staccato, bitte legato, hier ist der Höhepunkt, bitte verschwinden Sie, Sie sind nur noch Mittelstimme usw.! Man kann mit dieser Linken ins alte Tempo zur Regulation das neue schon andeutend eindirigieren, kann in

Bülowscher Klugheit das Crescendo durch pp, das Decrescendo durch steileren Forteschlag einleiten. Das Prinzip ist: Übertragung des Formwillens durch Fernkraft, und das Ergebnis heißt: erhöhte Präzision.

Ich mißtraute meinem ersten Eindruck (wie Theodor Fontane seinen Urteilen zu mißtrauen pflegte) und hielt meine kritische Porträtierung für eine Begeisterung, nicht für Urteil. Man bekommt in solchen Stimmungen den Katzenjammer, verdammt seine leichte Hingerissenheit und bewundert die steinerne Kühle der anderen. Allein bald kam die Bestätigung. Franz Schalk las jenes Porträt, berief Clemens Krauß als Gastdirigent an die Staatsoper, und Krauß fällt in der Staatsoper als Leiter der »Walküre«, des »Rheingold«, des »Rosenkavalier« durch seine Negativmagie geradeso auf wie in einem Wiener Orchesterkonzert mit »Heldenleben« und »Till Eulenspiegel«, wird verpflichtet und ist heute Kapellmeister der Staatsoper sowie Dirigent des Tonkünstlerorchesters, als einer der Nachfolger Furtwänglers. Ein Künstler, jung, aber nicht lebensfremd, 31 oder 32 Jahre, ein Sohn der Zeit, der genau weiß, auf welchen Knopf man im Leben zu drücken hat, und vorwärts zu kommen. Und nun ist er oben.*) So schwer es in Wien ist, sich durchzusetzen, es glückte ihm: er ist der interessante unter vielen interessanten Dirigenten. Clemens Krauß stellt eine Verfeinerung des alten Schlaghandwerks dar, das wiederum ein Fortschritt ist gegen den einhelfenden Klavieristen in der alten Sinfonie und Oper, für den noch Moritz Hauptmann 1836 eintritt. Wenn Robert Schumann durch Mendelssohns Taktstock im ersten Gewandhaus-Konzert gestört ist und das Orchester als eine Republik zu sehen wünscht, »über die kein Höherer herrscht«, dann ist der Typus Krauß offenbar das Ideal Schumanns: er herrscht nicht als Höherer, er musiziert mit, als Primus inter pares, sein Instrument ist das Ich, nicht das Stäbchen.

Dieser Typus Krauß ist für moderne Musik geschaffen. Er macht nicht mehr Taktstriche sichtbar, er gibt dem Melos weiten Fluß, erregt Spannungen und löst sie, im Bewußtsein, daß Tonreihen Ausschwingungen innerer, seelischer Energien sind. Seine Fälle sind der Wagner vom »Tristan« aufwärts, Richard Strauß, Franz Schreker und — hier meldet sich der eingeborene Österreicher — Anton Bruckner. Lange ging Krauß um den Riesen der Sinfonie herum, bis er den Gipfelaufstieg wagte. Dann stellt er in Bruckners Achter und Dritter als zerebraler Romantiker namentlich die wunderbare Konstruktionslogik der Finalsätze heraus. Bruckner leidet gemeinhin unter Dirigenten, die von seiner »feierlichen« Persönlichkeit, die von »feierlich« als Tempoangabe hypnotisiert sind, bis dem ersten Allegrosatz das Allegro und den anderen der Impuls fehlt, bis die Sätze bröckeln wie ein altbackener Gugelhupf. Krauß dirigiert auf das Gerüst hin: beim ersten denkt er an den letzten Satz, ist so einstellungsfähig,

*) Die Nachricht, daß Krauß vor kurzem zum *Direktor des Opernhauses Frankfurt a. M.* berufen wurde, bestätigt die Einmaligkeit dieser Karriere, die man beinahe Sturmlauf nennen kann, aufs neue.

Die Schriftleitung

daß er eine gewisse Brucknersche Affinität erreicht, so verschieden sein nervöser Habitus sonst von Bruckners Kolossalerscheinung sein mag. Er verliert sich an Bruckner, wie der besessene Schauspieler sich in eine Rolle verliert, und verwesentlich sich ihm, als sei *er* der Komponist der Sinfonien. Und danach fühlt man eine ironische Genugtuung, hat den sarkastischen Eindruck: daß die suffiziente Intelligenz aller Bruckner-Gegner *zusammen* nicht *einen* Meistersatz hervorgebracht hat wie das Finale der fünften oder siebenten Sinfonie, die von der »insuffizienten Intelligenz« des Meisters geschaffen wurden . . .

Wir sahen seine gute Tat. Selbst Problematisches wird in seiner Hand problemlos: er dient dem Werk, ist Sekretär der Autoren, geschmeidig und leise mitkomponierend, um es nie einzugestehen. Da ist etwa ein Werk wie die Herbstsinfonie von Josef Marx, ein überkomponiertes Werk, dessen Hohlräume durch prunkvolle Orchesterbelastung verdeckt werden. Krauß lüftet und kürzt daran, und die Sinfonie bekommt sozusagen ein Gesicht.

Natürlich, daß er zum Professor der Dirigentenklasse an die Akademie berufen wurde. Jugend soll Jugend lehren. Und wer mit vierzig nicht berühmt ist, wird es später selten. Kurz: ich freue mich seiner und glaube, auch das Opern- und Sinfoniepublikum in Wien hat »a Freud« mit ihm. Wien gibt Neuen nicht gern Kredit, und seine Gunst ist wie schillernde Weibergunst, um die sich mancher jahrelang bemüht. Bei Krauß hat Wien den Flair für Außerordentliches; erliegt einer Faszination und erliegt ihr gern.

Einmal besuchte ich Clemens in seiner Wohnung, Hofburg, mit Aussicht auf den alten Burgplatz, die Kaiserwohnung. In seinem Zimmer klingt das Purpur einer ehemals k. k. Damasttapete. Es wird von einem Gewalt- und Schnörkelofen, von außen mit Holz zu heizen . . . erfüllt. Um hinaufzugelangen, muß man durch alte Portale, hallende Korridore, und sieht gegenüber die mittelalterliche Stiege der Hofburgkapelle, von wo Krauß seinen Ausgang nahm. Der Sängerknabe von einst haust in dieser kaiserlichen Umgebung, die so lebensfern und jahrhundertzurück ist, der moderne Künstler als Gekrönter des Lebens.

KARL STRAUBE

VON

EMANUEL GATSCHER-MÜNCHEN

Das in der allgemeinen Geistigkeit der Romantik verankerte *aktive* Interesse an der künstlerischen Produktion der Vergangenheit führt in der musikalischen Kultur des 19. Jahrhunderts zu einer immer weitere Kreise erfassenden Pflege und Wertschätzung Bachscher Kunst. Diese nicht unpassend als »Bach-Renaissance« bezeichnete Bewegung verdichtet sich gegen das Ende

des Jahrhunderts in zwei großen künstlerischen Persönlichkeiten, von denen die eine, *Max Reger*, die produktive Kraft der Bewegung in sich konzentriert, die andere, *Karl Straube*, die Fülle ihrer reproduktiven Aufgaben und Probleme zunächst einmal — und das ist das Entscheidende — erkennt, in ihrer künstlerischen und kulturellen Bedeutsamkeit erfaßt und zu ihrer Lösung und Überwindung eine elementare musikalische Begabung, einen scharfen, kritischen Intellekt und ein innerlich unendlich reiches Menschentum einsetzt. Der breiten Öffentlichkeit gilt Karl Straube als der große Meister der Orgel, er ist vielleicht der einzige in Deutschland wirklich populäre Orgelspieler, dem selbst die große Masse des Konzertpublikums ihren zähen Widerwillen gegen die Orgelkunst zu opfern bereit ist. Diese starke, keinesfalls lediglich aus virtuosen Eindrücken resultierende Wirkung seines Orgelvortrags sichert ihm seinen Platz unter den Virtuosen allerersten Ranges. Aber die Gebundenheit des Virtuosen an seine Gegenwart, die selbst die erfolgreichsten und gefeiertsten »Meister« schon unter dem Gesichtswinkel weniger Jahrzehnte in einer leisen Welle des kulturellen Geschehens spurlos verschwinden läßt, trifft ihn nicht, weil ihn sein Schicksal an einem kritischen Punkt in der Geschichte des Orgelspiels einsetzt, weil die Kraft seiner Persönlichkeit eine außerordentlich starke Tiefenwirkung auslöst.

Mag sich eine spätere Kritik wie immer zu dem Lebenswerk Karl Straubes stellen, jede ernste und umfassende Darstellung der künstlerischen Kultur des 19. Jahrhunderts muß sich mit ihm auseinandersetzen, denn sie kann die folgeschweren Umwälzungen auf dem Gebiete des Orgelbaues nicht ignorieren. Welche tieferen Ursachen diese letzten Endes veranlaßten, berührt uns hier nicht. Jedenfalls ist die moderne Orgel ein neuer, komplizierter Organismus, dem gegenüber die traditionelle Orgeltechnik versagt. Die immer noch aktuelle Frage, ob diese durchgreifenden Veränderungen vorwiegend nach der klanglichen Seite hin als Fortschritt zu buchen sind, muß hier unerörtert bleiben. Das Entscheidende ist, daß der junge Karl Straube die kritische Situation erfaßt, nicht erst in verzweifelter Bemühung nach Kompromissen sucht, sondern im Vertrauen auf seine künstlerische Kraft von Grund aus neu gestaltet. Zunächst treten die technischen Probleme hervor. Die Mechanik des Spiels ist in ihrer Gesamtheit auf eine andere Grundlage zu stellen. Das neue Instrument verlangt eine subtile Anschlagskunst in Manual und Pedal, eine allseitige pianistische Durchbildung wird unerlässlich, jede Steifheit in Haltung und Spiel muß aufgegeben werden. Die mittlere und tiefe Lage des Instruments klingt in der Regel stumpf und absorbiert die polyphone Linie. Die Übertragung der älteren Spielweise gefährdet ernstlich die Klarheit und Durchsichtigkeit des polyphonen Stimmengewebes. Aber das Instrument bietet Möglichkeiten zur Überwindung dieser Schwierigkeit. Die dynamischen Verhältnisse der Manuale und mannigfachen Spielhilfen gestatten die Differenzierung der Linien im Rahmen eines einheitlichen

Klangkolorits. Der linearen Eigengesetzlichkeit der Einzelstimme wird durch eine künstlerisch erschaute, auf feinste Anschlagsnuancen eingestellte Phrasierung Rechnung getragen. So lockert sich die zähe Masse des Orgelklanges unter den Händen Straubes, der Fluß der Linien wird durchsichtig, die peinlich genaue Ausarbeitung der Details tritt in den Dienst der freien, schöpferischen Gestaltung im Großen, und in dieser offenbart sich erst die musikalische Persönlichkeit Karl Straubes in ihrer ganzen Weite. Man muß sich klar darüber sein, daß in dem Farbenreichtum der modernen Orgel eine nicht zu unterschätzende Gefahr für den Spieler liegt. Nur zu leicht versperrt das einseitige Interesse am Klanglichen den Weg zum tieferen Erfassen des Werkes, unterdrückt das Gefühl für feinere stilistische Unterschiede, verleitet zu einer wahllosen, auf den äußeren Effekt abzielenden Farbenverteilung. Wie alle großen Interpreten gestaltet Straube letzten Endes aus der Tiefe seiner musikalischen Natur. Entscheidend wird nicht der Intellekt, sondern die Dynamik des künstlerischen Erlebens. Die Differenziertheit und Elastizität seines Gefühls gibt seiner Interpretation eine vorbildliche stilistische Abgewogenheit, die Kraft seiner Intuition erhebt ihn über traditionelle Ansichten, Regeln und Gebräuche der Organistenzunft, sie verleiht ihm das Recht zu freier, persönlicher Gestaltung. Aus dem Zusammenwirken dieser Komponenten resultiert das Zwingende seiner Auffassung, die bei all der ungeheuren Kompliziertheit der technischen Arbeit so einfach und natürlich berührt, resultiert aber auch die nachhaltige Wirkung seiner künstlerischen Erscheinung. Jüngere Talente fassen wieder Mut zur Orgel, scharen sich in Leipzig um den Meister, sie müssen durch eine gründliche Schule hindurch, bestehen aber dafür ihre »Organistenproben«, sitzen vor großen Instrumenten und zehren von dem Gute, das sie in Leipzig empfangen haben: Straube hat sie »sehen« gelehrt. Die kulturelle Bedeutung Straubes liegt nicht zum mindesten in dem Erfolg seiner Lehrtätigkeit; seine Schule ist ein starkes Bollwerk gegen die Verflachung und Veräußerlichung des Orgelspiels, weil sie bei aller sorgfältigen Pflege des Technischen und Klanglichen auf die lebendige Erfassung und Gestaltung der künstlerischen Werte gegründet ist. Im Mittelpunkt des Straubeschen Lebenswerkes steht das Schaffen Johann Sebastian Bachs und Max Regers. Das Bach-Problem eröffnet sich ihm von der Orgel aus, seine Wichtigkeit bestimmt ihn zu einem zielbewußten und erfolgreichen organisatorischen Eingreifen in die ganze Bach-Bewegung, er arbeitet unablässig daran, sie auf eine möglichst breite kulturelle Grundlage zu stellen, er setzt allen Schwierigkeiten zum Trotz und unter persönlichen Opfern ein Bach-Fest nach dem anderen durch und kämpft nun als Thomas-kantor mit bewundernswerter Zähigkeit darum, der Bach-Bewegung in Leipzig als Bach-Stadt einen festen Stützpunkt zu geben. Man soll wenigstens hier Gelegenheit haben, das Bachsche Kantatenwerk in seinem ganzen Umfang kennen zu lernen: durch sorgfältig vorbereitete Aufführungen an den Sonn-

und Festtagen des evangelischen Kirchenjahres, im Rahmen des Gottesdienstes, an den durch Bachs Wirksamkeit geheiligten Stätten. Man sollte meinen, daß sich zur Verwirklichung dieses hohen künstlerischen und kulturellen Zieles alle finanziellen und künstlerischen Kräfte der Stadt von selbst zusammenschlossen — — — !!! Straube ist eben wie keiner von der kulturellen Tragweite der Bach-Bewegung durchdrungen, er setzt seine künstlerischen und menschlichen Möglichkeiten an den entscheidenden Stellen ein, immer stellt er die Sache über seine Person. Auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit als Orgelvirtuose bricht er die Konzerttätigkeit ab, sie erscheint ihm nicht mehr wichtig genug, weil die Jünger sich bewähren und in seinem Sinne arbeiten, er erweitert aber den Umfang seiner erzieherischen Tätigkeit, konzentriert seine musikalischen Kräfte auf die großen Chorprobleme und schleudert Leistungen heraus, die durch ihre stilistische Geschlossenheit vorbildlich sind. Glänzende, ehrenvolle Stellungen schlägt er aus, wird aber in seinen reifen Jahren Thomas-Kantor, weil ihm die besonderen künstlerischen und menschlichen Anforderungen dieses Amtes klar sind. Auch hier kann er in einer kritischen Lage eingreifen, er nimmt die Zügel straff in die Hand, bringt den Chor in kurzer Zeit auf die höchste Stufe der Leistungsfähigkeit, festigt durch Auslandsreisen den internationalen Ruf, führt die bedeutenden a cappella-Werke der Lebenden auf und gewinnt durch die Art seines persönlichen Verhältnisses zu den Thomanern die Möglichkeit einer unmittelbaren erzieherischen Einwirkung.

Straubes künstlerische Erscheinung adelt ein reines, tiefes Menschentum. In seinem Freundschaftsbündnis mit Max Reger finden seine menschlichen Eigenschaften ihre geschlossene Form. Er gewinnt diese nach außen hin so widerspruchsvoll wirkende, letzten Endes aber einfache und liebebedürftige Natur durch seine den ganzen Menschen umschließende Güte, er erkennt als einer der ersten die Eigenart der Regerschen Begabung, die Überzeugung von ihrer Bedeutung wird für ihn aber gleich zu der ethischen Forderung, sich in selbstloser Weise für das Schaffen Regers einzusetzen und ihm den Weg des Aufstiegs zu ebnen. Das Entscheidende in dem Freundschaftsverhältnis dieser beiden Männer ist, daß jeder von dem Werte des anderen durchdrungen ist, dabei aber die Persönlichkeit des anderen in ihrer Totalität neben der seinen gelten läßt. Gerade die kritische und überlegene Art Straubes konnte wegen Regers Empfindlichkeit zersetzend wirken. Aber durch ein feines Taktgefühl für die menschliche und künstlerische Art Regers wird er der einzige, auf den Reger wirklich hört, dessen Anregung und Kritik er zugänglich ist. Die Charaktergröße Karl Straubes ist mitbestimmt durch seine geistige Haltung. Im Mittelpunkt seines Denkens stehen die großen Angelegenheiten der Religion, der Geschichte und des Lebens, seinem aufmerksamen Blick entgeht wohl kaum eine bedeutendere Erscheinung in der modernen Geisteskultur, seine innere Elastizität und der Umfang seiner Inter-

essenssphäre halten ihn in lebender Verbindung mit den Ereignissen und Forderungen seiner Gegenwart.

Vorzügliche Eigenschaften sind in Karl Straube zu einer Persönlichkeit zusammengeschlossen, die in der Weite ihres künstlerischen und menschlichen Fühlens, in ihrer kulturellen Bedeutsamkeit, in ihrer stärksten Verankerung im Ethischen mit einem großen Künstler des 19. Jahrhunderts zusammenklingt — mit Franz Liszt!

FRANZ VON VECSEY

VON

MAX GRÜNBERG-BERLIN

Es war am 17. Oktober 1903, als sich ein zehnjähriger Knabe einem geladenen Publikum im Bechstein-Saal zu Berlin als Violinkünstler vorstellte. Das Auditorium bestand fast durchweg aus musikverständigen Hörern, die das anspruchsvolle Programm mit gemischten Gefühlen betrachteten. Schien es doch ausgeschlossen zu sein, daß der jugendliche Debütant die gestellten Aufgaben auch nur halbwegs würde lösen können. Die verheißenen Darbietungen beanspruchten höchstes technisches Können und reifes musikalisches Auffassungsvermögen. Neben einigen der schwierigsten Virtuosenstücken sollten große klassische Werke, deren Interpretation als Prüfstein für fertige Künstler gilt, von dem Kinde bewältigt werden.

Und das Unglaubliche wurde Ereignis. Der zehnjährige Franz von Vecsey erregte durch seine geradezu verblüffende Technik, den schönen abgeklärten Ton und die musikalisch einwandfreie Darstellung eine Sensation, wie man sie bisher nicht erlebt hatte. Hätte man nicht gesehen, daß es ein Knabe war, der da geigte, würde man gemeint haben, ein auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit stehender Meister ließe sich hören. Wenn je, konnte man hier von einem »Wunder« sprechen. Die Musiker standen vor einem Phänomen, und wissenschaftliche Autoritäten suchten das Rätsel zu ergründen. Der Eindruck seines Spieles war so stark, daß Vecsey das Tagesgespräch der interessierten Kreise Berlins bildete. Dem hübsch und vornehm aussehenden Wunderkinde wurden sich widersprechende Prognostika gestellt. Von der einen Seite wurde ein neuer Paganini prophezeit, der der Geige ganz neue Möglichkeiten abgewinnen würde, von der anderen die Befürchtung angedeutet, daß die Quelle der beispiellosen Begabung vor der Zeit versiegen könnte. Nun, das letztere traf glücklicherweise nicht ein. Das prophezeite Unmögliche natürlich ebensowenig, denn der jugendliche Virtuose hatte auch nur vier Finger zum Greifen, aber es wurde aus dem Wunderkinde einer der vollendetsten Geiger, dessen Name heute in der ganzen Welt bekannt ist.

Vecseys Künstlerschaft hat ihre eigene Note. Ein ästhetisch vollkommeneres Violinspiel ist nicht zu denken, auch kein technisch höherstehendes. Die Bogenführung ist von unübertrefflicher Geschmeidigkeit und Gewandtheit, die Tongebung singend und wunderbar abgeklärt. Der Klang kommt kristallhell aus dem Instrument. Ohne sich durch besondere Größe auszuzeichnen, ist er modulationsfähig und selbst im Verklingen noch fernwirkend. Die geistige Anteilnahme, die schon die Reproduktionen des Knaben charakterisierte, tritt bei dem »Mann« gewordenen Künstler in der Auffassung, Phrasierung und Stillogik gereift und von bewußtem Wollen geleitet, abgerundet zutage.

Bleibt demnach nichts mehr zu wünschen? Doch! Man wünscht zuweilen eine Steigerung im Ausdruck und gelegentlich ein herzhafteres Zufassen, ein Heraustreten aus der vornehmen Wesenheit, die sonst so wohltuend wirkt. Das Empfinden für das Schöne und Harmonische, wie es sich in Vecseys Spiel ausprägt, ist ein Erbeitel der Eltern, die durch Geburt und Bildung den aristokratischen Kreisen ihres Heimatlandes angehörten und eine nicht alltägliche musikalische Erziehung genossen hatten. Die Mutter, eine geborene von Szentkirályi und mütterlicherseits aus der freiherrlich Tronner von Waldheimischen Familie abstammend, ist eine tüchtige Pianistin, die imstande war, ihrem Sohn während seiner Studienzeit eine zuverlässige Begleiterin auf dem Klavier zu sein. Der Vater, als Offizier der ungarischen Armee angehörend, war ein trefflicher Violinspieler. Er hatte als solcher die Akademie in Budapest absolviert. Durch das Geigenspiel des Vaters, für das Franz von Vecsey bereits im zartesten Alter Interesse zeigte, entwickelte sich bei diesem frühzeitig ein so sicheres musikalisches Gehör, daß er einen Teil des Mendelssohnschen Violinkonzertes und das Es-dur-Nokturno von Chopin richtig singen lernte, ehe er noch eine Geige in die Hand bekommen hatte. Die Aufnahme des Violinunterrichtes geschah später ganz zwanglos. Als der Knabe sechs Jahre alt geworden war, erteilte ihm der Vater die erste Lektion. Sie dauerte nur zehn Minuten, war aber der Anfang eines nun ernst durchgeführten Studiums, das zunächst vom Vater, dann von Jenő Hubay geleitet wurde. Weiterhin gewann Joachim, den Vecsey im Sommer 1903 aufgesucht hatte, als Berater in der Auffassung Bachscher, Beethovenscher und Brahmscher Musik Einfluß auf die künstlerische Entwicklung des jugendlichen Künstlers. Der Altmeister gab seinem warmen Interesse dadurch öffentlich Ausdruck, daß er in einem 1904 stattgehabten Konzert, bei dem von Vecsey vorgetragenen Konzert von Beethoven die Direktion des Philharmonischen Orchesters übernahm und der Interpretation damit das Kriterium der Vortrefflichkeit erteilte.

Naturgemäß stand die Wiedergabe des Konzertes durch den damals Elfjährigen ganz auf dem Boden Joachimscher Auffassung, sie war, wenn man sich so ausdrücken darf, »joachimstraditionell«. In späteren Jahren gewann

Vecseys Individualität den entsprechenden Einfluß auf die Darstellung des Meisterwerkes. Sie gestaltete sich, ohne die klassische Linie zu verlassen, durchaus selbständig und gehört zu den hervorragendsten Leistungen des Künstlers.

Das glückliche Familienleben, in dem Vecsey erwuchs und besonders das innige Verhältnis zur Mutter, die ihre höchste Aufgabe in der Erziehung des Sohnes sah und stets bemüht war, verderbliche Einwirkungen von ihm fernzuhalten, schützten seine Gedankenwelt gegen die Aufnahme schmutziger Eindrücke, so daß Vecsey für alles Ideale empfänglich blieb. Er ist ein treuer Freund, der sich ganz gibt, allerdings auch ungeteilte Erwidern der Freundschaft verlangt. Gegen äußere Ehrungen gleichgültig und immer bereit, die Meinungen anderer Leute zu respektieren, dem Humor zugänglich und selbst damit begnadet, ist er im Verkehr ein überaus sympathischer Mensch. Das Geld, dessen Bedeutung er wohl zu schätzen weiß, hat als »Sammelobjekt« nur geringen Wert für ihn. Er ist in diesem Punkte vertrauensselig, vielleicht weil er keine schlechten Erfahrungen gemacht hat.

Vecseys Kunst steht heute in voller Blüte. Die Hoffnungen, die der Knabe erweckte, ließ der Mann in Erfüllung gehen. Als Mensch und Künstler zeigt er eine abgeschlossene, charaktervolle Persönlichkeit, deren vornehme Gesinnung sich in den musikalischen Darbietungen widerspiegelt. Sie kommt auch in der Vermeidung jeder abgeschmackten Reklame zum Ausdruck. Vecsey hat eine solche allerdings nicht nötig, denn er ist nicht nur einer der geschätztesten, sondern auch einer der beliebtesten Künstler. Die Ankündigung eines seiner Konzerte bedeutet stets einen ausverkauften Saal, der zum Bedauern aller, die keinen Platz mehr erhalten können, immer zu klein ist.

ZUR FRAGE DER MUSIKALISCHEN STILKRITIK

VON

WALTHER VETTER-DANZIG

Wenn Heinrich Wölfflin sich einmal*) dahin äußert, daß die begriffliche Forschung in der Kunstwissenschaft mit der Tatsachenforschung nicht Schritt gehalten habe; wenn er weiterhin rügt, daß ein »Gemisch von Feststellungen verschiedenster Art« sich als Stilanalyse gebe, so sollte der Musiker von heute, der diese Erklärungen des Münchener Kunstgelehrten liest, sich nicht damit begnügen, diese Festnagelung von Mängeln innerhalb des nach-

*) »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe«, 2. Aufl., München 1917.

barlichen Kunstgebietes zur Kenntnis zu nehmen, sondern er sollte sich an seine eigene Brust schlagen, weil es auf dem Gebiet der — allerdings auch wesentlich jüngeren — Musikwissenschaft nicht etwa besser, sondern bedeutend trostloser aussieht als auf den kunstgeschichtlichen Gefilden im engeren Sinne.*) Die Musikwissenschaft, die lange genug lediglich Stiefkind anderer Wissenschaften — wie der Geschichte, der Philologie, der Physik — gewesen ist, hat zwar nicht den geringsten Grund, sich erneut an irgendeine Sonderwissenschaft anzulehnen, es ist deshalb aber nicht weniger wünschenswert, auf ihre Zugehörigkeit zur Kunstwissenschaft im weiteren Sinn hinzuweisen. Zweifellos kann ein Aufdecken der zwischen Musik und bildender Kunst sich spinnenden Fäden innerer Beziehungen für die Musik und ihre Wissenschaft fruchtbar werden. Manche Grundgesetze, deren Beachtung für den Kunstwissenschaftler bindend ist, zahlreiche Methoden, die für ihn ersprießlich sind, haben vielleicht Anspruch auf Geltung auch innerhalb der musikalischen Kunst. Auf alle Fälle aber klappt auf musikalischem Gebiet noch eine Wunde offen, die in der bildenden Kunst kaum jemals gleichen Anlaß zur Besorgnis gab und dank dem Wirken von Männern wie Frankl, Riegl, Schmarsow, Wickhoff**) und nicht zuletzt Wölfflin selbst allmählich zu verharschen beginnt: die Ergründung des rein Tatsächlichen, das Philologisch-Historische, überwuchert die Darlegung dessen, was die Mühe der Sammlung und Sichtung der Tatsachen überhaupt erst lohnend macht, nämlich der musikalischen Stilnotwendigkeiten, der dem Kunstwerk innewohnenden Gesetze, der treibenden Kräfte, die hinter den sorgsam registrierten musikalischen Zeitaltern und den rein geschichtlichen Entwicklungen unserer Kunst am Werke sind.

In diesen Behauptungen liegen keine Anklagen, geschweige denn eine polemische Absicht beschlossen. Die erwähnte Jugend der Musikwissenschaft, als einer selbständigen Disziplin, erklärt und entschuldigt die vorhandenen Lücken hinreichend. Überdies wird an ihrer Ausfüllung längst gearbeitet, und die vorliegenden Zeilen sind ihrerseits nur als kleines Bausteinchen zur ziel-sicheren Ausgestaltung musikalischen Verständnisses gedacht. Von durchaus grundsätzlicher Bedeutung für diese Ausgestaltung ist Hugo Riemanns »Handbuch der Musikgeschichte«, auf dem die sich weiter entwickelnde

*) Im »Archiv für Musikwissenschaft« II, 3 berührt Hermann Abert die Verwandtschaft der neuen, stilgeschichtlichen Methode der Musikwissenschaft mit der entsprechenden Wölfflinschen und fährt fort: »Die Spuren des Wölfflinschen Einflusses sind denn auch bei unserer jüngsten Generation mit Händen zu greifen. Es ist das erstmal, daß wir unserer nächsten Nachbardisziplin methodologisch eine große Förderung verdanken.« Wenn Abert dann weiterhin vor der mechanischen unmittelbaren Nachahmung der »kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« auf musikalischem Gebiete warnt, spricht er eine Forderung aus, die allseitige Beherzigung verdient. Es wäre wenig erfreulich, wenn nunmehr an Stelle der bisher beliebten poetisierenden Ausmalungen vermeintlichen »Inhaltes« musikalischer Werke eine der bildenden Kunst sklavisch entlehnte Methode träte: das hieße wahrhaftig den Teufel durch Beelzebub vertreiben. Andererseits beginnt der Wölfflinsche Einfluß in der Musikwissenschaft in gutem Sinne doch noch recht langsam zu treiben.

**) Vgl. Wölfflin, a. a. O.

Musikwissenschaft als auf einem Fundament weiterbauen wird.*) Diese Musikgeschichte ist weder eine reine Tatsachensammlung, noch bloße Musikergeschichte. Sie räumt gründlich auf mit der Methode, wie sie noch Schering in seiner verdienstvollen Bearbeitung des Dommerschen Handbuches**) beibehält, d. h. sie vermeidet nicht mehr ängstlich ein nachdrückliches Eingehen auf die Art der musikalischen Formen, auf den musikalischen Stil als solchen und auf die innere Struktur der jeweilig geschaffenen Werke. Riemanns Lebenswerk steht überhaupt zu einem wesentlichen Teil im Dienst der »inneren Geschichte« der Musik. Hans Joachim Mosers groß angelegtes musikgeschichtliches Spezialwerk***) nimmt eine Mittelstellung ein und hat jedenfalls nicht die ausgeprägte Physiognomie der Riemannschen Arbeit. Guido Adler hat sich zur musikalischen Stilfrage zwar eingehend geäußert,†) behandelt sie aber lediglich philosophisch-ästhetisch bzw. rein systematisch; er geht in konsequentem Verfolg des Sonderzieles seiner Arbeit nicht näher auf das einzelne Kunstwerk ein. Die Erfassung, Ausdeutung und für einen größeren Zusammenhang geltende Nutzbarmachung des inneren Organismus konkreter musikalischer Kunstwerke ist auf dem Gebiete der musikalischen Biographie in dem hier geforderten Sinne zum erstenmal in Hermann Aberts Mozart-Werk††) folgerichtig angewendet worden, nachdem die Jahn, Chrysander, Spitta, Thayer usw. bereits mannigfache Vorarbeit geleistet hatten. Riemanns Bearbeitung der Thayerschen Beethoven-Biographie geht dem lebendigen Organismus der einzelnen Werke auch zuleibe, ordnet sich in dieser Beziehung aber nicht immer ungezwungen dem Ganzen ein. Erst Abert schuf in dieser Beziehung reine Bahn, ohne deshalb die für den Biographen gezogenen Grenzen zu überschreiten.

In diesem Zusammenhange sieht der Verfasser sich genötigt, auf eine eigene Abhandlung hinzuweisen, deren Kernpunkt eine sowohl nach der geschichtlichen wie der rein ästhetischen Seite orientierte Stilkritik ist; er meint seine Arbeit über die »Arie bei Gluck« (†††) Hier wird innerhalb eines großen, durch das Thema gegebenen Zusammenhanges zum erstenmal mit rein musikalischen Mitteln der spezifisch musikalisch-dramatische Gehalt auch unbekannter (vorreformatorischer) Werke Glucks untersucht, wie »Ezio« (1750), »La clemenza di Tito« (1752), »Il re pastore« (1756).*)†)

*) Die Bezeichnung »Handbuch« mag angehende Jünger unserer Wissenschaft nicht verleiten, durch dieses Standwerk ebenso schnelle wie leichte Unterrichtung zu suchen. Nach Inhalt und Form hat dieses »Handbuch« seinen richtigen Platz erst in der Hand des Kundigen.

**) Arrey von Dommer, »Handbuch der Musikgeschichte«, dritte, von A. Schering bearbeitete Auflage, Leipzig 1914.

***) »Geschichte der deutschen Musik«, I. Bd., Cotta, Stuttgart und Berlin 1920.

†) »Der Stil in der Musik«, I. Bd., Leipzig 1911.

††) W. A. Mozart, 5. vollständig neu bearb. Aufl. des Jahnschen »Mozart«, Leipzig, I. Bd. 1919, II. Bd. 1922.

†††) Leipzig 1920, ungedr. Diss.; die »Zeitschrift für Musikwissenschaft« IV, 1 veröffentlichte die Hälfte des fünften (Schluß-)Kapitels.

*)†) Vgl. auch »Die Musik« XIII, 13—15 und XIV, 3, wo der Verfasser ähnliche Wege geht gelegentlich der Erörterung des musikalischen Gehaltes des ersten Satzes von Brahms' e-moll-Sinfonie bzw. der Es-dur-Sinfonie von Beethoven.

Die Zahl der übrigen größeren und kleineren Beiträge zu unserer Frage ist groß. Erst neuerdings wurde sie in der »Zeitschrift für Musikwissenschaft« von Eugen Tetzel*) und Theodor Wihmayer**) angeschnitten und, wie das in der einschlägigen Literatur — auch bei Riemann — häufig der Fall ist, im wesentlichen nach der metrischen Seite hin abgewandelt. Sie ist die heikelste und verdient in der Tat eine besondere Pflege. Sie ist aber nicht die einzige. Die harmonischen, kontrapunktischen und rhythmisch-melodischen Bildungen eines Musikstücks bedürfen nicht weniger systematischer Klärung bzw. Erklärung, wobei nicht zu vergessen ist, daß sie mit den metrischen in innerem Zusammenhange stehen. Auf diesem Gebiet ist noch herzlich wenig getan. Wenig für Werke entlegenerer Jahrhunderte und nicht viel mehr für zeitgenössische Kompositionen, denn selbst die kommentierten Ausgaben neuerer Musikwerke beschränken sich mit einigen Ausnahmen auf das Notdürftigste.***)

Ein einfacher Vergleich beleuchte den Stand der Dinge in der heutigen Musikwissenschaft. Die Kunstgeschichte wird keinen Fall ohne eingehende stilkritische Erörterung vorübergehen lassen, in dem etwa ein Maler drei voll ausgeführte, fertige Bilder desselben Inhaltes und ähnlichen geistigen Gehaltes hinterlassen hat. Hätte Rembrandt uns drei »Nachtwachen« oder drei »Staalmeesters« geschenkt, die Wissenschaft hätte solchen Tatbestand bis zu seinen letzten Folgerungen ausgeschöpft. Daß Beethoven aus dem besonderen einen Gedanken heraus drei »Leonoren«-Ouvertüren schrieb, hat wohl philologischen und historischen Staub genugsam aufgewirbelt, aber von der stilkritischen Seite her ist man der Angelegenheit doch erst recht zaghaft nahegetreten, und namentlich die vornehmlich berufenen Werke, nämlich die Biographien, versagen beinahe vollkommen.†)

Wenn A. B. Marx in seinem vor zwei Menschenaltern erschienenen Beethoven-Werk,††) das wegen seines verhältnismäßig nachhaltigen Eingehens auf die musikalische Seite hier immerhin mit Ehren genannt zu werden verdient, dieser merkwürdigen Ouvertürentrias nicht gerecht wird, wenn er nur den »leichten weiblichen Schritt«, das »Friedvolle«, »Himmelstille«, das »angstvoll Suchende«, »ziellos geschäftig Schweifende«, »still in sich Geschmiegte« der ersten preist — auf wieviel Tausende und aber Tausende musikalische Werke passen diese Bezeichnungen; auf wieviel Werke der Plastik, der Malerei, der Dichtkunst? Wenn Marx ferner die Zweite und Dritte, was

*) III, 12/12, »Der große Takt«.

**) IV, 7, »Der »große Takt« und die Analyse der c-moll-Sinfonie von Beethoven«.

***) Als eine dieser rühmlichen Ausnahmen sei genannt: »Die letzten fünf Sonaten von Beethoven«, kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung von Heinrich Schenker, Universal-Edition, Wien und Leipzig, Sonate op. 109, 1913.

†) Beethovens Skizzen und Skizzenbücher sind z. B. bisher auch nicht gebührend von der Stilkritik gewürdigt worden, während Historiker und Philologen — also die eigentlichen Nichtmusiker — sich den fetten Bissen nicht entgehen ließen. Hier ist der in erster Linie philologisch gerichtete A. W. Thayer zu nennen.

††) »Ludwig van Beethoven, Leben und Schaffen«, Berlin 1859.

an sich nicht unverständlich geurteilt zu sein braucht, als dem engeren Overtürencharakter nicht entsprechend bezeichnet, ohne sachlich auf ihren musikalischen Gehalt und ihr näheres Verhältnis zur Ersten einzugehen, so ist das in Anbetracht des damaligen Standes der Musikwissenschaft sowie der sonstigen Verdienste des Verfassers immer noch aller Ehren wert, obgleich es uns Heutigen *gar nichts* mehr gibt. Die Folgezeit hätte aber auf Marx' fleißiger Arbeit weiterbauen können und sollen. Dann stünden wir heute nicht so oft mit leeren Händen da, wenn wir unseren Schülern etwas geben sollen. Vereinzelte Einsichtige vermögen dem Unheil nicht zu steuern, wo die Tradition fehlt.

Die von Deiters und Riemann nacheinander bearbeitete Beethoven-Biographie,^{*)} deren Bedeutung für die Beethoven-Forschung durch solche Feststellungen in keiner Weise verdunkelt werden kann, macht kaum den Versuch, dem spezifisch musikalischen Problem der »Leonoren«-Overtüren gerecht zu werden. Das ist durch Zeit und Art der Entstehung des Werkes sowie durch seinen ganzen Charakter hinreichend erklärt — aber deshalb verdient es hier doch betont zu werden. Gerade die Behandlung der »Fidelio«-Overtüren (einschließlich der in E-dur) beleuchtet die durch die verschiedenen Bearbeitungen wenn nicht bedingte, so doch erhöhte Sprunghaftigkeit des Werkes in der Behandlung stilkritischer Fragen. Auf die E-dur-Overtüre geht Riemann-Thayer nämlich verhältnismäßig ausführlich ein.^{**)} Beziehungen zwischen der ersten in C-dur und der in E-dur werden wenigstens gestreift, Fäden zwischen der letzteren und der Oper aufgewiesen, die Frage nach dem Grunde der Vielzahl der Overtüren wird wenigstens aufgeworfen. Wenn der Verfasser dann allerdings erklärt: »Wir wollen nicht versuchen, den Prozeß der Umbildung der ersten Overtüre zur letzten weiter zu verfolgen,« so müssen wir diese Erklärung lebhaft bedauern. Zweifellos hatte der Bearbeiter das nicht ganz unberechtigte Gefühl, daß eine entsprechende stilkritische Erörterung sich in dem von Thayer-Deiters nun einmal vorgezeichneten Rahmen der Biographie als Fremdkörper ausnehmen würde. Andererseits muß nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß die Aufhellung des im Verlauf der Overtüren sich auswirkenden Umbildungsprozesses von hervorragend biographischer — speziell ästhetischer und psychologischer — Bedeutung ist. Während also immerhin die E-dur-Overtüre einige stilkritische Beleuchtung erfährt, gehen die drei C-dur-Overtüren^{***)} fast leer aus. Im dreizehnten Kapitel des zweiten Bandes, das sehr gründlich die Geschichte der Oper »Leonore« verfolgt, erstickt die ganze Musik unter der Fülle philologisch-historischer Nachweisungen.

*) A. W. Thayer, »L. van Beethovens Leben«, Leipzig, 2. Bd. 2. Aufl. 1910, 3. Bd. 2. Aufl. 1911.

**) A. a. O., 3. Bd., S. 475 f.

***) A. a. O., 2. Bd., S. 474 ff.

Das letzte Buch über Beethoven, das hier noch Erwähnung finden soll, ist eine Nachkriegsgabe, die uns Gustav Ernest schenkte.*) Soweit dieses Werk uns in unserem Zusammenhang interessiert, bereitet es manche angenehme Überraschungen, ohne indes zielbewußt jegliche »musikalisierende« Schönrednerei zugunsten streng musikalischer Ausdeutung des jeweiligen Kunstwerkes zu vermeiden. Zum Kapitel der »Leonoren«-Ouvertüren und der Oper überhaupt gibt der Verfasser manches Verständige, verfällt auch nicht in den Fehler der rückhaltlosen Bevorzugung der Zweiten vor der Dritten. Er erklärt vielmehr, daß jede Abweichung dieser von jener zugleich eine Vertiefung des Eindrucks bedinge und belegt das durch ein gut gewähltes Beispiel aus dem einleitenden Adagio. Hier ist also wenigstens der Versuch gemacht, sich zur *Bewältigung rein musikalischer Aufgaben rein musikalischer Mittel* zu bedienen. Das aber ist der kategorische Imperativ, der der Musikwissenschaft, die in geschichtlicher Beziehung nachgerade fest im Sattel sitzt, am Herzen liegen sollte.

Die Erwähnung einiger Literaturbeispiele hatte nicht den Zweck der Kritik oder gar Polemik, wie nochmals hervorgehoben sei, und erst recht nicht denjenigen einer Unterrichtung über einschlägige Literatur. Die genannten Bücher mögen vielmehr lediglich als Etappen genommen werden, durch deren Aufweisung der Weg bezeichnet werden sollte, den speziell die musikalische Biographie in der Behandlung des lebendigen Kunstwerkes gegangen ist. Die Kenntnis dieses Weges mag zugleich eine Ahnung von seiner Fortführung, vom Ziele vermitteln, dem wir zustreben müssen, um uns von unserer Nachbardisziplin, der Geschichte der bildenden Kunst, hinfort nicht beschämen zu lassen.

