

ZEITSCHRIFT FÜR ZfM MUSIK ZfM

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik“

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle und Anschrift: Verlag der „Zeitschrift für Musik“, Leipzig, Seeburgstr. 100

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers unter Quellenangabe gestattet / Für unverlangt eingehende Manuskripte keine Gewähr

90. Jahrgang Nr. 3

Leipzig, Sonnabend, den 3. Februar

1. Februarheft 1923

AUS DEM INHALT: W. Weismann: Ein Beitrag zu dem Thema „Verdi als Charakterkomponist“ / A. Heuß: Der Foxtrott im Konzertsaal / G. Posener: Hinweise zur Erzielung einer gesunden Klaviertechnik / A. Heuß: Innerer Betrachtung gewidmet: Weiteres zur Kritik Hugo Wolfs / Aus dem Leipziger Musikleben / Richard Wagner als Gegner des Musikerberufs / Französische Musikzeitschriften

Musikalische Gedenktage

1. 1902 Salomon Jadassohn † in Leipzig / 2. 1594 Giovanni Pierluigi Palestrina † in Rom / 3. 1809 Felix Mendelssohn-Bartholdy * in Hamburg / 5. 1907 Ludwig Thuille † in München / 6. 1818 Henry Charles Litolff * in London / 7. 1823 Franz Richard Genée * in Danzig / 8. 1742 André Ernest Grétry * in Lüttich — 1763 Johann Ladislaus Dussek * in Tschaslau (Böhmen) / 9. 1873 Alexander Petschulkoff * in J'eletz / 10. 1843 Adelina Patti * in Madrid — 1876 August Johan Söderman † in Stockholm / 12. 1653 Arcangelo Corelli * in Fusignano bei Imola — 1894 Hans von Bülow † in Kairo — 1896 Charles Louis Ambroise Thomas † in Paris / 13. 1883 Richard Wagner † in Venedig — 1896 Karl Martin Reinthaler † in Bremen / 14. 1590 Gioseffo Zarlino † in Venedig / 15. 1571 Michael Praetorius * in Kreuzburg (Thür.), † 1621 in Wolfenbüttel — 1855 Gustav Holtenaender * in Leobschütz (Oberschl.) — 1857 Michael Iwanowitsch Glinka † in Berlin

Ein Beitrag zu dem Thema „Verdi als Charakterkomponist“

Von Wilhelm Weismann / Leipzig

Wenn ich in den folgenden Ausführungen versuche, auf die geniale Charakterisierungskunst Giuseppe Verdis aufmerksam zu machen, so geschieht es aus verschiedenen Gründen. Einmal wird Verdi mit Recht heute neben Wagner als der größte Musikdramatiker der letzten hundert Jahre angesehen, zum andern aber kam diese Meinung lediglich im Hinblick auf seine fast beispiellosen Erfolge zustande und nicht etwa auf Grund eines inneren Verständnisses seiner Werke. Als Verdi in Deutschland bekannt wurde, schätzte man ihn als trivialen Schlagerkomponisten ein, und erst als er anfang, sich neben Wagner zu behaupten, war man klug genug, ganz sachte sein Urteil zu ändern. Daß es aber heute die deutschen Musiker der Mühe wert fänden, Verdis Opern wirklich zu studieren, um zu sehen, worin jenes der Zeit Trotzende, bis heute jung Bleibende beruhe, davon ist kaum die Rede*). Fast wöchentlich bringt der Opernspielplan das eine oder andere Werk Verdis; welche geistigen Schätze in ihnen aber verborgen liegen, davon haben die wenigsten eine Ahnung.

*) Immerhin sei auf zwei wichtige Aufsätze von H. Kretzschmar (Jahrbuch Peters 1913) und A. Heuß (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 1913, Heft 3) aufmerksam gemacht.

Wir sehen also, die heutige Wertschätzung Verdis hängt hinsichtlich seiner Erkenntnis zu einem guten Teil in der Luft. Der Aufsatz möge hierfür einen praktischen Beitrag liefern, vor allem aber den Musiker aufmerksam zu machen suchen, was eigentlich hier zu studieren und zu lernen ist.

Ich wähle mit Vorbedacht den „Othello“, das zweitletzte Werk Verdis. Wenn auch nicht das musikalisch stärkste, ist es doch sein dramatisch reifstes, an dem es am meisten zu lernen gibt. Der Text von Arrigo Boito benützt als Unterlage das gleichnamige Drama von Shakespeare. Am Inhalt ist nichts Wesentliches geändert, nur ist die breite Exposition des Dramas in der Oper auf strengste konzentriert.

Unter den handelnden Personen interessiert vornehmlich eine Figur, die auf souveräne Weise das ganze Drama beherrscht, der Unhold Jago. Er vertritt das Prinzip des Bösen etwa so ausgeprägt wie sein Doppelgänger Kaspar im „Freischütz“. Mit ungewöhnlichem Scharfblick begabt, weiß er jeden Charakter an seiner schwachen Seite zu packen, um ihn demgemäß als Mittel für seine verderbenbringenden Unternehmungen zu benützen. Beweggründe seiner Handlungsweise sind, was man nicht übersehen darf, Eifersucht und

beleidigtes Ehrgefühl, also zwei höchst menschliche Triebgefühle. Der Hergang ist kurz folgender: Jago ist Fähnrich des Mohren Othello, des Feldherrn im Dienste der Republik Venedig. Für die neu zu besetzende Leutnantsstelle wird ihm, dem in vielen Schlachten Erprobten, seiner Darstellung nach von Othello ein junger Mensch ohne Verdienst, namens Cassio, vorgezogen. Jago schwört Rache: zunächst will er Cassio stürzen und dann Othello verderben. Von vornherein stößt uns bei Jago sein von Natur gemein-zynischer Charakter ab. Dazu kommt noch eine kalte, scharf berechnende Entschlossenheit sowie die unbedingte, nur das Ziel kennende Hingabe an seinen Dämon. So steht Jago als ein absoluter Bösewicht vor uns. Seine ganzen Triebe und Leidenschaften sind dabei durch die Vernunft gezügelt; diese aber wie seine gesamte Intelligenz sind wiederum unbedingte Diener seines Rachedurstes. Daher dieser höllische Organismus, in dem alles auf eines hinzielt. Das einzige menschliche Gefühl, auf das bereits hingewiesen wurde und das am Anfang bei den Worten durchbricht: „Ich hasse den Mohren... ein Grund zu meinem Hasse: jener da, weißt du (auf Cassio zeigend), das aufgestutzte Offizierchen, verdrängte mich vom Platz, den ich in hundert ehrlich geschlagenen Schlachten verdiente. Das war das Werk Othellos“, dieses Gefühl von Eifersucht und beleidigtem Ehrgefühl hat Verdi nicht versäumt, mit einem wutbebenden Tremolo zu begleiten. Von hier an aber sind alle „menschlichen“ Gefühle verbannt und die kalte, nur auf den Zweck gerichtete Maschinerie seiner Vernunftkräfte beginnt zu arbeiten.

Der Gimpel Rodigro, der in Desdemona, Othellos Gemahlin, verliebt ist, kommt ihm gerade recht, um ihn für seine finsternen Unternehmungen zu benutzen. Er stachelt ihn zuerst gegen Othello auf, dann überzeugt er ihn von der scheinbaren Verliebtheit Desdemonas in Cassio, und damit ist Rodigro ein gefügiges Werkzeug in seinen Händen. In dem kleinen Abschnitt: „Ich bin der Fähnrich seiner Mohrenschaft geblieben, der Fähnrich“ usw. (Kl. A. S. 35) enthüllt uns Verdi zum erstenmal mit deutlicher Klarheit die Eigenschaften Jagos. Auf das Wort „Fähnrich“ (l'alfiere) läßt er ihn pp einen Triller singen, der an das Hohngelächter Kaspars erinnert. Aber hier ist dieser Triller ganz verhalten und heimtückisch, wie wenn Jago damit sagen wollte: Wartet, ihr werdet bald sehen, was dieser „Fähnrich“ vermag. Im Orchester ertönt denn auch gleich darauf (ebenso am Schluß des Abschnitts) das kurze Motiv:



wie ein blitzartiges Aufleuchten

ten der rücksichtslosen Entschlossenheit dieses

Menschen. Die Worte: „Aber so wahr wie du Rodigro bist, ist's ausgemacht, daß, wenn der Mohr ich wäre, ich andere lieber um mich sähe als Jago“ unterbricht zweimal ein abwärts führender, chromatischer Gang, der sich von nun ab durch die ganze Oper zieht. Er dient nicht nur zur Charakterisierung Jagos, sondern ist auch zugleich gewissermaßen der Dämon, mit dem er die andern Personen beherrscht und ins Verderben zieht. Verdi wendet ihn in größter Mannigfaltigkeit an: das eine mal als ganz gemein-schmutzige Chromatik, das andere Mal aber voll schneidender Schärfe oder grausigen Hohns. Ehe Jago zu sprechen anfängt, hören wir noch ein Motiv, das leicht

übersehen wird:  Es erscheint im

weiteren Verlauf gerne in Verbindung des oben angegebenen Vorschlagsmotivs und zeugt weiterhin von der allzeit bereiten dämonischen Aktivität, die vor keinem Mittel zurückschreckt.

Wie Jago nun zu Werke geht, um zunächst seinen Nebenbuhler Cassio zu stürzen, sehen wir in der großen Trinkszene in der Schänke (Kl. A. S. 55), in der außer ihm noch Cassio, Rodigro sowie andere Offiziere und Soldaten anwesend sind. Verdi leitet das Gelage mit einem bedeutsamen A-Moll ein, um dann nach dem lärmenden C-Dur überzuschwenken. Ganz sachte hebt hier eine ganz gewöhnliche Zechmusik an, in der drastisch das Leeren der Becher veranschaulicht wird:



Aber bald genug soll die Sache anders kommen. Jago nötigt den sich energisch sträubenden



und wenig trinkfesten

Ich trin-ke nicht

Cassio, auf das Wohl Desdemonas zu trinken, und als dieser nun in ihr überschwengliches Lob ausbricht, beginnt Jago, den eifersüchtigen Rodigro in Harnisch zu bringen. Nun ist die Atmosphäre geschaffen, die er braucht. Mit den zu Rodigro gerichteten Worten: „Achtung! Das Verderben des Toren ist sein Rausch!“ und dem lauten Befehl an die Schenken: „He, ihr Schlingel, schafft Wein her!“ ergreift er die Initiative. Ein von unheimlicher Entschlossenheit erfülltes Zwischenspiel, das völlig auf Jagos Charakter geht und in dem die bewußten, blitzenden Vorschläge nicht fehlen, leitet

zu seiner nun folgenden Trinkarie über. Auch hier ist die Begleitung mit Vorschlägen gearbeitet. Der ganz besonders bezeichnende Teil sei hierher gesetzt:

Man beachte den frechen Triller auf strambo, ebenso das viermalige a  und stelle sich vor, wie Jago den Umstehenden herausfordernd



Chial-le-sca ha mors-o del di-ti-ram-bo spa-val-do e stram-bo be-va con
Ein klei-nes Schlückchen kann jeder ver-tra-gen, wer's drauf will wa-gen, trin-ke mit
a mezza voce

me, be-va con me, be-va, be-va, be-va, be-va, be-va, be-va
mir, trin-ke mit mir, trin-ke, trin-ke, trin-ke, trin-ke, trin-ke, trin-ke

ben legato *> strisciando la voce*

- va, be-va, be-va, be-va con me.
- ke, trin-ke, trin-ke, trin-ke mit mir.