Wir waren bei Beethovens »Leonoren«-Ouvertüren angekommen und bei Ernests Feststellung, daß die Dritte einen Fortschritt über die Zweite hinaus bedeute. Es liegt nahe, daß Beethoven mit jener etwas in seinem Sinne Besseres geben wollte, als er mit dieser gegeben hatte. Vermittelt gefühlvoller Paraphrasierungen eines vermeintlichen außermusikalischen »Inhaltes« des Werkes können wir zweifellos die Frage nicht entscheiden, ob dem Komponisten sein Vorhaben objektiv gelungen ist oder nicht. Hat die Musikwissenschaft nun überhaupt die Mittel zu solcher Entscheidung? Man sollte meinen, ja. Oftmals wird durch Persönlichkeiten, von denen man bessere Einsicht erwarten sollte, der Einwurf gemacht, der Komponist werde sich schwerlich all die Gedanken gemacht haben, mit denen der Stilkritiker bzw. Analytiker aufwartet. Mit Verlaub: Die »Gedanken« des Tonschöpfers »über« sein Werk gehen uns, sofern er sie nicht ausgesprochen oder niedergeschrieben hat, nicht das mindeste an. Wir haben es einzig und allein mit seinem Werk zu tun. Es ist auch vollkommen bedeutungslos, sich zu fragen, was der einzelne Komponist wohl zu dem sagen würde, was der Musik-

*) »Beethoven, Persönlichkeit, Leben und Schaffen«, Berlin 1920.



Albin Cobe, Wien, phot.

Clemens Krauss



Erne Bardorf, Leipzig, phot.

Karl Straube

wissenschaftler zur Sache feststellt. Zweifellos würde er diese Feststellungen in vielen — sicherlich nicht in allen — Fällen nicht gelten lassen wollen. Fragt aber etwa ein *Musikhistoriker* beispielsweise danach, ob es Beethoven genehm ist, wenn er ihn als Vollender der sogenannten Mannheimer Stilrichtung klassifiziert? Das *Werk*, die *Sache* gehen die Wissenschaft an, und beide verdienen jedenfalls eine sachlichere (nämlich musikalischere) Behandlung, als sie sie bislang erfahren haben.

Wenn Rembrandt uns die »Nachtwache« oder die »Staalmeesters« oder ein anderes seiner großen Gemälde in dreifacher Ausführung, sagen wir als Ölbild, in Wasserfarben und als Radierung — immer aber in der gleichen Größe, mit Darstellung der gleichen Vorgänge und mit mutatis mutandis dem gleichen geistigen Gehalt — übermacht hätte; ja, wenn die drei Fassungen sich auch nur durch — nachweisbare! — Anwendung unterscheiden würden, wäre sicherlich eine ganze Sonderliteratur über diesen einen Fall entstanden, und der jüngste Kunstschüler wüßte ganz genau Bescheid, worin der betreffende Unterschied zu suchen und wie er zu bewerten wäre. Mit Beethovens drei »Leonoren«-Ouvertüren verhält es sich nun aber wirklich so. Wer von allen Musikern weiß um das Wesen dieses Falles? Die geschwollenen Phrasen und poetisierenden Ausdeutungen, die in der Regel nur einem willkürlichen Hineingeheimnissen gleichkommen, sind eines Beethovens unwürdig. Dabei ist die Sache in vielen Punkten furchtbar einfach. Kümmeren wir uns — beliebig — erst einmal um die »Farben«, wie Beethoven sie in den Ouvertüren aufzutragen für gut befand. Wir werden wichtige, entscheidende Unterschiede entdecken. Wer auch nur eine leise Ahnung von Beethovens Wesensart hat, wird nicht behaupten wollen, daß diese Unterschiede nicht vom Komponisten beabsichtigt oder gar daß sie bedeutungslos seien.

Die erste »Leonoren«-Ouvertüre*) weist die übliche (achtfache) Holzbläserbesetzung mit B-Klarinetten auf, je zwei C- bzw. Es-Hörner, zwei C-Trompeten, Pauken in C und G und die üblichen Streicher. Die Unterschiede bei II und III beruhen erstens in der Heranziehung von drei Posaunen und zweitens darin, daß die Klarinetten nicht mehr in B, sondern in C stehen und auch die Hörner eine Umstimmung erfahren: bei I in C und Es, bei II in Es und C und bei III in C und E. Wir wollen uns nicht ohne weiteres zu dem Schluß verleiten lassen, daß rein »praktische« Gründe Beethoven veranlaßt hätten, Klarinetten anderer Stimmung zu wählen. Nicht als ob praktische Gesichtspunkte für ihn nicht in Betracht kämen. Sie sind jedoch — und das lehrt gerade dieses Beispiel — nicht das Primäre. Die von den Klarinetten im 10. bzw. 9. Takt intonierte Melodie hätte bereits eher B- als C-Klarinetten beansprucht. Der andere Schluß liegt vielmehr nahe, daß es dem Komponisten um Gewinnung einer neuen Klangfarbe zu tun war.

*) Im folgenden wird diese nur noch mit I, die beiden anderen mit II bzw. III bezeichnet.

An Stelle der lieblich-weichen B-Klarinette ist die ungleich härtere, schärfere C-Klarinette getreten.*) Die Werke II und III haben dadurch also einen im Vergleich zum Kolorit von I wesentlich kräftigeren Farbstrich gewonnen. Wenn wir nach dem Grunde der Umstimmung der Hörner forschen, liegt auch dieser nicht ohne weiteres zutage. In II ist ja die Stimmung gegenüber derjenigen von I lediglich vertauscht. Erstes und zweites Horn stehen bei I in C, drittes und viertes in Es. Bei II ist es genau umgekehrt. Die ganz Klugen schließen prompt auf Willkür des Komponisten oder auf »Zufall«. Jener Begriff schaltet jedoch bei einem Beethoven aus, diesen kennt die Wissenschaft überhaupt nicht. Es scheint Beethoven hier darum zu tun zu sein, daß die im einleitenden Adagio**) teilweise recht melodisch-diatonisch (ja chromatisch!) geführten Es-Hörner schon rein äußerlich die Oberstimme haben, während die baßmäßige stützenden bzw. die füllenden Hörner, nämlich die in C, der Unterstimme zugewiesen werden: ihre C-Stimmung wäre für T. 10 ff. durchaus ungeeignet gewesen. Die einschneidendere Veränderung der Hornstimmung geschieht in III im Vergleich zu II. Hier treten die C-Hörner wieder an dieselbe Stelle wie in I, dafür bekommen drittes und viertes Horn die E-Stimmung. Beethoven verzichtet in III auf die differenzierte melodische Verwendung des ersten Hörnerpaares, wie sie in II stattfindet.***) Außerdem ist die Stimmung des dritten und vierten Hornes in III offenkundig wegen der dadurch gewonnenen Möglichkeit ausgiebiger Verwendung der Naturtöne gewählt. Mithin wendet Beethoven die Hornstimmung in III unter dem Gesichtspunkt größerer melodischer Einfachheit und möglichst leichter technischer Bewältigung an. Praktische und ideelle Beweggründe verbinden sich. Schon hier wird aber von II zu III der Zug ins Unkomplizierte, Einfache und damit ins Lapidare unverkennbar.†)

Das Fehlen der Posaunen in I deutet natürlich ohne weiteres auf Beethovens im Vergleich zu II und III beschränkteres Programm. Es erweist uns zugleich zur Evidenz, daß der in jeder Beziehung schlichtere Charakter von I in des Komponisten Absicht lag, daß er anfänglich gar nicht mehr geben wollte. Andererseits hätte Beethoven die drei klanglich ungemein bedeutungsvollen Instrumente in II und III nicht hineingezogen, wenn ihr musikalischer Inhalt es nicht erheischt hätte, d. h. derjenige Inhalt, dem er nunmehr durch die Ouvertüren Ausdruck zu leihen sich gedrängt fühlte. Der einzige charakteristische Unterschied in der Anwendung der Posaunen im Adagio von II und III liegt nun darin, daß Beethoven in III die wichtige Florestan-Melodie

*) Vielleicht ist hier die Erinnerung an Marx' Ausdruck »leichter, weiblicher Schritt« am Platze (s. o.), den er zur Charakterisierung von I anwendet. Wenn auf seine schlechterdings unbeweisbare Erklärung das Wort paßt: »Gefühl ist alles«, so mag im Gegensatz dazu mit obiger Ausführung dem exakt Nachweisbaren und darum wissenschaftlich allein Brauchbaren die Ehre gegeben sein.

**) Dieses steht hier der äußerlichen Beschränkung wegen allein zur Erörterung.

***) Vgl. II, T. 10 ff., mit den entsprechenden T. 9 ff. in III.

†) So wichtig die Frage der Hornstimmung für die Musikwissenschaft zur Erkenntnis des Kunstwerkes ist, so gering sind die unmittelbaren praktischen Folgen dieser Erkenntnis für die zeitgenössische Musikübung, welche im allgemeinen nur das Ventilhorn in F kennt.

durch die Alt- und Tenorposaune untermalen läßt. Diese Untermalung findet in II durch das zweite *Horn* (T. 10/11) bzw. durch beide Hörner (T. 14/15) statt, hat aber eine ganz andere Wirkung, weil erstens das erste Horn (T. 10 ff.) stark melodisch verwendet ist, zweitens die betreffende harmonische Untermalung rhythmisiert ist und drittens der weich-melodische Hornklang in II dem weihvollen Klangcharakter der Posaune in III gegenübertritt. Also auch hier von II zu III eine Steigerung ins Einfachere, Mächtige, Erhabene.

Die Behandlung der Trompeten und Pauken*) weist in der Einleitung nur einen wesentlichen Unterschied bei II und III auf. Bei II eröffnen sie in energischen Rhythmen das Ganze und werden darin von den Hörnern unterstützt. In III bringen sie lediglich einen kurzen fortissimo-Akzent, und auch die Hörner beschränken sich auf eine wesentlich bescheidenere Rolle. Die Wirkung ist folgende: Der Unisono-Gang des übrigen Orchesters wird in II durch Trompeten, Hörner und Pauken stark verwischt, in III wird er plastisch herausgemeißelt. Das ist nicht etwa lediglich eine technische, es ist eine durchaus geistige Frage. Trotz der quantitativ schwächeren Besetzung spricht in III der musikalische *Gedanke* eine ungleich beredtere Sprache als in II. Er wirkt klarer, schärfer, eindringlicher und daher machtvoller.

Auf alle Einzelheiten einzugehen dürfte in dieser grundsätzlichen Studie nicht erforderlich sein. Was die Instrumentierung betrifft, sei nur noch auf wenig Wichtiges verwiesen. Alles ist in III klarer gestaltet als in II. In III tritt das ganze beteiligte Orchester in den ersten fünf Takten in den Dienst jenes Gedankens. In II zerfällt es in je eine Bläsergruppe einschließlich der Pauken und den Streichkörper. Dieser sagt gedanklich etwas anderes als jene, welche die Streicherlinie (T. 3 ff. in II) zerreißt. Das entspricht natürlich der kompositorischen Idee. Ist ja doch der musikalische Gedanke, wie die Streicher ihn intonieren, selbst in zwei Teile gespalten. Man kann das mit Ausdrücken wie »dramatisch«, »impressionistisch«, »rezitativisch« bezeichnen. Das Wesentliche liegt uns in der Erkenntnis, daß Form und Inhalt sich decken. Ein Werturteil spielt nicht mit hinein.

Die Behandlung der Fagotte ist lehrreich. Sie stimmen in beiden Ouvertüren (T. 10 bzw. 9) die Florestan-Melodie an. In II blasen sie noch im vorhergehenden Takt. In III übernehmen die Bratschen die Rolle, die das erste Fagott in II innehatte, und beide Fagotte pausieren in dem dem wichtigen Takt des Themasinsatzes vorausgehenden Takte. Auch hier ist die Wirkung wieder die der klareren Herausschälung des musikalischen Gedankengehaltes. Die Florestan-Melodie selbst hat in II anfangs den Charakter eines ausgesprochenen Bläsolos. In III wird sie jedoch durchweg vom Streichkörper warm untermalt. Sie wird um einen »Effekt« ärmer. Sie gewinnt aber dadurch ihrerseits an Größe und Klarheit. Sie ist ferner ein getreueres Zitat der Melodie, wie Florestan sie in der Oper singt, als ihre Vorgängerin in II.

*) Die Trompeten sind in I ausschließlich mit primitivsten Naturtönen bedacht.

Diese fügt einen vollen Takt (T. 13) ein, der sehr feine Züge aufweist, den Beethoven in III aber gleichwohl der erstrebten schlichten Klarheit opfert. Damit kommen wir, ohne uns auf weitere Einzelheiten der Instrumentierung einzulassen, zur Fortspinnung des melodischen Gedankenfadens im besonderen. Um es gleich von vornherein zu sagen: wir finden alle bisherige Erkenntnis bestätigt. Es genügt nicht, festzustellen, was jedes Kind rein rechnerisch nachzuzählen vermag — daß nämlich das Adagio von II ganz bedeutend länger ist als die Einleitung von III. Man pflegt schließlich auch die von Rembrandt bemalte Leinwand, wenn man des betreffenden Bildes Wesen zu ergründen sich bemüht, nicht nach Quadratzentimetern abzuschätzen. Wenn man in neuerer Zeit wiederholt die Meinung aussprechen hört, die zweite »Leonoren«-Ouvertüre sei ungleich feiner als die »große dritte«; wenn zahlreiche Dirigenten nach diesem Rezept handeln, erklärt sich das ungezwungen daraus, daß man die zweite lange Zeit ungebührlich vernachlässigte und die dritte — wie viele andere Beethoven-Werke auch — durch allzu häufige Aufführung zum Paradestück degradierte. Andererseits weist II tatsächlich, wie wir auch weiterhin erkennen werden, zahlreiche sehr feine *Detailzüge* auf. Ihre Partitur ist eine Fundgrube erlesenster und peinlichst abgewogener Schönheiten. Ihr fehlt aber, was noch näher nachzuweisen sein wird, der große Zug, wie er der III in erheblichem Maße eigen ist und sie zu einem Monumentalwerk stempelt, deren selbst Beethoven nur wenige in ähnlicher Art schuf. In II aber wird die Detailarbeit sogar fast zur Manier. Es genügt nicht, mit philologischer Akribie nachzuprüfen, welche Phrasen der II Beethoven in III »gestrichen« hat. Diese Methode ist unkünstlerisch und trifft das Wesen des geistigen Vorganges nicht. Beethoven ist kein Musikmacher, der eine Arbeit zusammenstreicht, um eine »bessere« daraus zu machen. Er schafft organisch. Sehen wir erst einmal von III ganz ab. Uns sagt II an sich und durch sich schon genug. Wir berührten den Anfang des Werkes bereits kurz. Er allein ist schon für den ganzen kompositorischen Vorgang typisch. Der musikalische Gedanke reißt ab, um im nächsten Takt aufs neue zu beginnen. Es ist, als ob eine Phantasie anfinke. Man gewinnt fast den Eindruck einer Improvisation. Genial. Geistreich. Auf alle Fälle: ein zweimal Sagen. Der gleiche Vorgang findet T. 16 ff. statt. Ein deutliches, gewolltes, eigensinniges Wiederholen. Nicht anders T. 20 ff., nur noch krasser, weil die Wiederholung tongetreu — in der erste Flöte — ist. Zur Manier wird dieses Verfahren alsdann in T. 25 ff., wo kaum ein Gedanke erklingt, ohne echemäßig wiederholt zu werden. Der Vierundsechzigstel-Schauer T. 36 läßt natürlich auch zweimal das Orchester in seinen Grundfesten erbeben. Diese Methode erfährt T. 51 ff. alsdann ihre nachdrückliche *Schlussbekräftigung*. Es mag genügen, auf die grundsätzliche Änderung dieser Methode in III hinzuweisen, wo Beethoven diese Wiederholungen aber eben nicht einfach streicht, sondern aus dem Vollen heraus ein Neues schafft. Das Minuziöse

weicht dem Großzügigen, wie ein kurzer Vergleich beispielsweise des Holzbläser-Gehüpfes (II, T. 43 ff.) mit der weitatmigen Melodie III, T. 31 ff. klar erweist.

Einige melodische Einzelheiten bestätigen die bereits gewonnenen Erkenntnisse. II T. 55/56 entspricht III T. 36. Der musikalische Einfall ist in II zweifellos origineller. Er erlaubt jedoch einen Einwand. Es ist in bestimmtem Sinne eine Spur Augenmusik dabei. Die verminderte Terz H—des ist für ein unbefangenes Ohr in diesem Zusammenhang nicht ohne weiteres als solche faßbar. Nach dem vorhergehenden harmonischen Gedankengang kann man ebensogut die große Sekunde H—cis hören. Diese aber wäre sinnlos. Es ist theoretisch eine gute Idee, das den Hauptgedanken des Allegro beginnende c dadurch gleichsam herbeizuzwingen, daß es durch seine kleine Unter- bzw. kleine Obersekunde vorbereitet wird. Uns Wissende bereiten die drei ominösen Töne ein pikantes Wohlbehagen — gewiß. Den Unbefangenen müssen sie jedoch irritieren. Wie anders gibt III denselben Gedanken durch ebenfalls drei Töne wieder. Hier ist alles blühendes Leben, unmittelbare Empfindung. Dabei einfach — freilich — und weniger originell. Weniger geistreich. Wer den Takt III 36 als simpel tadelt, vergegenwärtige sich, daß die Musik im Gegensatz zu den bildenden Künsten kein Sein, sondern ein Geschehen, ein ständiges Fließen, ein Werden zum Inhalt hat. Keine Note, kein Takt soll und kann als solcher wirken, sondern nur im Zusammenhang. Dieser Takt aber ist durch das, was vorhergeht, und das, was ihm folgt, auf eine derartig hohe Plattform des Geschehens gehoben, daß er mit seinen drei nur von Kontrabässen und Violoncelli wiedergegebenen Tönen zu dem Wirkungsvollsten gehört, was Beethoven geschrieben hat.

Diese drei Töne bergen die funktionelle Bedeutung des Adagio in nuce. Was sie im kleinen bewirken, das erreicht die ganze Einleitung im großen. Beethoven hat gerade bei dieser Ouvertüre, um die er sich so intensiv mühte, mit der Einleitung gewiß nicht nur eine Aneinanderreihung schöner Melodien und gefälliger Gedanken — just zur Unterhaltung — geben wollen. Er will vielmehr den Hörer auf das große tönende Ereignis des Allegro vorbereiten. Und er will das sowohl in I wie in II und in III. In I wendet er in den unmittelbar überleitenden Takten freilich eine grundsätzlich andere Methode an. Nach dem Rezept $\text{♩} = \text{♩}$ läßt er die rhythmische Bewegung der Einleitung in den ersten Takten des mit Allegro bezeichneten Teiles weiterspielen, um das eigentliche Allegrothema überhaupt erst im 17. Takte des Hauptsatzes beim Schopfe zu fassen. In Wirklichkeit beginnt das Allegro eben erst T. 58 der Ouvertüre. Die Vermittlung ist mehr fürs Auge denn fürs Ohr da, und die ganze vorbereitende Wirkung der Einleitung verpufft harmonisch, weil vor Beginn des Hauptgedankens ein Schluß auf der Tonika erfolgt. Die Idee ist dieselbe wie bei II und III. Sie ist jedoch nicht restlos in klingendes Leben umgesetzt. Hier liegt eine bedeutsame Minderwertigkeit von I gegenüber II und III. Hier, und nicht im Unterschied des »leichten, weiblichen Schrittes«

zur »Adlergleichheit«^{1*)} Deshalb hat aber das Andante von I doch dieselbe funktionelle Bedeutung wie die Adagiosätze von II und III. Um die Verwirklichung der Beethovenschen Idee klarzulegen, beginnen wir am besten mit III, wo sie am vollkommensten geschieht.

Die Geschichte der unmittelbar überleitenden Takte kann zugleich als Geschichte der drei Einleitungen bezeichnet werden. In III erfüllt T. 36 seine Aufgabe restlos. In III erfüllt auch die Einleitung ihre Aufgabe restlos. Sie ist — harmonisch betrachtet (und die Harmonik ist ihr Lebensnerv!) — eine einzige riesige Dominante, die schließlich die ausgiebige (!) Tonika des Allegrobeginnes herbeiführt. Eine Frage von großartigem Pathos, der eine Antwort (im Allegro) folgt, die nicht minder gewichtig ist. Das unisone G des Beginnes ist gleichsam das Programm. Und dieses Programm wird bis zur letzten Folgerung erfüllt. Keine Funktion tritt in diesem Adagio auf, die nicht dominante (bzw. vorübergehend subdominante) Bedeutung beanspruchte. So erzwingt eine Dominante die andere, und die Tonika (C-dur) wird peinlichst gemieden. Viele Klänge gewinnen zwar tonikale Bedeutung, aber nur, um sie sofort mit der dominantischen zu vertauschen. Die Tonika aber der Ouvertüre selbst läßt sich nicht bannen, ehe ihre Zeit — zu Beginn des Hauptsatzes — erfüllt ist.

Eine nahezu gleiche harmonische Konsequenz waltet in II. Nur leichte Schatten trüben sie. Es ist bezeichnend, daß diese kleinen Schönheitsfehler mit anderen geringfügigen Mängeln ursächlich zusammenhängen. Der abrupt unterbrochene Anfang bedingt bei II in T. 2 ein Ausruhen auf einer Harmonie, die das unbefangene Ohr als C-dur-Tonika (!) in Sextakkordlage hört (das ominöse, bereits in anderem Zusammenhange gerügte G der Blechbläser und Pauken, welches in III wegfällt, bedingt zwar nicht, aber verstärkt diesen Eindruck). Die Wiederholung macht die Sache auch nicht besser. Im übrigen ist Beethoven aber auch hier bestrebt, die Tonika zu meiden, um ihr ihre ganze Wirkung für den Allegrobeginn aufzusparen. Durch den eben beschriebenen Anfang erschwert der Komponist sich seine Aufgabe selbst. Durch die minutiöse Klein- und Feinarbeit, sowie auch durch die absolute Ausdehnung des Adagio ebenso. Die Kürzung bei III hat demnach einen tieferen Sinn, eine innere, geistige Bedeutung.

Und nun zu I. Das einleitende Andante hat genau denselben Sinn wie in II und III. Das Streben, die Tonika zu meiden, ist völlig offenkundig. Es ist in der Literatur nirgendwo genugsam beachtet, daß auch I mit einem unisonen G beginnt. Das ist kein Zufall. Dieser Ton hat Bedeutung, Geist, Inhalt und — Zweck. Er ist auch in I »programmatisch«. Er umfaßt ein ganzes Kapitel, und dieses Kapitel ist allen drei »Leonoren«-Ouvertüren gleichermaßen eigen. Das mögen sich diejenigen gesagt sein lassen, die keine inneren Beziehungen zwischen I einerseits und II und III andererseits entdecken

^{1*)} Marx, a. a. O., S. 337 bzw. 358.

können. Das von diesem Tone angekündigte Programm wird jedoch in I nicht strikt durchgeführt. Schon im 9. Takt schleicht sich eine verräterische (wenn auch durchgehende) Tonika (C-dur) ein, die jedoch nicht so gefährlich ist wie die eben besprochene in II, weil diese auf die Thesis fällt, während hier nur der zweite Schwerpunkt des Taktes von der Tonika in Anspruch genommen wird. Schwerer wiegt die in T. 27 ff. stattfindende Abirrung vom »Programm«. Hier haben wir die Melodie, über die alle Erläuterer alten Stils so viele bewundernde Worte äußern und die der alte Beethoven innerlich gewünscht haben mag, weil sie es ist, die ihm den Strich durch die Rechnung macht. Noch kein eigentliches Loch. Schwebt sie ja doch über dem *Moll*-Dreiklang der Tonika hin. Aber einen beträchtlichen Teil der Wirkung, die T. 58 auslösen soll, verschlingt sie dennoch. Und sie ist schlimmer als der Lapsus zu Beginn von II. Erstens ist sie dem kritischen Punkt (T. 58) näher gerückt, und zweitens ist sie viel anspruchsvoller als die eine verlassene Tonika in II. Hier setzte Beethoven ein, als er sich an die Komposition von II machte, hier baute er weiter, als er III in Angriff nahm.

Diese Studie ist, wie gesagt, grundsätzlicher Natur. Sie gibt die Analyse nicht als Selbstzweck. Sie greift nur ein paar charakteristische Punkte heraus — lediglich zu Demonstrationszwecken. Sie will dartun: auf *diese* Weise vermag man unter Verzicht auf jegliches gefühlverbrämte Geschwätz mit ausschließlich musikalischen Mitteln einem musikalischen Kunstwerk beizukommen. Es handelt sich ums Prinzip. Das kann gut sein, selbst wenn die vorstehende Erörterung des Einzelfalles anfechtbar wäre. Und vor allem eins: nicht jedes von Beethoven, Bach, Mozart beschriebene Notenblatt schreit nach wortreicher Analyse. Diese darf niemals Selbstzweck werden. Sie soll einzig in den Dienst der großen allgemeinen wissenschaftlichen Forschung treten. Die Biographien brauchen beileibe nicht dicker zu werden. Sie sind schon umfangreich genug. Wahrscheinlich werden die Bände sogar schmaler, wenn alle Gefühlsergüsse über Bord geworfen und durch rein sachliche Erörterungen ersetzt werden. Sicherlich vermag eine in wissenschaftlichem Geiste getriebene Stilkritik viel zur biographischen Aufhellung einer großen Musikerspersönlichkeit beizutragen.

PAUL HINDEMITH

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Bild der komponierenden deutschen Jugend: man ist stark in Grundsätzen, im allgemeinen ernst und sogar philosophisch, mit fertiger Ästhetik ausgerüstet, auf absolute Originalität, also Anderssein eingestellt. Aber es fehlt gerade darum im Durchschnitt Wesentliches: Fähigkeit zur Sammlung ab-

seits des Betriebes, der mit seinen fortgesetzten Aufführungsmöglichkeiten lockt; freie Beweglichkeit in der Handhabung der Kunstmittel. Und Grundschwäche bleibt: Feindschaft gegen das Dionysische, die Angst vor allem, was beschwingt, blut- und glutvoll ist, wird hervorgerufen eben durch Über-treibung jener Vorzüge, die hier, als charakteristisch vorangestellt, sich sofort als dogmatische Verzerrungen kennzeichnen. Hinzuzufügen wäre noch, daß eine immer wieder feststellende und neue ästhetische Lehrsätze verkündende Kritik an dieser Entwicklung starken Anteil hat. Die gegenseitige geistige Beeinflussung von Produktion und Kritik, die nie stärker war als jetzt, ist mit schuld an der allmählich wachsenden Entfernung der Musik vom Urquell. Das Übermaß an Kritik, immer bemüht, ihre Unentbehrlichkeit zu beweisen, muß von selbst zu solchen Übelständen führen.

Schreibtischmusik und Schreibtischkritik sind typische Merkmale dieser Zeit. Und obwohl gewiß die deutsche Produktion als Arbeitsleistung nicht nachgelassen hat, geht doch durch die Welt die Mär, die Kraft zum Schaffen sei in Deutschland versiegt. Tatsache freilich ist, daß der Wille zur Tiefe, zur metaphysischen Durchdringung der Musik mancherlei Bedeutendes, aber auch sehr viel Trockenes hervorbringt. Wie lange andererseits sich das in anderen Ländern Geschaffene, äußerlich viel Blendendere erhalten wird, läßt sich heute nicht voraussagen. Auf die großen Entwicklungsbögen kommt es an. Was kann sich an weithin wirkender Kraft mit Strawinskij messen! Durch ihn glaubt man die Romantik endgültig erledigt. Aber kann Strawinskij, selbst nicht frei von Widersprüchen, der Welt in demselben Sinne Beispiel sein wie andere, die vor ihm gelebt haben! Kann er die Zukunft nach seiner Art, als wegbahnender Meister, formen?

Das Dionysische, das sich dem Romantischen verknüpft, mag viel verschuldet haben. Rauschmusik ist gewiß nicht als Ziel wünschenswert. Alle Stufen materialistischer Musik entspringen solcher Schwelgerei. Den Rausch aber als Mittel zu höherem Ziel ausschalten wollen, heißt auch das hemmen, was der Kunst als zeugendes Element unentbehrlich ist: Inspiration.

Es ist nun leider nicht zu bestreiten, daß Inspiration nur in ganz wenigen musikschaffenden Individuen noch tätig ist. Sie, die den eigentlich schöpferischen Menschen ausmacht, ist immer mehr vor dem Willen, das Dagewesene zu meiden, zurückgewichen. Das Unterbewußte, das Traumhafte ist von unablässig wirkendem Bewußtsein bedroht. Der Ausgleich zwischen beiden hat zu bestehen aufgehört: die Synthese von Geist und Sinnlichkeit, die sich auf immer höherer Stufe zu vollziehen hätte, ist offenbar gehemmt; künstliche Primitivität wird als Ersatz für die echte, exotisches Volkstum als Ersatz für heimisches angenommen und verwandt.

Und doch hat sich daraus eine in ihren Gipfeln bezaubernde Kunst da ergeben, wo letzte Feinkultur sich bemühte, auch das Künstliche als Substanz für neue »sonorités« fruchtbar zu machen. Das ist für die französische Musik um

1900 typisch und auch heute, im Zeitalter Strawinskijs, im wesentlichen noch gültig.

Die deutsche Musik, will sie selbständig und eigen bleiben, hat einen anderen und sehr viel weiteren Weg zu gehen. Mit Gewalt streift sie das Akademische ab und zwingt sich zu jenem linearen Kontrapunkt, den die Theorie als für Bach alleinseligmachend entdeckt hat. Zweifellos der geradeste Weg zur Reinigung der Musik; nur muß er von einem Phantasievollen beschritten werden.

Das Lineare, als Programm verfochten, tritt sofort in Gegensatz zu der freien Bewegung unabhängiger Stimmen, die es sein will. Mit der Auflösung der Tonalität, mit der Ablehnung der Kadenz will es die Fesseln abgeworfen haben. Aber dies allein kann nicht entscheidend sein.

Absolute Musik muß unfruchtbar werden, wenn sie nicht durch einen schöpferischen Klangsinn und durch einen menschlichen Untergrund genährt wird. Raschheit der Produktion, wie sie an einigen Jüngeren auffällt, wäre an und für sich nicht Beweis für die Fruchtbarkeit der Phantasie. Es gibt auch eine Methode des linearen Kontrapunkts. Wer ihr verfällt, wird Pedant mit umgekehrten Vorzeichen.

Das Urteil aber über den schöpferischen Wert des Geschaffenen: Unterscheidungsvermögen für das in Freiheit oder nach Methode Erzeugte wird nur durch eine mit der Erkenntnis des Methodischen ausgerüstete Intuition gegeben.

Niemals war der Kampf gegen Schreibtischmusik und -kritik notwendiger als heute. Die Zukunft der deutschen Musik hängt geradezu davon ab.

* * *

Dies mußte vorausgeschickt werden. Es ist der Hintergrund für die schöpferische Persönlichkeit. Hintergrund und Schauplatz.

Wenn *Paul Hindemith* diesem Kapitel den Namen gibt, so geschieht es darum, weil er der einzige unter den jungen Deutschen ist, der sich von Natur durch ein Dogma nicht fesseln läßt. Seine Phantasie ist frei und duldet keinen Zwang. Er hat den Trieb, die Verbindung der Volks- und Höhenkunst zu schaffen. Ohne irgendetwas von den Eroberungen der neuen Musik aufzugeben, verläßt er doch den Urboden nicht. Das ist seine Stärke. Das ist die neue Richtung, zu der er sich bekennt.

Hindemith ist der Typ des unbürgerlichen Menschen. Da er überdies im Süden Deutschlands geboren ist, hat er mehr Musikantisches in sich als der deutsche Durchschnittsmusiker. Man sieht ihn als Geiger, Bratschisten und an irgendeinem Schlaginstrument sich die ersten Sporen verdienen; auch in den Tanzlokalen gibt er den Ton an. Als Kind dieser Zeit aber hat er eine gesunde Pietätlosigkeit in sich, keine Spur von Sentimentalität, auch Abneigung gegen die Methode. Wenn der Mensch und der Musiker nie voneinander zu trennen sind, so darf man von Hindemith behaupten, daß Mensch und Musiker in ihm den Drang haben sich auszuleben. Es ist etwas von dem Kabarettisten in ihm. Er hat bei dem Kammermusikfest in Donaueschingen,

wo ein deutscher Fürst alljährlich eine Schau über die junge Produktion veranstaltet, mit seinem cellospielenden Bruder tolle Streiche verübt, während die repräsentativen Gäste nebenan würdig und festlich tafelten. Im Höllenspektakel fühlt er sich wohl. Man wird fragen, ob sich das mit dem Ethos verträgt, das der deutsche Musiker von sich rühmt. Aber Hindemith trägt es in sich, man spürt es in seinem Gesicht, man fühlt es in seiner Musik. Er ist im letzten Grunde ernst, ohne seine Stirn in Falten zu ziehen. Dadurch unterscheidet er sich von der Schar junger Musiker, die das Moderne als Methode, ohne Freiheit ausüben.

Man muß den jungen Hindemith mitten im Karneval des Lebens packen, um den neuen Musikertyp zu fassen, der sich in Deutschland bildet. Darin, daß er das Chaos der modernen Welt, das Zusammenklingen wirtschaftlichen und geistigen Getriebes als Anregung für sein Schaffen empfindet, nähert er sich Strawinskij. Auch zu Hindemith spricht der Rhythmus des Lebens so eindringlich, daß er sich in Musik überträgt. Die Rücksichtslosigkeit dieses Lebens trägt dazu bei, ihn von der deutschen Erbschaft an Romantik zu entlasten. Die alte Welt, das fühlt er, ist zusammengestürzt. Eine neue ist zu erbauen. Aber nicht dies allein bildet den Typus Hindemith. Charakter und Schicksal des deutschen Volkes tragen dazu bei, ihm eine besondere Grundfarbe zu geben. Es ist nicht nur Heiterkeit und Sorglosigkeit, die durch den Menschen und den Musiker Hindemith klingt.

* * *

Das Werk, das seinen Namen zum ersten Male bekannt machte, ist sein Streichquartett op. 16, C-dur. Es zeigt auch die unverkennbare Physiognomie eines Menschen, der mit freigewordener Hand eine freie Phantasie betätigt. Hier auf dem Gebiete, wo der Akademismus Triumphe feiert und die ziellose Polyphonie Regers oft nur das Auge befriedigte, wagt es jemand, rein zu musizieren, ohne Problemen nachzuhängen. Schönberg hatte, in dem Gefühl der Abnützung des Tonmaterials, Schritt um Schritt bedacht, um nur ja nicht in das Gewöhnliche, in die Wiederholung, in die Sequenz zu verfallen. Er hatte mit bohrender Dialektik die Einmaligkeit des Gedankens gesucht. Er steht am Ende der Musikkivilisation. Sein Gefühl mag stark sein, aber sein Blut ist verdünnt. Paul Hindemith hat Schönberg zwar erlebt, aber nur, um desto unbekümmert auf den Urquell der Musik zurückzugehen. Er ist voll von der drängenden Volkskraft, die sich aber mit allen Mitteln neuerer Technik und in durchaus persönlicher Art äußert. Bei alledem bleibt diese Musik nicht äußerlich, sondern sie kommt aus den Tiefen eines Musikers, der sich zugleich als Vertreter einer bestimmten Rasse fühlt.

Hindemith erhebt selbst Einspruch dagegen, daß man seine Themen oder Motive zitiert. Immerhin muß gesagt werden, daß ein Thema wie das schwunghafte Hauptthema in seiner Mischung von rhythmischer Bestimmtheit und einer Beweglichkeit, die sich in fast trillermäßigen Sechzehnteln kundgibt,

schon für die Art des Musikers kennzeichnend ist. Dies ist nicht sein erstes Quartett. Eines in f-moll op. 10 hat sich mindestens als Probe seines sicheren Könnens und seiner Lebendigkeit erwiesen. Aber erst jetzt hat er sich von den Fesseln der Tradition befreit, vielmehr sie so gelockert, daß sie ihm zum selbstverständlichen Handwerkszeug seiner Phantasie werden: So kann er heute C-dur wählen, die wasserfarbene Tonart, die ihm aber nur Vorwand wird, um sich phantasievoll auszuleben. Man findet zwar in der folgenden Weiterentwicklung des Themas die Spuren jener chromatischen Sequenz, die noch oft genug im Verlaufe des Werkes auftritt. Hindemith macht keine krampfhaften Umwege der Fortschreitung, aber die gewöhnliche Modulation gewinnt unter ihm doch einen besonderen Ausdruck und öffnet den Weg zu Entwicklungen, die ein springlebendiges Temperament kennzeichnen, aber immer wieder die Linie im Auge haben. Dabei zeigt sich eine Freiheit in der Auffassung tonaler Beziehungen, wie sie ein Dilettant der Atonalität nicht kennt, und der Weg zum C-dur wird mühelos zurückgefunden. Die thematische Arbeit steht im Dienste der Klangfantasie. Freie Dynamik und Agogik verknüpfen sich ihr und fördern sie.

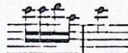
Hindemith ist Bratschist. Es ist nur zu natürlich, daß seine Klangfantasie primäre Eingebungen aus dem Klang der Bratsche schöpft. Auch in diesem Werk spielt sie ihre Rolle und führt zu einer neuen und eigenartigen Variation des Urmotivs. Wie diese Bewegung sich allmählich verbreitert, um einer ganz anderen, sehr wilden Platz zu machen, in der die rhythmische Figur entscheidend wird, während darunter die Bratsche ihr chromatisches Ostinato betont und das Cello mit sich zieht; wie die rhythmische Figur immer wieder ihre Lebendigkeit betont und den übrigen Stimmen mitteilt, wie die Bratsche Sekundentriolen dazwischen webt, und die beherrschende rhythmische Figur in völliger Freiheit diese Episode weiterführt, das ist jung und neu.

Die Phantasie bedient sich eines neuen Mittels zur Weiterentwicklung. Es läßt das Urmotiv vom Cello aus in der Vergrößerung des Achtelschritts erscheinen und gibt ihm damit eine tiefe und eigene Deutung: aber doch nur, um mit desto größerer Entschiedenheit die rhythmische Urform des Motives durchzusetzen. Dies geschieht mit Erinnerung an das Allegro maestoso; nicht ohne starke Verwendung polyphoner Formen, die aber nicht methodisch durchgeführt werden, und mit dem größten Klangaufwand der vier Instrumente. Es ist trotz aller Sprunghaftigkeit im Detail eine einheitliche Form erreicht; die Ripresa besteht noch, aber sie ist durch die Phantasie umgedeutet, die thematische Arbeit durch junges Temperament zur reinen Inspiration umgeschaffen. Das Feuer belebt auch die Sequenz.

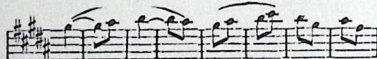
Der zweite Satz (sehr langsam) ist, wie vieles Schönbergsche, in seiner Abstammung aus dem Reiche des Tristan ohne weiteres zu erkennen; freilich ist auch hier eine Umformung durch neuen Geist vor sich gegangen. Nichts von romantischer Sentimentalität. Das Russentum Mussorgskijs hat sich

organisch mit deutscher Poesie verbunden. Hier wird die Kunst einer Wiederholung, die doch nicht Wiederholung, sondern Entwicklung ist, für die Sache der Poesie verwandt. Es ist freigestalteter und fortlaufender Gesang, der aus dem Inneren des Menschen strömt und in der Sprache der Kammermusik ungewohnt war. Wir sind auf Seite 33 der Partitur, wo beharrliche Sekunden zwischen erster und zweiter Geige den Weg für einen unerhört feinen, innerlich abgestuften Übergang bahnen. Dann ein zweiter Teil als eine Art Trauermarsch, den die Bratsche vorsingt, während das Cello pizzicato den Schritt markiert. Hier ist eine ganz eigentümliche Farbe erreicht. Entwicklung im Stillstand. Triolen auf einer Note, die sich zwischen zweiter Geige und Cello wiederholen; besonders aber die abwärts gleitende chromatische Skala der zweiten Geige bezeugen eine ungewöhnliche Klangfantasie. Auch im weiteren Verlauf wird die Polyphonie aufgegeben und durch beharrliche Begleitfiguren, über und unter denen der Gesang weiterläuft, der Weg weiter verfolgt und zurückgelegt. Hier lebt, in einer bis ins Allerletzte verfeinerten Dynamik, die Poesie, die wir auch in Hindemiths Liedern finden.

Das Finale (äußerst lebhaft $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$) mit seinem Rhythmus:



führt wiederum zu der Volksmusik östlicher Völker zurück. Elementare Kraft und Lebendigkeit ist in ihr. Auf Seite 48, in:



hat der Geist Mussorgskijs Hindemith so völlig ergriffen, daß man meint, er könne sich nicht von ihm befreien. Aber mit der Leichtigkeit, die ihn auszeichnet, und als der große Könnner, der er ist, errafft er die rhythmische Hauptfigur, läßt sich von ihr treiben, verlangsamt die Bewegung und über rascht durch eine neue Wendung, die in den übrigen Stimmen imitiert wird. Mit wachsendem Ungestüm befreit er sich vom Takt und läßt die rhythmische Figur sich mit barbarischer Gewalt zwischen Fermaten ausleben. Die Raschheit, mit der er von Rhythmus zu Rhythmus, von einem tonalen Gefüge zum anderen springt, um schließlich das C-dur mit äußerster Entschiedenheit zu behaupten, hat etwas unbedingt Zündendes.

Ein op. 16 bedeutet einen Schritt weiter auf dem Gebiete des Quartetts. Es besteht aus fünf Sätzen, von denen aber der zweite und vierte nur Einleitungen zu den folgenden sind. Wiederum wird die Sonatenform frei erlebt, aus Eigenem umgestaltet. Die gehäufte Chromatik, die im C-dur-Quartett die Lücken zu füllen suchte, ist aufgegeben. Eine weitausgreifende Diatonik, die ganz neue Beziehungen entdeckt und ruhig durchführt, ist für sie eingetreten. Daraus ergeben sich überraschende Wirkungen. Kein Zweifel: die Quartettform ist das, worin Hindemith sich am wertvollsten

darstellt. Man darf seine Quartette Meilensteine seiner Entwicklung nennen. Diese Form regt seine Phantasie an, sich in zuchtvoller Freiheit auszuleben. Sein Klangsinn entzündet sich an dem Wettbewerb der Instrumente; und dies um so mehr, als die Quartettvereinigung, der er als Bratschist angehört, das von seiner Einbildungskraft Erträumte mit Leidenschaft auszusprechen vermag. Die Sonaten für einzelne Instrumente: für Violine, Bratsche, Viola d'amore, Cello mögen als andere, interessante Versuche gelten, den Querschnitt seiner Persönlichkeit in konzentriertestem Klang zu geben. Aber hier fehlt die Anregung der Klangfantasie durch das vierköpfige Ensemble, das zwischen der Fülle des Orchesters und der Enthaltsamkeit des Soloinstruments eigene Wege zieht und zu neuen Kombinationen fortschreitet, ohne undurchsichtig zu werden. Hier wird auch die Entwicklung rascher. Oft ist sie nur angedeutet, nur skizziert. Das Tempo des Menschen Hindemith entspricht in dieser Raschheit auch der Modulation. Sein Rhythmus läßt das Gewagteste natürlich erscheinen. Aber in den langsamen Sätzen offenbart sich mit Ruhe der Innenmensch.