Übrigens ist die deutsche Übersetzung von Max Kalbeck gerade auch an dieser wichtigen Stelle ganz irreführend. Wörtlich und etwas gedrängt übersetzt heißt der italienische Text: „Wer am Köder der Liederlichkeit angebissen hat, der trinke mit mir.“ Nun bekommen auf einmal die ganzen Worte eine besondere Bedeutung. Kalbecks spießbürgerlich-harmlose Übersetzung vom „kleinen Schlückchen, das jeder vertragen kann“ ist also direkt sinnwidrig*). Wer am Köder der Liederlichkeit angebissen hat, der trinke mit mir, d. h. sei mein Genosse; mit diesen bedeutenden Worten, hinter denen das dämonisch lächelnde Gesicht Jagos hervorleuchtet, gibt er den Auftakt zu dem Trinkgelage. Ach, sie alle, Rodigro, Cassio und die andern, sie wissen es gar nicht, daß sie an diesem Köder der Liederlichkeit angebissen haben. Zunächst Rodigro, der ahnungslos Geköderte, der nun seinerseits wieder von Jago als Köder für Cassio verwendet wird, dann Cassio, wie wir später sehen werden. Man sieht, Jago benützt sowohl Sachen — den Wein — wie die einzelnen Menschen als Mittel, um seine Zwecke zu erreichen. Das sind die Geköderten und zugleich auch die Köder der Liederlichkeit.

*) Wie außerdem Kalbeck weiterhin „übersetzt“, zeigt die zweite Strophe des Trinkliedes: „Il mondo palpita quand'io son brillo! — Sfidò Pironico Nume e il destin.“ Hier heißt der Kalbecksche Text: „Nicht dünke weise dich, trink dich gescheit! Wer sich Gedanken macht, ist ein Tropf!“; wörtlich übersetzt aber: „Wenn ich angeheitert bin, wackelt die Welt, aber ich trotz dem spottenden Gotte und Schicksal.“ Man sieht, die deutsche Ausgabe schreit nach einer Revision, denn was Kalbeck macht, heißt man nicht übersetzen, sondern es ist ein Drauflosfabulieren, unbekümmert darum, ob die Musik darunter bis zur Unverständlichkeit leidet.

das Weinglas, gleichsam als Köder, hinstreckt. Und dann die chromatische Partie, die Verdi mit halber Stimme singen läßt. Hier haben wir wieder das chromatische Jago-Motiv; unheimlich, wie das Schleichen einer Schlange, nimmt es sich aus. Jago singt auch die Stelle mehr für sich, mit einem Seitenblick auf Cassio, etwa in dem Gedanken: „Warte, mein Bürschchen, dich habe ich.“ Obwohl Cassio noch nichts davon ahnt, zappelt er ebenfalls schon am Köder. Auf dem Ton e angelangt (18. Takt), hat ihn Jago in Gedanken schon am Boden, daher sein folgender Triumphschrei: „Trinke, trinke!“ der bis zum hohen a geht, was in Wirklichkeit für einen Bariton eine viel zu hohe Stimmlage ist. — In diesem kleinen, oben angegebenen Stückchen steckt das ganze Drama im kleinen, denn die gleiche Technik, um Cassio zu stürzen, wendet er hernach bei Othello an. Alles und jedes als Mittel zu benützen wissend, um seine Opfer zu ködern, ist er gleichsam der Rattenfänger von Hameln, nach dessen Pfeife alle tanzen müssen.

Auf Jagos Lied antwortet der Chor; darauf wieder Jago. Das zweitemal singt den chromatischen Gang Rodigro mit, wodurch Verdi andeutet, daß dieser ganz zu einer Kreatur Jagos geworden ist. Inzwischen wird wacker weitergezecht, und die Szene beginnt toll zu werden. Das Orchester beschleunigt das Tempo; Triller und Vorschlagsmotive Jagos ertönen. Cassio ist bald ganz betrunken, er lallt nur noch. Jago ahmt ihn höhnisch nach, vom Chor mit verhaltenem Gelächter begleitet. Unheimlich fatalistisch tauchen leere Quinten auf. Jago wirft Rodigro die Worte zu: „Er ist total betrunken, nun mußt du ihn in Händel verwickeln“ usw. Dazwischen singt Cassio mit erlöschender Stimme sein „beva“, worauf der Chor

mit einem gellenden „Ha, ha“ einsetzt, dem chromatische Skalen folgen. Wie ein Hohngelächter der Hölle klingt es. Die Sauferei geht weiter. Beim letzten „beva“ Jago brüllt bereits der ganze Chorus die Chromatik mit; auch er ist jetzt ein Werkzeug in Jago's Hand. —

Cassio soll nun die Nachtwache auf den Wällen versehen, stolpert betrunken hinaus, wird von Rodigro ausgelacht, gerät in Wut und — der Streit ist da. Der Offizier Montano will vermitteln und wird seinerseits von Cassio angegriffen. Jago schickt nun den Rodigro eiligst in die Stadt und heißt ihn Lärm schlagen. (Das chromatische Motiv ist geschäftig in den Bässen.) Die Menge beginnt nun, von Jago angefeuert, um Hilfe zu schreien. Inzwischen hat Rodigro seine Sache gut ausgerichtet. Immer mehr Leute kommen herbeigelaufen, zuletzt ertönt sogar die Sturmglocke. Da erscheint Othello, und die Kämpfenden halten ein. Mit den Worten: „Mein werter Jago, bei deiner alten Lieb' und Treue, rede!“ wird dieser aufgefordert, die Ursache des Aufruhrs anzugeben. In scheinheiligem C-Dur — C-Dur ist bei Jago die Tonart der Heuchelei und Lüge — berichtet er: „Ich weiß nicht... sie waren eben noch gute Freunde, heiter und fröhlich... aber plötzlich, als ob ein feindliches Sternbild mit seiner Macht ihren Geist verwirrte, ziehen sie die Schwerter und stürmen aufeinander...“ Seinen Trumpf spielt er mit den Worten aus:



A - ves - si io pri - ma stron-ca-ti i piè che qui m'ad - dus-ser!
Ich hätt' die Bei - ne gern ver-lo-ren, die hier-her mich tru-gen!

Man beachte den forzierten Sprung auf prima (wörtlich „lieber“). Othellos Blut beginnt zu kochen, wird aber durch den Anblick der herbeieilenden Desdemona besänftigt. Cassio wird aber abgesetzt, wodurch dieser Gegner für Jago erledigt ist.

Als nächstes Ziel setzt sich Jago das Verderben Othellos. Zu diesem Zwecke bedient er sich auf raffinierte Weise des gestürzten Cassio. Er heuchelt diesem größte Freundschaft und rät ihm (Anfang des 2. Aktes), sich an Desdemona zu wenden, deren gutes Herz sicherlich Gnade für ihn erwirken könne. Und

„Derweil der gute Tropf
In Desdemona dringt, ihm beizustehen,
Und sie mit Nachdruck sein Gesuch begünstigt,
Träuf' ich den Gifttrank in Othellos Ohr;
Daß sie zu eigner Lust zurück ihn ruft.
Und um so mehr sie strebt, ihm wohlzutun,
Vernichtet sie beim Mohren das Vertrauen.

So wandl' ich ihre Tugend selbst zum Laster,
Das alle soll umgarnen.“

(Bei Shakespeare II. Akt 3. Szene.)

An Stelle dieses Monologs steht bei Verdi ein fürchterlicher Schwur: „Ich glaube an einen Gott, der mich zum Affen seiner selbst erzeugt“ usw., der sehr bezeichnend für die wirkungstüchtige Theatralik des Italieners ist. Der außerordentlichen Verstellungskunst Jago's gelingt es nun, in Othello den Geist des Zweifels und der Eifersucht zu wecken. Und damit ist Othello eigentlich schon verloren; denn bei ihm, dem Mohren, sind die sinnlicher Affekte und Leidenschaften derart locker und nach außen getrieben, daß es nur eines geringen Anstoßes bedarf, damit er völlig unter die Herrschaft seines Triebens gelangt. — Othello fühlt auch, daß es mit ihm abwärts geht, und in der wunderschönen Arie: „Nun, ach, für immer fahr' wohl!“ nimmt er Abschied vom Leben, denn „seinem Untergange neigt mein Stern sich zu“. (Im Basse das chromatische Motiv.) Ein anderer hätte vielleicht das vermeintlich treulose Weib davongejagt, ohne seine äußere Position erschüttern zu lassen. Nicht so bei Othello. Das Tragische besteht bei ihm darin, daß seine rein menschlichen Angelegenheiten untrennbar mit seinem äußeren, objektiv sein sollenden Wirken und Handeln verbunden sind, ja es sogar zu bestimmen vermögen. Jago hat dies in seiner ganzen Schärfe erkannt und darauf seinen Plan gegründet.

Es soll noch gezeigt werden, wie Jago mit seiner Erzählung „Zur Nachtzeit war es“ dem von Eifersucht gepeinigten Othello vollends den Reststoß gibt. Die Arie steht in dem bewußten C-Dur, und schon der Anfang mit seiner gemeinen und falschen Betonung des „notte“ bringt eine be-



Er a la notte
Zur Nachtzeit war es

deutsame Halbtonmusik, wie wenn er damit sagen wollte: „Paß mal auf, was für interessante Geschichten ich dir zu erzählen habe.“ Im Verlauf der Erzählung läßt er den träumenden Cassio die angeblichen Worte sprechen:

sotto voce parlato *legato e strisciando*

„Des-de-mo-na so - a - ve! Il nostro a mor s'a scon-da Can - ti ve - gliam - noi più l'é - sta - si del
 „O sü - fe Desde - mo - na, daß doch verbor - gen blie - be un - se - re Lie - bel *ppp* Mö - ge ihr Ent.

ppp col canto *ppp a tempo*

ancora

ciel — tut - to m'in - non - da!“
 zük - ken uns stets be - glük - ken!“

Mit welchem Raffinement ist das vorgebracht, und dann, welch schmutzige und unanständige

harmlos: „Nur einen Traum erzählt ich.“ Um aber Othello in seinem furchtbaren Glauben zu bestärken, fährt er fort: „Sah Ihr nicht manchmal in Desdemonens Händen ein feines Tüchlein, gestickt mit Blumen und dünner als ein Schleier?“ Othello: „Ihr Taschentuch und meiner Liebe allererstes Geschenk.“ Jago: „Dasselbe Tüchlein gestern (irr' ich mich nicht) sah ich in Cassios Händen.“ Damit sind in Othello alle Geister der Rache und Wut entfesselt. Die Musik rast förmlich. Endlich kniet er nieder und schwört fürchterliche Rache:

p

Bei des Him - mels ehr'nem Da - che, bei dem Blitz, der nie - derfährt,

Chromatik! (Von Holzbläsern und Streichern gespielt.) Wahrlich, in diesem Jago vereinigt sich die Dämonie Kaspars mit der Zynik Don Juans. Bei den folgenden Worten: „Nun scheint das Traumbild ihn zu verlassen, mit zarten Ängsten sucht er's zu fassen“, beginnt die Musik von einer Eindringlichkeit zu werden, die nicht zu beschreiben

Man beachte, welch eine entsetzliche innere Spannung das fortwährende e ausdrückt. Die Begleitung schildert mit einem anhaltenden Tremolo den innerlich und äußerlich wutbebenden Othello. Nachdem er geendet, heißt ihn Jago, noch nicht aufzustehen und kniet ebenfalls nieder, um zu schwören:

legato

Zeu - ge sei — die ho - he Son - ne.