Aber Hindemith wäre nicht Kind seiner Zeit, wenn er immer auf der geraden Linie der Entwicklung bliebe. Das Quartett ist letztes, reinstes, reifstes Ergebnis eines Menschentums, das sich übrigens in vielfarbiger Buntheit, im Kreuz und Quer des neuen Lebens austoben muß, um die ganze in ihm ruhende, die überschüssige Kraft auszuwerten. Es ist der Geist Igor Strawinskijs, der auch in ihm lebt. Seinem zigeunerhaften Trieb kann er ja, in der europäischen Welt als Quartettspieler und Komponist umherziehend, nachgeben. Farbe und Licht in der Bewegung des großstädtischen Lebens festzuhalten, mutwillig Akkorde aneinanderzureihen, die keine Akkorde, sondern nur rhythmisch organisierter Lärm sind: auch dies reizt ihn. Er schreibt »1922« Suite für Klavier, op. 26, die der vollkommenste Ausdruck dieses seines drängenden Wesens ist. Die Titelzeichnung, eine Originalzeichnung des Komponisten selbst, ist mit ihrem Zusammenstoß von Menschen, Beförderungsmitteln, Laternen, elektrischen Drähten ein Spiegel des Chaotischen. Die Tollheit des Kabarettmenschen drückt sich darin aus. Der Rhythmus der Welt hat in den Stücken: Marsch, Shimmy, Nachtstück, Boston, Ragtime seine Ausprägung gefunden. Wir denken da sofort an die Piano Rag Music Strawinskijs, an die musikalischen Purzelbäume der jungen Franzosen, die einst die »Six« waren. Metaphysischer Unsinn. Lust am Grotesken, das die letzte Überwindung des Romantischen sein will. Diese Suite mag als Abganz des Höllenlärms gelten, den Paul Hindemith mit seinem Bruder, dem Cellisten oder mit seinen Quartettgenossen auf altersschwachen Klavieren vollführt, auf die Gefahr hin, sie zur Strecke zu bringen. Derselbe Geist beherrscht die Kammermusik Nr. 1 op. 24, Nr. 1 für Flöte, B-Klarinette, Fagott, B-Trompete, Schlagzeug, Harmonium, Klavier, Geigen, Bratsche, Cello, Kontrabaß. Beim Schlagzeug wirken Xylophon, Kleine

Trommel, Holztrommel, Kleine Becken, Tamburin, Triangel, eine mit Sand gefüllte Blechbüchse, Sirene, der Stab aus einem Glockenspiel mit. Auch hier spüren wir, daß Strawinskij der geistige Vater dieser Musik ist, die übrigens bei Hindemith die Farbe eines mehr germanischen Temperaments annimmt. Der Klangsinn des jungen Komponisten zieht aus dem Zusammenwirken aller dieser Instrumente, die zum Teil nur Lärminstrumente sind, starke Anregungen. Diese Kammermusik kann nicht ganz den Mutwillen seiner Klaviersuite haben, weil das Klavier ein buntes, atonales Nebeneinander mehr begünstigt als die gemischten Instrumente, hat aber starken rhythmischen Wechsel und mündet selbstverständlich in einen Foxtrott, der den Übermut der Menschen tatkräftig betont. Eine Kammermusik für fünf Bläser wiederum gibt zwar Kirmesmusik, ist aber gehaltener und am eindrucksvollsten im langsamen Satz, wo das berühmte Ostinato Hindemiths eine eigentümliche melancholische Färbung gewinnt.

Denn wir müssen uns immer gegenwärtig halten, daß aller Übermut Hindemiths nur darum wirkt, weil er auf dem Grunde des Ernstes ruht. Leuchten wir in ihn hinein, so entdecken wir den Lyriker, und es gibt kein Werk, das nicht ein Gran Poesie enthält. Seine Lieder, zuweilen nur Versuche, haben einen ganz eigenen Ton. Hier hat Schönberg seine Spur gezeichnet in dem Streben nach einem neuen Melos. Es gelingt Hindemith sein Melos aus den Tiefen der Dichtung zu schöpfen. Sehr bezeichnend für diese seine lyrische Art ist der Liederzyklus »Die junge Magd«, op. 23, Nr. 2, auf sechs Gedichte von Georg Trakl. Die rhythmische und harmonische Freiheit, mit der sich die Altstimme fortbewegt, ihre Verknüpfung mit zwei Blasinstrumenten, von denen die Klarinette im dritten Stück eine reizende Beweglichkeit entfaltet, während die Flöte im letzten die Stimme hübsch umspielt, und das Quartett die Untermalung vollendet, hat etwas außerordentlich Gewinnendes. Es ist eine Folge von sechs kleinen und kennzeichnenden Seelenbildern. Die Menschlichkeit atmet in ihnen.

Auch die Oper mußte den reizen, den das Leben in allen seinen Formen lockt. Sein Tempo verlangt den Einakter. Er hält sich an modernste Dichtungen: »Mörder! Hoffnung der Frauen« von Kokoschka, »Nusch-Nuschi« von Franz Blei, »Sancta Susanna« von August Stramm fordern seine Musik heraus. Als sie in Stuttgart von Fritz Busch aufgeführt wurden, waren die Philister entrüstet. Denn diese Texte im allgemeinen waren nicht gerade zartfühlend. Aber die Musik Hindemiths, zusammendrängend, hat expressionistischen Charakter und bezeugt eine Phantasie, die zuweilen an die berühmten Vorbilder Wagner und Strauß noch eng anknüpft, in anderen Augenblicken aber Freiheit gewinnt, wie wir sie sonst in der modernen Oper nicht kennen. Hindemith schafft aus der Fülle. Er ist eine moderne Musikantennatur. Einer, der das Gebiet zwischen Tonalität und Atonalität mit letzter Freiheit durchstreift, aber immer wieder sein Zentrum findet. Einer, der im weiten

Bogen ausführt, dann wieder zusammendrängt. Ein Rhythmiker von selbsterster Prägnanz und Wandlungsfähigkeit. Kurz, ein Musiker, der, soweit er auch im Gebrauch der Kunstmittel geht, doch die Beziehung zum musikalischen Urboden aufrechterhält. Mehr Instinkt als Intellekt. Aber seine Musik ist echtster Nachhall seiner Zeit und immer sich erneuernder Jugend. Man möchte so gerne an den jungen Richard Strauß denken.

* * *

Nachwort: Monate sind vergangen, seit ich dies alles geschrieben habe. Es behält seinen Wert, bedarf aber einer dämpfenden Ergänzung. Das Fließende der neuen Musik spottet jeder endgültigen Formulierung, wie der Mensch, der sie schafft. Paul Hindemith ist in der letzten Zeit mehr, als man von ihm annehmen konnte, von der Linie seines Instinkts abgebogen. Oft so, daß der Abstand zwischen ihm und den anderen keineswegs mehr so weit scheint wie früher. Da er aber kein Intellektueller ist, so könnte er durch die Methode des Intellektualismus entwurzelt werden, wenn sein Instinkt nicht stark genug ist, sie zu überwinden. Als reisender Quartettist läßt er erstens allzuviel fremde Musik durch Hirn und Finger gehen und wird zweitens vom Betrieb erfaßt. So treten Arbeiten, ohne Sammlung geschaffen, ans Licht, die rasch wieder im Dunkel zu verschwinden hätten. Aber nunmehr ist Hindemith ein berühmter Mann geworden, er wird ausgenützt und als Vorwand für innerlich unberechtigte Aufführungen verwandt.

Dies ist zu sagen, aber auch zu hoffen, daß Hindemith sich nach solchen Zwischenfällen finden und ganz unspekulativ, nur seiner Natur folgend, im freien Spiel der Kräfte emporsteigen wird. Denn es wäre ein Schicksal zu nennen, müßten wir eine solche Hoffnung begraben.

DIE MUSIKALISCHEN FORMEN IN MEINER OPER »WOZZECK«

VON

ALBAN BERG-WIEN

Weit davon entfernt, den musiktheoretischen und auch sonstigen Anschauungen des Herrn Emil Petschnig entgegenzutreten — das besorgt, besser als es Worte vermögen, jeder Takt meiner Musik —, seien hier nur aus der Unmenge von offensichtlichen Unwahrheiten, die sein Artikel »Atonales Opernschaffen«^{*)} enthält, einige besonders krasse richtig gestellt. Es ist falsch, daß die 2. Szene des 1. Akts »insofern dem Wesenszuge einer Rhapsodie entspricht, als sie *musikalisch sehr zerrissen* gehalten ist«. Sie ist vielmehr, da ihr — quasi als Thema — eine Folge von drei Akkorden zu-

^{*)} »Die Musik«, XVI/5 Februarheft 1924.

grunde liegt, auf die frei variierend die ganze Entwicklung der Szene aufgebaut ist, ein vollständig geschlossenes Stück, das außerdem seine deutliche Gliederung dadurch erhält, daß darin die einzelnen drei Strophen und der Refrain eines — entsprechend dem wahren Wesenszug der Rhapsodie: *volkstümlich* gehaltenen — Jägerliedes in konstruktiv wohlherwogenen Abständen eingeordnet sind. Ebenso ist die »Phantasie« der 2. Szene des 2. Akts keineswegs »das bei den Atonalisten übliche plan- und ziellose Herumwirtschaften«, sondern — den Sinn einer solchen Verbindung von »Fantasie und Fuge« erfüllend — eine Vorbereitung der ihr nachfolgenden Tripelfuge, was hier u. a. dadurch geschieht, daß ihre Themen planmäßig eingeführt und (vorerst auf mehr harmonischer Grundlage) verarbeitet werden, damit ihrem eigentlichen Ziele, der rein kontrapunktischen Form der Fuge zustrebend. Wird hierdurch schon die weitere Bemängelung des Herrn Petschnig, er »hätte sich die motivische Grundlage dieser Tripelfuge als der schon vorher festzustellen gewesenen Charakteristik der an dieser Szene beteiligten drei Personen entnommen gedacht«, hinfällig, wie erst, wenn ich ihm sage, daß diese drei Themen sogar schon früheren, eben den dieser Charakteristik dienenden Szenen entnommen sind. Auch sein Geständnis, »sich die Sonate (II./1.) aus ihrer infusorienhaften Thematik zu rekonstruieren nicht gekonnt zu haben«, ist keineswegs ein Beweis dafür, daß ihre Form nicht doch einem ganz strengen klassischen Sonatensatz (mit Exposition und auskomponierter Wiederholung, Durchführung und zweiter Reprise mit Koda) entspricht, dessen als Haupt-, Überleitungs-, Seiten- und Schlußsatz deutlich zu erkennenden Themen, was ihren Umfang anlangt, nicht infusorienhafter sind als die vieler Beethoven-Sonaten. Mit der weiteren Behauptung, »den Scherzoteil (II./4.) bestreitet ein Ländler und ein Walzer«, ist auch die Form dieser Szene — da ebenso mißverstanden — ganz unzulänglich wiedergegeben und damit ihre Gestaltung als Sinfoniesatz geleugnet. In Wahrheit sind diese zwei Tanzstücke nur ein Teil des in Anlehnung an klassische Vorbilder symmetrisch gebauten Satzes. Nämlich: Scherzo I, Trio I, Scherzo II — Trio II — Scherzo I, Trio I, Scherzo II. Mit dieser Richtigstellung entfallen aber auch — als ganz unangebracht — alle tendenziösen Hinweise auf »Hans Heiling«, »Rosenkavalier« und »Salome«. Hingegen muß ich Herrn Petschnig recht geben, daß es »eine gewiß höchst gewaltsame Deutung« ist, eine von ihm bezeichnete Partie ein Rondo zu nennen. Ist sie ja doch nur die *Introduktion* zu einem solchen. Das in Charakter und Form allerdings sehr streng gehaltene »Rondo martiale« (II./5) beginnt nämlich erst dort, wo Herr Petschnig zu analysieren aufgehört hat. Ein ähnliches Mittel einer die Wahrheit entstellenden Kritik bewährt sich dann auch bei Besprechung des Adagio-Orchesterzwischenspiels im letzten Akt (III./4—5). Nicht erkennend, daß es sich hier ganz deutlich um ein dreiteiliges Stück in d-moll handelt, wird beanstandet, daß »es mit der Tonalität dieser Überleitungsmusik nicht weit her ist«, und daß ihr Vor-



Franz v. Vecsey



Schlösser & Wenisch, Prag, phot.

Paul Hindemith

zeichen schon »nach zwei Seiten, anscheinend als überflüssig empfunden, ganz aufgelöst wird«. Richtig ist aber, daß dort, wo der dieser Auflösung folgende Mittelteil (auch »Modulationsteil« genannt: Bußler) zur Haupttonart zurückleitet (die nunmehr nicht mehr verlassen wird und in der das Adagio ebenso eindeutig schließt, als es angefangen hat), dies durch *Wiedereinführung des Vorzeichens* kenntlich gemacht ist, hiermit schon äußerlich die Behauptung Herrn Petschnigs widerlegend, »daß das Stück eigentlich aus zwei bzw. vier (ob dur oder moll ist nämlich nicht recht erkennbar) Tonarten geht. Also eine harmonische Farce, wie so manches im Vorangegangenen einem formalen Bluff verdammt ähnlich sieht«. Gott sei Dank, nur *ähnlich sieht*! Was so viel heißt, als daß ein Beweis — wenn auch für die Farce einwandfrei gelungen — sich für den Bluff, trotz der verdammt Ähnlichkeit, nicht so ohne weiteres erbringen läßt. Zum Beispiel bei der Rhythmus-Invention der 3. Szene des 3. Akts! Bestünde ihr Formprinzip wirklich nur darin, daß sich in ihr ein bestimmter Rhythmus »hier und da wiederholt«, so wäre das tatsächlich nichts, was Anspruch hätte, formal gewertet zu werden. In Wirklichkeit aber ist dieses ganze Stück auf diesem einen gleichsam als Thema hingestellten Rhythmus aufgebaut: Allen erdenklichen Kombinationen, kontrapunktischen Formen (Fugato, Engführungen) und Gestalten (Vergrößerungen, Verkleinerungen, Verschiebungen usw.) unterworfen, durchsetzt dieser eine Rhythmus das ganze harmonische, thematische und gesangsmelodische Geschehen dieser Szene. Dies — und vieles andere — zu erkennen müßte ja nicht schwer sein. Allerdings gehört außer dem guten Willen auch ein gewisser Grad von Urteilsfähigkeit dazu, der auf musikalischem wie auch auf anderem Gebiet nicht gegeben zu sein scheint. Sonst könnte z. B. Büchners Werk nicht so mißverstanden werden, wie dies allein die Bemerkung beweist, daß »es sich hier in der Hauptsache nur um ganz schlichte, naiv ihrem sexuellen Triebleben hingebene Menschen handelt«. Um so verwunderlicher berührt dann das sehr treffende Urteil, daß die Behandlung der Sprechstimme in der Wirtshausszene des 2. Akts (S. 156—159) »ein gänzlich unnatürliches, an *Karikatur* streifendes Verfahren« darstellt. Handelt es sich hier doch tatsächlich um eine solche: Ein vollständig betrunkenen Handwerksbursche hält eine Fastenpredigt. Also eine Karikatur im wahrsten Sinn des Wortes, die sich auch in ihrer musikalischen Behandlung kundgibt (was freilich, wie so vieles andere, verschwiegen wird): Zur Choralmelodie des Bombardons kontrapunktieren die übrigen Instrumente einer Heurigen-Musik in der strengen Form einer vierstimmigen Choralbearbeitung. Daß diese und andere musikalische Formen, dort, wo sie beabsichtigt waren, gelungen sind, mag man mir glauben; auch daß ich imstande bin, ihre Richtigkeit und Gesetzmäßigkeit — eingehender und daher zwingender als es hier möglich war — zu beweisen. Wer sich davon überzeugen will, wende sich an mich; ich bin gerne dazu bereit.

FRANZ SCHREKERS »IRRELOHE« IN KÖLN

URAUFFÜHRUNG AM 27. MÄRZ

BESPROCHEN VON

WALTER JACOBS-KÖLN

Unter allen Anzeichen eines großen Bühnenerignisses hat »Irrelohe«, die fünfte Oper Schrekers, in Köln die Feuerprobe bestanden, die dem Dichterkomponisten das Zeugnis eines unbestrittenen, starken Erfolges ausstellte. Man weiß, daß Irrelohe nur der Name eines bayrischen Ortes war, den er in seiner Phantasie als »Flammen aus einem Wahn« deutete, einem Wahn, der natürlich nicht schopenhauer-wagnerischer Herkunft ist, sondern wie immer bei Schreker aus der sexuellen Sphäre stammt. Und das ist es, was vielen Übelkeit verursacht. Irrelohe wird der Name eines finsternen Schlosses und eines wilden, erblich belasteten Geschlechts, es ist die tolle, tierische Brunst, die in diesen Männern frißt, in dem Grafen Heinrich, der sie in sich bezwingt, und in seinem Halbbruder Peter, der von ihm im Kampf um Eva erwürgt wird. Tatsächlich, und wie Schreker möchte, auch symbolisch. Ebenso dient ihm der Brand des Schlosses als Symbol: nach verlöschener Flamme steigt das Morgenrot auf, und Heinrich und Eva gehen einem neuen Tag entgegen. Irre Lohe wird selige Lohe, die Liebe siegt über wilde Glut. Dieser Schluß der Oper wirkt wie angeklebt, die »Erlösungsidee« ist zwar nicht unvorbereitet, aber ungenügend begründet. Schreker ist mehr Bühnensymboliker von plakathafter Deutlichkeit als Psychologe und Gestalter, und innere Wahrscheinlichkeit ist ihm »psychologischer Ballast«. In drei Aufzügen (vier szenischen Bildern) hat er eine aus Naturalismus und Romantik gemischte, regelrechte und wirksame Handlung aufgebaut, die übrigens in manchen Motiven Ähnlichkeit mit der Schloßgeschichte Wartalun von Waldemar Bonsels hat. Wer macht ihm eine solche knappe Exposition, eine so straffe Szenenführung nach? Die Sprache ist nicht frei von abgegriffenen Wendungen, aber immer bildhaft und auch schwungvoll an den Höhepunkten. Es ist ein Text, wie er ihn brauchte als Szenenbildner, Dramatiker und Musiker. Aus dem Klang eines Wortes hat sich ihm, wie er selbst sagt, zunächst eine Handlung für Musik gestaltet, woraus sich ergibt, daß nicht eine musikalische Klangvorstellung das Primäre seiner Inspiration war. Gleichviel, er hat eben doch in einer ungewöhnlichen Phantasie die Fähigkeit der Bühnenvision: zugleich mit der Handlung und ihrer Idee dem Bühnenbild eine symbolhafte Anschaulichkeit zu geben, alle dramatischen Kräfte zusammenzufassen, Wort, Ton, Farbe, Licht und Klang in eins zu denken, den einen Effekt durch den anderen zu überhöhen und auf alle Sinne zu wirken, ohne bewußt eine musikdramatische Idealverschmelzung anzustreben. Schreker geht den Weg zur Oper, gibt aber nicht die Errungenschaften des Musikdramas preis und verleiht dem Orchester

mehr als sonst eine sinfonische Grundhaltung. Man kann seiner Erkenntnis nur beistimmen, wenn er vermutet, daß sein neuestes Werk eine Abkehr von seinen früheren Versuchen bedeutet, der Kunstform der Oper neue Ausdrucksmittel zu gewinnen, um sich dafür in noch plastischerer und deutlicherer Weise den Zielen zu nähern, die er seit dem »Fernen Klang« verfolgt und doch nicht klar gestalten konnte. Er bietet musikalisch weniger Überraschendes, wendet sich noch mehr vom Impressionismus ab, nimmt eine festere Thematik auf, bringt mehr Linie, setzt also die Entwicklung seit dem »Schatzgräber« fort. Er ist reifer, aber auch intellektueller geworden. Er weiß, was er will, und beherrscht die Technik vollkommen. Im übrigen braucht hier das Wesen seiner Musik, die Farbenpracht seines Orchesters nicht geschildert zu werden. In manchen Teilen ist der Klang noch einfacher, harmonischer geworden, aber die Dissonanz ist geblieben. Das Ohr hat sich gewöhnt, mehrere Harmonien zusammenzuhören, obwohl es noch genug Probleme gibt. Man hat die Überzeugung, daß vieles in diesem Stil zukunftssträchtig ist. Unübertroffen ist Schreker wieder als Licht- und Stimmungskünstler. In den feinen Farben des ersten Akts, in den unmerklichen Übergängen ist manches bewundernswert und gefühlsmächtig. Das geheimnisvolle Aufleuchten des Schlosses im Mondschein bedeutet hier einen szenisch-musikalischen Höhepunkt. Die Aussprache zwischen Heinrich und Eva im zweiten Aufzug wird mit der ganzen brünstigen Ekstase, deren Schreker fähig ist, begleitet, doch ist es eine kühle Glut, und das eigentliche, kanonisch geführte Duett bleibt gekünstelt im Klang. Einen breiten Raum gönnt Schreker in Zwischenspielen dem Orchester, um die Singstimmen zu entlasten, fordert aber doch von den Partien des Heinrich und der Eva Ungewöhnliches. Unbedenklich ist die Art, wie er im zweiten Akt für eine Minute den Chor zitiert. Dagegen ist die vom Chor herbeigeführte Steigerung im dritten Aufzug, wo die Menge mit einem achttimmigen Choral die Trauung in der Kirche krönt, ein Meisterstück. Alles ist hier in einem Zuge gestaltet, die Auseinandersetzung zwischen Peter und Eva, die Festfreude der Hochzeit, Trauung, Volkstanz, Kampf und Brudermord, der Brand von Irrelohe. Es ist eine blutige und wilde Romantik, aber wirksames Theater. Man braucht diesen Akt nur mit dem in Szenen und Episoden brüchigen Elysiumsakt der »Gezeichneten« zu vergleichen, um zu erkennen, was Schreker hier in einheitlich gesteigertem Aufbau erreicht hat. Die Aufführung, die unendliche Mühen gekostet hatte, war in jedem Betracht glanzvoll. *Aravantinos* hatte zum Teil wundervolle, nur leicht in phantastischem Sinne stilisierte Bühnenbilder entworfen, Generalintendant *Rémond* ließ alle Beleuchtungskünste spielen und bewährte sich als szenischer Organisator, kein Lob ist zuviel für *Klemperer* und sein herrliches Orchester.

SMETANA-ECHO

Zum hundertsten Geburtstag *Friedrich Smetanas* erschienen eine Fülle von Aufsätzen in den Zeitungen des In- und Auslandes. Aus Gründen der Übersichtlichkeit lassen wir die Aufzählung dieser Veröffentlichungen gesondert folgen: *Allgemeine Zeitung* Nr. 79 (3. März 1924, München). »Smetana« von *Erich Steinhilber*. — *Arbeiterzeitung* Nr. 60 (1. März 1924, Wien). »Friedrich Smetana« von *Paul A. Pisk*. — *Berliner Tageblatt* Nr. 109 (4. März 1924). »Der Genius des Musikantenvolkes« von *Oskar Baum*. — *Germania* Nr. 66 (4. März 1924, Berlin). »Smetana« von *Bertha Witt*. — *Magdeburgische Zeitung* Nr. 115 (2. März 1924). »Friedrich Smetana« von *Alfred Goetze*. — *Prager Presse* Nr. 61 (2. März 1924). »Bedrich Smetana« von *Zd. Nejedli*. »Smetana im Ausland« von *Karel Burian*. »Zur Ikonographie B. Smetanas« von *J. Peřirka*. »Smetanas Kammermusikwerke« von *J. A. Theurer*. »Smetana und Hans v. Bülow« von *Otakar Hostinský*. »Der Schöpfer« von *Leoš Janáček*. — *Süddeutscher Musikkurier* Nr. 66 (6. März 1924, Nürnberg). »Friedrich Smetana« von *Carl Johann Perl*. — *Württemberger Zeitung* Nr. 52 (1. März 1924, Stuttgart). »Friedrich Smetana«! — *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 315 (2. März 1924). »Friedrich Smetana« von *Tb*.

INLAND

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 15 (26. Februar 1924). — »Die ersten »Holländer«-Auführungen in Berlin« nach den Aufzeichnungen Richard Wagners. Teilabdruck aus Wagner, »Mein Leben«. Die 80jährige Wiederkehr der Monate Januar-Februar, in denen erstmalig der »Holländer« in Berlin aufgeführt wurde, veranlaßt diesen Erinnerungsaufsatz.

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG Nr. 117 (4. März 1924, Mannheim). — »Das Stilproblem der »Alkestis« von *Alfred Rosenzweig*. Siehe auch »Musikblätter des Anbruch«.

VORWÄRTS Nr. 120 (11. März 1924, Berlin). — »Musik und Schule« von *Rudolf Malsch*. Bemerkungen zu der ministeriellen Denkschrift über »Musik und Schule«. — »Musik und Volk«.

VOSSISCHE ZEITUNG Nr. 88 (21. Februar 1924, Berlin). — »Igor Strawinskij« von *Adolf Weißmann*. Verfasser stellt in ausführlicher Betrachtung fest, was uns Strawinskij bedeuten kann. Dazu bedarf es der genauen Analyse dieser musikalischen Persönlichkeit. Einige Punkte seien herausgegriffen. So die Parallele, die zu Arnold Schönberg gezogen wird; ist doch beider Ideal »die reine, absolute Musik«. Strawinskij hat allerdings »den Begriff des Unromantischen entscheidend durchgesetzt«. Trotzdem er Russe ist, ist »das Erzeugnis der Rasse durch die eigene schöpferische Kraft über das Rassische hinausgewachsen«. Verfasser erläutert die Zusammenhänge von Strawinskij's Kunst mit der modernen Malerei (Kandinskij), leuchtet deren Beziehungen zu den Fundamenten seiner Musik ab, weist nach, wie Strawinskij trotz seiner absoluten Freiheit vom Sentimentalen, Wege zu einer neuen Lyrik beschreitet.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 8 bis 11 (22., 29. Februar, 7., 14. März 1924, Berlin). — »Man muß es öfter hören?« von *Martin Friedland*. Autor beleuchtet die Frage, ob das öftere Hören eines Werkes wirklich immer und unbedingt zu einer Erhöhung des künstlerischen Genusses beiträgt. Einige »Überraschungen« in großen Meisterwerken, die gerade durch ihre Erstmaligkeit auf den Hörer wirken, wie der piano-Triangelschlag im Meistersingervorspiel (8 Takte nach dem letzten C-dur; Seite 26 der Partitur) und andere, verliören naturgemäß durch öfteres Hören ihre Wirkung. Autor wendet sich gegen das ins Sinnlose getriebene Wiederholen von Meisterwerken, da dadurch die Möglichkeit genommen wird, einen neuen zeitlichen Abstand zu gewinnen. Er schließt mit dem Paradoxon: »Man kann zwar ein Meisterwerk der Tonkunst nie oft genug, leicht aber zu oft hören.« — »Musikalische Aphorismen« von *Emil Petschnig*. — »Die Hypnose der Musik« von *Hans Walter Schmidt*. Autor betrachtet das Problem der hypnotischen Kraft der Musik auf Seele, Geist und Leib. — »Eine nicht gehaltene Rede« von *Hugo Rasch*. Nachklang der Kundgebung im Reichstag zur Not der Geistesarbeiter. — »Die »Würde des Künstlers« von *Martin Friedland*. — »Das Über-Hören« an der Musik« von *Rudolf Cahn-Speyer*. Eine Entgegnung auf den oben erwähnten Artikel von Friedland. — »Melodielehre« von *Robert Herried*.

- BLÄTTER DER PHILHARMONIE Heft 13 (13. Februar 1924, Berlin). — »Zwei ungedruckte Briefe Bülows« an Bartholf Senff in Leipzig. Der erste der Briefe unterrichtet interessant über Bülows System, mit dem Orchester Proben abzuhalten.
- BLÄTTER DER STAATSOOPER IV/5 (März 1924, Berlin). — Zur Erstaufführung von Janáček's »Jenufa« bringt Max Brod biographische Notizen von »Leoš Janáček«. Janáček selbst steuert zwei kleine »Skizzen« bei. Julius Kapp führt in den textlichen Inhalt von »Jenufa« ein, während Max Brod, der Übersetzer des Textes, Betrachtungen über Stil und dramatischen Aufbau der Oper anstellt.
- DER FRÄNKISCHE BUND Heft 1 (Oktober 1923, Nürnberg). — Ludwig Weber — Ein Nürnberger Tonsetzer »von Anton Hardorfer«. Verfasser gibt ein fesselndes Bild und eine ästhetische Würdigung des Künstlers, dessen Namen in der musikalischen Welt einen guten Klang hat und auch in weitere Kreise zu dringen beginnt.
- Heft 2 (Januar 1924). — »Aus Würzburgs musikalischer Vergangenheit« von Oskar Kaul. Ein historischer Überblick über die Musikpflege am Würzburger Hofe seit dem 17. Jahrhundert. Dazu eine Musikbeilage, die eine Probe Alt-Würzburger Musik gibt. Arie aus der Serenata »La Dafne« des Hofkapellmeisters Georg Fr. Waßmuth.
- HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 21 (5. März 1924, Essen). — »Friedrich Smetana und die Nationalmusik« von Ernst Dahlke. — »Gesang- und Musikunterricht an den höheren Schulen Bayerns« von H. Striegel. — »Der Tonname als Unterrichtshilfe« von Anton Schiegg und eine Entgegnung desselben Autors auf den Artikel »Tonwort-Ersatz« von Heinrich Werlé. Werlé schreibt dazu wiederum ein Schlußwort.
- ILLUSTRIERTE ZEITUNG Nr. 4120 (21. Februar 1924, Leipzig). — »Walter Niemann« von Max Steinitzer. Die Zeitung bringt eine »antike Idylle« des Tonsetzers. Verfasser gibt dazu eine kurze Einführung in Schaffens und Wirken dieses »deutschen Chopin«. Er zeigt auf, wo die Stärken Niemanns liegen, wie ihn Natur-, Kunst- und Menschenleben künstlerisch anregen und wie seine Klavierzyklen »in die Eigenart abgeschlossener Kulturwelten« führen. Besonders weiß Autor darauf hinzuweisen, daß eine große Zahl seiner Werke die Innerlichkeit der verschiedensten Dichternaturen erschließt.
- KUNSTSTWART Heft 6 (März 1924, Dresden). — Dies Heft enthält als Musikbeilagen zwei Lieder von Bruno Stürmer »Es kommt der Mond die Treppe herauf« und »Bitte«.
- MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VI/2 (Februar 1924, Wien). — Zweites Schreker-Heft anläßlich der Uraufführung seiner neuen Oper »Irrelohe«. — »Schreker und das Theater« von Paul Bekker. — Es folgen Bruchstücke aus Schrekers Operndichtung »Die tönenden Sphären«. — »Die tönenden Sphären« von Rudolf St. Hoffmann. Autor erläutert diese im Jahre 1915 entstandene Operndichtung. Das Werk spielt während des Krieges, 1914 der erste Akt, 1916 der zweite und dritte. Viel Persönliches, auch Anklänge an den »Fernen Klang«, an den »Schatzgräber« sind zu finden, doch spricht das Buch für seinen Schöpfer und seine reine Menschlichkeit. — »Schreker in Köln« von Walter Jacobs. Der Autor weist nach, wie Köln stets eine Pflegestätte der Schrekerschen Kunst gewesen ist und wie auch diesmal für die Uraufführung der »Irrelohe« Otto Klemperer und Intendant Rémond alles daran setzten, mit der Aufführung dem Werke gerecht zu werden. — »Irrelohe« von Rudolf St. Hoffmann. Nach einer ästhetischen Wertung des Textbuches kommt der Verfasser auf die Musik, die in erster Linie einen Schritt zur Tonalität zurück bedeutet. Auch eine stilistische Vereinfachung und harmonische Reinigung zugunsten des rein melodischen Elementes ist festzustellen. Manches, was bei Schreker fremd anmutet, findet sich in der Musik zu dem neuen Opernwerk: starke Verwendung des Chores, fest geschlossene Formen und, daß das Orchester stets das letzte und eindringlichste zu sagen hat. — »Zur Inszenierung von Schrekers »Fernen Klang« in Darmstadt« von Karl Menninger. — »Franz Schreker als Lehrer« von Kurt Singer. Autor spricht über Schrekers Persönlichkeit, seine Lehrmethode und das, was er seinen Schülern geben kann und gibt. Er vergißt ihn auch nicht als Direktor der Hochschule, der mit seinem Kollegen Schünemann das Institut mustergültig leitet. — »Bei Schreker« von Oskar Bie. — »Franz Schreker und die Schweiz« von Gustav Renker. Indem der Autor beklagt, daß die Schweiz — in musikalischer Beziehung immer etwas nachhinkend — bisher herzlich wenig für Schreker getan hat, legt er die Fäden bloß, die sich von Schrekers Werk zur Psyche des Schweizers spinnen. Er und Bittner würden bestimmt bald dort durch-

- dringen, denn gerade die Romantik ihrer Musikdramen seien dem Schweizer Empfinden eng verwandt. — »Was Wien für Franz Schreker tut« von *Ernst Desey*. Antwort: Nichts.
- DIE MUSIKWELT** IV/3 (März 1924, Hamburg). — »Eugen d'Albert als Klavierkünstler und Klavierkomponist«. Eine Würdigung des Meisters zu seinem 60. Geburtstag von *Rudolf Philipp*. — »Gustav Mahlers nachgelassene Sinfonie« von *Richard Specht* (siehe auch Aprilheft der »Musik«, Echo der Zeitschriften). — »Kinomusik« von *Ernst Grau*.
- DAS ORCHESTER** I. Jahrg. Nr. 1—4 (Februar-März 1924, Berlin). — Dieses amtliche Blatt des »Reichsverbandes deutscher Orchester und Orchestermusiker« bringt neben Mitteilungen der Organisation Berichte aus dem musikalischen Leben, außerdem einen Aufsatz von *Fritz Badicke* über »Rundfunkmusik«.
- RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG** Heft 7—10 (Februar-März 1924, Köln). — »Hermann Wunsch, ein rheinischer Musiker« von *Karl Schumacher*. Autor weist auf diesen bisher nur einem kleinen Teil Deutschlands bekannten Dirigenten und Komponisten hin. Ein kurzer biographischer Überblick über das Leben des vierzigjährigen schließt den Aufsatz. — »Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte« von *Walter Georgii*. Der Autor gibt einen großzügigen Überblick über das Klavierschaffen Deutschlands aus den letzten 50 Jahren.
- SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT** Heft 9, 10, 11, 12 (27. Februar, 5. 12. und 19. März 1924, Berlin). — »Modest Mussorgski und sein Boris Godunoff«. Ein Überblick über das Schaffen Mussorgskijs mit besonderer Berücksichtigung der »Boris«-Aufführung an der Berliner Volksoper von *Karl Westermeyer*. — Durch drei Hefte zieht sich ein Aufsatz *Max Chops* über »Walter Niemann«. Einer ausführlichen biographischen Skizze folgt nach der Betrachtung der Werke des Musikschriftstellers Niemann die Würdigung des Klavierkomponisten. Eine genaue Aufzählung der bisherigen 93 Opera und ihre ästhetische Wertung machen diesen Aufsatz zur Wissensquelle über den albekannten Meister.
- ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK** II/3 (März 1924, Nürnberg). — Fortsetzung des Aufsatzes »Zur Geschichte des Choral-Vorspiels« von *August Scheidl*.
- ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK** 91. Jahrg. Heft 3 (März 1924, Leipzig). — »Reformmusikschulen« von *Richard Paul*. Der Autor macht Vorschläge zur musikalischen Erziehung des Volkes, indem er zur Gründung der Reformmusikschule rät, etwa in dem Sinne, wie ihn Kestenberg in seinem Buche »Musikerziehung und Musikpflege« vorschlägt. Im weiteren geht der Autor darauf ein, wie eine solche Reformmusikschule etwa beschaffen sein müßte. Klare und konkrete Ideen bezüglich der Unterteilung wie auch zur äußeren Stellung einer solchen Schule folgen. — »Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik« von *Alfred Heuß*. III. Kapitel. Über Arnold Schönberg. Verfasser ist der Ansicht, daß Arnold Schönbergs Entwicklung sich selbst ad absurdum geführt habe. Einleitend wird der Begriff »absolute« Musik klargestellt, da das Wort »absolut« durchaus mißverständlich sei. Das Unterscheidungsmerkmal bestimmter Musikarten bestehe lediglich darin, ob eine Musik nur »in sich selbst ihren Zweck und Inhalt hat, nur in sich allein ihr Genüge findet, oder ob sie irgendeinem, von der Musik als solcher ganz unabhängigen Inhalt dient, also eine Anwendung auf irgend etwas außerhalb der Musik als solcher Stehendes findet«. Das Schaffen Schönbergs, das schließlich immer aus allgemeinen menschlichen Problemen und Bedürfnissen heraus entstand, das Ausdrucksmusik vom reinsten Wasser war, ist Negation geworden. Schönberg erkannte gerade die schwachen Seiten der Ausdrucksmusik und stürzte sich in der Absicht, diese Schwächen auszumerzen, ins »rein Musikalische«. Diese zweite Periode seines Schaffens wurde zu einer spekulativen Zersetzungs- und Zerteilungsarbeit, in der das rein Musikalische immer stärker zur fixen Idee wird. Der Verfasser zieht den Schluß, daß Schönbergs Musik auch für seine Nachfolge illusorisch bleiben mußte. Das Positive in Schönbergs Schaffen liege in der mittleren Periode; manch gangbaren Weg wiese gerade diese Zeit des Schaffens, auf einen sicheren und gesunden Boden zu kommen. — »Walter Niemann« von *Rudolf Birgfeld*. — »Die Not des Leipziger Konservatoriums« von *Stephan Krehl*.
- ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT** VI/6 (März 1924, München). — *Curt Sachs*: Die griechische Instrumentalnotenschrift. *Max Friedlaender*: Das Lied vom Marlborough. *Adolf Schmidt*: Zur Frage der zahlenmäßigen Bezeichnung der Intervalle und der Töne. — *Wilhelm Heinitz*: Grammophonaufnahmen im Dienste der Musikwissenschaft. *Oskar Fleischer*: Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und Gregorianischen Gesang.