ist. Ein guter Schauspieler, der die Musik versteht, wird hier sogar ein paar anstößige Gebärden nicht versäumen. Auf den Ausruf Othellos: „O welche Sünd' und Schande!“ entgegnet Jago

Man vergleiche nun die beiden Schwüre. Welche Intensität bei Othello, und hier, welch heuchlerisches Gebaren mit dem scheinheiligen Sextensprung auf „hohe“. Und dann in der Begleitung

wieder die für Jago typische Chromatik, aber hier in einer geradezu ekelhaften und widerlichen Art. Dann beachte man, wie er mit den Sextolen

 das bebende Tremolo Othellos nachzuahmen versucht. Was für ein künstliches Gezitter! Die ganze Schwurszene ist mit der Chromatik Jagos durchsetzt, was eine wahrhaft höllische Musik zur Folge hat. Mit brutalen Akkorden, die das Motiv Jagos bringen und gleichsam Othello zu Boden treten, schließt der Akt:



Damit hat Jago einen endgültigen Triumph errungen, und mit furchtbarer Notwendigkeit steuert das Drama der Katastrophe zu.

Es ist hier nicht unsere Absicht, das Stück bis zum Ende zu verfolgen. Wir hoffen, den Leser mit diesen paar Ausschnitten genugsam auf die außerordentliche Charakterisierungskunst Verdis hingewiesen zu haben. Er mag auch vielleicht einen Begriff bekommen, worauf es in der Oper vor allem ankommt. Würden unsere Opernkomponisten die Meisterwerke auch nach dieser Seite hin studieren und nicht immer nach der „rein musikalischen“, so hätten wir sicher nicht so viele Nietens. Durch wahre Charakterdarstellung ergibt sich dann auch ohne Zwang eine „interessante“ (!) Musik. Jedenfalls, in der Oper wird das führende und bestimmende Moment immer das rein Menschliche im Musikalischen sein und nicht das Musikalische im Menschlichen.

Der Foxtrott im Konzertsaal

Von Dr. Alfred Heuß

Es ist erreicht! Der modernen deutschen Musik ist endlich gelungen, das heutige Leben dort zu fassen, wo es sich am frivolsten und gemeinsten austobt, wo sexuelle Perversitätsorgien sich abspielen und die französische Sentenz: *Après nous le déluge* auch zum deutschen Sinnpruch geworden ist. Der dieses „Wunder“ zustande brachte, ist der Komponist Paul Hindemith in seiner Kammermusik Nr. 1 (op. 24 Nr. 1) für kleines Orchester, und zur klanglichen Erscheinung brachte man es im elitären Gewandhauskonzert unter W. Furtwängler. Man steht einer Musik gegenüber, wie sie zu denken, geschweige zu schreiben noch nie ein deutscher Komponist von künstlerischer Haltung gewagt hat, einer Musik von einer Laszivität und Frivolität sowie aber auch einer eindeutigen künstlerischen Eindruckskraft, die nur einem ganz besonders gearteten Komponisten möglich sein kann, und zwar in einer Zeit wie der unsrigen, die ja tatsächlich den Mut gefunden hat, auch ihre verborgensten Gemeinadern zu entblößen! Indessen zunächst ein kurzes Signalement dieser Musik. In vier knappen Sätzen angelegt, bietet sie ihr Bezeichnendstes in den beiden Ecksätzen, vor allem im letzten. Man ist, um einigermaßen diese Musik zu charakterisieren, geradezu gezwungen, von musikalischen Ausdrücken abzusehen. Es hebt da ein Zischen und Brodeln, ein Reißes, Stoßen und Drängen an, Gekreische und Schreien drängen an unser Ohr, man sieht sinnlich verzerrte, gemeine Gesichter, hört Peitschen und Schlagen, Lachen und Schreien, Gestöhn und Jauchzen, Pfeifen und Johlen, in laszivster Art mengen sich Paare auf buchstäbliche Foxtrottmelodien, barbarische Laute halb vertierter, im Taumel sich ergehender Menschen machen sich Luft, zum Schluß ein langer, alles durchdringender Pf. ff, wohl ein Warnungspf. ff, im Nu ist dann das Stück zu Ende. Es ist die lasterhafteste, frivoöse und dabei gegenständlichste Musik, die man sich denken kann, eine Musik, die vielleicht bei Strawinsky Gegen-

stücke hat, aber doch wohl kaum von ihm übertroffen wird. Mit dieser Kammermusik, die das ebenfalls frivole Bläserquintett Hindemiths (Kleine Kammermusik op. 24 Nr. 2) bei weitem an Intensität und gesteigerter Laszivität in Schatten stellt, dürften wir in Deutschland wieder an der Spitze der Musiknationen marschieren, und dasjenige Volk, das dieser Musik einmal das stärkste Verständnis entgegenbringen wird, werden die Franzosen sein, die ihre Schule in Sadismus und Perversität schon lange hinter sich haben und diese Seiten ihres Wesens gerade auch jetzt wieder im öffentlich politischen Leben betätigen. Diese Musik hat mit gewöhnlicher Erotik und derartigem gar nichts zu tun, sie nimmt auch nicht von innen heraus den Ausgangspunkt, weshalb gerade der dritte, langsame Satz, ein bis zum Quartett sich entwickelndes, unverkennbar von programmatischen Vorstellungen — die immer wiederkehrenden Glockentöne — beiruchtetes Solostück, künstlerisch sehr schwach ist und klar zeigt, daß langsame Sätze, mögen sie darstellen, was sie wollen, aus einem starken Gefühlsleben geboren sein müssen, wollen sie sich nicht selbst Lügen strafen. Dennoch ist Hindemith in seiner Art eine heute ganz außergewöhnlich starke Potenz, mit einem Schreker, der ja auch immer wieder das gleiche Gebiet „beackert“, kaum zu vergleichen. Man halte die entsprechenden Orgienpartien in Schrekers Werken mit dieser Kammermusik zusammen! Selbst mit Zuhilfenahme eines großen Orchesters und der szenischen Darstellung ist der Eindruck nicht entfernt so stark, wie ja Schrekers Erotik schließlich gerade auf künstlerischer Impotenz beruht. Hindemith besitzt jenes kalte Feuer rücksichtsloser Naturen, die nur eines, sich selbst, kennen, vor nichts schreckt er zurück, seine Phantasie ist dort am stärksten zu Hause und findet dort ihren fruchtbarsten Untergrund, wo das moderne Leben menschliche Wesensseiten ans Licht stellt, die von heutigen Kloaken-Geschlechtsdramatikern an die vorderste Stelle gesetzt werden, und