Verzeichnis sämtlicher Werke von Felix Draeseke. Das Verzeichnis bietet eine Übersicht über das gesamte Schaffen Draesekes. Eine biographische Einleitung schließt sich einer allgemeinen Wertung des Meisters von Otto zur Nedden an.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Heft 8—10 (23. Februar, 1., 15. März 1924, Zürich). — »Die Wagner-Illusion« von Camille Saint-Saëns. (Abdruck aus den »Portraits et Souvenirs«.) Der Verfasser sucht Fehler im Wagner-Stil zu finden und sie zu erklären. — »Cherubinis Oper« Elisa« von L. Schemann. Forts. u. Schluß. — »Friedrich Smetana als Klaviervirtuose« von Otto Keller. DER AUFTAKT IV/2 (März 1924, Prag). — »Smetana« von Ernst Rychnovsky. Abschnitte aus der Smetana-Biographie Rychnovskys (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart). — »Vom Abstrakten in der Musik« von Alfred Einstein. Ausgehend von der Musik des Mittelalters, von Josquin de Prés, der das Abstrakte auf einen Gipfel geführt und es auch gleichzeitig überwunden hat, kommt Autor auf die Musik unserer Zeit, auf ihre Sehnsüchte, die der Romantik vor hundert Jahren ähnlich sind. Der Begriff des »Abstrakten« wird erläutert, ein Begriff, der nur der deutschen Musik eigen, der niemals der russischen oder französischen Musik etwa verständlich gewesen ist. »Das Abstrakte in der Musik ist immer die Anerkennung, daß Musik keine Kunst des Ohrs ist, sondern eine Kunst innerer Bewegung und innerer Bewegtheit . . . ; es ist in der Tat der verzweifelte Irrweg einer Zeit, der für die Geistigkeit, die Vergeistigung, die Grundlagen fehlen. Das vergeistigste, unsinnlichste Stück der neueren Musik steht nicht im Parsifal (wo es vielleicht stehen sollte — aber es war Wagners Tragik, Askese als sinnlichster aller Musiker darstellen zu wollen und zu müssen), sondern in Beethovens a-moll-Quartett op. 132; und die archaische Wendung in diesem »Heiligen Dankesang«, zu der Beethoven schon greifen mußte, ist bezeichnend. Auch die Elemente der »klassischen« Musik reichten zur Symbolisierung eines religiös erregten Inneren nicht mehr aus. — Wo sollten sie bei uns herkommen? In einer Zeit, die erkennt, was Musik ist, Musik sein sollte, aber weder die schöpferische Potenz hat, Musik zu gestalten, noch für die Gestaltung die elementaren Mittel. Diesmal fehlt es nicht bloß am Wein oder am Becher, sondern es fehlt an beidem.« — »Vom Transzendentalen in der Musik« von Julius Wolffsohn. Eine umfassende ästhetische Untersuchung dieses Themas, die die Verbindungen des kosmischen und musikalischen Geschehens miteinander aufzeigt. — »Mahlers Ekstase« von Edgar Byk. Mit kurzen Worten stellt Verfasser ein Bild Mahlers dar. Er vergleicht ihn mit Schönberg, um desto klarer Mahlers Persönlichkeit in seinem Werk herauszumeißeln: Mahler liebte die Welt, wie Gott sie geliebt hat, um derentwillen er ja seinen eingeborenen Sohn hingab. So hat er alle Hände voll zu tun, um diese Welt und den Abglanz jener in Töne einzufangen. Darum haben Schönbergs Melodik und Harmonik eine rein transzendente Kohärenz, Mahlers Melodik und Harmonik musikalische Kohärenz und Kontinuität. Schönberg schließt Fenster und Augen beim Komponieren. Mahler steht mit weit offenen Augen in Frühlings- oder Sommerlandschaft. Schönberg ist Reue, Buße, Askese, Seelen- und Gottversunkenheit, gelöst vom Irdischen. Mahler ist in Gottes Werk versunken, der Auserwählte des Himmels, der Heilige, der siebenmal am Tage fällt und Gottes doch gewiß ist. Schönberg ist die Welt zurückweisend, sich selbst verbrennend, ohne Gnade, Strindberg, der heilige Antonius. Mahler ist die Welt umfassend, überfließend, ekstatisch liebend, Dostojewski, Franz von Assisi. So ist auch seine »Banalität« zu verstehen. »Interessant der Vergleich seiner Sinfonie bezüglich des Aufbaues mit der Bruckners: »Erlebnis, Erschütterung liegt immer im ersten Satz; der Höhepunkt jeder seiner Sinfonien im Durchführungsteil der ersten Sätze, alles folgende ist Erklärung, Verklärung, Ausdeutung, Ausklang. (Bei Bruckner liegen die Höhepunkte, die Ballung fast durchweg in den vierten Sätzen).«

THE MUSICAL QUARTERLY X/1 (Januar 1924, Newyork). — »Probleme der modernen Musik« von Egon Wellesz. Kommende Generationen werden die musikalische Periode von 1900 bis 1920 als eine der bemerkenswertesten betrachten, wenn nicht als eine der fruchtbarsten. Denn es gibt in der ganzen Geschichte der abendländischen Musik keine andere Periode, in der so viele augenscheinlich auf gänzlich verschiedenen Hypothesen basierte Werke produziert wurden als diese. Autor beschäftigt sich in seinem Aufsatz von seinem Standpunkt als schaffender Musiker, der doppelt interessiert ist, sich zu begreifen und gleichzeitig seine Zeit, mit gewissen Problemen, die diese Periode kennzeichnen: Romantik, Im-

- pressionismus, Expressionismus, der neue Klassizismus. Er kommt zum Schluß: »Neuheit in Harmonie und Rhythmus, Kühnheit des Kontrapunkts, sind nur Mittel zum Endzweck. Sie sind bedeutungslos, wenn das Ganze nicht durch eine erhabene Idee emporgehoben wird. Es wird Zeit, daß man diesen Mitteln nicht mehr Bedeutung zumißt, als sie verdienen. Ein Komponist, der beachtet werden will, muß natürlich die Technik seiner Zeit voll und sicher beherrschen. Über und neben dieser beginnt aber erst, was man »Komposition« nennt — Schaffen, ihr Wert, ihr Effekt.« — Weit ausholend und tiefgründig behandelt *Oscar Thompson* die Frage: »Wenn Beethoven den »Faust« geschrieben hätte.« — *Jaques Dalcroz* legt in einem groß angelegten Aufsatz die Ideen seiner »Technik der plastischen Bewegung« dar. — Es folgt der Abdruck eines Kapitels aus dem Buche von *Irving Wilson Voorhees* »Hygiene der Stimme«, »Stimmstörungen, von einem Halsarzt beschrieben.« — *Pierre Loti*: Ein Prosa-Poet der Musik »von *Frederick H. Martens*.« Alles wird einem musikalischen Herzen zur Musik. »Diese Worte Romain Rollands sind der Gesichtspunkt, unter dem der Verfasser die künstlerische Persönlichkeit jenes Kapitäns Louis-Marie-Julien Viaud, dessen Werke unter dem Pseudonym »Pierre Loti« sich die Welt eroberten, betrachtet.« — *J. Lawrence Erb* dokumentiert »Einige Betrachtungen über musikalische Erziehung in den Vereinigten Staaten« in einem wertvollen Anregungen auf diesem Gebiet bietenden Artikel. — Weiter folgen zwei philosophische Auseinandersetzungen, eine von *R. W. S. Mendl*, die die Beziehungen zwischen »Musik und Geist« aufzudecken versucht, eine zweite von *Dane Rudhyar* »Schaffende und Publikum: ihre Verwandtschaft.« — Eine ausführliche Würdigung *Hans Pfitzners* von *Rudolf Felber* beschließt das Heft.
- THE MUSICAL TIMES Nr. 973 (März 1924, London). — *William Wallace* beschließt mit einem Kapitel über »Die Dämmerung des modernen Dirigierens« die Serie seiner zahlreichen Aufsätze über den »Kapellmeister und seine Vorläufer«, in der er die historische Seite des Dirigierens behandelte. In Aussicht gestellt wird eine zweite Serie, die sich mit der modernen und praktischen Seite dieser Materie beschäftigen wird. — »Ludwig van Beethoven« von *Alexander Brent Smith*. — »Einige Neuyorker Organisten und ihre Orgeln« von *H. C. Colles*. — »Neues Licht auf frühe Tudor-Komponisten« von *W. H. Grattan Flood*. XXX. — *Richard Edwards*. — »Rheinbergers Orgel-Sonaten«, Fortsetzung der Analysen von *Harvey Grace*. — »Boughton und seine »Alkestis«.
- LA REVUE MUSICALE V/5 (1. März 1924, Paris). — »Erik Satie« von *Charles Koechlin*. Ein Überblick über sein Schaffen und Werden. — »Erik Satie, der »welvet Gentleman« von *George Aurio* mit einer Zeichnung von *Alfred Fruh*. Eine geistreiche und amüsante Plauderei über den französischen Meister. — »Bruchstücke aus einem Vortrag über Erik Satie« von *Jean Cocteau*. — »Sätiana«. — »Gaspard le Roux« von *André Tessier*. — »Stimme und Cello« von *Eduardo Garcia-Mansilla*.
- RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXI/1 (Turin). — *Georges de St. Foix*: »Clementis Sinfonien.« — »Der dreihundertste Todestag William Byrds« von *Vittorio Ricci*. William Byrd, der am 4. Juli 1623 als Mitglied der königlichen Kapelle starb und in deren Sterberegister den ehrenvollen Zusatz »Vater der Musik« erhielt, ist der Komponist zahlreicher Motetten, Madrigale und geistlicher und weltlicher Lieder. Er nimmt einen so hohen Rang unter seinesgleichen ein, daß ihn der italienische Verfasser unmittelbar hinter Palestrina und Orlando di Lasso stellt und der besonderen Aufmerksamkeit seiner Landsleute empfiehlt. — »Der »Gamelan« von *Gaston Knosp* (ehemaligem Mitglied der Musikalischen Mission in Indochina). Verfasser beginnt hier eine tiefgründige, auf die gesamte Literatur und eingehende Spezialstudien an Ort und Stelle gestützte Untersuchung über den »Gamelan«, das javanische Orchester. — »Petrarca und die Musik« von *Ludovico Frati*. Der erste Komponist eines Petrarchischen Gedichts, der Canzone »Vergine bella, che di sol vestita« war ein in Italien lang verweilender Belgier Guillaume du Fay, es folgten Palestrina, Cipriano de Rore, Vincenzo Ruffo, Alessandro Milleville, Claudio Merulo und andere. Von deutschen Komponisten führt der Verfasser Franz Liszt an mit seinen »Drei Sonetten des Petrarca für eine Singstimme mit Klavierbegleitung« (Mainz, B. Schott's Söhne). — »Rom, der musikalische Mittelpunkt des 17. Jahrhunderts« von *Ch. Van den Borren*. — »Eine Alpinsinfonie von Richard Strauß (op. 64)« von *Federico Cattaneo*. — Eine moderne deutsche Anstalt für den Bau von Saiteninstrumenten von *Carl Johann Perl*. — »Die finnländische Musik« von *Toivo Haapanaw*. Eine historische Abhandlung über die finnländische Volks- und Kunstmusik von ihren Anfängen im 11. und 12. Jahrhundert bis auf unsere Tage. Ernst Viebig

BÜCHER

KURTSINGER: *Bruckners Chormusik*. Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Anton Bruckner kommt in Mode. Auch Heiligen, sieht man, passiert es. Was hätte seine Schwester Nannerl dazu gesagt, was die Jobstin, daß der Tonerl in Mode kommt. Der Tonerl, dessen f-moll-Messe die Herren Philharmoniker nicht spielen, dessen Sinfonien die Wiener nicht hören wollten. Nun erscheinen schon Spezialwerke über ihn. Nach P. Griesbacher, der dem Tedeum ein eigenes Buch widmete, kommt Kurt Singer mit einer 136 Buchseiten starken Studie über »Bruckners Chormusik«. (Deutsche Verlags-Anstalt, 1924.) Wunder und Zeichen geschehen. Bei Bruckners Tode war außer der schmächtigen Biographie von Brunner so gut wie nichts vorhanden. 1904 erweckt Rudolf Louis seinen ersten Nachruhm, dann folgten Gräflingers »Bausteine«, dann wieder Pause, dann die Biographie des Unterzeichneten, die den katholischen Musiker aufzeigt und eine Flut von anderen Schriften nach sich zog: Tessmer, Schwab, Eckstein u. a. m., was seinen tieferen Grund im Wiedererwachen des religiösen Bewußtseins nach dem Krieg haben mag. Auch Göllerichs authentische, mit Material überreich versehene Biographie (1. Band) kam inzwischen heraus und mehr noch bedeutet, daß die Welt allmählich Blick bekommt für die herrliche Gestalt des Gotteskündigers, des Gesendeten, der zu einer Gemeinschaft der Gläubigen spricht, während die Überschätzung seines sinfonischen Antipoden von einst, Johannes Brahms, allmählich nachläßt und man mit Paul Bekker in seinen Sinfonien eine ausgeweitete Kammermusik sehen lernt. So kommt es zur späten ausgleichenden Gerechtigkeit durch das Schicksal, und dazu gehört auch Singers ausgezeichnete Studie über Bruckners Chormusik. Er bringt eine architektonische und rhythmische Erklärung der drei Messen, des Tedeums und der kleineren Chorwerke und läßt die ebenso tiefe theoretische wie praktisch-musikalische Einstellung des Verfassers zum Gegenstand erkennen. Er schildert die drei Messen, die merkwürdigerweise alle in moll stehen wie die 19 von den 35 Sinfoniesätzen Bruckners so eindringlich, daß kein Dirigent mehr fehl gehen kann. Erfreulich, daß er besonders die e-moll-Messe als »entsinnlichte Musik« von innerer Verwandtschaft mit dem Palestrinastil hervor-

hebt, was auch der übergroßen Ehrfurcht entspricht, die Bruckner Palestrina entgegenbrachte. (Sie wird besonders schön und anschaulich von Friedrich Eckstein in seinen jüngst herausgekommenen Erinnerungen geschildert.) Äußerst wertvoll erscheinen die Hinweise auf die sozusagen geistig vereinheitlichte Thematik in Bruckners Messen, wozu die ausführliche Thementafel ein dankenswertes Hilfsmittel bietet. Der tristanisierende »Seufzer« in der Thematik der d-moll-Messe ist sicher vor der Aufführung des »Tristan« geschrieben worden; allein die (von Auer) angeführten Parallelen bei Spohr wurden von Ernst Kurth doch wieder ausgeschaltet: sie sind im Grunde dissonant gedacht, während Wagner den Septakkord als Konsonanz empfindet. Doch dies nur ganz nebenbei. Alles in allem ist Singers Analyse mehr, als ihr Titel verspricht: ein Vademekum für alle, die den Kirchenmusiker Bruckner hören, studieren oder dirigieren wollen. Ernst Decsey

GUSTAV SCHUR: *Erinnerungen an Hugo Wolf*. HEINRICH WERNER: *Der Hugo-Wolf-Verein in Wien*. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Diese beiden Bändchen (34 und 35) der Deutschen Musikbücherei des rührigen Verlags von G. Bosse huldigen in edler Pietät dem Genius des letzten großen Liedermeisters. Als Hugo Wolf Anfang 1892 nach Berlin kommen sollte, erhielt ich einen Brief von G. Schur, der sorglich, wie eine Mutter ihrem geliebten, in die Fremde ziehenden Sohne, dem verehrten Freunde die Wege eben wollte. Aus Schurs Erinnerungen spricht die freudig dem Genius dienende Liebe rührend zu uns; sie begnügt sich mit der Genugtuung, in der Not geholfen und von den Lichtstrahlen des werdenden Meisters einen Schein empfangen zu haben. Warum Schur dann, wie so mancher Freund Wolfs, plötzlich vernachlässigt wurde, sagt der bescheidene Jünger nicht. Aber viele schöne Briefe Wolfs teilt er mit und gibt manchen feinen Beitrag zur Charakteristik und Lebensgeschichte. Werners Buch erzählt die Geschichte des Wiener Wolf-Vereins, der dem Wiener Wagner-Verein die Arbeit für Wolf 1897 abnahm; er folgte damit dem rühmlichen Beispiel des vorher von Paul Müller in Berlin gegründeten. Acht Jahre hat er bestanden und aufs tüchtigste für seinen Meister gewirkt. Es ist leicht, über diese Vereine hochmütig abzuurteilen

mit der bequemen Phrase: das Genie setze sich ja auch ohne sie durch. Danach haben seine tatkräftigen Verehrer nie gefragt. — Auch Werners Schrift wie die Schurs hat schöne Faksimiles Wolfischer Briefe und wertvolle Beilagen. Ein Wort zum Schluß: Wir kennen nun Wolfs Persönlichkeit und sein Verhältnis zu Wien genugsam; sollte es nicht an der Zeit sein, endlich wieder sich der Erforschung seines Werkes zuzuwenden?

Richard Sternfeld

ERNST RYCHNOVSKY: *Smetana*. Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1924.

Anlaßlich der 100. Wiederkehr von Friedrich Smetanas Geburtstag wurde die Musikwelt durch Herausgabe vorliegender Biographie angenehm überrascht, ist sie doch nicht nur die erste in deutscher Sprache, sondern die erste alles zusammenfassende Darstellung seines Lebens und Wirkens überhaupt. (Ein großes, auf vier Bände berechnetes tschechisches Werk, ihn betreffend, ist erst in allmählichem Erscheinen begriffen.) Dieser Umstand machte ein ausführlicheres Zitieren von Materialien, namentlich aus Briefen, Tagebüchern, Aufsätzen Smetanas wünschenswert, so daß die in Rede stehende Arbeit zugleich als Quelle für künftige gleichgerichtete Unternehmungen gelten darf. Aber auch deshalb war es nötig, an manchen Punkten weiter auszuholen, um das eine oder andere, für die tschechische Musikgeschichte bedeutsame politische, soziale, kulturelle Moment dem damit nicht vertrauten Leser erst ins rechte Licht zu rücken und Mißverständnisse bzw. irrige Ansichten zu beseitigen. So beginnt gleich das erste Kapitel »Entwicklung« mit einem kurzen Abriss der Geschichte der Tonkunst und ihrer Pflege bei Adel und Klerus in Böhmen von der Zeit des Dreißigjährigen Krieges bis 1824. Die geistliche wie weltliche Musik, zumal der Einfluß Mozarts auf die Gestaltung der Dinge, ferner der nationale Hintergrund, von dem sich dieses Treiben abzeichnete, wird auf ein paar inhaltsreichen, ein buntes Bild entwerfenden Seiten charakterisiert, die mit den ersten mißglückten Bemühungen um eine tschechische Oper abschließen. Der sie, wie die autochthone Musik der Tschechen überhaupt, erst schaffen mußte, war eben der Held dieser Darstellung. »Jugend und Gymnasialzeit«, letztere mit Smetanas Widerwillen gegen jeden Schulzwang, aber steter Bereit-

schaft, in geselligen Zirkeln zum Tanz aufzuspielen, und der Liebe zu Katharina Kolaf, seiner späteren ersten Frau; »Prag« mit der großen materiellen Not des jungen Künstlers, aus der auch ihn schließlich Liszts stets hilfsbereite Großmutter befreit; »Göteborg«, wohin der aus der heimatischen Enge Fortstrebende verschlagen wird, wo er fünf Jahre zubringt, auf Ferienreisen aber durch Aufenthalte in Leipzig und Weimar mit den führenden Geistern der neudeutschen Schule in engste Fühlung kommt; »Rückkehr« nach Prag, das selbst sich inzwischen ein Umschwung vollzogen hat, indem das erstarkte tschechische Nationalbewußtsein zur Gründung von Zeitungen, Vereinen, Künstlerressourcen schritt und mit der Eröffnung eines Interimstheaters seine vorläufige Gipfelung erreichte; alle diese eingehend durchleuchteten Epochen in Smetanas Leben sind nur das Vorspiel zu dessen eigentlicher Lebensaufgabe, die sich in der Einrichtung von Abonnementskonzerten unter seiner Direktion als »Erste Reformen« bemerkbar macht. »Smetana als Kritiker des tschechischen Theaters« lautet der Titel des nächsten Abschnittes und schildert den ewig sich wiederholenden erbitterten Kampf des genialen Menschen gegen die alteingesessenen Übel jeder Durchschnittstheaterführung: Trägheit, Unwissenheit, Gleichgültigkeit. Seine auf Seite 180 und 181 abgedruckten Ausführungen vom Jahre 1864 über die Aufgabe einer Opernbühne sind heute, nach sechs Dezennien, noch genau so aktuell und — unbefolgt wie damals. Es folgen die Berichte über die Uraufführungen von »Die Brandenburger in Böhmen« und der »Verkauften Braut«. Seine von der »Dalibor«-Premiere her datierende scharfe Fehde mit Pivoda, dem Prager Hanslick, bildet den Inhalt der folgenden Seiten. Mit dieser Oper beginnt Smetanas Leidensweg als Nationalkomponist, der die Wagnerschen Prinzipien und das musikalische Element der Sprache wider den italienischen Belcanto zu verteidigen sich gezwungen sieht. »Taub« und »Geistesumnacht« heißen die weiteren Unterteilungen, die das ganze Leiden, die tiefe Tragik in Smetanas letzten Lebensjahren erschütternd entrollen. Doch konnte alles psychische und materielle Elend ihn nicht hindern, noch Meisterwerke wie den sinfonischen Zyklus »Mein Vaterland«, die Opern »Der Kuß« und »Das Geheimnis«, das Quartett »Aus meinem Leben« nebst manch anderem Schönen hervorzu-bringen, bis ihm der Tod mitleidig die Feder aus der Hand nahm.

Eine ungemein gedankenvolle Abhandlung über unseres Tonsetzers künstlerische Persönlichkeit steht verbindend zwischen dem Lebensbericht und der ästhetischen Wertung seiner Schöpfungen. Smetanas auf allen Gebieten der Tonkunst betätigte Universalität wird betont, sein Verhältnis zu Wagner, Beethoven, Mozart, den Romantikern (Gade, Schumann) einzeln durchgenommen, seine Eigenart, Musik nur unter dem Zwange von dichterischen Vorstellungen zu genießen, erwähnt, und Chopin als Anreger für Smetana, die Polka zu idealisieren, erkannt. Weiter wird der an seinem Abgott Liszt sich bildende Pianist in ihm geschildert, der von modernen Ideen befruchtete Konzert- und Operndirigent ebenso untersucht wie der geschmackbildende Lehrer und endlich der Kritiker, welcher, was er als solcher theoretisch verfiert, als Künstler praktisch ausführt. Aber »seine rassenhafte Individualität rettet ihn dabei vor dem Zauberbann Richard Wagners und erspart ihm ein Schicksal, das alle Epigonen getroffen hat«. Zum Schluß ist auch Smetanas starke erotische Natur anzumerken nicht vergessen, die jedoch gedämpft ist durch ein kräftig betontes schönheitliches Empfinden.

Ein das Psychische seiner Gesamtleistung behandelndes Kapitel steht als allgemeiner Teil den Würdigungen der Klavier-, Lied-, Chor-, Kammer-, Instrumental- und Opernmusik voran und stellt deren Wesen als erdenhaft, jeglicher Reflexion abgeneigt hin. Rhythmische Bestimmtheit und diatonische, singbare, dem Ohre schmeichelnde, gemütvoll Melodik sind ihr echt slawisches Erbe, das, in eine originelle, von Naturgefühl geschwellte Orchestersprache gekleidet, den Hörern die Glieder löst und dadurch — als Ausdruck hedonistischer Weltanschauung — zur Mehrung des Kulturgutes beitrug. Ein Anhang: »Smetana auf der Wiener Musik- und Theaterausstellung 1892« erzählt von den ersten Anfängen seiner werdenden Weltgeltung. Der ganz und gar deutsch erzogene, in seinen künstlerischen Absichten durchaus auf deutschen Meistern fußende, erst in vorgerücktem Alter zum wiedererwachenden tschechisch-nationalen Gedanken den Weg findende Sänger seiner Heimat erscheint sohin als der Befruchtete, nicht nur eine politisch versöhnende Brücke zwischen den beiden Böhmen bewohnenden, leider noch immer sich aneinander reibenden Völkern zu schlagen, sondern auch slawische Musik germanischem Verständnis immer näher zu bringen und so mittelbar unse-

rer schon bedenklich ins Gelehrte, Artistische oder Spirituelle verfallenden Tonkunst wieder größere Frische und Unmittelbarkeit des Ausdrucks einzupflanzen. Rychnovskys Buch, in wohlthuend sachlichem Ton gehalten, durch die gerade dem Deutschen unendlich viel Neues bietende dankenswerte Stofffülle stets voll Abwechslung und anregend, bedeutet zweifellos einen ganz beträchtlichen Schritt nach vorwärts, diesen beiden Zielen entgegen. Wenn es einen Wunsch übrig läßt, wäre es der nach Beigabe etlicher Porträts, Faksimiles und Abbildungen von im Zusammenhang mit Smetana bedeutungsvollen Örtlichkeiten, die als visuelle Hilfen einen Charakter noch weit rascher und entschiedener erfassen lassen als das reine gedruckte Wort.

Emil Petschnig

HEINRICH GRÜNFELD: *In Dur und Moll. Begegnungen und Erlebnisse aus 50 Jahren. Mit 10 Bildern.* Verlag: Grethlein & Co., Leipzig und Zürich.

Wenn Grünfeld seine Memoiren und Gerhard Hauptmann das Vorwort dazu schreibt, dann wird's lustig — das weiß jeder! Und wirklich: so viel gute Witze und Kalauer, bei denen der Verfasser dann selbst begütigend »Au!« ruft, hat selbst Freund Moszkowski in seiner »Unsterblichen Kiste« nicht gesammelt. Aber welche eine Fülle von Nachrichten daneben für das Berliner Musikleben, in dem Grünfeld nach 50 Jahren noch heute so rüstig schafft! Was hat er alles mitgemacht, wie Fatinitza, wen hat er alles gesehen und gekannt, wie Odysseus, wieviel Tausende hat er mit Mund und Hand erfreut, denn »Cello spielt er auch«. Und wieviel kann selbst der lernen, der manche Sachen miterlebt hat und nun sieht, wie sie sich mit der Zeit verändert haben. So z. B. Bülow's Improvisation gegen Hochberg: »Will einst das Gräflein ein Tänzchen wagen«. Ich bezeuge, daß dies ganz flüchtig von ihm auf dem Klavier angeschlagen und fast gar nicht beachtet wurde, daher auch keinen ungeheuren Beifallssturm hervorrief. Aber die Zeit pointiert und mythisiert.

Und noch ein ernstes Wort. Sollte es zufällig einige ältere Musiker geben, die noch nicht ihre Memoiren fertig haben, so seien sie höflich gebeten, sich über die Tatsachen nicht allzu — genial hinwegzusetzen. Seite 255 heißt es: »1883 fuhr ich zu der historisch gewordenen letzten Vorstellung nach Bayreuth. Es war jene, an deren Schlusse Wagner, der selbst dirigiert hatte, eine Rede hielt, die in die

Worte ausklang: »Wenn Sie wollen, haben Sie eine deutsche Kunst.« So viel Worte, so viel Fehler! Ähnlich steht es mit der Geschichte auf S. 57.

Doch nun sehe ich Grünfels satirisches Lächeln um den witzigen Mund, der mir zuruft: »Daß jemand meine Memoiren ernst nimmt — das ist mein bester Witz!« R. Sternfeld

MUSIKALIEN

BENEDETTO MARCELLO: *Concerto für Oboe.* Bearbeitet und herausg. von Richard Lauschmann. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Arnold Schering hat im 4. Bande der Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft (1902/03) S. 238 ff. den Nachweis geführt, daß das angeblich nach Vivaldi von Bach für Klavier allein bearbeitete Konzert Nr. 3 in d-moll ein Konzert für Oboe mit Streichinstrumenten und Continuo von Benedetto Marcello (1686—1739) ist. Dieses Konzert, dessen Adagio wegen seiner Schönheit bereits in manchen Bearbeitungen verbreitet gewesen war, hat jetzt Richard Lauschmann geschickt rekonstruiert, nach der ursprünglichen Tonart c-moll (Bach pflegte bekanntlich seine Klavierübertragungen stets einen Ton höher als das Original zu legen) gebracht und zunächst für Oboe mit Klavierbegleitung herausgegeben. Die Solostimme läßt sich übrigens recht wohl auch für Flöte oder Violine ausführen. Der erste Satz beruht auf der Gegenüberstellung eines großtätig-gewaltigen und eines zarten Themas. Sehr wirkungsvoll ist auch der rhythmisch straffe Schlußsatz trotz seines hauptsächlich rein spielerischen Charakters. Jedenfalls werden nicht bloß die Oboisten, sondern auch alle Musikfreunde für das Erscheinen dieser Ausgabe sehr dankbar sein.

Wilhelm Altmann

JOHANN STAMITZ: *Andantino und Grave für Violine und Klavier, bearbeitet von Robert Sondheimer. 1. Violinheft Stamitzscher Werke.* Edition: Bernoulli, Basel-Berlin.

LUIGI BOCCHERINI: *Drei Poesien: Largo, Menuetto, Lento. Für Klavier gesetzt von Robert Sondheimer. 2. Heft der Klavierbearbeitungen Boccherinischer Werke.* Ebenda.

Mit feinem Takt bearbeitete und musterhaft bezeichnete Stücken. Stamitz mehr für den Unterricht, Boccherini aber, wie fast immer auch für den Genießer. Reizend und für den schönen Zweck werbend ist auch der äußere

Schmuck. Alte Zierleisten vermitteln das behagliche künstlerische Fühlen eines lustigen abenteuerlichen Jahrhunderts. Arno Nadel

ROBERT KAHN: *Suite für Violine und Klavier, op. 69.* Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Die mir vorliegenden drei ersten Sätze dieser Suite verraten allenthalben den gediegenen Musiker und Kenner des Soloinstruments. Die »Romanze« erfreut durch eine edle, großlinige Melodie, die nach einem belebten Zwischenspiel voll Anmut und rhythmischer Lebendigkeit dann wieder zur Herrschaft gelangt. Das »Scherzo« ist ein leichtfüßig dahineilendes, mehr elegantes als empfindungsreiches, aber sicherlich sehr wirkungsvolles Tonstück, und das »Abendlied«, das auch für Cello bearbeitet ist, halte ich für den gelungensten der drei Sätze, da sein breites Hauptthema von tiefem Gefühl erfüllt und durch keinerlei Künstelei in seiner schlichten Schönheit entstellt ist. Obwohl einem Virtuosen vom Range Adolf Buschs gewidmet, ist die Suite verhältnismäßig leicht spielbar und wird auch dem begabten Dilettanten Genuß gewähren.

F. A. Geißler

RUDOLF PETERS: *Fünfzehn Variationen über ein eigenes Thema (c-moll) für 2 Klaviere vierhändig, op. 10.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

WILHELM KEMPF: *Zwei lyrische Suiten für Klavier, op. 17.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Peters' Variationen über ein eigenes, etwas trockenes und nicht sehr entwicklungsfähiges Thema zeigen den üblichen Habitus solcher Werke ohne eigentlich persönliche Note. Der Zusammenhang mit dem Thema ist oft so dünn, daß er kaum zu merken ist. Das Werk steht an Bedeutung früheren Schöpfungen des Verfassers nach. — Von den beiden Suiten Kempfs ist die zweite in E-dur, von der nur das Allegretto einen frischeren Eindruck macht. Trotzdem bleibt auch die zweite verhältnismäßig bescheiden in der Wirkung.

Albert Leitzmann

G. FEITEL: *Sonate (d-moll) für Violoncello und Klavier.* Verlag: Gebr. Hug, Zürich und Leipzig.

Diese aus drei knappen Sätzen, von denen der zweite sehr kurze eigentlich nur die Einleitung zum dritten ist, bestehende Sonate wendet sich in ihrer Einfachheit und ansprechenden Melodik ganz ersichtlich nur an Dilettanten.

ten. Für den öffentlichen Vortrag vor Kunst-kennern ist sie nicht geeignet, wohl aber dürfte sie auf Volksunterhaltungsabenden Anklang finden.

Wilhelm Altmann

EMIL PETSCHNIG: *Drei Balladen von Bories v. Münchhausen, für Bariton und Piano-forte*. Verlag: Aichwalder, Wien.

Aus jedem der drei Stücke strömt uns die Lust und die überzeugende Kraft der Vertonung entgegen. Auch beides gehört zum Sänger wie zum Begleiter, soll diese Musik zu ihrem Recht kommen.

GEORG NELLIUS: *Zwölf Lieder für hohe Stimme und Klavier, op. 8, 9 und 11*. Sauerländer Musik- und Kunstverlag König & Co., Neheim a. d. Ruhr.

Ein beherzigenswertes Heft voll formell wohlhabender Stimmungsbilder. Der Musiker weiß von vornherein meist mit den ersten Noten den passenden Ausdruck für den verschiedenartigen Inhalt der Gedichte zu fassen. Die Melodiebildung resultiert getreu aus der Rhythmik der Textworte; dazu tritt ein fesselnder Klaviersatz in der bedeutungsvollen Begleitung. Auch der Humor kommt zu seinem Rechte, wie in dem »All meine Buben und Mägdelein«, das mir ganz besonders glücklich gestaltet erscheint. Eine Perle wird uns auch mit Walther Steins »Ich möchte heim in meiner Jugend Haus« geboten, ein Stimmungsbild voll Heimweh und Wehmut ausgestaltet.

E. E. Taubert

HENRI MARTEAU: *Fünf Schilflieder von Nikolaus Lenau. Für Bariton mit Begleitung des Klaviers und obl. Bratsche. op. 31*. Verlag: Wilhelm Hartung, Leipzig.

Vornehme Liedkompositionen. Tief und einfach empfunden in der Melodik und ausgezeichnet begleitet. Stücke jener Art, die man jedem ernststen Künstler und jedem ersten Programm empfehlen kann, weil sie oft leider in der Fülle der Tagesproduktion verschwinden, auch wenn sie einen sonst recht bekannten Namen tragen. Schon Bratsche und Singstimme allein ergeben eine schöne Musik, so ganz aus dem Flusse künstlerischen Könnens ist alles gestaltet und durchgebildet.

PAUL KLETZKI: *Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier op. 2*. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Ein Komponist, der halb in unterstrichen moderner freier Manier sich wiegt und halb

doch sein älteres Empfinden nicht verbergen kann. Zu einem schönen Ausgleich gelangt er in »Trost« von Storm, wohl dem gelungensten Stück des Heftes.

WILHELM KEMPF: *Drei Lieder op. 8*. Verlag: N. Simrock, Berlin.

»Nacht« (Eichendorff), ein wenig bombastisch im Klaviersatz, aber das schönste der drei Lieder. »Blütenschnee« (nach dem Japanischen) ist dem Text entsprechend elegant und leicht. »Ja« von C. F. Meyer ist ein hübscher »Reißer« und wird als letztes Stück oder als Zugabe seine gute Wirkung nicht verfehlen.

Arno Nadel

PAUL KLETZKI: *Drei Nachtgesänge für eine Singstimme mit Klavier, op. 3*. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Es wäre zu hoch gegriffen, wenn ich die Kompositionen mit den Dichtungen auf gleiche Stufe stellen wollte. Weder Eichendorffs »Ich wandre durch die stille Nacht«, noch Dehmels »Nacht für Nacht« oder Lenaus »Winternacht« hat der Tondichter so restlos ausgeschöpft, daß man von Kongenialität reden könnte. Immerhin, es sind starke Talentproben, von denen ich der Vertonung von Dehmels »Still, es ist ein Tag verflossen«, den Vorzug gebe. Am mattensten will mir die Komposition von Lenau »Vor Kälte ist die Luft erstarrt« erscheinen, während Eichendorff noch eine verwandte Saite in Kletzkis Brust zum Klingen gebracht hat.

WILHELM KEMPF: *Vier Gesänge, op. 7*. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Kellers »Abendlied«, »Maiglöckchen und die Blümelein« von Heinrich Hoffmann von Fallersleben, »Die Amsel von Seidel und der »Frühlingsgruß« von Eichendorff sind die dichterischen Vorlagen. Wenn die Lieder instrumentiert vorlägen, würden sie mehr Eindruck machen. Als Lieder am Klavier sind sie oft etwas spröder Natur und martern das Ohr mit mancher Dissonanz, die ruhig fortbleiben könnte, da sie zur Charakterisierung nicht unbedingt notwendig sind. Das von Mendelssohn als Duett komponierte reizende Gedicht, »Maiglöckchen und die Blümelein« ist teilweise sehr hübsch musikalisch illustriert, aber Mendelssohns entzückende Vertonung wird immer wie ein gespenstischer Schatten sich drohend erheben und die Sänger abschrecken. Die Deklamation ist hier und da etwas gewaltsam und willkürlich. Ein so na-

türlich empfundenes Gedicht verträgt keine unnützen Dehnungen und Zerreißen. Am besten ist zweifellos Eichendorffs »Es steht ein Berg in Feuer« getroffen. Hier ist ein Funke übersprungen und hat das Herz des Tondichters in Flammen gesetzt. Kellers »Abendlied« weist einzelne feine Züge auf, verletzt aber auch durch Härten.

Martin Frey

GEORG NELLIUS: *Liebe und Heimat. Zehn Gedichte von Maria Kahle, für 4, 5 und 8stimmigen gemischten Chor, op. 16.* Sauerländer Musik- und Kunstverlag König, Neheim an der Ruhr.

Nicht allzu schwer auszuführende Chöre, die in ihrer ungekünstelten Art, eine gesunde und tief empfundene Musik zu geben, nicht genug empfohlen werden können. Ein Stück ist so wertvoll wie das andere.

KURT BÖRNER: *Lieder für dreistimmigen Frauenchor oder Frauentertett (Klavierbegleitung ad libitum), op. 26.* Verlag: Hansa, Berlin-Wilmersdorf.

Börner, der sich als Chorkomponist längst einen geachteten Namen gemacht hat, legt hier drei sehr gelungene Hefte vor. Sie bringen frische, natürliche Musik und werden in ihren abwechslungsreichen Vorwürfen bei Frauenchören gewiß viel Anklang finden.

Emil Thilo

ALEXANDER JEMNITZ: *Sonate für Violine allein, op. 18.* Wunderhorn-Verlag Tischer & Jagenberg, Köln.

Solosonaten für ein Streichinstrument sind seit einiger Zeit die große Mode. Das hat natürlich seinen tieferen Sinn. Unsere junge Musik, die sich allmählich immer mehr vom tonalen Boden und damit von dem auf vertikale Akkordspalten gestützten harmonischen Denken löst, findet in der auf wenige Stimmen beschränkten Kammermusik ein besonders geeignetes Feld, ihren sehnüchtlig auf das Melodisch-Lineare gerichteten Willen zu dokumentieren. Innerhalb der Kammermusik aber verkörpert die Solosonate für ein Streichinstrument die letzte Möglichkeit zur Ausprägung rein horizontal verlaufender Melodik. So haben wir in

den letzten Jahren eine ganze Reihe von Solosonaten kennen gelernt; Hindemith, Jarnach, Bohnke haben welche geschrieben, und Alexander Jemnitz gesellt sich nun mit seiner Violinsonate zu ihnen. Für mein Gefühl ist dieses neue Werk eher eine Vermehrung als eine Bereicherung der vorhandenen Literatur. Der Erfindungsgehalt der vier Sätze ist wahrlich nicht bedeutend genug, um ein Werk von mehr als halbstündiger Dauer zu tragen. Die sehr geschickte und fast massive thematische Arbeit zeugt zwar für Jemnitz' starkes Können, aber was hilft das alles, wenn das Wesentliche, nämlich die Einfälle, so starr und verkrampt, mit einem Wort, so unlebendig sind wie hier. Am gelungensten erscheint mir noch der dritte Satz, der in der Ausführung sicherlich sehr geschlossen wirkt, vorausgesetzt, daß ihn ein Geiger überhaupt in der geforderten Schnelligkeit herausbringen kann. Überhaupt das Technische! Wenn man sich alles genau zurechtlegt, geht es ja gerade noch zu machen, ich wäre aber doch sehr begierig, das widerborstige, weil völlig ungeheimlich geschriebene Stück einmal zu hören. Ohne eine hübsche Anzahl von Kratz- und Quetschtönen wird es dabei bestimmt nicht abgehen.

Walter Schrenk

FELIX PETYREK: *Sechs groteske Klavierstücke.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Aus Konzerten kennen wir einige dieser feinsinnigen Aphorismen. Es ist nur immer wieder zu sagen, daß Petyrek all das, was andere jetzt als ihre Ideen preisen — die Satire über unsere aus den Fugen gegangene Zeit, — schon früher intuitiv zu einer Zeit empfand, da an Chaos noch niemand dachte. Es sind Stücke, die von Edgar Allan Poe, von Villiers de l'Isle Adam oder vom Gespenster-Hoffmann befruchtet sind. Und überall blüht unter verbissener Grimasse ein Humor durch, der ursprünglich, kindhaft und köstlich ist. Der »Wurstelprater«, der »Offizielle Empfang«, der »Tanz mit dem Schatten« sind feine Kammerstücke, wie sie zu anderer Zeit ein Maler, Spitzweg, schuf. Dieser Spitzweg ist (vorschreitend über Wilhelm Busch einerseits, Kubin andererseits) ein Musikant geworden, der natürlich die Sprache seiner Zeit sprechen muß: Felix Petyrek.

Ernst Viebig

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Mehr Betriebskrisen als künstlerische Ereignisse: Das künstlerische ist die Berliner Erstaufführung von *Leoš Janáček's* »Jenufa«. So spät sie kam: sie war willkommen. Und um so mehr, als sie, unter *Erich Kleiber*, sich würdig vorstellte. Janáček, der einsame, echte Künstler, hatte seine große Genußnahme. Seine Oper gehört zu den wenigen Werken musikalischer Bühnenkunst, die, voll innerer Kraft, nicht um Publikumsgunst buhlen, aber alle Echten für sich gewinnen. Man sieht einen Mann, der den Quellen des Volkssanges nachgeht, aber doch das Bewußtsein seiner Zeit hat: er kann, nach Dvořák und Smetana (der bei uns matt gefeiert wird), nicht mehr rein volkstümlich sein, er muß, mit Wagner, ja über Wagner hinaus eine neue Einheit zwischen Musik und Worten suchen. Und wie hier, aus einem Zusammenwirken von naturhaftem Empfinden und scharfem Kunstverständnis, gefunden wird, ist das Eigentümliche dieser »Jenufa«. Wir mögen an der veristischen Handlung Anstoß nehmen, mögen uns an Wortwiederholungen stoßen: es bleibt eine denkwürdige Leistung übrig, eine Bestätigung böhmischen Volkstums, wie sie an keinem lebenden Tschechen sonst zu rühmen ist. Denn wir wissen, daß das junge Geschlecht der tschechischen Musiker, sehr sichtbar vom Westen beeinflusst, mit Problemen ringt. Janáček mag in diesem Sinne nicht modern, ja, nicht ohne romantischen Einschlag sein, aber er ist die letzte Säule volkstümlicher Kunst seiner Heimat in einer Epoche, die zur Nivellierung drängt. Alle vorletzten Strömungen sind in seiner Musik zu spüren, in der Arie gärt es, die Chöre atmen charaktervolle Herbheit; und gleichen Charakter hat das Orchester, das ein von seiner Sache Überzeugter ohne Schwulst reden macht. Kleiber trankte es mit Ausdruck und gab ihm, mit kluger Disposition, die Wirkungskraft, die über den Erfolg eines Abends hinausreicht. Wie ja diese Aufführung überhaupt, mit *Margarete Arndt-Ober* als leidenschaftlicher Mutter, *Zinaida Jurjeffskaja* als poesievoller Jenufa und den Herren *Soot* und *Jöken* endlich einmal staatsopernwürdig verlief. Sonst also Krisen: Das Deutsche Opernhaus, das von einem Geldgeber abhängt, wird von *Leo Blech* augenscheinlich aufgegeben, der sich mit einem dem Geldgeber peinlichen Verwaltungsdirektor solidarisch erklärt. Leuchtet

man hinein, ergeben sich höchst merkwürdige Dinge, und es weht einen die Stickluft eines Privattheaters an. Uns interessiert ja nur, ob das Deutsche Opernhaus die Erneuerung, die es unter Blech anstrebte, fortsetzen, oder ob es wiederum bürgerliche Oper werden kann, oder ob es gar... Alles ist in der Schwebe. Aber auch in dieser Zeit wurde Puccinis »Mantel«, das erste Stück des Triptychons, aufgeführt. Diese Tatsache sei verzeichnet, obwohl ich sie nicht bezeugen konnte. Aber ich kenne den »Mantel« vom Fenice-Theater Venedigs her, wo mir die eigene Milieuschilderung Puccinis Eindruck machte, während mich der brutale Schluß abstieß. — Gewiß ist, daß die Opernverhältnisse Berlins verfahren sind: Spiegelung einer unklaren Zeit. Es muß der Künstler mit dem Geldgeber gehen; aber der Geldgeber muß ihm den Vortritt lassen. Ob wir soweit gelangen werden?

Adolf Weißmann

BARMEN-ELBERFELD: Der Opernbetrieb dieses Winters leidet unter der Unzulänglichkeit der Besetzung wichtiger Fächer, so daß nur ein ziemlich einseitiger Spielplan möglich war; man muß das um der tüchtigen musikalischen Leitung willen (*Fritz Mehlburg* und *Karl Schmidt*) bedauern. Dankbar begrüßte Oasen waren je zwei Aufführungen des »Tristan« mit *Otto Fanger* und *Sophie Wolf* als hochwertigem Liebespaar und des »Barbier von Bagdad« mit dem köstlichen *Xaver Mang* in der Titelrolle.

Walter Seybold

DÜSSELDORF: Smetanas »Verkaufte Braute« als verspätete Geburtstagsgabe konnte nicht recht erfreuen, da ihr nicht genügend Liebe und Sorgfalt entgegengebracht worden war. Hoch einzuschätzen ist dagegen die Neueinstudierung des »Barbier von Bagdad«, in dem *Bertil Wetzelsberger* dem Musikalischen ein tüchtiger Anwalt ist und *Willy Beckers* Regie dem Ganzen poetischen Duft verleiht. *Erich Orthmann* ließ als Dirigent einiger Teile des »Ringes« so viel Schönes hören, daß man sich darauf freuen darf, wenn er ganz der Unsere sein wird.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: In der Opernkrise sind die Würfel gefallen, d. h. man hat diese nach langem Besinnen vorsichtig über den grünen Tisch rollen lassen und dann noch versucht, sie im Laufen aufzuhalten. Immerhin: wir

haben jetzt einen ersten Kapellmeister, der zugleich Operndirektor ist. Er heißt *Clemens Krauss*, stammt aus Wien und hat dort wie bei seinen hiesigen Gastabenden Aufsehen gemacht. Wir hoffen, daß er mit dem neuen Oberspielleiter *Lothar Wallerstein* zusammen in den Betrieb unserer Opernbühne endlich neuen Zug hineinbringen und daß sein Wirken mit dem »honoris causa« bestätigten ruhigen Weiterwirken *Ludwig Rottenbergs* nicht nur vereinbar, sondern auch fruchtbringend sein werde. Das Ereignis der letzten Spielmonate war die reichsdeutsche Uraufführung der »Chowanschtschina« des *Mussorgskij*, über die aus Raumrücksichten hier nur in aller Kürze berichtet werden darf. Das Stück behandelt jenen Abschnitt der russischen Geschichte, in dem, unmittelbar vor dem Regierungsantritt des großen Peter, die Großbojarenfamilie *Chowanskij* auf die Geschichte des Landes entscheidenden Einfluß genommen hat. Das Alt-russentum des alten Fürsten *Iwan* und der Altgläubigen (*Raskolniki*) steht im Konflikt mit dem Westertum des Ministers *Galizyn*. *Ernst Fritzsche* hat unter dem Titel »Die Fürsten *Howanskij*« eine deutsche Version herausgegeben, die allerdings stärkere kritische Ansprüche nicht zu erfüllen scheint. Dies zumal bei dem für *Mussorgskij* so bezeichnenden engen Ineinander und Nebeneinander von Text, Musik und Pantomime. Im ganzen ist das vom Meister unvollendet hinterlassene Werk nicht so ursprünglich und wirkungsvoll wie »*Boris Godunoff*«, birgt aber dennoch eigentümlicher Schönheiten die Menge. Doch verlangt es bei der noch viel stärkeren Bedeutung der Massen auch eine entsprechend großzügige und schwungvolle szenisch-musikalische Verlebendigung. In dieser Beziehung war die Frankfurter Darbietung unter Kapellmeister *Wolfgang Martin* und Regisseur *Franz Wartenberg* nicht voll befriedigend. Sie bot jedoch prächtige Bilder von *Ludwig Sievert* und ausgezeichnete Einzelleistungen von *Magda Spiegel*, *John Gläser*, *Robert vom Scheidt* und *Jean Stern*. Überhaupt ist unser Soloensemble noch immer erstklassig, so daß man auch der bevorstehenden Erstaufführung von *Schrekers* »*Irrelohe*« in dieser Beziehung vertrauensvoll entgegensehen darf.

Karl Holl

HAMBURG: Eng benachbart mit *Busonis* »*Arlecchino*« hat das Stadttheater eine der Frühopern von *E. T. A. Hoffmann* gegeben, »*Die lustigen Musikanten*«. In beiden Werken kommen Namen aus der alten *Comme-*

dia dell'arte vor. Innere Beziehungen zwischen beiden gibt es nicht; und *Busonis* Werk mit jenem Artbegriff decken zu wollen, geht nur an in Rücksicht auf die elegante, spitzige und bissige Art, wie dort Zustände im Leben, in der Kunst und Politik durch eine ätzende Lauge gezogen werden — ähnlich dem Verfahren der alten Stegreifkomödie. Weniger schlagkräftig erwies sich *Hoffmanns* Werk, das 1805 einmal in Warschau gespielt worden ist, dessen verschwundene Partitur vor vierzig Jahren in einem Berliner Antiquariat auftauchte, dann wieder verborgen blieb und neuerdings in die Pariser Konservatoriumsbibliothek verkauft wurde. Unsere Partitur ist dort abschriftlich besorgt worden. *Brentanos* zweiaktiger Stoff (mit wenig Lustigkeit!) ist echter *Brentano*; der Romantizismus ganz auf feudal-hierarchische Basis gestellt. Eine Hofgeschichte mit Verstoßung, Kindesaussetzung und allmählicher Aufhellung des Dunkels. Eines von den Überraschungsschauspielen, die in Wohlgefallen sich lösen. Die Aufklärungsversuche immer durch Musizierstücke unterbrochen, die reinen Mozart-Aufgüsse darstellen; ehrlich, edel, naturschön, wohlklingend, geschickt selbst im Großgefüge. Die gute Darstellung vermochte die langen Wegstrecken nur mühsam zu beleben. Man hat deshalb die Nachbarschaft für »*Arlecchino*« bereits gewechselt und ihm die »*Sorva padrona*« *Pergolesis* vorangestellt, in der Fassung, die ihr *Hermann Abert* gegeben, der nur dem »*Cembalo*« eine zu ergiebige Gesprächigkeit zuerteilte. Diese Ahnfrau des italienischen, französischen und — wenig später — deutschen Singspiels wirkte selbst über das Erinnern an geschichtliche Position und bei guter Darlegung als anregendes Exempel und mit der noch heute mustergültigen Sprache des auf leichte Bahnen gestellten Buffos. — Intendant *Sachse* hat seinen Wagner-Inszenierungen jüngst die vom »*Tristan*« angelehnte

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Zemlinskys musikalische Tragödie »*Der Zwerg*« und *Korngolds* heitere Oper »*Der Ring des Polykrates*« bildeten ein etwas ungleichmäßiges Gespann, das nach der Meinung des Karlsruher Publikums keine echte Kunst auf die Landestheaterbühne geführt hat. Trotz der bedenkliehen Schwächen des »*Zwerg*«-Textbuches aber ist Zemlinskys Werk eine ernsthafte, in vielen Teilen imponierende Arbeit, gegen die *Korngolds* Jugendschöpfung, deren technische Mache

man bewundert, nicht aufkommt. *Rudolf Baloes* Zwerg war eine glänzende Leistung. Die Art, wie er den Verwachsenen charakterisierte, dürfte kaum auf einer anderen deutschen Bühne ihresgleichen haben. Auch gesanglich bezwang er die schwierige Partie aufs beste. In Korngolds Einakter ließen *Marie von Ernst* und *Wilhelm Nentwig* ihre schönen Stimmen und ihre darstellerische Frische erstrahlen. *Fritz Cortolezis* holte alles Leben aus den beiden Partituren. *Anton Rudolph*

LEIPZIG: Auf dem Weg vom Repertoiretheater zum Künstlerischen Theater keine neuen Stationen. Während *Brecher* Hamburger Verpflichtungen erledigt, besorgt die Oper ein gleiches gegenüber älteren Verträgen. Um die Aufführung der »Glücklichen Insel« von *Offenbach-Leopold Schmidt* und *Blumenthal* sind wir nicht herumgekommen. »Singspiel« ist dies Werken geheißen. Man kann aber seinen Gehalt, sein Wesen nur durch die Formel ausdrücken: Operette dividiert durch Musikposse. Auf ein ernstes Ziel war vermutlich auch Leopold Schmidts kompositorische Arbeit nicht gerichtet. Man sollte sich über diesen kleinen Aprilscherz nicht aufregen. Schade ist's nur um die viele Arbeit *Weißleders* gewesen, der zugleich inszenierte und dirigierte!

Hans Schnoor

MAGDEBURG: Durch die Dirigenten-Gastspielreise unseres ersten Kapellmeisters *W. Rabl* nach Madrid war keine allzu große Beunruhigung des Spielplans entstanden, da sich sein Vertreter, *Siegfried Blumann*, durch die schnelle Übernahme der auf Rabl fallenden Opern unlegbare Verdienste erwarb. Er zeigte weiteres starkes Talent zur Anpassungsfähigkeit und führte seine Aufgabe mit glücklichem Gelingen durch. Auf ihn fiel auch die Leitung des »Fliegenden Holländers«, der neu ausgestattet in Szene ging. Es kam eine vornehme Aufführung zustande, die den einmütigen Beifall der Zuhörerschaft fand. Von schwach besuchten Häusern wissen wir hier wenig; das Interesse für die Oper hatte auch in den Zeiten der immer höher steigenden Preise nicht nachgelassen. Jetzt sind ungefähr die Friedenspreise erreicht, doch wird man um Erhöhungen nicht herumkommen. Die Szenerie führte in die Romantik des Werkes. Stilbühne und Musik Wagners würden hier, wie in allen seinen Werken, zu unerträglichen Widersprüchen führen. Das »Maritime« bietet im »Holländer« immer besondere

Schwierigkeiten. Hier wehte wirklich etwas wie »Salzlucht« von der Bühne her, gerade weil sie einfache Linien bevorzugt und dem »Atmosphärischen« genügend Aufmerksamkeit geschenkt hatte. Reizvoll nahm sich auch der Gedanke aus, das Zimmer Senta — wie etwa auf einer Drehbühne — als Winkel darzustellen. Ungrad-eckige Räume wirken immer natürlicher als viereckige. Die Apotheose ließ man fallen, Morgenrot stand über den Wassern und in ihnen schwebte mit dem Eintritte des Erlösungsthemas ein Schattenkreuz; immerhin ein stimmungsvolles Bild, wenn auch gerade der »Holländer« als »alte Oper« mehr nach dem echten Schlusse drängen wird. Um die Bühnenwirkung machten sich neben der Regie (*Schultheiß*) *Elisabeth Gritsch* als Senta, *Moskow* als Erik und *Gabler* als Holländer verdient: drei wertvolle Mitglieder unserer Oper. — Den neueinstudierten »Freischütz« dirigierte der zurückgekehrte *Rabl*. Auch an diesem Abend wirksame Bühnenbilder. Ihr Grundzug war von der Wirkung düsterer Tannenwälder hergenommen. Um so heller klangen die Änchen-Episoden. Die Wolfsschlucht war mehr auf gespenstige Lichtwirkungen als auf die herkömmlichen Requisiten gestellt. — Die Abwesenheit Rabls machte ein Kapellmeister-Gastspiel nötig: *Hermann Abendroth* dirigierte den »Fidelio« und den »Tristan«: es kam auf der Bühne und im Orchester zu starken Wirkungen, die bewiesen, daß unsere Opernverhältnisse auf Grund genügend starker Kräfte eines Aufschwungs fähig sind. *Max Hasse*

MANNHEIM: Unsere Opernbühne, die den längeren Teil des Winters in tatenlosem Zuwartem zugebracht hatte, raffte sich nahezu am Ende der Spielzeit zu einigen Unternehmungen auf, die etwas aus der angenommenen Rolle fielen. Einmal erschien Wagners hehrste Liebestragödie »Tristan und Isolde«, allerdings mit Zuhilfenahme von drei fremden Künstlern. *Melanie Kurt*, *Otto Wolf* waren das todgeweihte Paar, *Magda Spiegel* betreute als Brangäne ihre Herrin Isolde. Was übrigblieb von Gestalten des Dramas wurde von unseren einheimischen Kräften wohl versorgt. *Richard Lert*, der Dirigent, brauchte nur an die ruhmvollen Traditionen anzuknüpfen, die unsere Bühne mit der Wagner-Sache verbünden, und der orchestrale Rahmen, der stilgemäße instrumentale Unterbau war gegeben. Weit kühner, in noch unbekanntes Land auslugend, holte unsere Oper aus, als sie in den

letzten Tagen des März die »Alkestis« von *Egon Wellesz* zum überhaupt ersten Male auf die Bretter rief. Hugo von Hofmannsthal hatte in jungen Jahren des Euripides Drama nach seiner Weise unserer Zeit neu geschenkt, der junge Wiener Tondichter Wellesz hatte an der Nachdichtung wiederum seinerseits gemodelt und Umstellungen vorgenommen, bis ein gänzlich den neuesten musik-dramatischen Anschauungen adäquates Werk entstanden war. Alle unsere Vorstellungen von Harmonik und Melodik müssen wir daheim lassen, wenn wir in diese neueste Phase der musikalischen Entwicklung eintreten. Wir dürfen nicht mehr Klangkombinationen auf ihre erträgliche Möglichkeit hin verfolgen, wir dürfen nicht mehr vertikal hören. Wir müssen lernen, lineare Gebilde in uns aufzunehmen, an ihrer Aufeinanderfolge unser Hörbedürfnis zu befriedigen. An die rücksichtslose Häßlichkeit dieser Musik, die in Polytonalität, in heterophonen Klangstapelungen schweigt, wird man sich gewöhnen müssen. Aber man wird nicht überhören können die tragische Wucht und Größe, die in gewissen, Himmel und Hölle anrufenden Unisonos widerklingen, die lapidare Kraft der orchestralen Interludien und im ganzen die starke geistige Konsequenz, die den einmal angenommenen tragischen Ton unerbittlich bis zum letzten Ende verfolgt. In aller harmonischen Wildnis grüßen uns manchmal Tonika mit ihren Dominantebegleiterinnen, und eine kleine Invention im $\frac{6}{8}$ -Takt, während der Trauerzeremonien um Alkestis zweimal erscheinend, preist den Segen formalen Beharrns. Das Orchester verzichtet auf schöne, prunkvolle Färbung, die instrumentale Gewandung ist dem hypertragischen Stoffe gemäß in grauestes Grau gekleidet. Für die Singstimmen, die wie spärliche melodische Brocken auf dem uferlosen Gewässer des von den alten Niederländern erborgten, hier orchestralen Kontrapunkts schwimmen, hat Wellesz kein Herz. Seiner Seele ist jede nur entfernt an Schönheit gemahnende Regung fremd. — Unsere Sänger, voran Frau *Anne Geier* (Alkestis), die Herren *Fritz Bartling* (Admet) und *Hans Bahling* (Heraclides), opferten dem neuen, kühnen Werk alle künstlerische Hingabe und waren sich wohl bewußt, daß sie als Träger von Symbolen eigentlich nur Schemen darstellen in den von Gleichnissen beherrschten tragischen Geschehnissen. — Als Inszenator, der die Szene in lapidarer Primitivität erschaut und alles Schaubare auf eine groß angelegte Stilisierung zurückführte, fungierte

gastweise *Hanns Niedeecken-Gebhard* (Hannover). Nur mit den sogenannten Bewegungschören, deren Teilnehmer der männlichen und weiblichen Jugend unserer Stadt entnommen waren, übernahm sich der energisch zu Reformaten ausholende Spielleiter um ein wesentliches. So viel verbogene, konvulsivisch zuckende Bewegungen waren auf die Dauer ebenso unerträglich, wie besonders die letzte Gruppierung nach Alkestis' Heimkehr unser Geschmacksempfinden irritierte. — Hervorragend hielt sich das prächtige Orchester, dem Generalmusikdirektor *Richard Lert* den starken Eindruck vor allem dankt, den die Aufführung unabhängig vom Werturteil, das man über das Werk fällen mag, schließlich doch gemacht hat. — Dem tragischen Opus voran ging ein Ballett ebenfalls aus der Feder *Egon Wellesz*'s, »Das Wunder der Diana«, eine Jugendarbeit des Komponisten, gleich wie »Alkestis« im Verlag der Universal-Edition erschienen. Hier wird noch frisch von der Leber und vielleicht auch von dem Herzen weg musiziert. Franz Schrekers gesättigt schöne Orchesterfarben, die Eulenspiegeliten *Richard Strauß*', grüßen uns aus der Partitur.
Wilhelm Bopp

SCHWEIZ: Für die größeren Bühnen unseres Landes liegt in der an und für sich gewiß sehr erfreulichen Tatsache, daß es *Othmar Schoeck*, dem feinsinnigen Lyriker vorbehalten blieb, Hugo Wolfs »Corregidor« zum ersten Male in der Schweiz aufzuführen, ein gewisses starkes Moment der Beschämung, das doppelt gravierend wirkt, weil die Spielpläne allerwärts bedeutend unter dem mit Recht zu erwartenden Durchschnitt stehen. Im Verein mit vorzüglichen auswärtigen Solisten, unter denen *Alfred Jerger* (Wien) an erster Stelle stand, vermittelte Schoeck eine Wiedergabe, die durch künstlerisch gebundenes Temperament, hinreißende Musizierfreudigkeit und sublimen Feinheit der Gestaltung entzückte, dem Werke zu einem ungewöhnlich tiefen und nachhaltigen Eindruck verhelfend. Die *Zürcher Oper*, die letztes Jahr Händels »Rodelinde« in schönem Gelingen herausbrachte, versuchte es mit einer in der äußeren Aufmachung etwas starren eigenen Inszenierung von desselben Meisters »Julius Cäsar«, in der im einzelnen ziemlich freien, doch immerhin noch pietätvollen Bearbeitung durch *Oskar Hagen*, konnte aber das an sich lebensvolle Opus nicht zu einem größeren Erfolge führen.

Mehr Glück hatte die *Basler Bühne* mit Webers »Euryanthe«, die von *Gottfried Becker* und *Oscar Wälterlin* in sehr stilreiner Darstellung geboten, einem großen Kreis von Musikfreunden zu einer seltenen musikalischen Feierstunde verhalf. Starken Eindruck lösten endlich die Gastspele des Mailänder Koloratur Soprans *Ada Sari* sowie des stimmgewaltigen Bassisten *Carl Braun* aus.

Gehard Reiner

STUTTGART: Ohne zwingende Notwendigkeit, dagegen aus begreiflichem Verpflichtungsgefühl heraus griff die Oper zu den »Königskindern« von Humperdinck. Neben ihnen erschien auch die Straußsche »Elektra«, die wieder einmal große Eindrücke vermittelte (*Leonhardt* — Dirigent, *Olga Blomé* — Elektra, *Lydia Kindermann* — Klytämnestra). Auffallend hoch ist die Zahl der Künstler, die wir bald ihren Platz wechseln sehen werden, Gastspele mehren sich infolgedessen. Erfolgreich verliefen schon einige von ihnen, fühlbar wird mehr und mehr der Mangel an einem Heldenbariton großen Formats.

Alexander Eisenmann

WIEN: Als Gast der Staatsoper sang Frau *Lubin-Gerald* von der Großen Oper, Paris, sang in deutscher Sprache Elsa und Ariadne, eine Sängerin, deren Aussprache und Stimme gerühmt und bemängelt wird, die aber jedenfalls eine Persönlichkeit von dramatischem Format ist. Neben ihr wirkte erfolgreich als Lohengrin und Bacchus *Karl Fischer-Niemann*, gewiß eine der schönsten Tenorstimmen, die die Staatsoper besitzt. Bis auf eine Théâtre-paré-Vorstellung ist von der Staatsoper nicht viel zu melden, außer daß sich, ein Novum, das Parlament mit ihr befaßte. Anlässlich der Budgetdebatte fielen scharfe kritische Worte: über die beiden leidenden Männer, Richard Strauß und Franz Schalk, die ausgezeichnete Musiker, aber oft abwesende Direktoren seien, über Marie Jeritza, deren Ernennung zum Ehrenmitglied andere Mitglieder herabsetze und verletze, über Sänger der Staatsoper, die nicht zur Verfügung stehen und auswärtige Gäste, die aus Verlegenheiten helfen, insofern sie nicht welche bereiten, kurz: ein Sündenregister, das nicht zuletzt auf den sinkenden Besuch des teuren Hauses verwies. Einiges davon mag wahr sein, und wie ich in meinem letzten Bericht erwähnte, scheint die Staatsoper sich dem Typ eines Gesellschaftstheaters vom Stil

der Großen Oper in Paris zu nähern. Vielleicht werden die Querelen verstummen, wenn die beiden Direktoren, von denen jeder in seiner Art einen Sonderwert darstellt, einen kaufmännischen Hilfsdirektor erhalten, der sozusagen »aufs Geschäft« schaut, und über dieser wichtigen Optik nicht den Zusammenhang mit der modernen Opernproduktion übersieht, von der in der Staatsoper wenig zu bemerken ist. Wir leben freilich in Zeitläufen, wo der Zusammenhang des reichen Publikums mit der Opernliteratur oft nur in einem tief ausgeschnittenen Abendkleid besteht. Opposition wirkt schöpferisch, sofern sie nicht Gehässigkeit wird: nicht ohne ironische Genugtuung liest man jetzt die Preisreden auf die Opernfeste unter Gustav Mahler, den giftige Angreifer seinerzeit als ungeeigneten Direktor verdrängten. — In der *Volksoper*, die sich aus einem Defizit in die finanzielle Aktivität hinaufspielte, gastierten italienische Schönsänger wie *Alessandro Bonci*, ein virtuoser Richard im Maskenball, und *Mattia Battistini*, als Rigoletto, René und was immer er singt, ein Phänomen. — Letztthin brachte die Staatsoper eine Neustudierung der »Afrikanerin« mit *Bella Paalen* als Selica und *Karl Fischer-Niemann* als Vasco heraus. Hier fuhr man gleichsam 1. Klasse, während man in der »Afrikanerin« der Volksoper Meyerbeers Indien 2. Klasse erreichte, abgesehen von *Mattia Battistini* als Nelusco, einem Künstler ohne Rekord. Die Staatsoper brachte vorher als Neuheit »Fredegundis« von Franz Schmidt heraus, das Werk eines soliden, wie man im 18. Jahrhundert gesagt hätte, gelehrten Musikers, dessen Orchester schönen Klang, große Satztechnik, aber wenig Theatersinn besitzt, wie schon das nicht reizvolle Buch verrät. Vielleicht hätte die mordlüsterne rothaarige Streberin und Königin einen impertinent modernen, geriebenen Rhythmiker und Koloristen verlangt; so starb sie, trotz *Wanda Achsels* starker Bemühung und unter Bedauern der Schätzer ihres geistigen Vaters an perniziöser Anämie.

Ernst Decsey

KONZERT

BERLIN: Man pflegte einst das »letzte philharmonische Konzert als Ausgang der Saison zu bezeichnen. Wir wissen, daß in diesen Zeitläufen der Frühling uns die Wiederkehr der Zugvögel beschert. Für das Musikleben hätte das nicht viel zu bedeuten, nur

für die Statistik. Aber wir harren des Wunderbaren — bis zum letzten Verhauchen der Spielzeit. *Furtwängler* beendete die philharmonischen Konzerte mit einer Tat: er wurde sein eigener Solist. Man kann die stilbildende Kunst eines solchen Abends nicht hoch genug veranschlagen. *Furtwängler*, der, zwischen Haydn und Beethoven, das f-moll-Konzert von Bach aus den Tasten herausphantasierte, hatte damit eine Erneuerung der Institution der philharmonischen Konzerte bekannt.

Auch *d'Albert*, der Beethoven spielte, schwang sich zu einer Leistung auf, die an den jüngeren *d'Albert* erinnert. Ein Sechzigjähriger, der sein Phänomenales immer wieder beweist, wenn er uns eben noch durch seine Kulturwidrigkeit am Klavier abgestoßen hat. *Klaus Pringsheim* in Mahler: ein erster deutscher Mahlerzyklus, wie er stolz sich nennt und, nach mancherlei Schwächeanfällen, immer wieder aufflackert. *Pringsheim*, ein geistiger, neurasthenischer Mensch, tritt Mahler mit Seele und Nerven nahe, ist aber nicht der Mann, ihn ohne Rest klingen zu machen. *Heinz Unger*, in den Kindertotenliedern, wirkt schon überzeugender. Der Rahmen ist stärker als die Solistin *Else Wachsmann*, die zwar nicht seelisch, aber physisch, hinter den Forderungen dieser Musik zurückbleibt. — *Neue Kammermusik*: Schönberg und Kodály in der Melos-Vereinigung, durch das *Amar-Quartett* gedeutet: Kodálys Trio für zwei Violinen und Viola, mit eingeborenem Sinn für das Instrumentale gesetzt, stellt das Irdische gegen die Jenseitigkeit des d-moll-Quartetts. Der Bratschist *Hindemith* am stärksten. Ein neuer Mann: *Erich W. Sternberg* wird in seinem Streichquartett mit Altsolo durch das *Petzko-Schubert-Quartett* herausgestellt. Das zeugende Gefühl ist echt, wenn auch etwas eng: Rassegefühl, mit elegischem Unterton. Dieses Stück ist verheißungsvoll darin, daß Empfinden sich mit Können paart, wenn auch stärkere Einschnitte und die Prägnanz des Ausdrucks fehlen. Nun bleibt abzuwarten, ob der Grund, auf dem gebaut wird, fruchtbar genug ist, um eine lebensfähige Kunst zu tragen. — Französische Klaviernmusik wird von *Franz Osborn* gespielt. Die *«Promenades»* Poulencs, im Geist sehr witzig und gegenwärtig, nur in der Ausführung ungleich, finden in ihm einen geistreichen, schmissigen Vermittler wie die erheblich dünnere *«Sonatine syncope»* JeanWiéners. — Man hört vom *Havemann-Quartett* in den Sonderkonzerten der staatlichen Hochschule für Musik das zweite Streichquartett Zemlinskys,

das leider mehr lang als tief ist; um so schlagender wiederum Strawinskij in seinen Stücken für Streichquartett. Wie matte Limonade wirkt das Quartett Dirk Schaefers, das die Leute des *Budapester Streichquartetts*, junge, begeisterte, zwingende Musikantenvierheit, uns bescheren.

Adolf Weißmann

BERN: Die Schweiz verfügt zur Zeit über keinen ganzen Stab jüngerer Komponisten, die zwar im Makrokosmos des musikalischen Weltgeschehens noch nicht als Fixsterne prangen, aber dennoch durch den Ernst ihres Schaffens alle Beachtung verdienen. Auch in der Bundesstadt fängt es an zu gären, und es wagen sich frische, noch unverbrauchte Kräfte an das Licht. — *Fritz Brun* ließ einige von ihnen in seinen Abonnementskonzerten zu Worte kommen. *Luc Balmer*, ein Sohn des bekannten Malers, bietet in seinem »sinfonischen Fragment« ein noch etwas knorriges Gebilde, mehr dem Sturm und Drang entsprossen. Die Kontrapunktik zeigt den gewiegten Köhner, doch dürften die Themen eine etwas gewähltere Signatur zeigen. Aus dem Werk spricht entschieden eine starke künstlerische Persönlichkeit. Ein Gegensatz bildet *Walter Geisers* Lustspielouvertüre, die mit ihren bescheidenen, floskelartigen Motiven in unterhaltendem Strom hemmungslos dahin fließt. *K. H. Davids* Frauenchöre mit delikater Orchestrierung lassen wieder den begabten Melodiker erkennen, wenn auch nicht alles wie aus erster Hand erklingt. Der Pfarrcäcilienverein beschränkt uns eine Messe seines Dirigenten *Jos. Ivar Müller*. Die mehr im konservativen Fahrwasser segelnde Musik zeugt von einer entschiedenen Begabung des Autors für die große Linie. Die Themen sind plastisch und ohrfällig erfunden. Eindringliche lyrische Momente stehen in wirksamer Antithese zu den dramatischen Elementen. *Otto Kreis*, unter dessen Banner der strebsame Berner Männerchor in Luzern (eidgen. Sängerkongress) den 1. Preis errang, trat mit einem kraftvollen Tedeum auf den Plan. Das im großen Stile für Männerchor, Knabenchor, Soli, Orchester und Orgel komponierte Werk hatte entschieden Erfolg, den es wesentlich den hochgetürmten Eingangs- und Schlußbildern verdankt. Die Themen sind zwar hie und da etwas aphoristisch geraten, doch der Wille zu energischer dramatischer Expansion hat manche schwache Stelle sieghaft zu überbrücken gewußt.

Julius Mai

BREMEN: Der Name *Ernst Wendels*, des hervorragenden Bremer Orchesterdirigenten, ist längst in der ganzen musikalischen Welt als einer der zukunftsreichsten in Deutschland bekannt. Sein mit jedem Instrument vertrautes Sichversenken in das feinste Geäder und Geflecht einer Sinfonie gewann mit jedem Jahr mehr zusammenfassende Größe und Überblick des monumentalen Gesamtbaus. Anfangs war Brahms der Gipfel der intimen Detailkunst Wendels; heute steht die architektonische Umrißlinie als überwältigende religiöse Form eines geistig durchlebten und beherrschten Inhalts voran. Das heißt, Wendel ist von Brahms zu Bruckners naiver Höhe vorgedrungen, in der dieser Arm in Arm mit dem lieben Gott und dem Kosmos einherwandelt. Es war die Achte von Bruckner, die dies am klarsten an den Tag brachte. Eine ganz große Leistung des bedeutenden Dirigenten. Im selben Konzert der Philharmonischen Gesellschaft spielte *Celeste Chop-Groenevelt* Tschaikowskij's Klavierkonzert in b-moll und erwies damit, je weniger bedeutend die Komposition scheint, desto klarer die absolute Meisterschaft ihrer Technik, die sie in der männlichen Kraft des Anschlags und saubersten Feinheit alles Figurativen neben die allergrößten Meister ihres Instrumentes stellt.

Gerhard Hellmers

DÜSSELDORF: *Karl Schuricht* zeigte in einer trotz schwieriger Umstände hochstehenden Aufführung des Verdischen Requiems solch hervorragende Eigenschaften, daß er wohl als der berufene künftige Führer unseres Musiklebens erscheinen muß. Eine Enttäuschung bereitete *Siegmond v. Hausegger*, und *Hermann v. Schmeidel* verwischte durch aufdringliche Vergrößerung klassischer Werke alle früheren guten Eindrücke. Brahms' zweites Klavierkonzert, von *Willy Hülsner* famos gespielt, begleitete er wenig schmiegzaam und viel zu dick. *Gerhard v. Keußler* warb für seine von höchstem ehrlichem Können und Willen zeugende Lyrik, konnte aber durch ihre asketische Haltung leider nur wenig Liebe gewinnen. Ein prächtig geformtes Klaviertrio von Hans Gál erlebte seine Uraufführung. Von sonstigen Neuheiten interessierte besonders eine zum Teil glänzend wirkende Violinsonate von Karl Weigl und ein an Natureindrücken reiches Streichquartett von Paul Scheinpflug. *Edwin Fischer* und der Meistersänger *Max Krauß* erfreuten sich berechtigten Erfolges, während *Emanuel Feuermann* sich und

noch mehr dem Publikum mit einem recht seiltänzerischen Programm gefiel.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Nichtalltätliches begab sich im Museum, als *Hermann Scherchen* dort vor dem Ohrenschmaus der Couperin-Suite des Richard Strauß die sechs Gesänge mit Orchester op. 8 von Arnold Schönberg auführte, die durch den Mund von *Beatrice Sutter-Kottlar* eine gedanklich und musikalisch ebenso eindringliche wie klangvolle vokale Interpretation erfuhren. Zum Teil zeigen diese Lieder noch deutlich den Zusammenhang mit dem Tristan-Stil auf, zum anderen Teil aber weisen sie schon deutlich auf die spätere Entwicklung des Komponisten. Es ist weniger die Eigenart als die »Haltung«, die von diesen Liedern im Hörer nachwirkt. Im Orchester-verein gab es außer einer großartig aufgebauten »Achten« von Bruckner die »Vierte« von Mahler zu hören, dieses doch ziemlich leicht gewogene, überlange Werk, an dem *Ernst Wendel* (mit *Emmi Land* als Solistin) auch seine feineren Darstellungsgaben spielen lassen konnte. Kraft, große Disposition und feinspürig erregte Sinnlichkeit vereinend, bot er ferner die »Musik für sieben Saiteninstrumente« von *Rudi Stephan* zum ersten Male in der vorgesehenen mehrfachen Besetzung des Streichquintetts und erreichte (mit *Rose Stein* an der Harfe und *Reinhold Merten* am Klavier) einen außerordentlich starken Eindruck. Daß diese Wirkung auch im Schatten von Bruckners Kolossalwerk noch Bestand hatte, will etwas heißen. — Im *Liederkrantz*, den jetzt Scherchen leitet und zu höheren musikalischen Zielen führen will, hörte man außer schönen und eigentümlichen Chören von *Selim Palmgren* (»Tränen« und »Finnländisches Wiegenlied«) als Erstaufführung den »Postillons« von *Othmar Schoeck* für Männerchor, Tenorsolo und Orchester, worin Lenau's Gedicht mit sparsam gewählten Mitteln eine wirksame, etwas gefühlsschwelgerische Fassung erfuhr. Eine andere Sängerschaft, der *Schulersche Männerchor*, hielt sich bei seinem sechzigsten Jubiläum an das Bewährte, das ihm durch den Dirigenten *Gustav Trautmann* nun schon dreißig Jahre lang nahegebracht wird. *Gustav Maerz* aber griff mit seinem *Singverein* auf das einstmal's Große zurück und brachte eine Vortragsfolge altitalienischer Madrigale zustand, die von sich reden machte.

Karl Holl

GRAZ: Die Sinfoniekonzerte der hiesigen Philharmoniker, die teils unter dem hiesigen Opernchef *Heinz Berthold*, teils unter dem Wiener *Clemens Krauss* stehen, brachten als besonders erwähnenswerte Taten die »Sechste« von Bruckner und die »Fünfte« von Mahler, die Kammermusikkonzerte des Streichquartetts derselben Philharmoniker unter anderen op. 20 von Egon Wellesz, ein nicht ganz einheitliches Stück, das zwischen Atonalität und echter Poesie schwankt und als andere örtliche Neuheit ein Stück von Franco Alfano, indem ebenfalls gesunde ursprüngliche Melodik mit moderner Verworrenheit kämpft. Für Graz neu war auch die schöne Cellistin *Judith Bokor*, die hier zum erstenmal die »Variationen symphoniques« von *Léon Boellmann* mit bezaubernder Anmut spielte. Das *Sevčík-Quartett* huldigte Smetana (»Aus meinem Leben«), spielte auch Dvořák und Beethoven würdig, die Geiger *Fritz Kreisler* und *Jan Kubelik* brachten in keiner Beziehung Neues. Von Sängern ist *Lotte Lehmann* als einzige erwähnenswert. Auch im Konzertleben macht sich, wie man sieht, eine gewisse Stagnation bemerkbar, und striche man die Leistungen des Opernorchesters (Philharmoniker) daraus, was geschehen müßte, wenn dessen Mitglieder mit der Theatersperre in alle Winde zerfielen, bliebe ein armseliger Rest zurück...

Otto Hödel

HAGEN: Ungeheuren Beifall erzielte Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele« im letzten Konzert der Konzertgesellschaft. Der städtische Gesangsverein, der den Chor stellte, übertraf alle Erwartungen. *Amalie Merz-Tunner*, von Liederabenden bestens hier bekannt, ersang sich schnell die Herzen der Zuhörer, und auch *Elli Sandler*, *Anton Kohmann* und *Hermann Schey* ernteten verdienten Dank. Nicht endende Begeisterung drang nach der Aufführung hinauf zum Podium und die Ehrung des Musikdirektors *Hans Weißbach* kannte keine Grenzen, und das mit Recht. — Für den jungen *Hermann Reutter* (Stuttgart) setzten sich *Martha Fuchs*, *Graf Heinrich von Wesdehlen*, *Max Menge* und *Fritz Deinhard* ein. Dieses starke Talent offenbarte seine tiefe Wesensart in der »Fantasia apokalyptika« — wunderbar sind hier die Choräle »Ein feste Burg ist unser Gott« und »O Haupt voll Blut und Wunden« behandelt — und in der Fantasie über den Bachschen Choral »Komm süßer Tod«. Sein Trio, bekannt vom Donau-

eschinger Musikfest 1923 läßt erst nach mehrmaligem Hören eine einwandfreie Beurteilung zu.

Hans Gärtner

HAMBURG: Die Tage des Gedenkens und der Huldigung für Richard Strauß — alle sinfonischen Dichtungen einschließlich — nehmen unter *Eugen Papst* ihren Lauf. Und unter diesem Leiter, der Muck in der Philharmonie vertritt, erklang auch Bruckners Achte, gegen die aber die Nachbarschaft von dessen »150. Psalm« sich nicht behaupten konnte. Pfitzners Klavierkonzert erklang, von *Walter Rehberg* mit Frische und stolzer Mächtigkeit bezwungen, hier als Neuheit. Respighis »Brunnen Roms«, ebensoviel Willen des Ausdrucks als Vorsatz der Malerei verkündend, hat sich, trotz allem Spielerischen am Objekt, doch in Pfitzners Nähe mit Anstand behauptet. Eine Neuheit der Pianistin *Ilse Fromm-Michaels*, ihre Duosonate in c-moll, schließen wir an: trotz aller Aktivität im Atonalen dieser Zeiten, die Frau Fromm bekundet, ein reinliches Opus, aus der Vernunft-ehe musikalischer Jugend und der Intelligenz kunsttechnischen Vermögens, mit seelischer Bereicherung und feiner Geistigkeit. Eine Welle neuzeitlicher, »zeitgenössischer«, atonaler Musik geht gegenwärtig über Hamburg hinweg. Und vier auswärtige Redner hat man uns hinnehmen lassen, damit die paprizierte Speise auch munde. Auf das absonderliche Menü wäre kurz noch zurückzukommen. Aber daß der Redefluß in dürren Bahnen sich bewegte, sei schon angemerkt, wie die deutliche Verlegenheit, wenn man daran ging, das »Zeitgenossen«-Ziel klar zu definieren. — Um *Graf Heinrich Wesdehlen* hat sich eine Triogemeinschaft gebildet, in deren Vorträgen der Genannte als musikalischer Architekt bei tonalen äußeren Werten und objektiver Klarheit auffiel. Im Lehergesangsverein den *Alfred Sittard* leitet, ist sehr wirkungsvoller der Chemnitzers *Franz Mayerhoff* »Gesang der Toten« gegeben worden. Wilhelm Zinne

HANNOVER: Aus dem bunten Bilde uneres konzertlichen Lebens, das wieder von namhaften auswärtigen Kräften reich befruchtet wurde, heben sich zwei *Uraufführungen* heraus, die weitergehendes Interesse beanspruchen dürften. So erschien im 5. Abonnementskonzerte der Opernhaukapelle unter *Rudolf Krasselt* die sinfonische Dichtung »Einsame Nacht« von *Hubert Pataky*, ein bombastisches, mit allen nur erdenklichen Instru-

mentaleffekten aufgetakeltes Werk, das über einige verheißungsvolle Anläufe hinaus aber dem Hörer nichts von Belang zu sagen hat. Aus dem uferlosen klanglichen Auf und Ab rettet ein prächtiger Czardas für einen Moment die Situation. Einen weit günstigeren Standpunkt dürfen wir zu der *g-moll-Sinfonie* Otto Leonhardts einnehmen, die der Komponist an der Spitze des Opernhausorchesters in einem Konzert der »Deutschen Bühne« aus dem Manuskript vorführte. Es bietet sich hier Musik von wurzelechter Erfindung, von einer über äußerliche sinnliche Reize triumphierender Stimmungskraft und von einem den natürlichen Gestaltungsgesetzen Raum gebenden Aufbau. *Albert Hartmann*

KARLSRUHE: Die beiden jüngsten Konzerte des Landestheaterorchesters beglückten mit Werken, die unbelastet waren von Urweltnebeln, romantischen Bizarriern und Prinzipiendestillaten. An dem einen Abend kam Haydn mit der »Schulmeister«- und der »Abschieds«-Sinfonie, an dem anderen Händel mit seinem Concerto grosso in a-moll und der »Wassermusik« zu Wort. Es war ein unbeschwertes, freudiges Genießen, noch erhöht durch die rückhaltlose Hingebungsmöglichkeit an das stilgemäße, kultivierte Spiel des Orchesters, das Fritz Cortolezis mit befuerndem Schwung führte. Als Solisten bewährten sich die Karlsruher Künstler *Paul Trautvetter* (Cellokonzert von Haydn), ferner *Hete Stechert* und *Max Büttner* (Kammerduett von Händel). *Anton Rudolph*

KÖLN: In geschlossenen Gesellschaften hat sich Prinz Karneval wieder zum Alleinherrscher aufgeschwungen, weshalb für die hehre Musik kein Geld und kein Interesse übrig bleibt. Ein ernstes Zeichen der Zeit ist es, daß die hiesige Konzertgesellschaft nicht in der Lage war, das Notenmaterial für Händels »Judas Makkabäus« in einer der beiden Bearbeitungen zu beschaffen, und daß daher *Hermann Abendroth* in den Gürzenich-Konzerten wiederum den Messias aufführen mußte. *Heinz Thiessen* dirigierte an einem anderen Abend seine vom Essener Tonkünstlerfest bekannte, in manchen Teilen fesselnde, formal leider verunglückte Sinfonie »Stirb und werde«. In einem Sinfoniekonzert brachte *Abendroth* die wohlklingenden, kammermusikalisch gearbeiteten, in der Erfindung an Brahms gemahnenden drei Intermezzi von H. F. Schaub und eine von Bachschem Geist genährte Kantate »Das deutsche Wächterlied« des hiesigen

Orgelmeisters F. W. Franke, eine künstlerisch vornehme Gebrauchsmusik für Kirchenchöre (mit Soli, Streichorchester, Hörnern und Orgel), in der der Komponist wie in seinen Choralantaten und Psalmidinen durch klaren, polyphonen Chorsatz eine »Erziehung des singenden Volkes« anstrebt. Der *Kölner Volkschor* bot eine stimmungsvolle Erstaufführung des Chorwerks von Rudolf Bergh: »Das heilige Feuer«. Das »symbolische Singspiel« ist geschickt angelegt und zeichnet sich trotz blasser Erfindung durch eine fesselnde Erfassung des musikalischen Gehalts der Dichtung aus. Das *Rosé-Quartett* machte hier das neue lebenswürdige, vielfach orchestral farbige Streichquartett von E. W. Korngold bekannt. Aus der Menge solistischer Darbietungen sind, soweit es hiesige Künstler betrifft, *Riele Queling*, die mit Regers Violinkonzert in einem Konzert unter *Michael Taube* eine erstaunliche Leistung vollbrachte, und unser erster Konzertmeister *Josef Peischer* zu nennen, der sich in eigenen Abenden (zusammen mit *Artur Laugs*) als berufenener Kammermusiker erwies. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Im Gewandhaus ist es früher als sonst still geworden. *Furtwängler* hat Leipzig verlassen, um für den Rest der Spielzeit anderen Verpflichtungen nachzugehen. Es hat sogar in einer dem Dirigenten sonst sehr nahestehenden Presse Anstoß erregt, daß Leipzig sich nur einer derart geteilten Sorge seines Gewandhausdirigenten um die einheimische Musikkultur erfreut. Auch die Verteilung von Klassischem und Neuem, Werten und Unwerten über die zwanzig Programme des Winters hat zu einer summarischen Beurteilung der abgelaufenen Gewandhausaison geführt, die den Dirigenten von Verfehlungen nicht ganz freispricht. Ganze Komponisten- und Werkgruppen sind unberücksichtigt geblieben — vielleicht ein Zeichen von zu eiligem Durchdenken, vielleicht auch zu wenig instinktiverem Erkennen wirklicher schöpferischer Werte. Der annähernd vollständige Beethovenzyklus dieses Winters klang in die »Neunte« aus, die *Furtwängler* in seiner von Subjektivismen nicht ganz freien, aber im Adagio zu freier Erhabenheit gesteigerten Art zelebrierte. Im vorletzten Konzert war der Dirigent wieder der bewunderte Solist am Klavier: in Bachs f-moll-Konzert. — Den Beethovenzyklus nach der kammermusikalischen Seite zu ergänzen, ist die dankbare Aufgabe unseres *Gewandhausquartetts* (unter Füh-

rung des künstlerisch überlegenen *Wollgandl*). Sonst boten die Konzerte dieser Vereinigung nichts Wesentliches. — Das erste Konzert der Internationalen Gesellschaft für neue Musik führte *Othmar Schoeck* und seinen getreuen, ebenbürtigen Helfer *Thomas Denys* nach Leipzig zur erfolgreichen deutschen Uraufführung der »Elegie«. Diese Gesänge nach Lenau und Eichendorff bezeugen wieder die ausgesprochene Liebesgabung, die Geistigkeit, den Ernst und die charaktervolle Gesinnung des Komponisten, mag auch eine gewisse Monotonie in der Stimmung nicht darüber hintäuschen, daß die schöpferische Inspiration bisweilen aussetzt. Überall aber, namentlich auch in der Handhabung des Kammerorchesters, zeigt sich die gleiche handwerkliche Meisterschaft. — Die fahrenden Sänger und Spielleute scheinen, während ich diesen Bericht schreibe, nach den letzten konzertanten Wochen noch eine Konzertschablone heraufzuführen. Dieser Tage konzertieren *Edwin Fischer*, *Alexander Borowskij*, das Künstlerpaar *Möckel-Bosch* und die *Klingler-Leute*. Überall hervorragende Programme, die die Schablone kühn oder vorsichtig durchbrechen. Aber all das überstrahlen die *Thomaner* unter *Straube* mit der Marcellus-Messe Palestrinas. *Hans Schnoor*

MANNHEIM: Die Fülle des Stoffes zwingt uns zu registrierender Kürze. Große Orchesterkonzerte waren zwar die Seltenheit dieses Winters, aber um so mehr hat man sich mit intimerer Musikpflege abgegeben — was ja auch sein Gutes haben mag. Einmal erschien der jetzige Saarbrückener Generalmusikdirektor *Felix Lederer*, früher der unserige, und brachte eine geistig beschwingte Aufführung der Fantastischen Sinfonie von Hektor Berlioz. *Luise Schatt-Eberts* ergänzte das Programm mit dem ungemein ausgefeilten Vortrag des Busonischen Konzertstückes in D. Von berühmten Sängereinsamungen traten uns *Paul Bender*, *Fritz Brodersen* und *Lotte Leonard* nahe. Den Preis und das Reis reichen wir dem gemütvollen, prächtig gestaltenden Münchener Brodersen, der uns mit Schumanns Dichterliebe ans Herz rührte und mit den ersten Gesängen Brahms' über alles Erdenleid erhob. Quartettmusik reichten uns die einheimischen Künstler des *Max-Kergl-Quartetts*, die *Budapester*, die mit einem Bartók als Neuheit ihren jugendlich-prächtigen Wagemut dokumentierten, und die Künstler um *Adolf Busch*, die immer mehr und mehr in die große Linie der Quartett-Interpretation

hineinwachsen. *Walter Rehberg* und *Max Kergl* absolvierten eine zyklische Wiedergabe der Beethovenschen Klavier-Violinsonaten. *Luise Linke-Moessel* wagte sich kühn an Regers Violinkonzert, während *Margarete Klinkerfuß* mit Rehberg die Beethoven-Variationen Regers ungemein charakteristisch aufleben ließen. Fast noch höherstehend als technisch-geistige Bravourleistung war der Vortrag der für zwei Klaviere gesetzten Passacaglia Regers durch das Künstlerpaar *Lene Weiller-Bruch* und *Hans Bruch*, die eine Perfektion im Spiel auf zwei Flügeln erreicht haben, die jeder Schwierigkeit spottet. Von unseren jüngeren Klavierspielern wurde überhaupt so manches Nennenswerte geleistet. *Walter Rehberg* bemächtigte sich mit Glück der Intermezzo op. 45 von Max Reger, *Hans Bruch* warb mit eklatantem Erfolg für eine neue Arbeit des einheimischen Ernst Toch, drei geistvolle, virtuos Sprühregen verbreitende Burlesken, und *Lili Koppel* bewies in einem Sonatenabend mit dem glänzenden Violoncellisten *Emanuel Feuermann*, daß eine ungemein feine, gepflegte Klavierspiel mit starker Musikalität vereinigte Kammermusikspielern in ihr heranwächst. Erwähne ich noch, daß *Artur Schnabel* uns einmal ganz romantisch kam und daß *Egon Petri* in einem Konzert des Liederkranses das Es-Dur-Konzert von Liszt glänzend, aber kalt spielte, so habe ich der Chronistenpflicht zunächst Genüge getan. *Wilhelm Bopp*

MEXIKO-STADT: Eine kulturell-hochstehende Tat war die Vorführung von neun Sinfoniekonzerten unter der Leitung des hier sehr hochgeschätzten Musikdirektors *Julián Carrillo*. Carrillo, der in Leipzig studiert hat und Mitglied des Gewandhausorchesters unter Nikisch war, ist der Führer des mexikanischen Musiklebens, das er auf europäische Höhe hebt, wofür man ihm hier Dank und Anerkennung zollt. Als Herausgeber der Musikzeitschrift »El Sonido 13« versucht er, die Massen mehr für edle und gediegene Musik als für Stiergefächte zu interessieren. Nachfolgend ein Auszug aus den Programmen der neun Sinfoniekonzerte, die Carrillo auswendig dirigierte und von seiner aus 89 Mitgliedern bestehenden Orquesta Sinfónica Nacional vorzüglich wiedergegeben wurden: Sämtliche Sinfonien von Beethoven; Slavische Rhapsodie von Dvořák; Mexikanische Fantasie von Gomez Anda für großes Orchester und Klavier. Solist Gomez Anda; Spanische Sinfonie, op. 21

von Lalo; »Tod und Verklärung« von Strauß; Serenade von Volkmann (für Streichorchester); »Das Meer« von Debussy; »Chapultepec«, Sinfonisches Triptichon von M. Ponce; Klavierkonzert Es-dur von Liszt (Solist Gabriel de Zsigmondy); Violinkonzert h-moll, op. 61 von Saint-Saëns (Solist Santo le Priere); 4. Sinfonie von Brahms; »Ma mère l'Oies« von Ravel (zweimal); Klavierkonzert c-moll, op. 44 von Saint-Saëns; Caprice Espagnol von Rimski-Korssakoff; Violinkonzert, op. 61 von Beethoven. Am Geburtstag Beethovens wurde die »Neunte« zum erstenmal in Mexiko mit 500 Sängern unter freiem Himmel im Hofe des Volksbildungsministeriums aufgeführt. Der Text der Chöre wurde in deutscher Sprache gesungen. Die Zuhörerschaft zählte nach Tausenden. Für die Osterzeit sind weitere Sinfoniekonzerte in Aussicht genommen, über die später berichtet werden wird, ebenso über die Konzerte der Deutschen Kolonie und des Cuartete Clasico Nacional.