von denen nur eines bedauert wird, daß sie nicht noch weiter in ihren Darstellungen gehen dürfen. Der reine Instrumentalmusiker braucht aber vor nichts haltzumachen, und Hindemith ist der Musiker, der gerade aus dieser Schrankenlosigkeit, dieser „Unangreifbarkeit“ der Instrumentalmusik seine Kräfte zieht, weil er eben auf diesem Gebiet — das zeigen offen auch die Texte seiner Operneinakter — sich besonders gut auskennt.

Kurz, es ist erreicht! Die moderne Musik, die auf allen inneren-seelischen Gebieten die außerordentlichsten Einbußen erlitten hat, sich weder fähig zeigt, einen vollen ganzen Menschencharakter, noch selbst ein einfaches, reines Gefühl zur Darstellung zu bringen, kann hier einen neuen Posten buchen. Denn Hindemith kann, was er will; und wie er künstlerisch vorgeht, das im einzelnen zu zeigen, könnte sogar reizen. Unmöglich kann das unsre Aufgabe sein, indem es vielmehr geradezu mit Grauen erfüllt, daß die modernste deutsche Musik dort zu künstlerisch produktiven Leistungen gelangt, wo das moderne Leben seinen niedrigsten, geradezu bestialischen Ausdruck findet, und daß das stärkste unter den jüngsten Talenten — Hindemith ist ein Siebenundzwanzigjähriger — gerade hier verankert ist. Dem Künstler braucht nichts Menschliches verschlossen zu sein, wehe aber einer Kunst, wenn sie ihre natürlichen menschlichen Bezugsquellen im Sumpfe und den Kloaken des Lebens hat. Welche Aussichten eröffnen sich da für den heutigen und kommenden geistigen und sittlichen Wiederaufbau Deutschlands! Welche Aufmunterung liegt darin, wenn ein derartiger Künstler Erfolg hat, weil er in einer Zeit, die nun doch einmal die gemeinen Instinkte offen

zur Schau trägt und sie in „Form“ zu bringen vermag, auch unmittelbar verstanden werden muß. Wie verblichen, altmodisch und abgetan mutet da ein Schiller mit seiner Auffassung des Künstlers an, daß die Würde der Kunst in die Hände des Künstlers gegeben sei. Ob ein Hindemith noch etwas wie Schamgefühl empfindet, wenn er an diese Worte Schillers, die noch die jedes echten, großen Künstlers gewesen sind, denkt? Wir glauben es nicht! Wer den Foxtrott und was mit ihm alles zusammenhängt, in den Konzertsaal hineinpeitscht, hat die idealischen Gefühle einer beglückenden Kunst nie geschaut und spricht sich von ihren Gesetzen frei, indem er sich einem eisernen Materialismus verschrieben hat.

Man bereitete dem Werk im Gewandhaus eine ganz andere Aufnahme als neulich den fünf Orchesterstücken Schönbergs, denen man mit völliger Verständnislosigkeit entgegenstehen mußte. Auf das tote Geleise des heutigen Schönberg begibt sich niemand, der sich einigermaßen seine Instinkte bewahrt hat. Bei Hindemiths Kammermusik stellt sich aber zwischen Künstler und Publikum jener Zusammenhang her, den schon Heinrich Heine so malitiös richtig gekennzeichnet hat, daß, wenn wir uns im Kote fanden, wir uns sofort verstanden. Das soll gar nicht im kritisch-ablehnenden Sinn gesagt sein. Der größere Teil eines Publikums greift bei einer Kunst, wenn sie kraft ihrer künstlerischen Potenz ihm unmittelbar verständlich ist, ohne weiteres zu und freut sich, sei's im Guten oder Bösen, daß man wirklich mitmachen konnte. Freilich gab's auch sehr viele Empörte, und daß diese ebenfalls im Rechte sind, bedarf der ausdrücklichen Betonung nicht.

Hinweise zur Erzielung einer gesunden Klaviertechnik

Von Gertrud Posener / Berlin-Lichterfelde

Die harmonische Ausbildung des Körpers durch Gymnastik, Turnen, Tanz nimmt in der Jugenderziehung einen immer breiteren Raum ein. Wenn auch, besonders bei der Ausbildung der Mädchen, noch zu viel Gewicht auf „Anmut und Grazie“ gelegt wird, so gewöhnt sich die Jugend doch an richtiges Schreiten, tiefes Atmen, gelöste Bewegungen. Um so befremdlicher ist es, daß beim Klavierunterricht, ähnlich wie beim Schreibunterricht, meist noch der alte Zopf herrscht. Hand und Arm des Schülers werden nicht gelockert, nicht in individueller Art für das Instrument durchgebildet, sondern mit der ersten Klavierstunde beginnt die „Methode“ des Lehrers, d. h. der Zwang, die Verbildung, das Schema.