A. W. Luckhaus

MÜNCHEN: Nun haben wir auch *Hans Pfitzners* Klavierkonzert gehört, und zwar in einer Wiedergabe, wie man sie sich nicht schöner denken kann: unter des Komponisten persönlicher, befuehrender Leitung von *Walter Gieseking* gespielt. Der ganz außerordentliche Erfolg des prächtigen Werkes fand seinen Ausdruck in nicht endenwollenem Beifall der begeisterten Hörer. — Die ebenfalls vom Komponisten geleitete erste Aufführung des Tedeums op. 32 von *Walter Braunsfels* durch die Musikalische Akademie und den Lehrergesangsverein kann ich leider nur registrieren, desgleichen die erstmals im Reiche gehörten sinfonischen Impressionen »Primavera in Val di Sole« von *Riccardo Zandonati*, die uns *Julius Rünger* mit dem Konzertvereinsorchester vermittelte. — Nach wie vor werden wir mit einer Überfülle von musikalischen Darbietungen beglückt, deren künstlerisches Niveau, insbesondere auf gesanglichem Gebiete, erschreckend tief steht. Von den wenigen, die wirklich wissen, was Singen heißt — abgesehen von den immer wiederkehrenden bekannten Gesangsgrößen —, sei genannt die feinfühlig und künstlerisch stark empfindende Sopranistin *Co van Geuns*, auch *Franz Egenieff* ist mir in guter Erinnerung verblieben. Die meisten Neulinge unter den Gesangsbeflissenen pressen, drücken, gaumeln, knödeln und tremolieren zum Steinerweichen. ... Da ist *Anton Schiegg* (Stimpfpädagogische Woche) einer von denen, die zur Mitarbeit an

der Reform der Stimmerzziehung berufen sind. (Der Schwerpunkt seines Wirkens liegt auf dem gegenüber dem Sologesang gewiß nicht minder wichtigen Gebiet des Schulgesangs.) Ein Gegner des mechanistischen Prinzips, steht er im großen und ganzen auf dem Boden von David C. Taylor. Hermann Nüssle

SCHWEIZ: In den beiden letzten Abonnementskonzerten der *Basler Musikgesellschaft*, die unter anderem in großzügiger Ausdeutung durch *Hermann Suter* Bruckners 8. Sinfonie vermittelten, kamen die einheimischen Künstler *Maria Philippi*, in Liedern von Friedrich Klose und Walter Courvoisier, *Fritz Hirt*, im Violinkonzert von César Franck, mit ausgesprochenem Erfolg zu Worte. *Walter Rehberg*, eine eigene Künstlerpersönlichkeit, bot einen interessanten Abend, drei Klavierkonzerte Mozarts vom Flügel aus dirigierend; *Lubka Kolessa* bewies erneut ihre exzeptionelle pianistische Kunst, und *Henry Marteau* vereinigte sich mit *Willy Rehberg* zur Darstellung dreier Brahms-Sonaten. In Zürich zeichnete sich der hervorragende Pariser Pianist *Alfred Cortot* in der Interpretation des Es-dur-Klavierkonzerts von Beethoven aus, und *Max Pauer* gewann durch die strengen stilistischen Qualitäten seines Spiels neue Freunde.

Gebhard Reiner

STUTTGART: *Karl Bleyle* ließ ein noch Snirgends gehörtes Cellokonzert in den Sinfoniekonzerten durch *Hans Münch* spielen. Es machte guten Eindruck, obwohl man es nicht über das Violinkonzert desselben Komponisten stellen darf; es geht zu sehr in die Breite im Verhältnis zu dem nicht besonders abwechslungsreichen Verlauf seiner Sätze. Ewald Sträbers G-dur-Sinfonie gehört zu den Stücken gediegenster Richtung, über die akademischen Erzeugnisse erhebt es sein fein romantischer Einschlag. Mit dem Busonikonzert tat der Violinist *Willy Kleemann* einen guten Griff. — Das Gewohnheitsgeis verlassend, gestaltete *Martha Fuchs* den »Liederabend« zu einem solchen für Gesang mit Kammerorchester (»Junge Magd« von Hindemith, Gesänge von Franz Philipp und Hermann Reuter). Als erwähnenswert hat der Abend der Mezzosopranistin *Gertrud Hepp* zu gelten, überaus zart und sinnig verstand *Zolan Helferich-Kalusay* die ihr gut liegenden Cornelius-Lieder vorzutragen. A. Eisenmann

ULM a. D.: Wo eine Liedertafel ist, da ist auch ein Männerchor, und wo ein Männerchor ist, da können sich — wie Th. W.

Werner nur allzu richtig bemerkt — ernste künstlerische Kräfte nicht voll entfalten. Um diesem Mißstand zu begegnen, hat man hier den *Konzertbund Ulm-Oberschwaben* gegründet, der sich bis jetzt gut zu bewähren scheint. Das zweite Konzert dieses Winters brachte Gustav Mahlers 4. Sinfonie und Nicodés Sinfonieode »Das Meer«. Mahlers Sinfonie wurde in ihren drei ersten Sätzen schweigend hingenommen, zum Schluß gab es einigen Beifall. Die von des Gedankens Blässe nicht angekränkelte Hörerschaft schien in ihrer Mehrzahl den Eindruck zu haben, daß es dieser »gemütvollen« Musik einigermaßen an Gemüt gebricht. Wie dem aber auch sei, die von Fritz Hayn geleitete Aufführung war vortrefflich, sie gereichte dem Dirigenten und dem Orchester in gleicher Weise zur Ehre. Wesentlich trug zu diesem Ergebnis bei die Hingabe und die Tüchtigkeit des Konzertmeisters Heppes, der sich auch in den von ihm selbst geleiteten musikalischen Morgenaufführungen des Stadttheaters als ein Förderer des jüngsten Schaffens erweist. Im letzten Konzert machte er die Hörer mit Werken von Hindemith, Toch und Kornauth bekannt. Paul Moos

WIEN: Ein kleiner Bergsturz von Novitäten, viel Getöse, und das Ergebnis: viel Geröll... Eine Sinfonie, G-dur, von Leopold C. Welleba zeigt einen tüchtigen Musiker, dessen Hausheiliger Anton Bruckner ist. Die Größe der Architektur, die Choralstellen, die Pracht der Instrumentation, die Fermaten sind Bruckner; nur die Themen sind leider Welleba. Cornelius Czarniawski aus Wiesbaden, der mit einer abendfüllenden Sinfonie, e-moll, debütierte, gehört zur musikalischen Schwerindustrie. Ein solider Musiker wie Welleba, großes Wollen, mächtiger Bau, sechs Sätze mit Solo- und Chorgesang, Texte von Walt Whitman und Knut Hamsun, der Trauermarsch nach »Hanneles Himmelfahrt«, moderne Farben, alte Formen, betäubend, dann abspannend und im ganzen: Mahler. Wie jener Welleba Bruckner, so verehrt Czarniawski Mahler als Schutzpatron. Leopold Reichwein, der alles auswendig dirigiert, dirigierte die Sinfonie, ein seltener Fall, aus der Partitur und errang dem Komponisten äußere Ehren. Die Soli sangen Lutz Helletsgruber und der zum Einspringen stets bereite Oratorienbariton Oskar Jölly. In seinem Kammerkonzert bot Rudolf Niltus eine Suite »Bilder und Geschichten« von Karl Weigl, feine, unaufdringliche Illustrationsmusik, die nicht viel sagt, das

Wenige aber mit Grazie. Anspruchsvoll dagegen gibt sich eine Rhapsodie für Bariton und Kammerorchester von Erwin Janowitz (Worte von Richard Dehmel), die wenig auf endlose Art sagt. Es ist ein Melodisieren, das so gut wie nichts hinterläßt. Als der umflorte Bariton Eduard Erhard gegen Schluß in den Ruf ausbrach: »Ist denn alles trüb und tot«, ging stumme elegische Bejahung Gelangweilter durch den Saal. Dagegen sollen die Liebeslieder des begabten Wilhelm Grosz (Sopran: Stella Eisner) starken Widerhall gefunden haben, wie uns berichtet wurde. Clemens Krauss machte mit dem Tonkünstler-Orchester (das er trotz seines Abgangs nach Frankfurt a. M. behält) Franz Schrekers neuinstrumentierte Suite aus dem »Geburtstag der Infantin«, ein Jugendwerk, dessen Einfallsman gel glänzend klingt, ein überaus, ja zu sehr gekonntes Werk. Eine »Valse« von Maurice Ravel zeigte, wie gut dem Basken Wien und sein Johann Strauß gefiel. La Valse ist eine Hommage à Grinzing mit dem hinterrücks auftauchenden Todesengel. Jedenfalls ein dankbares Abgangsstück. Das Volksheim veranstaltete eine Geburtstagsfeier für Julius Bittner, der am 9. April 50 Jahre wurde. David Bach hielt die würdige Ansprache, worauf Frau Emilie Bittner acht aus den sechzehn zyklischen Gesängen ihres Mannes »Von Liebe, Treue und Ehe« sang. Vier davon errangen schon auf dem letzten Salzburger Musikfest großen Erfolg. Er wurde den acht diesmal zuteil, sie gehören auch zum Innigsten und Schönsten, was Bittner schrieb und was die moderne Lyrik aufzuweisen hat. Von Sängern ist der prächtige Baßbariton Karl Nobert zu nennen, der zeigte, daß ein guter Opernsänger auch ein feindifferenzierender Lieder-sänger sein kann. Sein feinsinniges Programm verdankt er dem ausgezeichneten, aus der Wolf- und Wagner-Kultur hervorgegangenen Begleiter Ferdinand Foll. Einen schönen Liederabend gab Bella Paalen, dann Beate Roos-Reuter, die E. W. Korngold in seiner unnaheähnlichen Art begleitete. Frau Roos-Reuter ließ dabei eine vielversprechende engelblonde Sopranstimme hören, die sich mit dem Wurzelfassen in Wiener Boden noch festigen dürfte. Mattia Battistinis Abschiedskonzert macht den Abschied schwer, wenn auch Beethovens Adelaide nureininteressanter Versuch der Überpflanzung in den Belcantostil blieb. Edwin Fischer und Julius Isserlis gehören zu den Wenigen, denen es gelang, den Betriebsrummel durch Andachten am Klavier zu unterbrechen. Ernst Decsy

NEUE OPERN

AACHEN: Paul Alexander Schettler schrieb eine neue Musik zum »Käthchen von Heilbronn«, die hier ihre Uraufführung erlebte.

BAYREUTH: Siegfried Wagner hat eine neue Oper »Athanasia« vollendet.

BERLIN: Friedrich E. Koch vollendete eine neue dreiaktige Oper »Die Himmelsschuhe« deren Text aus der Feder des Komponisten stammt.

DORTMUND: Hier findet die Uraufführung einer Oper von Gotthold Lessing »Der Tempel« betitelt statt. Das Textbuch stammt von der Dichterin Lulu v. Strauß und Torney.

DRESDEN: Fritz Busch brachte die erfolgreiche Uraufführung von Paul Bütners »Kinderkonzert«, ein Fragespiel nach »Des Knaben Wunderhorn«.

WIEN: Richard Strauß, so munkelt man, habe eine neue Oper in Arbeit. »Kloptra« sei der Titel und Hoffmannsthal habe den Text geschrieben.

Eine neue Oper Julius Bütners wird bei dem im September stattfindenden Musik- und Theaterfest der Gemeinde Wien in der Staatsoper zur Aufführung gelangen. Die Oper führt den Titel »Das Rosengärtlein«.

OPERNSPIELPLAN

CREMONA: Das Politeama Verdi bereitet die Uraufführung einer einaktigen nachgelassenen Oper »Rita« von Donizetti vor. Das Libretto ist von dem Schriftsteller Waerz in Paris. Die Oper sei während Donizettis letztem Pariser Aufenthalt entstanden und vollständig instrumentiert im Nachlaß vorgefunden worden. — So weit die italienische Presse. Sie weiß aber nicht zu erklären, warum sich alle Theater seit 75 Jahren diese interessante Ausgrabung haben entgehen lassen und warum sich auch jetzt nur ein Theater in Cremona dafür gefunden hat.

GÖTTINGEN: Die Händel-Opern-Festspiele, die anfangs Juli zum fünften Male stattfinden, bringen dieses Jahr die Uraufführung von Händels heiterer Oper »Serse« (Xerxes) in der Bearbeitung von Dr. O. Hagen mit dreimaliger Wiederholung.

MAILAND: Die Scala brachte nach siebenjähriger Pause unter Toscaninis Leitung Glucks »Orpheus und Euridike«.

KONZERTE

ANSFELDEN: Die Geburtsstadt Bruckners Anson, anläßlich des 100. Geburtstags Anton Bruckners, am 4. Mai große Feierlichkeiten zu veranstalten. Es wird dort ein Bruckner-Denkmal errichtet, das am 4. Mai eingeweiht werden wird. Sämtliche Gesangsvereine Österreichs sind eingeladen, zu diesem Tage Abgesandte nach Ansfelden zu schicken, um die Jahrhundertfeier durch ein großes Sängerkunstfest einzuleiten. Es werden außerdem Bruckner-Festkarten und Bruckner-Jahrhundert-Gedenkmärken nach künstlerischen Entwürfen von Professor Kuna herausgegeben.

CHEMNITZ: Hier erlebten Werke mehrerer heimischer Komponisten ihre Uraufführungen aus dem Manuskript. Karl Hoyer spielte mit der städtischen Kapelle drei Stücke für Klavier und Orchester. Die Singakademie führte unter Willi Steffen Hoyers »Zug der Toten« für gemischten Chor mit Kammerorchester auf. Das Leipziger Hamann-Quartett nahm sich der sechs Radierungen für Streichquartett von Otto Böhm an. Anläßlich der Verabschiedung des Kirchenmusikdirektors Bemann wurde an der St. Petri-Kirche die Kantate »Abschied« für Einzelstimmen, Chor, Violine, Oboe und Orgel von Walter Rau aufgeführt.

LENINGRAD (Petersburg): Die Sowjetregierung hat deutsche Künstler eingeladen, in Petersburg und Moskau und anderen russischen Großstädten die Matthäus-Passion in deutscher Sprache zu singen.

Oskar Fried hat sich zum zweiten Male nach Rußland begeben, wo er noch in dieser Saison 24 große Orchesterkonzerte in Moskau und Petersburg dirigiert, darunter in beiden Städten einen Beethoven-Zyklus, der sämtliche Sinfonien umfaßt.

NEUENBURG: Ernest Ansermet brachte die neue Suite von Strawinskij »Pulcinella« zur Uraufführung.

NÜRNBERG: Fritz Müller-Rehrmann gab einen Kompositionsabend, in dem Kammermusikwerke und Lieder erfolgreich aufgeführt wurden.

Mit geistlichen Abendmusiken in der St. Sebalduskirche wird Organist Karl Böhm im Frühjahr beginnen.

PRAG: Musikfest 1924. Das ursprünglich für drei Tage vorgesehene Moderne Musikfest 1924 in Prag ist wegen der Smetana-Feiern auf 14 Tage — vom 25. Mai bis 7. Juni —

weiter worden. An Uraufführungen werden im Neuen deutschen Theater geboten werden: Arnold Schönbergs Monodram »Die Erwartung« und M. Ravels »L'heure espagnole«; an Erstaufführungen: Mahlers 10. Sinfonie und Zemlinskys Lyrische Sinfonie, Opern von Smetana, Zich und Janáček; tschechische Orchester-, Kammer- und Vokalkonzerte werden das Festprogramm begleiten. Alois Hába wird sein bei Grottrian Steinweg gebautes Vierteltonklavier und die neuen Vierteltonblasinstrumente (Graslitzer Fabrikat) vorführen. Die drei Orchesterkonzerte, die von der Internationalen Gesellschaft für neue Musik veranstaltet werden, enthalten Werke von E. Erdmann (2. Sinfonie), E. Bloch, K. Horwitz, J. Suk (Das Reifen, sinfonische Dichtung), Rieti, Ostrčil, Szymanowski, Fl. Schmitt, A. Honegger, S. Prokofieff, G. F. Malipiero, A. Bax, A. Roussel, I. Strawinskij.

ROM: Eine ganz besondere Auszeichnung wurde dem *Klingler-Quartett* zuteil. Das Quartett, das nach einer Beethoven-Woche aus Neapel nach Rom zurückkam, spielte dem Papst auf dessen persönlichen Wunsch in der Aula Concistoriale aus Quartetten von Beethoven und Schubert vor.

SCHAFFHAUSEN: Hier findet die Uraufführung des »Mirabile Mysterium« von *Louis Kelterborn* am 28. Juni statt.

STUTTGART: Die Stuttgarter Pianistin *Serenate Lang* hat sich als Kammermusikspielerin mit dem Wendling-Quartett in Heidelberg, Stuttgart und Eßlingen betätigt. Sie gründete ferner mit den Herren *Doppler* und *Fränkle* ein Trio, das bereits Süddeutschland erfolgreich bereiste.

TEPLITZ-SCHÖNAU: Das städtische Kurorchester brachte unter Leitung des städtischen Musikdirektors *O. K. Wille* vom 6. Mai 1923 bis 14. März 1924 in 375 Konzerten 2398 Werke zu Gehör. Davon waren unter 138 verschiedenen Werken 17 Neuaufführungen.

WIEN: »Die Kunst-Kommission und Vereinigung Wiener Musiker« veranstaltet mit dem Wiener Verlagshaus Ludwig Doblinger *Kammermusik-Abende*, in denen nahezu ausschließlich Manuskripte junger Komponisten zur Aufführung gelangen. Zweck der Unternehmung ist, unbekannten Komponisten den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen und das Erscheinen ihrer Werke zu ermöglichen. Die Abende finden nur vor geladenem Publikum statt. Wie zu Mozarts und Schuberts Zeiten werden Subskriptionslisten aufgelegt. Eine Anzahl von Kammermusik-Werken von

Franz Moser, Marco Frank, Otto Rieger und Franz Ippisch konnten für den Verlag erworben werden.

*Rudolf Kattnigg*s »Karneval«, Suite für großes Orchester op. 5, gelangte kürzlich unter Leitung *Leopold Reichweins* hier zur Uraufführung.

Hier wird für den September d. J. zur 100. Geburtstagsfeier Bruckners von einem unter Vorsitz des Unterrichtsministers *Dr. Schneider* stehenden Komitee ein Programm ausgearbeitet, das teils in der Hofmusikkapelle, teils im Stift St. Florian, wo die große Bruckner-Orgel wieder instand gesetzt wird, abgehalten werden soll.

Joachim Stutschewsky brachte die Cello-Sonate op. 30 von *Egon Wellesz* zur Wiener Erstaufführung im Rahmen eines Konzertes der I. G. N. M.

TAGESCHRONIK

Am 11. März d. J. konnte die Pianofortefabrik *Julius Blüthner, Leipzig*, die 100jährige Wiederkehr des Geburtstages des verstorbenen Geheimen Kommerzienrats *Julius Blüthner* feiern, der der Begründer des weltbekannten Hauses war. *Julius Blüthner* ist am 11. März 1824 in Falkenhain als der Sohn eines einfachen Dorftischlers geboren. Er erlernte das Handwerk seines Vaters und durfte mit 16 Jahren bereits sein Gesellenstück, einen kunstvollen Nähtisch, fertigstellen. In der Pianofortefabrik *Hölling & Spangenberg* in Zeitz suchte er sich mit Feuereifer die vielseitigen Arbeiten des Instrumentenbaus anzueignen. Mit zwei Talern Wochenverdienst mußte er seinen Lebensunterhalt bestreiten und seine Mutter unterstützen. Trotzdem erübrigte er noch Geld für Sprachunterrichtsstunden und für Beschaffung von Büchern über Akustik und Instrumentenbau, um sich im eifrigen Studium die praktischen und theoretischen Grundlagen anzueignen, die sein scharfer Verstand bald verwerten sollte. Er erfand Verbesserungen und neuartige Entwürfe für den Bau von Instrumenten, wodurch er sich die Achtung und Freundschaft seines Chefs erwarb. Sein schöpferischer Geist drängte jedoch weiter zu eigener Produktion. So gründete er am 7. November 1853 in Leipzig in gemieteten Räumen eine eigene Werkstatt mit drei Gesellen und baute dort die ersten Flügel. Die trefflichen Instrumente fanden bald Würdigung und Abnehmer, deren Kreis ständig wuchs. Die ersten Lor-

beeren erntete die neugegründete Firma auf der Gewerbeausstellung in München 1854. Wertvoll war einige Jahre später die Patenterteilung auf die neuerrundene Repetitionsmechanik. Künstler wie Franz, Reinecke, Liszt verkündeten den wachsenden Ruf der Blüthner-Flügel. Die Nachfrage stieg, der Absatz steigerte sich, so daß bereits nach etwa zehn Jahren ein eigenes Fabrikgebäude errichtet werden konnte. Jedes neue Jahr brachte neue Errungenschaften und Erfolge, erste Preise auf Weltausstellungen, persönliche Ehrungen des Begründers der Firma, der mit Umsicht und seltenem Organisations-talent sein Werk zu einem Musterunternehmen ausbaute. Neue Fabrikgebäude, Holz- und Sägewerke gruppierten sich um den alten Stamm, und heute beschäftigt die Firma in ihrem wohlorganisierten Betrieb, der eine Gesamtarbeitsfläche von 55000 qm bedeckt, gegen tausend Arbeiter und Angestellte und produziert jährlich etwa 3500 Instrumente, die nach allen Gegenden der Welt ihren Weg finden. Auch zu theoretischem Schaffen fand Julius Blüthner trotz der Würden und Bürden, die auf seinen Schultern lagen, noch Muße. Ihm verdanken wir ein zusammen mit H. Gretscher herausgegebenes Lehrbuch des Piano-fortebaus, das bereits in dritter Auflage erschienen ist. Das Werk, das Julius Blüthner zur Höhe emporhob, ist ein Denkmal deutschen Fleißes und eine Kulturtat, auf die der deutsche Instrumentenbau stolz sein kann. Was Altmeister Blüthner geschaffen, führen seine drei Söhne, die jetzigen Inhaber der Weltfirma, im Sinne des Vaters weiter.

Die von Willibald Chailier mit tiefer Sachkenntnis zusammengestellte Bibliothek von Büchern und Schriften über *Urheber- und Verlagsrecht* aller Länder — die bemerkenswertesten Erscheinungen von 1773 bis heute umfassend — ist von Geheimrat Hinrichsen, Leipzig, der Musikbibliothek Peters überwiesen worden. Die Sammlung wird als *Chailier-Bibliothek* besonders geführt und steht Interessenten unentgeltlich zur Verfügung. Am 10. April wurde Eugen d'Albert 60 Jahre alt.

Heinrich Bötzel, der einst gefeierte Tenor, feierte am 6. März seinen 70. Geburtstag. Bötzel, der in Hamburg geboren wurde, ist der Sohn eines Fuhrwerkbesizers. Entdeckt hat ihn der immer findige Direktor Pollini, der ihn auch gesanglich ausbilden ließ. Der Berliner Geiger Hjalmar v. Dameck feierte seinen 60. Geburtstag.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein veranstaltet sein 54. Tonkünstlerfest vom Pfingstmontag den 9. bis 15. Juni in Frankfurt a.M. Das Programm umfaßt ein Chor- und zwei Orchester-Konzerte, ein a cappella-Chorkonzert und einen Vortrag von Alois Hába über Vierteltonmusik mit praktischen Vorführungen aus diesem Gebiet. Zur Aufführung kommen Werke von C. Rathaus (Sinfonie), Ernst Wolff (Ouvertüre), L. Ermatinger (Sinfonie), Jan v. Ingenhoven (Sinfonische Fantasie), Gerhard v. Keußler »Zebaoth«, großes Chorwerk, F. Busoni (Orchestergesänge), Othmar Schoeck (Ghaselen für eine Singstimme und Kammerorchester), Alexander Jemnitz (Quartett für Trompeten), Alban Berg (Szenen aus der Oper »Wozzeck«), ferner a cappella-Chorgesänge von Hans Pfitzner (Columbus), Felix Petyrek (Irrende Seelen), Arnold Schönberg (Friede auf Erden). Zu Ehren der 60. Geburtstagsfeier von Richard Strauß, dem Ehrenvorsitzenden des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes, wurden des Meisters »Deutsche Motette« und »Sinfonia domestica« (diese erlebte beim Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M. vor 20 Jahren ihre Uraufführung) in das Programm aufgenommen.

Gründung einer »Gesellschaft für neue Musik« in Mannheim. Nachdem jüngst auf Veranlassung eines vorbereitenden Ausschusses Richard Specht über »Gegenwart und Zukunft unserer Musik« gesprochen hatte, fand unter starker Beteiligung des musikalischen Mannheims die Gründung einer »Gesellschaft für neue Musik« in Mannheim statt. Als Vorsitzender der neuen Gesellschaft, der sofort 150 Mitglieder beitraten, wurde Professor Dr. Behrend, als stellvertretender Vorsitzender Generalmusikdirektor Lert gewählt.

Nach dem Vorgang anderer deutscher Städte hat sich auch in Wiesbaden eine »Gesellschaft für neue Musik« gebildet.

Die Stadt Magdeburg veranstaltet anlässlich des 60. Geburtstages von Richard Strauß vom 11. bis 15. Juni ein viertätiges Richard-Strauß-Fest. Ein Abend ist Kammermusikwerken des Komponisten gewidmet, an zwei Abenden bringt das Stadttheater die »Salome« und den »Rosenkavalier«, am letzten Abend findet unter Leitung von Dr. Rabl ein Orchesterkonzert statt. In Anerkennung der künstlerischen Verdienste des Saarbrücker Intendanten Ernst Martin und des Generalmusikdirektors F. Lederer haben die Stadtverordneten einstimmig beschlossen, Theater und Orchester zu übernehmen.

Die Stadt München hat sich bereit erklärt, ein Viertel des Fehlbetrages der bayrischen Staatstheater zu übernehmen, unter der Bedingung, daß ihr das Recht eingeräumt wird, in besonders wichtigen Verwaltungsangelegenheiten gehört zu werden und auch ihrerseits Besprechungen mit den Theaterleitungen anzuregen.

Cosima Wagner erhielt vom Richard Wagner-Verein in Buenos Aires eine Ehrengabe von 500 Pesos. — *Siegfried Wagner* bringt von seiner Amerikareise 75000 Dollar für die Bayreuther Festspiele mit. Der Rest soll durch Sammlungen aufgebracht werden.

Das Orchester zu den *Bayreuther Festspielen*, das früher regelmäßig aus Orchestermitgliedern der verschiedensten deutschen Opernbühnen zusammengestellt worden war, wird dieses Jahr lediglich aus den *Berliner Philharmonikern* zusammengesetzt werden, da die meisten Theater infolge der kürzeren Ferien ihre Orchestermitglieder nicht mehr so lange entbehren können.

Fritz Stiedry wurde als Direktor der *Volksoper* nach Wien berufen.

An Stelle des scheidenden Intendanten Dr. Krüger tritt der Oberspielleiter des Stadttheaters Altona *Richard Dornseif*.

Hanns Niedeecken-Gebhard wurde als Intendant des Stadttheaters nach Münster i. W. berufen.

Zum Intendanten des neuen *München-Gladbacher Stadttheaters* ist von 102 Bewerbern der bisherige Intendant von Hamborn, *Johannes Heinrich Braach*, gewählt worden.

Fritz Zaun, der Leiter des Kölner Volksorchesters, Chordirigent und Kapellmeister an der Kölner Oper, ist von der Stadtverwaltung als *Operndirektor* für das neue Stadttheater berufen worden.

Zum ersten Male wieder nach der Revolution wurde am *Koburger Landestheater* der *Kammermusikertitel* verliehen. Die Verleihung erfolgte durch die *bayerische Regierung* an vier Mitglieder der Landestheaterkapelle.

Außer 130 unveröffentlichten Briefen *Smetanas* wurde eine unbekannte melodramatische Komposition, die Vertonung von Goethes Ballade »Der Fischer«, aufgefunden. Eine verloren geglaubte Partitur »Unser Lied« wurde gleichfalls gefunden. Beide Kompositionen werden in Kürze in Prag herausgegeben werden.

Julius Stockhausen-Biographie. Die Historische Kommission der Stadt Frankfurt a. M. beabsichtigt, zum 100 Geburtstag des Sän-

gers und Gesangspädagogen *Julius Stockhausen* sein Lebensbild herauszugeben und im Verlag Engler und Schlosser zu Frankfurt a. M. erscheinen zu lassen. Alle diejenigen, die im Besitz von Briefen Stockhausens oder von Programmen und Erinnerungen sind, die sich auf ihn beziehen, werden gebeten, sie leihweise an *Frau Julia Wirth-Stockhausen, Frankfurt a. M.-Süd 10, Paul Ehrlich-Straße 50*, zur Einsicht zu überlassen. Postgeldauslagen werden gern erstattet.

Im Auftrage der Deutschen Verlags-Anstalt schreibt *Max Grünberg* als Anschlußband an die bereits erschienenen Bücher: Meister des Gesanges von M. Steinitzer, Meister des Klaviers von W. Niemann und Meister des Taktstockes von Carl Krebs den 4. Band: *Meister der Violine*. Der Band soll noch in diesem Jahre erscheinen. Interessierte Künstler und Künstlerinnen wollen sich mit dem Verfasser (*Berlin W 30, Maaßenstr. 17*) in Verbindung setzen.

Die Stadt Wien hat das *Haus Döbbling Hauptstraße 92*, in dem Beethoven im Jahre 1803 wohnte und die »*Eroika*« komponierte, von der Regierungsratswitwe *Rudolfi-Bieder* käuflich erworben, um es zu einem *Beethoven-Museum* einzurichten. Die bisherige Besitzerin hat das Haus unter großen Opfern in seinem jetzigen Zustand erhalten, um Beethovens Andenken zu ehren.

Ein neu aufgedrucktes *Singspiel* von E. T. A. Hoffmann. Ein bisher verschollenes dreiaktiges Singspiel »*Die Masken*« von E. T. A. Hoffmann ist jetzt von Dr. *Friedrich Schnapp* in der ehemaligen kgl. Hausbibliothek im Berliner Schloß aufgefunden worden und wird zum erstenmal im Verlag für Kunstwissenschaft veröffentlicht. Es handelt sich um eins der frühesten Werke des genialen Romanstikers, der damit als 23jähriger Kammergerichtsreferendar zugleich als Dichter und Komponist an die Öffentlichkeit treten wollte. Hoffmann hatte eine Reinschrift des interessanten Werkes an die künstlerisch interessierte Königin Luise gesandt, um eine Auf-führung durchzusetzen. Die Königin ließ ihn an den Theaterdirektor Ifland als die zuständige Stelle weisen, und Hoffmanns Brief an Ifland vom 4. Januar 1800 war bisher das einzige Zeugnis, das wir über dies Jugendwerk besaßen. Da auch die Bemühungen bei Ifland ohne Erfolg blieben, wanderte das Manuskript in die Hausbibliothek zurück und verstaubte, da es keinen Autornamen trägt, unter den unbekannten Handschriften.

ERKLÄRUNG: Der Vollständigkeit halber bittet Herr *Heinrich Werlé*, dessen »Singfibel« im Märzheft der »Musik« kurz besprochen wurde, um folgende Erklärung: Es handle sich um eine »Fibel« und nicht um ein rein musikalischen Zwecken dienendes Liederbuch; so mußten auch eine Reihe altbekannter Lieder mit aufgenommen werden, sei doch aus diesen alles ausgeschieden, was musikalisch und literarisch eine unkindliche Belastung dargestellt hätte. Schließlich seien gerade diese altbekannten Lieder darum aufgenommen, weil sie den Lehrplänen der Regierung entsprächen. Dies sei gerade dadurch in neuartiger Weise erreicht, daß den in allen Sammlungen vorherrschenden norddeutschen Liedern eine Anzahl süddeutschen Liederguts entgegengesetzt wurde. Gerade die süddeutschen Volksreime und Volkslieder seien dies im engsten Sinne, aus dem Volk entstanden und noch heute »volkläufig«, im Gegensatz zu den Berliner Liedern, die streng genommen volkstümliche Kunstgesänge zu nennen wären. Diese und andere Gedanken, so den, ein »Heimatbuch« für einen jeden zu schaffen, wie auch die Illustrationen von Hermann Pfeiffer beizugeben, seien neu durch das Büchlein eingeführt. Die Benutzung eines G an Stelle des Violinschlüssels, das der Klarheit bei den kleinen Schülern dienen soll, habe schon Professor E. Paul in Dresden der Schulgesangsmethodik zugeführt. — In meinem Aufsatz über *Hans Pfitzner* (Märzheft der »Musik«) ist mir hinsichtlich des Biographischen ein Irrtum unterlaufen:

Generalmusikdirektor Professor Dr. Hans Pfitzner leitet nicht eine Meisterklasse an der Berliner Hochschule für Musik, sondern ist *Vorsteher einer Meisterklasse für musikalische Komposition an der Akademie der Künste Berlin*. (Die Akademie umfaßt Meisterklassen, Hochschule und Institut für Kirchenmusik.) Die angeknüpfte Bemerkung über das »wünschenswerte nationale Gegengewicht« ist also in dieser Form hinfällig. *Erwin Kroll*

TODESNACHRICHTEN

KOPENHAGEN: Im Alter von 67 Jahren ist *Gustav Helsted* hier verstorben. Er war Organist an der Frauenkirche, Vorstand im »Dänischen Konzertverein«, ein bedeutender Orgelspieler und origineller Komponist.