Das Kind haut naiv auf die Tasten, je nach der Form seiner Finger mit gestreckten oder leicht gebogenen Fingern. Es nähert sich dem Instrument, es möchte Besitz ergreifen. Der ganze Arm bis zur Schulter löst sich gleichsam vom Rumpf und strebt den Tasten zu. Ein körperliches und seelisches Wohlgefühl läßt ein musikalisches Kind oft stundenlang solche Zwiegespräche

mit den Tasten halten. Bis der Lehrer diese großen, weiten, diese gesunden Bewegungen einengt und durch den Drill, die „Methode“, ins Gegenteil verkehrt. Es wird zuerst gelehrt die leicht gerundeten Finger zu heben und behutsam auf die Tasten zu setzen (um's Himmels willen nicht auf dieselben fallen zu lassen!). Jede Hand, ob lang und dünnfingerig, oder kurz und breit, muß die gleiche Haltung den Tasten gegenüber einnehmen. Der Arm muß möglichst vollkommen still gehalten werden, der Handrücken, auch beim Untersetzen, in horizontaler Lage bleiben, wie eine Tischplatte. Um diese, ihnen ungewohnte Haltung zu erlernen, ziehen die meisten Schüler die Schultern in die Höhe und pressen die Ellenbogen an den Körper. Dadurch entsteht zwischen Hand und Klaviatur eine Schranke, gleichsam ein Luftraum, der die Verschmelzung von Finger und Taste behindert. Das naive Hinstreben zum Instrument ist verloren, oft für immer; denn die ersten Lehren haften am tiefsten. Später wird das Übel noch verstärkt durch die Einbiegung des Handgelenks beim staccato Spiel. Durch diese falsche und gefährliche Bewegung wird die Hand

vom Arm abgetrennt, die Muskeln des Unterarms spannen sich, die Ellenbogen werden zur Steifheit verurteilt. Oberarm und Schulter sind dadurch in ihrer Bewegungsfreiheit mit beschränkt. In jedem Falle ist ein dünner, nicht variabler Anschlag, bei sensiblen Personen sogar häufig der gefürchtete Klavierkrampf die Folge solchen ersten falschen Unterrichts.

Der Zweck dieses Aufsatzes soll aber nicht in negativer Kritik bestehen, sondern ich will im folgenden erklären, was ich unter „Ausbildung zur Berufshand“ beim Pianisten verstehe. Zunächst, wie ich schon eben andeutete, muß dem verschiedenartigen Bau der Hand Rechnung getragen werden. Ich unterrichte zwei Brüder in den Anfangsgründen des Klavierspiels. Der eine, mit feingeformten, dünnen Fingern, spielt mit gestreckten, der andere, mit runder Grübchenhand, mit zierlich gerundeten Fingern. Ich lasse sie ruhig dabei. Nur eins muß jeder meiner Schüler sofort ausbilden: die Beweglichkeit des gerundeten Daumens, seine Fähigkeit, sich sämtlichen Fingern gegenüber zu stellen, seine Loslösung vom zweiten Finger durch Spannungsübungen, bei denen das Grundgelenk des Daumens herausgedrückt wird. Das sind gymnastische Übungen, die nicht unbedingt am Klavier vorgenommen werden brauchen, die aber möglichst beim Beginn des Unterrichts einsetzen müssen, genau so wie beim Singen-lernen die rhythmischen Atemübungen. Ich nenne das die Übung des „Affendaumens“ und war freudig überrascht, als mir ein Arzt sagte, daß dies die medizinische Bezeichnung für die von mir erstrebte Daumenstellung sei. Durch die Beweglichkeit des Daumens wird sogleich das richtige Untersetzen bei den Tonleitern erzielt, indem z. B. bei der C-Dur-Tonleiter (rechts) der Daumen, nachdem er das C angeschlagen hat, beim D des zweiten Fingers sich gerundet unter diesen legt, beim E unter dem dritten Finger angekommen ist und so bei F seinen Platz erreicht hat, ohne Ruck im letzten Moment. In ähnlicher Weise muß auch der fünfte Finger zum „Greiffinger“ ausgebildet werden. Ich erreiche das durch Üben von Sexten-Gängen, später, wenn die Hände größer geworden sind, werden Oktaven-Gänge geübt. Dabei übernimmt (bei der rechten Hand) bei der aufsteigenden Skala der Daumen die Führung, indem er, gerundet, eine Taste nach der anderen erklimmt, ohne sich mehr, als zum Anschlagen und Loslassen dringend nötig ist, von der Taste zu entfernen. Bei der abwärts gleitenden Skala führt der kleine Finger (links ist es natürlich umgekehrt). Die Hand behält die gleiche, für die erste Oktave, bzw. Sexte ausgeprobte Spannweite (Form) bei; der ganze Arm muß die gleitende Bewegung mitmachen und ganz weich bleiben. Auf diese Art geübt, ist sowohl