ROM: Am 28. Februar starb Baron *Rudolf Kanzler*, der 20 Jahre lang an der Musikakademie von S. Cecilia den Unterricht im gregorianischen Kirchengesang erteilt und in dieser Eigenschaft Perosi und Casimiri zu seinen Schülern gezählt hatte. Geboren im Mai 1864 in Rom als Sohn des aus Baden-Baden stammenden letzten päpstlichen Kriegsministers General Ermanno Kanzler, dem am 20. September 1870 die Verteidigung der Stadt Rom gegen die Italiener zufiel, wuchs er im Vatikan auf und bekleidete — enzyklopädisch gebildet — später auch dort als Nachfolger des berühmten Archäologen G. B. de Rossi die Stellung des Direktors des Museums christlicher Altertümer.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwingen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt. Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der »Musik« erfahren, wenn sie noch wie vor der Redaktion der »Musik«, Berlin W 57, Bölow-Straße 107 eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester ohne Soloinstrumente

- Brandts-Buys, Jan: Bilder aus dem Kinderleben. Schott, Mainz.
 Busser, Henri: Les noces Corinthiennes. Divert. dansé. Transcr. p. Piano (J. Leleu). Choudens, Paris.
 Liadov, Anatol: op. 56 Baba Jaga. Tongemälde; op. 63, Kikimora. Legende. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

- Mussorgskij, Modest: Eine Nacht auf dem kahlen Berge. Konzertfantasie (N. Rimskij-Korsakoff). Kleine Part. E. Eulenburg, Leipzig.
 Rimskij-Korsakoff, Nicolaus: op. 34 Capriccio espagnol. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.
 Strauß, Richard: op. 20 Don Juan; op. 23 Macbeth; op. 24 Tod u. Verklärung. Kl. Part. Wiener Philh. Verl.
 Thiessen, Heinz: op. 30 Hamlet-Suite. Drei Stücke a. d. Musik zu Shakespeares Hamlet. Ries & Erler, Berlin.
 Wagner, Siegfried: Die heilige Linde. Vorspiel. Max Brockhaus, Leipzig.

b) Kammermusik

- Alfano, F.: Sonate (D) p. Viol. e Pfte. Ricordi, Milano.
 Almen, Ruth: op. 3 Sonate (a) f. Viol. und Pfte. Ries & Erler, Berlin.
 Bowen, York: Sonate (A) f. Vcllo u. Pfte. Schott, Mainz.
 Ehrenberg, Karl: op. 20 Streichquartett (e). N. Simrock, Leipzig.
 Haydn, Josef: Quartett (C) f. oblig. Laute, Viol., Br. u. Vcllo. Zwißler, Wolfenbüttel.
 Hilber, J. B.: Suite im alten Stil (E) f. Viol. u. Pfte. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.
 Juon, Paul: op. 71 Totenkeimen. Tondichtung f. 2 Pfte. Schlesinger, Berlin.
 Karg-Elert, Sigfrid: op. 139b Zweite Sonate (H) f. Klarin. oder Vla. u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.
 Peuerl, Paul: Deutsche Variationensuite über die Noten f, g, a (1611), f. Viol. u. Pfte. bearb. (H. v. Darnack). Raabe & Plothow, Berlin.
 Purcell: Suite anglaise, transcribe p. Violonc. et Piano (F. Ronchini). E. Gallet, Paris.
 Sekles, Bernhard: op. 31 Streichquartett (atonal). Schott, Mainz.
 Stephan, Rudl: Musik f. 7 Saiteninstr. (Streichquint., Klav. u. Harfe). Aus dem Nachlaß. Schott, Mainz.
 Stöhr, Richard: op. 62 Sonate (A) f. Viol. u. Pfte. Hüni, Zürich.

c) Sonstige Instrumentalmusik

- Bleye, Karl: op. 10 Konzert (C) f. Viol. Aug. m. Klav. u. Kadenz (G. Havemann). Breitkopf & Härtel, Leipzig.
 Caimmi, J.: La tecnica superiore del Contrabasso. 20 Studi. Ricordi, Milano.
 Guéniffey, Maxence: Le cahier de Josette. 12 pièces brèves p. Piano. Gallet, Paris.
 Haseneder, Hans (Schweinfurt): Sonate f. Klavier. Noch ungedruckt.
 Holy, Alfred: Technische Studien f. Harfe. Univers.-Edit., Wien.
 Hřimaly, J.: Doppelgriffübungen; Tonleiterstudien f. Viol. Univers.-Edit., Wien.
 Kaminski, Heinrich: Toccata f. Org. über den Choral »Wie schön leucht' uns der Morgenstern«. Univers.-Edit., Wien.
 Landmann, Arno: Kompos. f. Orgel, op. 3 Fantasie über den Choral »Herzliebster Jesu, was hast Du verbrochen« u. neue Choralimprovisationen; op. 9 Sonate(b); op. 10 Vier Vortragsstücke. Schott, Mainz.
 Le Borne, F.: op. 67 Poème légendaire p. Viol. et Orch. Part. u. St.; Aug. m. Klav. Ricordi, Milano.
 Niemann, Walter: op. 93 Pickwick. Ein Zyklus nach Ch. Dickens f. Pfte. Simrock, Leipzig.
 Petyrek, Felix: Sechs groteske Klavierstücke. Univers.-Edit., Wien.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht zugewandelter Manuskripte, falls ihnen nichts entgegensetzt, Porto beiliegend, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgeschickt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
 Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

- Alger, R.: Fêtes d'Alsace. Opéra comique. Livret de P. Milliet. Ricordi, Milano et Paris.
 Cusquina, A.: Unletto di rose. Commedia di G. Adami. Ricordi, Milano.
 Koch, Friedrich E.: Die Himmelschuhe, eine Dorfgeschichte aus der hohen Eifel (Dichtung vom Komp.). Noch ungedruckt.
 Kronek, Ernst: op. 14 Zwingburg. Szenische Kantate; op. 17 Der Sprung über den Schatten. Kom. Oper (Dichtungen vom Komp.). Univers.-Edit., Wien.
 Wagner, Richard: Tannhäuser. Alte u. neue Fassung. Part. C. F. Peters, Leipzig.

b) Sonstige Gesangsmusik

- Frey, Martin: op. 15 Fünf Kinderlieder aus »Fitzbutze« von P. u. R. Dehmel. Steingraber, Leipzig.
 Hindemith, Paul: op. 27 Das Marienleben. Gedichte von R. M. Rilke f. Sopr. u. Pfte. Schott, Mainz.
 Holbrooke, Josef: op. 50a The Bells. Dramatic poem by E. A. Poe compos. for chorus and orchestra. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
 Klemperer, Otto: Psalmus 42 p. basso solo, org. ad orchestra. Aufführungsmat. leihweise. Klav.-A. (W. Rudolf). Schott, Mainz.
 Lemacher, Heinrich: op. 19 Aus Friedenszeit. Kleine Lieder f. Ges. m. Pfte. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach.
 Möller, Heinrich: Das Lied der Völker. Bd. 2 Skandinavische Volkslieder. Schott, Mainz.
 Schmid, Heinr. Kaspar: op. 40 Lieder eines Dorfpoeten f. vierst. Männerchor. Schott, Mainz.
 Stürmer, Bruno: op. 3a Von fahrenden Leuten. Männerchöre; op. 6 Ring. Ein Zyklus f. 6st. Frauenchor; op. 7 Der Zug des Todes. Für gem. Chor, 4 Pauken, Becken u. Tamtam; op. 8 Das Jahr. Ein Zyklus f. gem. Chor. Schott, Mainz.
 Toch, Ernst: op. 29 Die chines. Flöte. Eine Kammer-sinf. f. 14 Soloinstr. u. eine Sopranstimme. Schott, Mainz.

III. BÜCHER

- Händel. Von Hugo Leichtentritt. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.
 Leichtentritt, Hugo — s. Händel.
 Prometheus Fantasia — s. Skryabin.
 Riesemann, Oskar von — s. Skryabin, Alexander.
 Rychnovsky, Ernst — s. Smetana.
 Skryabin, Alexander: Prometheus Fantasia. Übersetzt u. eingeleitet von Oskar v. Riesemann. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.
 Smetana, Friedrich. Von Ernst Rychnovsky. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Der
deutsche echte
Grotrian Steinweg



Stamm- und Zweigfabriken
Braunschweig

Deutsche
Hauptniederlagen :

Berlin M₉ Bellevuestr. 6a
Düsseldorf Graf Adolfstr. 60/62
Hamburg Exp. Abt. Neuer Wall 7
Hannover Langelaube 47, -
Königsberg i. Pr. Handelshof,
Leipzig Dittrichring 18 * *

G. F. HÄNDELS WERKE

Auf Grund von Fr. Chrysanders Gesamtausgabe der Werke Händels nach den Quellen revidiert und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Max Seiffert

CONCERTI GROSSI

- | | | |
|-------------------------|--------------------------|----------------------------------|
| 1. B-Dur. Op. 3, Nr. 1 | 11. B-Dur. | 21. D-moll. Op. 6, Nr. 10 |
| 2. B-Dur. Op. 3, Nr. 2 | 12. G-Dur. Op. 6, Nr. 1 | 22. A-Dur. Op. 6, Nr. 11 |
| 3. G-Dur. Op. 3, Nr. 3 | 13. F-Dur. Op. 6, Nr. 2 | 23. H-moll. Op. 6, Nr. 12 |
| 4. F-Dur. Op. 3, Nr. 4 | 14. E-moll. Op. 6, Nr. 3 | 24. F-Dur |
| 5. D-moll. Op. 3, Nr. 5 | 15. A-moll. Op. 6, Nr. 4 | 25. F-Dur—D-Dur
(Wassermusik) |
| 6. D-Dur. Op. 3, Nr. 6 | 16. D-Dur. Op. 6, Nr. 5 | 26. D-Dur (Feuerwerks-
musik) |
| 7. C-Dur. | 17. G-moll. Op. 6, Nr. 6 | 27. B-Dur |
| 8. B-Dur, mit Oboe solo | 18. G-moll. Op. 6, Nr. 7 | 28. F-Dur |
| 9. B-Dur, mit Oboe solo | 19. C-moll. Op. 6, Nr. 8 | |
| 10. G-moll. | 20. F-Dur. Op. 6, Nr. 9 | |

ORGELKONZERTE

- | | | |
|-------------------------|--------------------------|-------------------------|
| 1. G-moll. Op. 4, Nr. 1 | 6. B-Dur. Op. 4, Nr. 6 | 12. B-Dur. Op. 7, Nr. 6 |
| 2. B-Dur. Op. 4, Nr. 2 | 7. B-Dur. Op. 7, Nr. 1 | 13. F-Dur. |
| 3. G-moll. Op. 4, Nr. 3 | 8. A-Dur. Op. 7, Nr. 2 | 14. A-Dur. |
| 4. F-Dur. Op. 4, Nr. 4 | 9. B-Dur. Op. 7, Nr. 3 | 15. D-moll. |
| 5. F-Dur. Op. 4, Nr. 5 | 10. D-moll. Op. 7, Nr. 4 | 16. F-Dur. |
| | 11. G-moll. Op. 7, Nr. 5 | |

Die Werke sind in Partitur und Stimmen erschienen

Auf Wunsch werden die Partituren zur Durchsicht vorgelegt

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL / LEIPZIG

KAHN'S MUSIK-BÜCHER

KLAVIER:

- Bach, Ph. Em.: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen.* Kritisch revidierter Neudruck. Herausgegeben von Dr. W. Niemann. 4. Auflage
- Breithaupt, R. M.: Die natürliche Klaviertechnik.*
- Band I: Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis
- Band II: Französische Ausgabe. Englische Ausgabe
- Praktische Studien zur natürlichen Klaviertechnik*
- Dann, John Petrie: Das Geheimnis der Handführung beim Klavierspiel*
- Kühn, E.: Breithaupt-Technik und Anfängerunterricht.* Eine Einführung in die natürliche Klaviertechnik von R. M. Breithaupt bezüglich ihrer Anwendbarkeit beim Anfangsunterricht
- Kullak, Adolph: Die Ästhetik des Klavierspiels.* 9. Auflage. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. Walter Niemann
- Matthay, Tobias: Die ersten Grundsätze des Klavierspiels.* Auszug aus dem Werke des Verfassers „The Art of Touch“ nebst zwei neuen Abschnitten: Anleitungen und Erklärungen für Schüler, Ratschläge für Lehrer und Selbstlernende
- Altanovich, Bogdan: Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst*
- Niemann, Walter: Das Klavierbuch.* Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister, des Klavierbaues und der Klavierliteratur, 11., reich vermehrte und illustrierte Auflage
- Ausgabe in Luxusband*
- Ramml, Peter: Die psycho-physischen Grundlagen der modernen Klaviertechnik*
- Ausgabe in russischer Sprache*

Goldmark	
Gebietet	Gebunden
6.—	8.—
10.—	12.—
4.—	5.—
—	5.—
6.—	8.—
3.—	4.50
1.—	—
5.—	7.—
3.—	4.50
—	6.—
—	5.—
—	3.—
—	4.—

VIOLINE:

- Dietel, Hans: Violintechnik und Geigenbau.* Die Violintechnik auf natürlicher Grundlage nebst den Problemen des Geigenbaues
- Rau, Fritz: Das Vibrato auf der Violine*
- Saß, Aug. Leop.: Zum Problem der Violintechnik.* — *Der Geigerspiegel*
- Stoeving, Paul: Die Kunst der Bogenführung.* Ein prakt.-theor. Handbuch für Lernende, zugleich auch für den Lehrer zur Erleichterung des Unterrichts
- Stoeving, Paul: Die Meisterschaft über den Geigenbogen.* Die Anwendung des Bogens und die Feinheiten in der Bogenführung für Violinlehrer und -schüler
- Tottmann, A.: Das Bühlein von der Geige oder die Grundmaterialien des Violinspiels.* 7. Aufl.

—	3.—
2.—	—
—60	—
—	3.—
—	3.—
—60	—

GESANG:

- Martensen, Franziska: Das bewußte Singen.* Grundlegung des Gesangstudiums. Mit einem Geleitwort von Johannes Messchaert
- Pulvermacher, Benno: Die Schule der Gesangsregulation als Grundlage der Tonbildung.* 7. Aufl.
- Reichert, Franz: Die Lösung des Problems eines freien Tones*
- Seydel, Martin: Grundfragen der Stimmkunde für Sänger und Sprecher*

—	3.—
6.—	7.—
1.—	—
1.—	—

HARMONIELEHRE:

- Achtéllik, Josef: Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien.* Eine ästhet. Musiktheorie. Teil I
- Capellen, Georg: Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre*
- Capellen, Georg: Die „musikalische“ Akustik*
- Capellen, Georg: Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle*
- Koch, Friedr. E.: Der Aufbau der Kadenz*
- Pfeper, Carl: Praktischer Leitfaden zur Modaltheorie*
- Reger, Max: Beiträge zur Modaltheorie.* Deutsch, französisch, englisch

6.—	8.—
4.—	—
2.—	—
—	1.20
—	2.—
—	1.20

VERSCHIEDENE BÜCHER:

- Bach, Wilhelm Friedemann: Sein Leben und seine Werke,* mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und 2 Bildern, von Dr. Martin Falck
- Goldene Worte über Musik.* Herausgegeben von Siegfried Dittberner, Halbleinen
- Ausgabe in Ganzleinenband M. 8.—*
- Lach, Robert: Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamental. Melopöie.* Beiträge zur Geschichte der Melodie. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Betrachtungen über Technik und Poesie
- Mihorey, Franz: Grundzüge einer Dirigierlehre.*
- Müller-Reuter, Theodor: Lexikon der Konzertliteratur.* Band I
- Nachtrag zu Band I (Beethoven, Brahms, Haydn)*
- Practorius, Michael: Syntagma musicum, Tomus tertius.* Wolfenbüttel 1619. Bearbeitet und neu herausgegeben von Dr. E. Benzenell
- Quantz, Joh. Joachim: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen.* Kritisch revidierter Neudruck. Herausgegeben von Dr. Arnold Scherling
- Scherling, A.: Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance.* Mit zahlreichen Abbildungen
- Seldt, Arthur: Vom Musikalsch-Erhabenen.* Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst

4.—	6.—
—	5.—
22.—	24.—
—	1.—
6.—	8.—
4.—	6.—
6.—	8.—
6.—	8.—
3.—	4.50

VERLAG VON C. F. KAHNT, LEIPZIG 36, NÜRNBERGER STR. 27

Schnitz auf



MaxKrause
Briefpapier

135

Neuer Preis M 10.- (früher M 14.-)



Ein unentbehrliches Werk
für ernste Geiger

Oskar Schnitzlin

Der neue Weg

Band I:

Repertorium für Konzert-Programme
Die wichtigsten, schwierigsten Stellen der
gesamten Violinsolo-Literatur

Band II:

Repertorium f. Kammermusik I. Violine
Die musikalisch u. technisch wichtigsten
Stellen aus der klassischen u. modernen
Kammermusik

Jeder Band geb. M 10.- — mal Schlüsselzahl

Bitte Sonderverzeichnis verlangen

B. Schott's Söhne * Mainz / Leipzig

MEISTERWERKE VON OTHMAR SCHOECK

Op. 1, **Serenade** für kleines Orchester. Part. M. 7.50
no., Stimmen M. 12.— no. Besetzung: 1 Flöte, 1 Oboe,
1 Klarinette, 1 Fagott, 1 Horn, Streichorchester.

Ein besonderes Gepräge erhält das Stückchen durch seine
ganze Art und Form. Es ist nicht die landesübliche mehr-
sättrige Serenade, sondern eine innere programmatische,
meines Erachtens glückliche Idee scheint das einseitige
Stück in seiner ganzen Anlage zu beherrschen; der Akt
einer Serenadendarbringung mit zorniger Unterbrechung
(der Geleiterten?) und humorvoller, warmer, dann um
so bestimmter erdender Huldigung. Also Ausdrucks-
musik. *Die Musik.*

Op. 16, **Sonate** in D-Dur für Violine mit Klavier-
begleitung, M. 5.— no.

Hier haben wir es mit einem Werke von loselöser Form
und klarer Gestaltung zu tun, das bei vorzüglicher Wieder-
gabe einen ausgezeichneten Eindruck machte.

Neue Musikzeitung, Stuttgart.
**Die Sonate fand in mehreren Auflagen bereits
große Verbreitung im In- und Ausland.**

Eine Auswahl der schönsten Lieder
des hochbegabten Schweizer Tondichters sind in zwei künstlerisch vornehm ausgestatteten Bänden vereinigt:

Othmar Schoeck Liederalbum

Band I 12 Lieder, Band II 14 Lieder. Preis kartoniert je M. 3.— no., fein gebunden je M. 5.— no.

VERLAG VON GEBRÜDER HUG & CO., LEIPZIG UND ZÜRICH

Op. 21, **Konzert** (Quasi una fantasia) in B-Dur für
Violine und Orchester, Klavierauszug mit Solostimme
M. 5.— no. (Orchester-Material teilweise.)

Geigern, denen es weniger darauf ankommt, mit ihrer
Technik zu prunken, als zu zeigen, daß sie ein ernstes,
gehaltvolles Werk geistig völlig ausschöpfen können,
seien auf dieses Konzert, das auf dem Titel den Zusatz
„quasi una fantasia“ mit Recht trägt, aufmerksam ge-
macht. *Witz, Altmann.*

Op. 23, **Streichquartett** in D-Dur für 2 Violinen,
Bratsche und Violoncell. Kleine Partitur M. 1.50 no.,
Stimmen M. 9.— no.

Das natürliche, musizierfreudige, gebrohe Talent
Schoecks verleugnet auch dieses Werk nicht. Eines hat
diese Ausführung sicherlich bewiesen, daß der Schwer-
punkt nicht in den zwei ersten, glücklich abgeschlos-
senen Sätzen liegt, sondern im weitausgesponnenen Fi-
nale, dessen erneutes Hören gesteigertes Interesse ab-
gewann. *E. J. (Schweiz, Musik-Ztg.).*

GEIGENBAUWERKSTATT

PROF. F. J. KOCH

PROF. F. J. KOCH / DRESDEN
 ANNO 1920 bis 1960

HOMOGENE
 MEISTERINSTRUMENTE
 nach altitalienischen Grundsätzen

ORIGINALKOPIEN
 nach Amati, Stradivari, Guarnerius, Maggini
 und anderen berühmten italienischen Meistern

Großer tragfähiger Ton
 Volligste Ausgeglichenheit
 • Leichteste Ansprache •

Unsere Meisterinstrumente
 werden seit vielen Jahren von führenden Künstlern
 mit großen Erfolgen in Konzerten gespielt
 Prospekte durch Koch & Stenzel, Dresden - A. 24

Vergleiche den Artikel von Carl Johann Perl
 im Bremerbericht über die „Musik“

EDITION SCHOTT
 EINZELAUSGABE

Jede Nummer

25 Pf.

Alle Klavier-, Violinspieler, Sänger
 usw. vervollständigen mit dieser
 mustergültigen Ausgabe ihre Bi-
 bliothek für wenig Geld.

Über 9000 Nummern klassischer
 und moderner Musik

Man verlange das neue Verzeichnis 1924

B. SCHOTT'S SÖHNE
 MAINZ-LEIPZIG

ORGANUM

Ausgewählte ältere vokale und instrumentale Meisterwerke

kritisch durchgesehen und zum praktischen Gebrauch herausgegeben unter Leitung von Max Seiffert

ERSTE REIHE

Geistliche Gesangsmusik

für Solo- oder Chorstimmen mit oder ohne Begleitung
 Evangelische Musik:

- Nr. 1. *Weckmann, Matthias* (1621-1674). *Wie liegt
 die Stadt so wüste*, für Sopran- und Basssolo mit
 Streicherduett und Orgel 2.50
 Instrumentalstimmen kpl. n. 1.50
- Nr. 2. *Weckmann, Matthias*. *Wenn der Herr die
 Gefangenen zu Zion*, für Sopran, Alt, Tenor
 und Bass mit Streicherduett und Orgel 6.-
 Partitur (eigentlich Orgelstimme) 1.-
 4 Chorstimmen (jede 25 Pf.) n. 3.-
 Instrumentalstimmen kpl. n. 3.-
- Nr. 3. *Krieger, J. Phil.* (1640-1723). *Wo wilt du
 sein, weil's Abend ist*, für 2 Sopranstimmen und
 Cembalo 2.-
- Nr. 4. *Tunder, Franz* (1614-1667). *Aria: Ein
 kleines Kindlein*, für Sopran mit Streich-
 orchester und Orgel 1.-
 Partitur (zugleich Orgelstimme) n. 1.-
 Instrumentalstimmen kpl. n. 1.-



ZWEITE REIHE

Weltliche Gesangsmusik

- für Solo- oder Chorstimmen mit oder ohne Begleitung
- Nr. 1. *Sweetinck, J. P.* *Chanson: Vom Jan,
 der alles hat*, (Tu as tout sen), für fünfstimmig,
 gemischten Chor (Sopran I, II, Alt, Tenor, Bass)
 Partitur 1.20
 5 Chorstimmen (jede 15 Pf.) 0.75

Dritte Reihe

Kammermusik

- Nr. 1. *Corelli, Arcangelo*, *Sonate da chiesa* a tre,
 op. III, Nr. 4 (H-moll 1680) für 2 Violinen, Vi-
 oloncello und Cembalo 3.-
- Nr. 2. *Corelli, Arcangelo*, *Kammerfonate*, op. V,
 Nr. 11, E-dur (1700) für Violine und Cembalo 1.50
- Nr. 3. *Graff, Johann*, *Violinsonate*, op. I, Nr. 3,
 D-dur (1715), für Violine und Cembalo mit Violon-
 cello ad lib. 2.-
- Nr. 4. *Vierdank, Johann*, *Triosuite* für 2 Viol-
 linen, Violoncello und Clavizymbel 2.-
- Nr. 5. *Erlebach, Ph. E.*, *Sonate* (E-moll 1660) für
 Violine, Gambe (oder Violoncello) und Cembalo 2.50

Weitere Hefte sind in Vorbereitung

KISTNER & SIEGEL / LEIPZIG

FAKSIMILE-DRUCKE

berühmter Musiker-Handschriften

BACH Kreuzstab-Kantate Gebunden Gm. 12.50	HÄNDEL Duetto da camera Gebunden Gm. 12.50	MOZART Trio in E-Dur Gebunden Gm. 17.50
BEETHOVEN Klaviersonate Fis-Dur Op. 78. Gebunden Gm. 15. —	SCHUBERT H-Moll Symphonie Gebunden Gm. 35. —	BEETHOVEN Klaviersonate C-Moll Op. 111. Gebunden Gm. 20. —
WAGNER Meistersinger v. Vorspiel Gebunden Gm. 17.50	BRAHMS Vier ernste Gesänge Gebunden Gm. 22. —	WAGNER Siegfried-Idyll Gebunden Gm. 20. —

Diese Werke sind auch in Ganzpergament- bzw. Ganzleder-Ausgaben erhältlich

RICHARD WAGNER: DIE MEISTERSINGER

Faksimile-Druck des vollständigen Partitur-Autographs

Einmalige numerierte Auflage von 500 Exemplaren

In Ganzleder vergriffen!

In Ganzpergament vergriffen!

In Halbleder: Nur noch wenige Exemplare zu § 45. —

RICHARD WAGNER: TRISTAN UND ISOLDE

Faksimile-Druck des vollständigen Partitur-Autographs

Einmalige numerierte Auflage von 500 Exemplaren

Interimsband § 25. — • Halbleder § 37.50 • Ganzleder § 75. —

Außerdem wurden dem Haus Wahnfried fünfzehn Exemplare zur Verfügung gestellt, deren Erlös dem Bayreuther Festspielfonds zufließt

In Vorbereitung

RICHARD WAGNER: PARSIFAL

Ausführlicher Sonderprospekt steht kostenlos zur Verfügung

DREI MASKEN VERLAG / MÜNCHEN

FAKSIMILE-DRUCKE

berühmter Musiker-Handschriften

Die Urteile hervorragender Künstler:

ANNA BAIH-MILDENBURG:

Um wieviel persönlicher tritt einem ein Werk in den Handschriften seines Schöpfers entgegen als in den unbelebten starren Zügen des mechanischen Druckes. Hier glaubt man den Künstler im Augenblick der Inspiration zu belauschen, man fühlt sich ihm gleichsam persönlich nahe, und dies nicht nur besonders Ausgewählten, sondern auch der Öffentlichkeit zu ermöglichen, ist eine überaus glückliche Idee, um die sich Ihr Verlag große Verdienste erworben hat.

FRITZ BUSCH:

Die Faksimile-Ausgabe der Meistersinger ist außerordentlich schön, die Klarheit der Wiedergabe kaum zu übertreffen und das Ganze ein Geschenk für Kunstfreunde, wie es heute wohl einzig dasteht.

EDWIN FISCHER:

Als ich das erstmal ein Beethovensches Manuskript zu sehen bekam, erfüllte mich zunächst ein Schauern der Ehrfurcht, dann aber eine unbeschreibliche künstlerische Freude, weil ich aus dem Notenbilde einen Widerspruch ergriffte von dem gewaltigen künstlerischen Vorgang der Produktion. Wie leidenschaftlich sind die Passagen von op. 111 hingeworfen! Daß nun auch ein weiter Kreis dieser Anregung teilhaftig werden soll, verdanken wir Ihrer wundervollen Wiedergabe in Faksimile.

WILHELM FURTWÄNGLER:

Abgesehen davon, daß die Handschrift in nicht wenigen Fällen die musikalischen Absichten Beethovens klarer hervortreten läßt als die gedruckten Ausgaben, gibt sie demjenigen, der zu lesen versteht, wie kaum etwas anderes ein Abbild jener unerschütterlichen, nachhaltigen und besonnenen Kraft, die in Beethoven wirksam war. Es ist ein Hauch der mächtigen Persönlichkeit selbst, der aus diesen Blättern weht.

SIEGMUND VON HAUSEGGER:

Ihr Verlag hat sich um die ganz prächtige Faksimilierte Herausgabe ein großes Verdienst erworben. In gleicher Weise werden sich der Liebhaber und der Fachmann an dem Studium der Handschriften erfreuen und hieraus neue Anregung und Belehrung holen. Der Einblick, den hiermit Ihr Verlag in die künstlerische Werkstatt eines großen Meisters gewährt, ist ungemein reizvoll.

BERTA MORENA:

Ich kann mir keine schöneren und wertvolleren Geschenke denken wie Ihre wirklich hervorragenden Faksimile-Drucke und beglückwünsche Sie zu einer verlegerischen Tat, deren kulturelle Bedeutung in unserer heutigen Zeit gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

HANS PFITZNER:

Ich finde die Herstellung der Schubertschen H-Moll Symphonie ganz wundervoll, das Ganze ist eine wertvolle und interessante Ausgabe.

MAX VON SCHILLINGS:

Ein Durchblättern der vollständigen Meistersingers-Partitur in der von Ihnen herausgegebenen Reproduktion hat auch bei mir einen wahrhaft ergreifenden Eindruck hinterlassen. Aber auch das Verspiel für sich spricht in der Handschrift des Meisters eine unendlich eindrucksvolle Sprache.

FRANZ SCHREKER:

Ich halte Ihre Faksimile-Drucke geradezu für das Vollendetste, was auf diesem Gebiete bis nun versucht und erreicht wurde. Der Wert derartiger Veröffentlichungen ist auch für den Lehrer nicht hoch genug zu veranschlagen, wenn sie, wie insbesondere bei Wagner, die peinliche Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit des Schöpfers in so anschaulicher Weise bloslegen.

ARTURO TOSCANINI:

L'ottima riuscita dell'edizione dà l'illusione di avere a portata di mano il manoscritto originale ed è di grande interesse per i musicisti.

BRUNO WALTER:

Es hat mir die größte Freude gemacht, die eigentümliche persönliche Nähe Schuberts zu genießen, deren Illusion uns diese Züge schaffen. Die Faksimile-Ausgabe ist ein großes Verdienst Ihres Verlages, und Sie erwerben sich damit den Dank aller wahren Kunstfreunde.

FELIX VON WEINGARTNER:

Ich habe das Original von Schuberts H-Moll Symphonie wiederholt in Händen gehabt. Die Treue der Reproduktion ist bewundernswert und erweckt die Vorstellung, tatsächlich das Manuskript zu besitzen.

DREI MASKEN VERLAG / MÜNCHEN

Zum 12. Mai 1924, dem Geburtstag des Dichters

CÄSAR FLAISCHLEN

erscheint aus seinem Nachlaß

Von Derhoim und Drauß

Dichtungen in schwäbischer Mundart

Mit einer Zeichnung des Dichters und einem Vorwort von Martin Lang

Gebunden ca. Gm. 2.50

Für die nach vielen Zehntausenden zählende Gemeinde Cäsar Fleischlen wird das neue kleine Werk aus des Dichters Nachlaß eine große Überraschung und Freude bedeuten. Es enthält die wertvollen und eigenartigen Prosadichtungen Fleischlens in schwäbischer Mundart. Ganz ihm eigen ist die Form dieser Dichtungen: jene stark rhythmische Prosa mit ihren feinerfühlten Pausen, ihren Lichtern und Takten, ihrem schaukelnden und wiegenden, federkräftigen Trab oder kurzen Galopp, der die Grundkraft seines Wesens offenbart: Zügelung, Lebensmeisterschaft.

Früher erschienen:

Gesammelte Dichtungen. 6 Bände. In Halbleinen gebunden Gm. 21.—. 1.–10. Tausend
Inhalt: Von Alltag und Sonne · Aus den Lehr- und Wanderjahren · Jost Seyfried · Zwischenklänge · Mandolinchen, Leierkastenmann und Kuckuck

Von Alltag und Sonne. Gedichte in Prosa. Gebunden Gm. 3.50. Ganzleinen Gm. 4.— 255.–259. Tausend

Aus den Lehr- und Wanderjahren des Lebens. Gedichte, Brief- u. Tagebuchblätter. Geb. Gm. 3.50. G'leinen Gm. 4.—. 75.–77. Tsd.

Jost Seyfried. Ein Roman in Brief- u. Tagebuchblättern. Zwei Bände. Geb. Gm. 7.50. Ganzleinen Gm. 8.50. 115.–117. Tausend

Mandolinchen, Leierkastenmann und Kuckuck. Ein Liederbuch von Sehnsucht und Erfüllung. Geb. Gm. 3.50. G'leinen Gm. 4.—. Halbleder Gm. 9.—. 26.–30. Auflage

Zwischenklänge. Altes und Neues. Gebunden Gm. 3.50. Ganzleinen Gm. 4.—. 43.–45. Tsd.

Heimat und Welt. Ausgewählte Gedichte in Vers und Prosa. Gebunden Gm. 3.25. Ganzleinen Gm. 3.75. 272.–274. Tausend.

Neujahrshuch. Spruchblätter. (Altes u. Neues.) Geb. Gm. 1.50. G'leinen Gm. 1.75. 68. 74. Aufl.

Professor Hardtmüt. Charakterstudie.

Flügel müde. Ein Abschnitt aus dem Leben eines Jeden. Vorstudie zu Jost Seyfried. Geb. Gm. 3.50. Ganzleinen Gm. 4.—. 18. Auflage.

Martin Lehnhardt. Ein Kampf um Gott. Fünf Szenen. Geb. Gm. 3.—. G'ln Gm. 3.50. 9. Aufl.

Im Schloß der Zeit. Eine Silvester-Paraphrase in sieben Bildern. Gebunden Gm. 1.50. Büten in Halbleder Gm. 3.50. 6. Auflage

Noni Loni. Rede für ein kleines Mädchen zum Feste ihres ersten Geburtstags. Kart. Gm. 0.50. 13.–23. Auflage

Gleichzeitig erscheint in der Sammlung »Dichtung und Dichter«:

Cäsar Fleischlen. Von Georg Stecher

Mit einem Bildnis des Dichters. Gebunden ca. Gm. 2.50

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART BERLIN

KLASSIKER DER MUSIK

Zum vierzigsten Todestag des Komponisten am 12. Mai 1924:

FRIEDRICH SMETANA

VON ERNST RYCHNOVSKY

Zweite Auflage

359 Seiten Groß-Oktav. In Halbleinen Gm. 8.—, in Halbleder Gm. 11.—

Ernst Rychnovsky hat sich die Aufgabe gestellt, Friedrich Smetanas künstlerische Persönlichkeit, den Boden, dem er entsproß, seinen schweren Lebenskampf und sein Ringen um das Ideal in einem zusammenfassenden Werke zu schildern. Er ist mit dieser Arbeit, die wohl die erste erschöpfende Würdigung des Meisters ist, eben jetzt zur Zentenarfeier fertig geworden, und sie erscheint in diesem Augenblick besonders willkommen. Weil es nicht nur Forscherprodukt ist, welches das vorhandene Material mit trockenem Sammelleifer gestapelt enthält, sondern auch mit psychologischer Einfühlung und sorgfältig gestrichelter Charakterzeichnung ein treues Bild seines Helden und seiner Umwelt gibt. So ist es Biographie und Kulturdokument zugleich. Wo es nur irgend angängig ist, läßt Rychnovsky seinen Helden selbst zu Worte kommen: die sachliche Wertung der Werke bildet einen nicht minder wichtigen Teil des Buches, das in der Reihe der Monographien großer Musiker bisher gefehlt hat und nunmehr eine empfundene Lücke ausfüllt.

Bohemia, Prag.

Als 24. Band erschien:

HÄNDEL

VON

HUGO LEICHTENTRITT

871 Seiten Groß-Oktav. In Halbleinen Gm. 16.—, in Halbleder Gm. 19.—

Leichtentritts Händel-Werk ist ein Eckpfeiler deutscher Musikwissenschaft. Chrysanders Biographie, auf die sich unsere Händel-Kenntnisse bis jetzt stützten, blieb halbvollendet, spätere deutsche Schriften wurden der Deutung des Meisters nicht gerecht, englische Schriftsteller lieferten nur Teilergebnisse. Der deutsche Biograph hatte die Aufgabe, den ganzen Händel von Grund auf neu entstehen zu lassen. Machtvoller noch als der Lebenslauf, für dessen Darstellung die jüngsten Forschungsergebnisse verwendet werden, tritt Händels Lebenswerk in den Vordergrund. Leichtentritts Buch erscheint zur rechten Stunde: die Händel-Bewegung unserer Tage schreitet unaufhaltsam zum Höhepunkt. Wer die Flammenzeichen der Händelschen Musik verstehen will, muß sich diesem Führer anvertrauen, der in kritischer Analyse und populärer Darstellung das Endgültige und Abschließende über die majestätische Kunst des Großmeisters bietet.

Ein vollständiges Verzeichnis unserer Sammlung »Klassiker der Musik« steht auf Wunsch gerne zur Verfügung.

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART BERLIN

VECSEY KOMPOSITIONEN

Für Violine und Klavier:

<i>Caprice</i>	M. 2,50
<i>Cascade</i>	M. 2,50
<i>Chanson triste</i>	M. 2,50
<i>Chère passionnée</i>	M. 2,50
<i>Humoresque</i>	M. 1,50
<i>La lune glisse</i>	M. 2,50
<i>Memoire</i>	M. 1,50
<i>Prophecie</i>	M. 1,50
<i>Reverie</i>	M. 1,50
<i>Souvenir</i>	M. 2,50
<i>Valise triste</i>	M. 2,50
<i>Le Pont</i>	M. 2,50

Für Violine-Solo:

<i>Prélude et Fuga</i>	M. 1,50
------------------------------	---------

Für Klavier:

<i>Humoresque</i>	M. 1,50
<i>Valise triste</i>	M. 1,50

Zu beziehen
durch jede Musikalienhandlung oder direkt vom

ALBERTI VERLAG

Berlin W. 50 --- Kurfürstendamm 272

Schott's Wagner-Auszüge

(Mainzer Original-Ausgabe)

mit Gesang von
Karl Klindworth
2 hdb. mit Text
von **R. Kleinmichel**
brochürt und gebunden

Die beliebte und über
die ganze Welt ver-
breitete Ausgabe

B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ-LEIPZIG

J. ENGELHORNS NACHF. STUTTGART



Max Reger

Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens
Von **Adalbert Lindner**

Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage (4. - 6. Tausend)

Mit Bildern auf Kunstdruckpapier, einem Faksimile, einer Zeitschrift über das gesamte Leben und Schaffen des Meisters
Kartiert Gm. 7.-, Schw. Fr. 8.75, in Ganzleinen Gm. 10.-, Schw. Fr. 12.50

*

Max Reger-Brevier

Im Auftrag der Max-Reger-Gesellschaft herausgegeben von
Adolf Spemann

In der Ausgabe der „Musikalischen Weltkühnheit“. Gm. 2.50, Schw. Fr. 3.10
Liebhaber-Ausgabe Nr. 1-300 auf feinem Papier. Mit 8 Lichtdrucken in Halbleder geb. Gm. 16.-, Schw. Fr. 20.-

GRUNDLEGENDE WERKE ÜBER MAX REGER

(X)



J. G. Cotta'sche Buchhdlg. Nachf.
Stuttgart und Berlin

Hans Joachim Moser Geschichte der deutschen Musik

Mit vielen Notenbeispielen

Erster Band: Von den Anfängen bis zum
Beginn des Dreißigjährigen Krieges.

3. Auflage. Gebunden Gm. 12,50

Zweiter Band, 1. Hälfte: Vom Beginn des
Dreißigjährigen Krieges bis zum Tode Haydns.

2. u. 3. Auflage. Gebunden Gm. 11,50

Das Werk wird im Herbst 1924 durch die
2. Hälfte des 2. Bandes abgeschlossen werden

„Ein an Ansehen reiches, mit dem strengsten Verantwortlichkeits-
gefühl des Musikwissenschaftlers geschriebenes Buch für die Hand
des Gebildeten, ein bewährtes Handbuch im besten Sinne des Wortes.“
Die Musik.

Hey Gesangsschule

Der kleine Hey

(II. Teil) in 4 Ausgaben

A) Sopran C) Tenor
B) Alt (Mezzo) D) Bass (Bariton)
Je M. 3.—

I. Teil: Die Kunst der Sprache

Praktisches Lehrbuch für Sänger,
Schauspieler und Redner
M. 2.—

Die Methode Meschaerts

und unzähliger anderer Meister
des Gesanges

B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ-LEIPZIG

Neue Werke für

Bratsche (Viola) & Klarinette & Oboe

BRATSCH

CARL HERRMANN

Solo-Bratschist am Leipziger Gewandhaus-Orchester

Variationen über eine ernste Weis. Op. 5 M. 3.—

Klage. Op. 6, Nr. 1 M. 1.50

Tröstung. Op. 6, Nr. 2 M. 1.50

SIGFRID KARG-ELERT

Zweite Sonate. H-Dur. Op. 139 b M. 5.—

KLARINETTE

SIGFRID KARG-ELERT

Zweite Sonate. H-Dur. Op. 139 b M. 5.—

E. KORNAUTH

Sonate. Op. 5 M. 5.—

OBOE EMIL KRONKE

Suite im alten Stil. Op. 160 M. 4.—

Mit vorstehenden Werken bringen wir wertvolle Bereicherungen auf dem Gebiete
der spärlichen Literatur für Bratsche, Klarinette und Oboe.

JUL. HEINR. ZIMMERMANN IN LEIPZIG

Perlen alter Kammermusik

deutscher und italienischer Meister

Nach den Originalen für den praktischen Gebrauch bearbeitet und herausgegeben von **Arnold Scherling**

	Partit. M.	Kl. St. M.	St. je St.
CORELLI, ARCANGELO, Concerto grosso Nr. 3 (C-moll) für 2 Solo-Violen, Solo-Violoncello, Streichorchester und Klavier	4.00	1.60	0.80
CORELLI, ARCANGELO, Weihnachtskonzert (Conc. grosso Nr. 8) f. 2 Solo-Viol., Solo-Violonc., 2 Viol., Viola, Violonc. (Kontrab.) u. Klavier. Kl. Part. M. 1.—	5.50	1.60	0.80
CORELLI, ARCANGELO, Pastorale aus d. Weihnachtskonzert (Conc. grosso Nr. 8)	2.00	0.80	0.40
CORELLI, ARCANGELO, Pastorale aus dem Weihnachtskonzert für Violine und Klavier, Orgel oder Harmonium	1.60	—	—
FRANK, MELCHIOR, Zwei sechsstimmige Intradn 1608. Für 3 Viol., 2 Violen und Violoncello (Kontrabass)	1.20	—	0.40
GEMINIANI, FRANCESCO, Op. 3 Nr. 5, Concerto grosso für 2 Solo-Violen, Solo-Viola, Solo-Violoncello, Streichquintett und Klavier	4.00	1.20	0.80
HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH, Konzert F-dur in zwei Sätzen (um 1715). <i>Allergro moderato. Alla hornpipe</i> . Für Streichorch., Oboen, Fag., Hörn. u. begl. Klav.	3.00	1.20	0.40
HASSE, JOH. ADOLF, Ouvert. z. Oper »Euristeo«. Für Streichorch. und Klavier	2.00	1.20	0.80
HASSLER, HANS LEO, Zwei sechsstimmige Intradn 1601. Für 3 Violinen, 2 Violen und Violoncello (Kontrabass)	1.20	—	0.40
KRIEGER, JOH. PHIL., Suite aus »Lustige Feldmusic« 1704. <i>Ouverture. Air. Menuet. Air-Fantasia. Marche. Chaconne. Menuet</i> . Für 2 Violinen, Viola, Violoncello (Kontrabass)	2.00	—	0.40
LOCATELLI, PIETRO, Trauersymphonie für Streichquartett (bezw. Orchester) mit obligatem Klavier (Orgel oder Harmonium)	3.20	1.20	0.80
LOCATELLI, PIETRO, Concerto grosso (F-moll) mit Pastorale (aus op. 1, 1721) für 2 Solo-Violen, 2 Solo-Violen, Solo-Violoncello und Streichquintett nebst begleitendem Klavier (auch mit einfacher Besetzung ausführbar)	4.00	2.00	0.80
MANFREDINI, FR., Weihnachtskonzert (Concerto grosso per il santissimo natale). 1. <i>Pastorale</i> (Weihnachtssymphonie), 2. <i>Largo</i> , 3. <i>Allegro</i> . Für 2 Solo-Violen, Streichquartett und obligates Klavier (Orgel, Harmonium)	3.20	1.20	0.80
MANFREDINI, FR., Weihnachtsymphonie, <i>Pastorale</i> aus d. Weihnachtskonzert für 2 Solo-Violen, Streichquartett u. obligates Klavier (Orgel, Harmonium)	1.60	0.80	0.40
MARCELLO, ALESSANDRO, Largo aus einem Konzert. Für einstimmigen Violinchor und Klavier, Orgel oder Harmonium	1.20	—	0.40
PEZEL, JOH., Suite aus »Delitiae musicales oder Lust-Music« 1678. <i>Sonata. Bransle. Amener. Courante. Bal. Sarabande. Gigue. Conclusio</i> . Für 2 Violin., 2 Violen, Violoncello (Kontrabass) und begleitendes Klavier	3.20	1.60	0.40
ROSENMÜLLER, JOH., Suite aus »Studenten-Music« 1654. <i>Paduane. Allemande. Courante. Ballo. Sarabande</i> . Für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello (Kontrabass) und begleitendes Klavier	2.40	0.80	0.40
SCHNITZ, JOH. HERM., Suite aus »Banchetto musicale« 1617. <i>Paduane. Gaillarde. Courante. Allemande mit Tripla</i> . Für 2 Viol., 2 Violen, Violonc. (Kontrabass)	1.20	—	0.40
TELMANN, GEORG PHILIPP, Suite für 2 Violinen, Viola, Violoncello (Bass) und obligates Klavier	3.50	2.00	0.80
TORRELLI, GIUSEPPE, Sinfonia (E moll), aus »Concerti musicali«, op. 6. — Bologna 1698. — Für Streichquartett mit Klavier (Orgel)	2.40	1.20	0.40
VIVALDI, ANTONIO, Largo aus einer Violinsonate, für Violine und Klavier oder Orgel	1.60	—	—
VIVALDI, ANTONIO, Largo aus einem Violinkonzert, für Violine und Klavier	1.20	—	—

Partituren auf Wunsch zur Ansicht

Preise: Goldmark

Verlag von C. F. Kahnt * Leipzig * Nürnberger Straße 27

Neue klassische Kompositionen

für Klavier zweihändig

ALTE ITALIENISCHE MEISTER

<i>Toccaten</i> , revidiert von F. Boghen	Gm. 4.—
<i>Fugen</i> , revidiert von F. Boghen	» 4.—
<i>Kompositionen</i> für Clavicembalo, revidiert von M. Vitali: Band I	» 1.50
Band II	» 1.50
18 <i>Sonaten</i> für Clavicembalo, revidiert von G. Benvenuti	» 2.50
<i>Partiten</i> , revidiert von F. Boghen	» 1.25
<i>Correnti</i> , revidiert von F. Boghen	» 1.25

T. A. ARNE

<i>Suite</i> für Clavicembalo, revidiert von E. Gubitosi	» 1.—
--	-------

J. S. BACH

<i>Englische Suiten</i> , revidiert von A. Longo: Nr. 1—5	» 1.—
Nr. 4—6	» 1.—
<i>Französische Suiten</i> , revidiert von A. Longo	» 1.50
<i>Kompositionen</i> für Orgel, Transcription von F. Liszt, revidiert von F. Boghen	» 1.75
<i>Zwei Präludien</i> (aus den Sonaten für Violine solo), revidiert von R. Pick-Manginalli	» 1.—

K. PH. EM. BACH

<i>Sechs Sonaten</i> für Clavicordo. Transcription von Hans von Bülow	» 1.25
---	--------

L. VAN BEETHOVEN

<i>Sonaten</i> . Neue Ausgabe, revidiert von A. Casella: Band I	» 2.50
Band II	» 2.50
Band III	» 2.50

<i>Sonaten</i> (einzeln):	<i>Sonaten</i> (einzeln):	<i>Sonaten</i> (einzeln):
Op. 2. Nr. 1 . . . Gm. 1.—	Op. 26 Gm. 1.—	Op. 55 » 1.50
» 7 » 1.25	» 27. Nr. 1 . . » 1.—	» 54 » 7.75
» 10. Nr. 1 . . . » 1.—	» 27. Nr. 2 . . » 1.—	» 57 » 1.50
» 15 » 1.—	» 28 » 1.—	» 79 » 7.75
» 14. Nr. 1 . . . » 1.—	» 51. Nr. 5 . . » 1.—	» 81 » 1.—
» 14. Nr. 2 . . . » 1.—	» 49. Nr. 1 . . » -50	» 106 » 1.50
	» 49. Nr. 2 . . » -50	
	<i>Sinfonien</i> , Ridation von E. Pozzoli: Band I Nr. 1—5	» 5.—
	Band II Nr. 6—9	» 5.—

<i>Sinfonien</i> (einzeln):	<i>Sinfonien</i> (einzeln):
Nr. 1 in C-Dur Op. 21 Gm. 1.—	Nr. 6 in F-Dur Op. 68 » 1.50
Nr. 2 » D- » » 56 » 1.—	Nr. 7 » A- » » 92 » 1.50
Nr. 5 » Es- » » 55 » 1.50	Nr. 8 » F- » » 95 » 1.—
Nr. 4 » B- » » 60 » 1.—	Nr. 9 » D-Moll » 125 » 2.—
Nr. 5 » C-Moll » 67 » 1.—	

<i>Sechs Sonatinen</i> , revidiert von G. Frugatta	» 1.—
<i>Leichte Kompositionen</i> , revidiert von G. Frugatta	» 2.—
<i>Variationen</i> , revidiert von G. Frugatta: Band I	» 2.—
Band II	» 2.—
<i>Stücke</i> : Op. 59, 51, 77, 89, 119, 126, 129 etc., revidiert von G. Frugatta	» 2.50

G. RICORDI & CO. / MAILAND-LEIPZIG

Werke des russischen Komponisten

SERGE BORTKIEWICZ

der mit Tschaikowsky auf eine Stufe gestellt wird.

MUSIKVERLAG D. RAHTER, LEIPZIG / HAMBURG / MAILAND

Für Klavier zu zwei Händen:

- Op. 5. Vier Klavierstücke (schwer). Nr. 5. Gavotte-Caprice Gm. 1.80
 „Sie besitzt einen glücklichen, melodischen Aufbau, der geistig gut verwertet ist.“ (*Haagscher Kunstkring.*)
- Op. 4. Impressions. Sieben schwerere Klavierstücke, komplett 5.—
 Nr. 1. Vieux portrait Gm. 1.— Nr. 5. Bergers et bergères 1.50
 „2. Etude d'oiseaux 1.20 „ 6. Au Clair de la lune 1.50
 „ 3. Tempête 1.20 „ 7. Bal masqué 1.50
 „ 4. Après la pluie 1.20
- „Der Band „Impressions“ gehört zu dem besten, was in den letzten Jahren für Klavier veröffentlicht ist. Ein jedes der sieben Stücke ist ein kleines Meisterwerk, fein empfunden, prachtvoll gearbeitet und rhythmisch wie harmonisch durchaus originell.“ (*Bonner Konzertzeitung.*)
- Op. 9. Sonate in H-dur (schwer) 4.—
 „Ein schon klingendes Werk, geschickt in der Form, brillant im Klaviersatz.“ (*Der Merker, Wien.*)
 „Die Sonate ist ein kleines Meisterwerk.“ (*Le courrier musical.*)
- Op. 11. Six pensées lyriques (leicht), komplett 5.—
 „Sie haben tiefes Gefühl u. sind sehr melodisch und haben alle einen Hauch von slawischer Melancholie.“ (*Musical America.*)
- Op. 13. Sechs Präludien (mittelschwer), komplett 5.—
 „Vor allem erhielten den größten Beifall die Präludien und Etüden... Es sind wirkliche Juwelen der Klavierliteratur.“ (*De Zoon, Holland.*)
- Op. 14. Aus meiner Kindheit (sechs leichte Klavierstücke), einzeln Gm. 1.—, komplett ... 5.—
 „Die „Aus meiner Kindheit“ benannte Folge enthält manches Interessante.“ (*Allgem. Musikzeitung.*)
- Op. 15. Zehn Etüden (schwere Stücke, in erster Linie für den Konzertgebrauch, aber auch instruktiv für fortgeschrittene Klavierschüler), einzeln Gm. 1.20, komplett 5.—
 „In den Etüden verrät der Komponist einen großen Pianistenstil, und diese sollten auf einem Künstlerkonzert nicht fehlen.“ (*Haagscher Kunstkring.*)
 „Die zehn Etüden können wir den „Etudes transcendentes“ Liszts und den Chopinschen Etüden würdig einreihen: herrliche Themen, moderne Harmonisation und interessante Technik sind zunächst zu erwähnen. Neben Tschaikowsky ist mir Bortkiewicz der liebste Russe — jedenfalls ist er eine allererste Erscheinung in unserer modernen Welt.“ (*Stradal, Schönlinde.*)
- Op. 21. Der kleine Wanderer (18 leichte Miniaturen für Klavier), in 2 Hefen, jedes Heft 1.80
 „Da ist nichts Triviales, alles ist fein ziseliert; die Stimmung der einzelnen Titel ist in Tönen wunderbar getroffen.“ (*Stradal.*)
- Op. 24. Trois morceaux (schwerere Stücke) Nr. 2. Valse grotesque (Satyre) 1.50
 „3. Improptu (Eros) 2.—
 „Besonders interessiert mich aber die Werke von S. Bortkiewicz. Der ausgezeichnete Pianist zeigt sich in seinen schwierigen Konzertetüden als Chopinnachfolger großen Stils und auch in seinem klangvollen Nocturno kann er sein Vorbild nicht verleugnen.“ (*Prof. N. Petz, Vorsitzender des musikpädagogischen Vereins, Dresden.*)
- Op. 27. Drei Walzer: 1. La Gracieuse, 2. La Mélancolique, 3. La Viennoise. (In Vorbereitung)
- Op. 29. Douze études nouvelles (illustres), in zwei Hefen. (In Vorbereitung)
 „Bortkiewicz erwies sich als ein erstklassiger Pianist, der zudem in einigen seiner Kompositionen wie Valse grotesque und den Programmetüden (Op. 29) La brume, le mystérieux inconnu ein hübsches Talent entfaltet.“ (*Zeitschrift für Musik.*)

Für Violine und Klavier bezw. Orchester:

- Op. 22. Konzert für Violine und Orchester
 Ausgabe für Violine und Klavier ... 6.—
Aufführungen: Budapest, Warschau, Haag, Harlem usw.
 „Das Werk eines Vollblutmusikers, der den Solist n und dem Orchester überaus dankbare Aufgaben stellt.“ (*Prager Tagblatt.*)

Für Violoncello und Klavier bezw. Orchester:

- Op. 20. Konzert f. Violoncello u. Orchester
 Ausgabe für Violoncello und Klavier 6.—
Aufführungen: Prag, Wien, Berlin, Haag usw.
 „Ein wirkungsvolles Werk, das für musikalisch und technisch begabte Könnern nicht geringen Reiz haben wird.“ (*Allgem. Musikzeitung.*)

Sichtsmaterial steht auf Verlangen gern zur Verfügung

Preise der Materiale der Konzerte für Violine und Orchester und für Violoncello und Orchester nach Vereinbarung

Anfragen und Bestellungen zu richten an D. Rahter, Leipzig, Göschelstr. 2-4

Steckenpferd-Seife

die beste Lilienmilch-Seife

für zarte, weiße Haut.

Überall zu haben!

PHILHARMONIA

DIE VORBILDLICHEN STUDIENPARTITUREN IN TASCHENFORMAT

ZUM ERSTENMAL IN STUDIENPARTITUR

erscheinen demnächst:

RICHARD STRAUSS

ORCHESTER-SUITE AUS DER MUSIK ZUM BÜRGER ALS EDELMANN

Mit einem Bühnenbild von Alfred Roller und Einführung von Richard Specht

W. Ph.V. Nr. 267

Preis: Gm. 4.—

TANZSUITE NACH COUPERIN

Mit einem Bildnis Couperins und Einführung von Richard Specht

W. Ph.V. Nr. 268

Preis: Gm. 4.—

HANS PFITZNER

DREI PALESTRINA-VORSPIELE

Mit einem Bühnenbild von Alfred Roller und Einführung von Bernh. Paumgartner

W. Ph.V. Nr. 269

Preis: Gm. 2.50

OVERTÜRE ZU CHRISTELFLEIN

Mit einem Bildnis Pfitzners und Einführung von Bernh. Paumgartner

W. Ph.V. Nr. 270

Preis: Gm. 2.—

Verlangen Sie kostenlos Kataloge — Durch jede Musikalienhandlung zu beziehen

Wiener Philharmonischer Verlag, Wien IV, Sutfnerplatz 10

Die führende Zeitschrift in allen literarischen Fragen ist

DIE LITERATUR

Monatsschrift für Literaturfreunde. Herausgegeben von Dr. Ernst Heilborn

26. Jahrgang des Literarischen Echos

Die Literatur bringt: Größere Aufsätze über alle bedeutsamen literarischen Fragen — Charakteristiken moderner Autoren — Berichte über fremde Literaturen — Gruppenübersichten von stofflich verwandten Büchern.

Literarisches Echo: Echo der Zeitungen, Zeitschriften, des Auslandes, der Bühnen — Proben sowie Einzelbesprechungen hervorragender Neuerscheinungen — Personal-Berichte, Bibliographie literar. Neuerscheinungen.

Einzelheft Gm. 1.20, Schw. Fr. 1.50; Vierteljahrspreis Gm. 5.60, Schw. Fr. 4.50

Bestellungen nehmen alle Buchhandlungen und Postanstalten entgegen

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT * STUTTGART BERLIN

Blendend weiße Zähne durch die Zahnpaste

Chlorodont

beseitigt Zahnbelag und üblen Mundgeruch.

Fabroratorium Leo.

Dresden-71

HERVORRAGENDE NEUERSCHEINUNGEN

Lieder für dreistimmigen Frauenchor oder Frauentertzett

(Klavierbegleitung ad libitum) von

KURT BÖRNER

opus 26

Heft I

1. Trinken will ich dein Gold
3. Was geht das fremde Lied mich
3. Die schöne Braut
4. Morgenlied im Mai

Heft II

1. Ruhig will ich sein
2. Die Lerche
3. Hab' Sonne im Herzen
4. Nikolausabend

Heft III

1. Maiennacht
2. Die Fledermaus
3. Selige Nacht
4. Sonnige Tage

Partitur M 3.— no. * Jede Stimme M —.60 no.

HANSA-VERLAG · BERLIN-WILMERSDORF · SAALFELDER STR. 7

Eine Revue großen Stils, ein wertvoller Führer durch die Literatur, Philosophie, Kunst und Politik unserer Tage

DER NEUE MERKUR

Monatshefte / Herausgeber Efraim Frisch / 7. Jahrgang

Diese führende Zeitschrift gibt den Geistig-Suchenden umfassende Aufklärung auf politischem und kulturpolitischem Gebiet und bringt von der literarischen Produktion das Wesentliche. Sie lenkt den Blick aus der Enge auf das europäische und universell Bedeutungsvolle. Das Geistige im Sinne des Neuen Merkur ist das tiefer Aufmerksame, der Blick für weite Perspektiven, die Unbefangenheit, das Verständnis für große Zusammenhänge, das Bedürfnis nach authentischen Beratungen.

Einzelheft Gm. 1.20, Schw. Fr. 1.50, Vierteljahrspreis Gm. 3.60, Schw. Fr. 4.50

Bestellungen nehmen alle Buchhandlungen und Postanstalten entgegen

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT * STUTTGART BERLIN

UNIVERSAL-EDITION

NEUERSCHEINUNGEN FÜR VIOLINE

U. E. Nr.	FÜR VIOLINE SOLO	Mark
7315	JOHANN HRIMALY, Tonleiterstudien	2.—
7316	Doppelgriff-Übungen	2.—

FÜR VIOLINE UND KLAVIER

7283/84	H. J. F. BIBER (1644–1704), 15 Mysterien (nach Kupferstichen biblischer Historien). Bearbeitet von Robert Reitz, 1/II	4 4.50
7253	EDDY BROWN, Negerlied	1.—
7254	— CRAMER, Rondino	1.20
7255	— GRANDEI, Russisches Wiegenlied	1.—
7256	— Mélo die d'Amour	1.—
7491	— PAGANINI, Caprice XXII	1.—
7490	Hebräisches Volkslied und Tanz	1.20
7517	CÉSAR FRANCK, Sonate A-dur	1.50
7474	JENŐ HUBAY, op. 117 Scène de la Csárda Nr. 14 (mit Porträt Erna Rubinstein)	4.—
7285	— RICHARD STRAUSS, Morgen	1.—
7286	— Traum durch die Dämmerung	1.—
7410	BRONISLAW HUERMAN-CHOPIN, Valse op. 64 Nr. 2	1.—
7510	ANATOLE PROVAZNIK, op. 137 Valse joyeuse aus dem Repertoire 	1.25
7512	op. 140, Hindoo Song	1.25
7393	VITTORIO RIETI, Variazioni sopra un tema cinese	1.20
7182	TARTINI, Teufelstriller-Sonate. Neuausgabe von Hugo Kauder (auch mit Streichquintett oder Streichorchester erschienen)	1.50
7325	TSCHAIKOWSKY, op. 42 Nr. 2 Scherzo	1.25
7326	op. 42 Nr. 3 Mélo die	1.—
7417	JAROMIR WEINBERGER, To Nelly Gray	1.25
7418	Cowboys Christmas	1.25
7419	Banjos	1.25
7395	PANTSCHO WLADIGEROFF, op. 12. Vier Stücke	3.—
6561	op. 16 Vardar, Bulgarische Rhapsodie	3.—

★

Ausführlicher Prospekt über die Violinwerke des Verlages in Vorbereitung

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

UNIVERSAL-EDITION A.G. / WIEN-NEW YORK



Ein Buch der Leidenschaft, der grenzenlosen Liebe

von

MAX BROD

LEBEN MIT EINER GÖTTIN

Roman. Gebunden 5 Goldmark

Max Brod behandelt die Liebe wie eine Orgel. Er beherrscht alle Register dieses herrlichen Instruments. Unter seinen Fingern brausen Hymnen auf, zum Preis des Eros, der erhabensten Idee sublimierten Menschengesistes. Sie lassen Triumphlieder irdischer Leidenschaft erklingen und das rondo capriccioso der Erotik. Wie der Erdball von Himmelsäther ist des Dichters Welt umflutet von Liebe. Noch im Sumpf, wenn ein Schimmer ihres Glanzes ihn verklärt, sieht er den Gottesspiegel. *Literatur, Stuttgart.*

Früher erschienen:

FRANZI

ODER EINE LIEBE ZWEITEN RANGES

Roman. Gebunden 5 Goldmark

Über den Begriff des Erotischen in der Musik sind wir uns klar: über das Musikalische im Erotischen unterrichtet uns Brod in diesem ungewöhnlich schönen Buche. Hierin sehe ich das Meisterliche dieses Romans, dessen menschliche Wärme, dessen niemals laue, niemals auch sentimentale Gestaltungskraft ihn zu einem Buche werden ließ, dem unsere Liebe gehört. *Berliner Tageblatt.*



STERNENHIMMEL

Essays. Gebunden 6 Goldmark

Sternenhimmel: Unter diesem Titel veröffentlicht Max Brod
des Künstlerlagebuch seiner

MUSIK- UND THEATERERLEBNISSE

Aus dem Inhalt: Deutsche und tschechische Musik. Zur Erkenntnis Janaceks, Schönberg, Die Massary, Pollenberg, Capek, Gerhart Hauptmanns Frauentypus, Molssis Hamlet, Meditation über Eifersucht.

KURT WOLFF VERLAG, MÜNCHEN

UNIVERSAL-EDITION

NEUE CHORWERKE

MÄNNERCHÖRE

ZOLTÁN KODÁLY

Zwei vierstimmige Männerchöre a cappella
(Trinklied, Zechergesang)

FRAUENCHÖRE

WALTER GMEINDL

Gesang der Idonen
Für Frauenchor und großes Orchester

ZOLTÁN KODÁLY

Zwei Volkslieder aus der Zóborgegend
Achtstimmig a cappella

ALEXANDER LIPPAY

op. 5. Neun Frauenchöre
Vierstimmig a cappella

GEMISCHTE CHÖRE

ERNST KRÉNEK

op. 22. Drei vierstimmige a cappella-Chöre
(Der Mensch. Tröstung. Die Römer)

FELIX PETYREK

Irrende Seelen
Vierstimmig a cappella

ANTON WEBERN

op. 2. Entflieht auf leichten Kähnen
Vierstimmig a cappella

Ausführlicher Prospekt über die Chorwerke des Verlags soeben erschienen

UNIVERSAL-EDITION A.G. WIEN-NEW YORK

Eingetragene



Schutzmarke

E. KRAUSS
FLÜGEL- UND PIANOFORTE-FABRIK
STUTTGART

SCHWABSTR. 70-72

TELEGRAMM-ADR. KRAUSS PIANOFABRIK

TELEFON NR. 2867



„PLENATOR“

D. R. P. für Tonverbesserung

Blendend weiße Zähne durch die Zahnpaste

Chlorodont

beseitigt Zahnbelag und üblen Mundgeruch.

Faberkriterium G.m.b.H.

Dresden-III

Eine wertvolle Ergänzung der
Bruckner-Literatur

KURT SINGER

BRUCKNERS CHORMUSIK

Mit einem Bogen Notenbeispiele
als Beilage

In Halbleinen Gm. 4.50

Das war eine Arbeit, die unbedingt einmal gemacht werden mußte, und Kurt Singer ist mit der Feinheit seines klug abwägenden Urteils der rechte Mann dafür. Seine Analysen der drei Messen, des Te Deums und der kleineren Chorwerke sind musterhaft für die Art, wie man den wesentlichen Ausdrucks- und Stimmungsgehalt eines musikalischen Kunstwerkes in einer künstlerisch inspirierten Sprache verdeutlichen kann, ohne in jene detailisierende „Beschränkung“ zu verfallen, die Fachleute und Laien gleichermaßen langweilt. Bruckners symphonische und chorsche Kunst erhellen sich in diesem Buche wechselseitig, sie wachsen aus einer gemeinsamen Wurzel, und es ist das wesentliche Verdienst Singers, daß er diese Zusammenhänge einmal in Klarheit aufgewiesen hat. Deutsche Allgemeine Zeitung.

Deutsche Verlags-Anstalt
Stuttgart Berlin

Ältestes bewahrt mit Treue,
freudlich aufgefaßt das Neue (Goethe)

J. S. BACH JUBILÄUMS-AUSGABE

1723—1923

der zwei- und dreistimmigen

INVENTARIEN (SINFONIEN)

Herausgegeben von

PROF. GERHARD PREITZ

Hergestellt nach der in der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen Original-Handschrift.

Das Original, das lediglich aus dem Notentexte besteht, ist durch großen Druck dargestellt; alle Zusätze des Herausgebers sind in kleinem Druck hinzugefügt worden. Auf diese Weise unterscheiden sich Urtext und Bearbeitung augenfällig.

Mit dieser Herausgabe ist eine Kulturarbeit geleistet worden, die das Werk Bachs von dem Zerrbild späterer Zusätze und Veränderungen befreite, und zugleich durch verständnisvolle Hinweise eines hervorragenden Bachkenners und Musikers dem modernen Empfinden sowie der modernen Klaviertechnik nahe brachte, so daß diese Ausgabe berufen ist,

die Studien-Ausgabe des
musikalischen Unterrichts
zu werden.

Gedruckt auf holzfreiem Papier. Preis brosch. M. 1.50

*

P. J. TONGER
MUSIKVERLAG, KÖLN a. Rh.

Neu-Erscheinungen

1 * 9 * 2 * 4

Scheunemann, Max. Klavierquartett E-dur nach
Gedichten von Cisar Flaischlen

Violine und Klavier:

Scheunemann, Max.
Gesichten aus dem Walde / (Romantische Suite) /
Sonate A-dur / Sonate G-dur / Sonate D-dur / 2 Son-
tinen a-moll und E-dur

Gesang und Klavier:

Kögler, Hermann
Alter Dorffriedhof / Klage / Laßt mich / Morgenstimmung / Mein letztes Lied / O schwere Pein / Sturm /
Weiße Rosen / Winter / Sechs Lieder aus dem Zyklus
„Von Liebe und Tod“

Scheunemann, Max.
Sommergebet Schlummerlied Sommer
Stille Fahrt Mai Abend
Ein Pfingstlied Der Frühling Mondlicht
Madonnenlieder im ersten Jahre des Kindes
Glänzende Kritiken

Rolf Cunn

Deutsches Musik-Lexikon
enthält Auszüge der ersten Musik-Fachleute / Ein unent-
behrlich Werk f. Dirigenten, Musiker u. Musik-Studierende

Rheinischer Musik-Verlag

Otto Schlingeloff Offen 2. Hagenstraße 67

Otto Bauer

Inhaber: Arnold Clement

Bayer. Hofmusikalienhandlung

Pianohaus, Konzertdirektion

Vertretung der berühmten Klaviere:

R. Ibach Sohn, Barmen
G. Schwedten, Berlin ::
Aug. Förster, Löbau Sa.
R. Lipp & Sohn, Stuttgart

München

Maximilianstraße 5

Telephon-Nummer 20 509 Scheck-Konto 35493

Neuerscheinungen Mai 1924

Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe

Bach M.
Ch. 14. Magnificat (Scherling) 1.50
Ch. 15. Johannes-Passion (Scherling) 1.20
In Vorbereitung

Borodin

Symphonie, Nr. 5, A-moll (unvollendet)
In Vorbereitung

Dohnányi

K. 55. Variationen über ein Kinderlied für
Pianoforte und Orchester, op. 25 5.50
P. 550. Streich-Quartett, Des-Dur, op. 15 1.20

Dvořák

P. 557. Streich-Sextett, A-Dur, op. 48 1.50
P. 558. Streich-Quintett, G-Dur, op. 77 1.50

Glinka

N. 45. Valse-Fantaisie 1.80
N. 46. Caprice brillant 1.20

Mozart

K. 54. Symphonie concertante für Violine
und Viola, Es-Dur (564) 1.50
Klavierkonzert, A-Dur (488) In Vorbereitung

Palestrina

Ch. 15. Missa Papae Marcelli (Scherling) 1.—

Pfitzner

O. 88. Ouverture »Das Christ-Elflein«, op. 20 2.—
O. 87. Drei Vorspiele zu »Palestrina« 2.50

Sekles

V. 47. Gesichte. Phantastische Miniaturen,
op. 29 1.50

Richard Strauß

geboren am 11. Juni 1864 in München

S. 98. Ein Heldenleben, op. 40 (Vorwort
von R. Specht) 5.—
S. 99. Eine Alpensymphonie, op. 64 (Vor-
wort von R. Specht) 6.—

Je 50 Exemplare dieser beiden Werke wurden
auf Bütteln gedruckt, in der Handbinderkunst-
Abteilung der Leipziger Buchbinderei A.G. mit
der Hand in Ganzleider gebunden u. nach be-
sonderem Entwurf vergoldet. Preis je M. 50.—

V. 48. Orchester-Suite aus »Bürger als
Edelmann«, op. 60 4.—
V. 49. Tanz-Suite nach Klavierstücken
von Couperin 4.—

Tschaikowsky

Manfred-Symphonie, op. 58 (In Vorbereitung)

Weber

B. 15. Freischütz. Herausgegeben von Herm.
Abert (In Vorbereitung)

ERNST EULENBURG
LEIPZIG-WIEN

Einordnung in die Zusammenhänge
der Gesamtkultur bedeutet die

GESCHICHTE DER MUSIK

von Dr. Karl Storck

5. Auflage • Zwei Bände Gm. 30.—

die Originalität der Gedanken, Flüssigkeit und Klarheit der Sprache verbindet mit gründlicher gewissenhafter Behandlung des Stoffes. Die Kapitel über moderne Musik sind außerdem in einem Sonderabdruck zusammengefaßt unter dem Titel

MUSIK DER GEGENWART

2. Auflage • Gebunden Gm. 10.—

Hervorragende Fachleute haben Storcks Bedeutung für die Musikwissenschaft anerkannt.

Prof. Dr. H. Weismann, Regensburg, schreibt u. a.: „... Die Vorrüge dieses ausgezeichneten Werkes sind: Aufzeigen der großen Entwicklungslinie, die psychologische Einfühlung in die Werke der großen Persönlichkeiten dargestellt mit Objektivität und einer biegsamen Sprache.“

J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
Stuttgart

Eine nach Inhalt und Form
gleich entzückende Neuerscheinung

HERBSTLICHE REISE EINES MELANCHOLIKERS

Briefe aus Holland von
KANNITVERSTAN

Herausgegeben von
WILHELM HAUSENSTEIN

Mit 21 Bildbeigaben auf Kunstdruckpapier
Gebunden Gm. 4.—

Kannitverstan, die unvergessliche Gestalt einer der Erzählungen Heibels, wußte sich Haufenstein zum Vorbild. Im Reifeck des Ältern findet ein Einzel gleichen Glücks, aber von reiferer Intelligenz und reicherer Empfänglichkeit. Die Bemerkungen über Land und Leute, die Darstellung von Reisen, Augenblicke, Natureindrücke, Begegnungen sind ihre Gipfelung in den von nachschaffender Gabe, von einem wahrhaften Creator Spiritus entflammten Sätzen u. Seiten über holländische Kunst, zumal über Rembrandts Meisterwerke.

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
STUTTGART BERLIN

BENNO SCHWABE & Co., VERLAG, BASEL

Wichtig für alle Musiktreibenden, Erzieher usw.

RHYTHMUS, MUSIK UND ERZIEHUNG von E. Jaques-Dalcroze

Aus dem Französischen übertragen
von Dr. Julius Schwabe. Mit
11 Bildern auf 6 Tafeln,
geb. Gm. 7.50

*Urteile hervorragender Musiker und
Fachgelehrter über Dalcroz's Methode:*

Ich kenne die Dalcroz'schen Absichten und Resultate aus eigener Anschauung. Mein Eindruck bewegte sich vom freudigsten Erstaunen u. von der äußersten Erwunderung zur rückhaltslosen Begeisterung. Ich bin ganz gewiß: hier wird Großes u. Grundlegendes für die Zukunft geschaffen. *Hofkapellmeister Leo Blech, Berlin.* ... Sie wissen, daß ich seit Jahren zu den warmen Verehrern der Jaques-Dalcroz'schen Methode gehöre, von deren vorzüglichen Ergebnissen ich mich in Genf sowohl wie in Zürich und noch letzten Sommer in Dresden überzeugen konnte. Die in der Baseler Töchterschule eingeführten Kurse, denen ich beiwohnte, haben mich belehrt, daß die Methode nicht nur für die Konservatorien, sondern auch für die Volksschule von allergrößtem erzieherischen Werte sein kann.

Prof. Dr. Max Friedländer, Berlin.
Die Methode Jaques-Dalcroze ist ein Erziehungsmittel, das nicht bloß für die Musik Bedeutung hat.

Prof. Dr. H. Kretschmar, Berlin.
Alles, was Jaques-Dalcroze unternimmt, ist immer gelobt.

Prof. H. Marteau, Berlin.

Neuigkeiten

Für Oboe:

BENEDETTO MARCELLO
(1686—1739) (Richard Lüsschmann)

Konzert für Oboe. M. 1.50

Eine gehaltvolle Bereicherung der wenigen Vortragstücke für Oboe.
Siehe auch Besprechung im vorliegenden Hefte.

Für Flöte:

FRIEDRICH DER GROSSE

Sonate in H-moll. M. 1.50

Nach dem im List-Museum zu Weimar aufbewahrten Manuskript.

JOH. JOACHIM QUANTZ

Sonate in D-Dur. M. 2.—

Eine wertvolle Ergänzung der bereits erschienenen viel gespielten sieben Sonaten von Quantz.

WILHELM BARGE

Flötenschule. M. 4.—

Neue verbesserte Auflage des weitbekannten und überaus geschätzten Werkes.

BACH-COUNOD

Meditation. M. 1.—

Das Stück ist namentlich in die Musikerkreisen sehr beifällig aufgenommen. »Pen-Sammlung beliebiger Stücke für Blasinstrumente (je 1 M.) aufgenommen worden.

Verzeichnis für Blasmusik kostenfrei

ROB. FORBERG • LEIPZIG

EDITION PETERS

HÄNDEL

Ed. Nr. Mark

3783 JULIUS CAESAR, Oper
in 3 Akten, Klavier-Auszug
mit Gesang no 3,-

3784 RODELINDE, Oper
in 3 Akten, Klavier-Auszug
mit Gesang no 3,-

In neuer Übersetzung für den praktischen
Bühnengebrauch herausg. von Oskar Hagen

Die Händel-Wiedererweckung dringt in immer weitere Kreise. / Die genannten Opern werden in der Bearbeitung von Hagen auf allen Hauptbühnen Deutschlands aufgeführt.

Zur Besprechung in dieser Nummer

WILHELM KEMPF

Op. 7. Vier Gesänge
mit Klavier

1. Abendlied: „Augen, meine lieben Fensterlein —“ (Gottfried Keller)
2. Mälglocken und die Blümelein: „Mälglocken läutet in dem Tal —“ (Heinrich Hoffmann von Fallersleben)
3. Die Amsel: „Wie tönt an Frühlingsmorgen —“ (Heinrich Seidel)
4. Frühlingsgruß: „Es steht ein Berg in Feuer —“ (Josef Freiherr von Eichendorff)

PAUL KLETZKI

Op. 3. Drei Nachtgesänge
mit Klavier

1. Nachts: „Ich wand're durch die stille Nacht —“ (Josef Freiherr von Eichendorff)
2. Nacht für Nacht: „Still, es ist ein Tag verflossen —“ (Richard Dehmel)
3. Winternacht: „Vor Kälte ist die Luft erstarrt —“ (Nikolaus Lenau)

N. Simrock G.m.b.H., Berlin-Leipzig

Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H.
Berlin Lichterfelde



Sieben erschienen in der Reihe der
informativen Ausgaben
von Prof. A. Zischneid:

- Franz Schubert, Auswahl aus seinen Klavierkompositionen. In einem Bande . . . M. 2.50
Rob. Schumann, Auswahl aus seinen Klavierwerken. Drei Hefte . . . je M. 1.50
Diese Ausgaben bieten das wertvollste, für jeden Klavierpieler unentbehrliche Material aus der klassischen und romantischen Periode in sorgfältiger Textrevision, mit genauer Bezeichnung der Spielart und des Vortrags, ohne daß dabei das Notenbild durch zu viele Zeichen beeinträchtigt wird. Sie sind ein außerordentlich wertvoller Beitrag zur Gesamtausgaben.
Früher sind erschienen: M.
Ausgewählte Sonatinen und Stücke. 4 Hefte je 1.75
Ausgewählte Vortragsstücke f. d. Begleitstimme.
1. Band 2.50
2. Band 4.25
Klassiker-Auswahl. 1. Band (Haydn, Clementi, Mozart) 6.-
2. Band (Mozart, Haydn, Beethoven) . . . 7.50
Lied und Oper. Beliebte Melodien, leicht gespielt.
2 Hefte je 2.25
Zur Erholung. Klavierst. zu 4 Hdn. 4 Hefte je 2.75
Chopin-Auswahl. 1. Band (30 leichtere Stücke) 2.50
Seltene Klavier-Extrakt op. 45, op. 46, op. 47. je 1.75

Wichtige Neuerscheinung

FÜHRER
UND PROBLEME DER
NEUEN MUSIK

von
ERNST BÜCKEN

Eine Darstellung der Grundprobleme der modernen Musikentwicklung, sowohl der allgemein-geltigen, ausmündend in der Losung vom Geiste der Wagnerischen Kunst, sowie der technisch-besonderen Stilmerkmale, soweit sie sich heute schon als typisch erkennbar erweisen, an Hand der Entwicklung der letzten Zeitabschnitte beherrschenden Musikformen und ihrer charakteristischen Träger.

Gedruckt auf holzfreiem Papier in modernem, geschmackvollem Halbleinen-Einband. Preis M 3.-

VERLAG P. J. TONGER / KÖLN a. Rh.

DORTMUNDER MUSIKWOCHE

Dienstag, den 22. April
STADTTHEATER
abends 7 1/2 Uhr.....

E. v. Resniczek **Ritter Blaubart** Dirigent: Dr. Kolisko

Mittwoch, den 23. April
RATHAUSAAL
abends 8 Uhr.....

S. v. Hausegger:
Vortrag über die Natursymphonie

Donnerstag, den 24. April
UFA-PALAST
abends 8 Uhr.....

Orchesterkonzert:
Dirigent: W. Sieben
1. Mengelberg, Elegie
2. Jaki, Hymne
3. Manasse, Introduction
4. Trapp, II. Symphonie

Freitag, den 25. April
STADTTHEATER
abends 7 1/2 Uhr.....

Max Ettinger: **Judith** Dirigent: Karl Wolfram

Sonntag, den 27. April
RATHAUSAAL
vormittags 11 Uhr.....

Kammerkonzert:
Havemann-Quartett, Berlin
1. Pfitzner, Streichquartett D-dur
2. Kaminski, Streichquintett fis-moll

Sonntag, den 27. April
FREDENBAUM
nachmittags 4 Uhr.....

Chorkonzert:
1. S. v. Hausegger, Natursymphonie
Leitung: Der Komponist
2. W. Braunfels Te deum
Leitung: W. Sieben

Karten zu sämtl. Konzertveranstaltungen bei Brüggemann & Vedder, Dortmund, Hiltropwall 2. Fernruf 8609
Karten zu den Opern an der Tageskasse des Stadttheaters, Kuhstraße

* KLEINER ANZEIGER *

**Gute
Buchmanuskripte und
Kompositionen**

übernehmen
wir zur raschesten Drucklegung und
Herausgabe

Verlag Aurora, München
Hauptpostlagernd

»DIE MUSIK«

JAHRGANG XVI. HEFT 1

ist vergriffen

Entbehrliche Hefte erbitten wir
zurück

Deutsche Verlags-Anstalt
Stuttgart

PIANISTIN sucht für Herbst (Sept.) eine Ausbildungs-
klasse an nur großem Konservatorium,

Städte wie Berlin, München oder ähnliche bevorzugt. Auch Ausland (Österreich). Im Besitze
von Konzertkritiken, außerdem von zwei diplomierten Examen (Klavierkontrapunkt etc.) des
Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien u. Musikseminare E. V., 1 1/2 Jahre am Konservatorium
ausbildend tätig gewesen (sehr gutes Zeugnis), zur Zeit privat-konzertiert. Angebote
unter M. 69 an die Anzeigen-Abteilung der Musik, Stuttgart, Neckarstraße 121/23.

Prager modernes Musikfest

An alle Musikfreunde!

Die „Internationale Gesellschaft für Neue Musik“ (mit dem Sitz in London) ist die Veranstalterin der Salzburger Musikfeste.

Als tschechoslowakische Sektion dieser Internationalen Gesellschaft konstituierte sich im Vorjahr der „Verein für musikalische Privataufführungen“ in Prag und die beiden tschechischen Vereinigungen: „Verein für moderne Musik“ und der „Klub der mährischen Komponisten“; sie waren beim Salzburger Fest im August 1923 durch ihre Delegierten vertreten. Dort fand gleichzeitig die Verammlung der Abordnungen sämtlicher europäischer Sektionen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik statt, welche den tschechoslowakischen Antrag genehmigte, das nächste Musikfest im Jahre 1924 in zwei Teilen, und zwar Ende Mai (3 Orchesterkonzerte) in Prag und Anfangs August (4 Kammerkonzerte) in Salzburg zu veranstalten.

Der Arbeitsausschuß der tschechoslowakischen Sektion erstattete dem Unterrichtsministerium über seine bisherige Tätigkeit Bericht und leitete die Vorarbeiten zum

Prager modernen Musikfest 1924

31. Mai, 1. und 2. Juni

ein. — Anlässlich der unmittelbar vorhergehenden Smetana-Feier wurde dann beschlossen, das Fest zu einem vierzehntägigen (25. Mai bis 7. Juni) zu erweitern, bei welchem die Uraufführung von A. Schönbergs Monodram „Die Erwartung“ und die deutsche Uraufführung von M. Ravels „L'heure espagnole“ im Neuen Deutschen Theater vor sich gehen wird; ferner findet daselbst ein außerordentliches Orchester-Konzert vor sich gehen wird; ferner findet daselbst ein außerordentliches Orchester-Konzert vor sich gehen wird; ferner findet daselbst ein außerordentliches Orchester-Konzert vor sich gehen wird. Die tschechische Sektion arrangiert in diesen Tagen mit der Tschechischen Philharmonie zwei außerordentliche Konzerte, ferner ein Chorkonzert, einen Liederabend, ein Kammermusik-Konzert und im Tschechischen Nationaltheater werden alle Smetana-Opern und je ein Werk von L. Janáček, Z. Fibich und O. Zich in Szene gehen.

Musikfestgäste haben nach Anmeldung bei den Landessektionen 50% Ermäßigung bei Paß und Bahnfahrt in der Tschechoslowakei; für gute Unterkunft wird gesorgt. Vormerkungen für Eintrittskarten, Anfragen etc. find an den Sekretär der tschechoslowakischen Sektion, Herrn Josef Löwenbach, Prag-Weinberge 1184 zu richten.

Internationale Gesellschaft für Neue Musik

EDWARD DENT

K. B. JIRÁK

DR. JAN LÖWENBACH

DR. WENZEL ŠTĚPAN

DR. ERICH STEINHARD

ALEXANDER ZEMLINSKY

Adressentafel

Die durchlaufende Nonpareille-Zeile kostet 80 Goldpfennige
Der Betrag für jeweils 3 Aufnahmen ist im voraus zu entrichten

Marie v. Ernst, Koloratursopran. Karlsruhe

Kammersängerin *Arien, Lieder, Oratorien* Leopoldsplatz 7a. Tel. 5486

Konzertdirektion

Karl Johannes Guder Fa. Musikhaus
R. Siegemund

übernimmt Konzert-, Tanz- und Vortrags-Arrangements

Fernruf 1018 * BAUTZEN * Seminarstr. 8

Baptist Hoffmann - Willi Sonnen ^{Gesangsschule}

(Kgl. preuß. Kammer Sänger)

Ausbildung für Oper und Konzert. * Dramatischer Unterricht

Anmeldung 5-6 bei Hoffmann, Charl., Kaiserdamm 20 II. Tel. Westend 1169

Konzertdirektion Jos. A. Kienreich

Leitung: Chefredakteur Dr. Karl Heinz Dworczak

Durchführung sämtlicher Konzerte des steirischen Theater- und Konzertvereins, einschließlich der Orchesterkonzerte. — Herausgabe „Das Programm“, Wochenschau über Theater, Musik, bildende Kunst, Literatur, Film und Tanz. — Verbindungen mit Wien und dem Ausland. — Telefon: 35-50, GRAZ (Steiermark), Sackstraße 6. — In der Saison 1922/23: 76 Konzerte.

Helene Renate Lang, Pianistin

erhielt 1920 den

Mendelssohnpreis

Ausführliche Kritiken über ihre Konzerte werden auf Wunsch übersandt.

Engagementsanfragen an Adr.: Stuttgart, Schoderstraße 10. Tel. 21 870

HEINRICH REHKEMPER (BARITON)

Alleinvertretung: Konzertdirektion Otto Bauer, München, Wurzer-Straße 16

Gg. SCHLAFFHAUSER BASS-BARITON, Berlin W. 35
Steglitzer Str. 58. T. Litzw. 363.

EDITH SCHMIDT Lieder, Arien
Oratorien

Sopran * LEIPZIG, Moltkestr. 50¹

Unterricht

Liedersängerin

TINY DEBÜSER

Reisen

mit

Pfizner

1920

1921

1922

Haas

1923

Wellesz

1924

*



Solistin

in

Donaueschingen

1922

1923

Salzburg

1923

Finnland

1924

*

Donaueschingen 1923

Berliner Tageblatt, 4. VIII. 23 (Dr. Aber)

„Die Gesangskompositionen hatten in T.D. eine stimmlich ungewöhnlich hochwertige, von echtem Temperament und hoher Musikalität erfüllte Interpretin gefunden.“

Rom 1924

----- Corriere Italiano, 28. I. 24 -----

„Ihr Gesang ist von vollendeter Schönheit und ungewöhnlichem Reiz. Sie gehört zu den besten Interpretinnen unserer alten italienischen Kunst.“

Adresse: Burg Rheindorf bei Bonn. Tel. Bonn 3059



H. LEUTKE & C.
LEIPZIG
★ FLÜGEL UND PIANOFABRIK ★

RENN & SÖHN
MÜNCHEN

KONZERTFLÜGEL

STEINWAY & SONS

STEINWAY & SONS

HAMBURG BERLIN NEW YORK LONDON
KONZERTFLÜGEL AN ALLEN IN FRAGE KOMMENDEN PLÄTZEN
VERTRETUNGEN IN ALLEN GRÖßERN STÄDTEN
KONZERTABTEILUNG BERLIN W. BUDAPESTERSTR. 6

KONZERTFLÜGEL

STEINWAY & SONS

Seit 17 Jahren
J. Beck
Kügel * Pianos
Barren

Th. Hoyer *

Bin. Wilmersdorf

Berlin, Köln, Düsseldorf, London

1/4 an