Ermüdung, als (wegen der gleichbleibenden „Form“) ein Danebengreifen ausgeschlossen, und die so gefürchteten Oktavenläufe verlieren ihre Schrecken. Ein weiteres wichtiges Erfordernis ist die Lösung des ganzen Armes nebst dem Schulterblatt vom Rumpf. Dazu dienen besonders Tonleitern in Gegenbewegung, möglichst über die ganze Klaviatur ausgedehnt, zweckmäßig verbunden mit rhythmischem Ein- und Ausatmen. Dadurch erreichen wir die ungehemmte seitliche Beweglichkeit des Armes. Die Bewegungsfreiheit nach vorn wird am besten durch die Schiebungsübungen (Breithaupt) gewonnen, d. h. durch eine hin- und zurückgleitende Bewegung der Finger beim Anschlagen des Tones. Diese Technik gibt das schönste nie versagende piano und verhindert durch Lockerung des Ellenbogens jede Steifheit des Unterarmes. Nach den Lehren desselben genialen Pädagogen wird auch das staccato aus dem Ellenbogen, durch ruckweises Vorwerfen des Armes und des Ellenbogengelenkes bei festem, nicht eingebogenem Handgelenk, geübt. Auch hier schönerer Klang, größere Geläufigkeit (weil kürzere Bewegung) als beim staccato, das durch Auf- und Abbewegungen des Handgelenkes erzielt wird. Damit komme ich auf ein weiteres Haupterfordernis: „Die Erzielung der Geläufigkeit durch allmähliches Verkürzen der ursprünglich geübten großen Bewegungen.“ Niemals dürfte der Schüler dazu gedrillt werden, die vorgeschriebene Schnelligkeit eines Stückes (z. B. durch Metronomübungen) erreichen zu müssen. Erstens kommen dadurch oft Zerrbilder unserer Meisterwerke zustande, wie wir sie häufig bei Schüleraufführungen von Konservatorien, sowie in vielen Konzerten zu hören bekommen, und zweitens, und das ist vom pädagogischen Standpunkt viel wichtiger, wird der Fluß der kontinuierlichen Bewegungen durch das Bestreben, um jeden Preis das vorgeschriebene Zeitmaß zu erreichen, nicht gefördert, sondern gehemmt. Das klingt zunächst unwahrscheinlich, wird aber sofort klar, wenn ich ein Beispiel aus einem anderen Gebiet anführe, z. B. die krampfhaften Hemmungen, das sogenannte Stammeln derjenigen Menschen, deren Sprachgewandtheit mit der Schnelligkeit ihrer Gedanken nicht Schritt hält. — Wir müssen als Haupterfordernis einer gesunden Klaviertechnik immer zweierlei im Auge behalten. Es darf keine überflüssige Bewegung gemacht werden, aber es muß andererseits von Ton zu Ton eine fortlaufende Bewegung stattfinden. Jeder Finger arbeitet beim Anschlagen seines Tones und sinkt sofort beim Erklängen des nächsten Tones in Weicheit, in Ruhestellung zurück. Je automatischer dies geschieht, je gleichmäßiger die Arbeit und die Haltung der Finger ist, desto größer ist die Geläufigkeit. Wird nun ein Maß von Schnelligkeit

verlangt, dem das Können noch nicht gewachsen ist, so kann der Schüler dies nur erreichen, indem er mehrere Töne in eine Bewegung zwingt und dadurch den weichen Fluß fortschreitenden Gleitens von Ton zu Ton unterbricht, indem seine Hand in sekundenlange Starrheit fällt. Ein unegales, verwischtes Spiel und schnelle Ermüdung sind die Folgen dieses zeitweisen Starrwerdens. Der Lehrer kann sofort sehen, welcher Finger den gleichmäßigen Fluß einer musikalischen Phrase durch Starrheit unterbricht, wenn er diese ohne jeden Druck langsam spielen läßt. Er wird dann entweder ein possierliches Suchen eines steif wie ein Hölzchen ausgestreckten Fingers nach der ihm zugewiesenen Taste bemerken, oder er sieht, daß ein Finger im Gegensatz zu den anderen stark gekrümmt, oft sogar im unteren Gelenk eingebogen, arbeitet und dadurch die gleitende Beweglichkeit der anderen hemmt.

Ich möchte das bisher Gesagte in die Formel von Lehrsätzen geprägt kurz zusammenfassen:

1. der Lehrer berücksichtige die sich aus der Form der Hand ergebende Fingerhaltung des Schülers;

2. er bilde die Beweglichkeit der beiden äußeren Finger jeder Hand besonders sorgfältig aus;

3. er achte darauf, daß die Wölbung bei allen Fingern der Hand gleichmäßig sei, d. h. daß nicht zwischen zwei gekrümmten Fingern ein gestreckter arbeitet, oder umgekehrt;

4. er gebe Übungen zur Loslösung des Armes bis zur Schulter (die nie hochgezogen werden darf), a) zur Erzielung seitlicher Bewegungsfreiheit durch Skalen in Gegenbewegungen, möglichst über die ganze Klaviatur, b) zur Erzielung freier Bewegungen nach vorn durch Staccato aus dem Ellenbogengelenk, sowie durch gleitende Auf- und Niederbewegung der Finger auf den Tasten (Schiebung), beides mit nicht bewegtem Handgelenk ausgeführt, so daß der Arm vom Ellenbogen bis zu den Fingerspitzen eine Linie bildet;

5. zur Erzielung einer gleichmäßigen Technik und allmählicher Zunahme der Geschwindigkeit

ohne krampfhaftige Anstrengung des Schülers beobachte er folgendes: durch weiches, gleichmäßiges Fallenlassen des Fingers, Verharren auf der Taste bis zum Erklingen des nächsten Tones (aber keine Sekunde länger), dann Aufheben nur so hoch, daß die zuerst angeschlagene Taste nicht mit der nächsten mitklingt, durch Mitgehen des Daumens unterhalb der anderen Finger bis zu seinem neuen Platz wird einesteils jede übermäßige und ruckweise Bewegung, andererseits jeder Stillstand vermieden und dadurch mit der Zeit von selbst gleichmäßige Schnelligkeit gewonnen.

Auch beim Üben von Skalen gehe ich von dem Prinzip dieser sparsamsten, gleitenden Bewegungen aus. Um nun jeden Ruck, jedes zu hohe Heben der Finger beim Anschlagen der Obertasten zu vermeiden, lehre ich meine Schüler jede Tonleiter, je nach der Stellung der in ihr vorkommenden Obertasten, als zeichnerische Form zu sehen, z. B. H-Dur als zwei Bogen, einen kleineren h-cis-dis-e und einen größeren e-fis-gis-ais-h; B-Dur hat zwei spitze Formen, die Moll-Tonleiter bestehen oft aus drei bis vier aneinandergereihten Bewegungsformen. Überraschend schnell prägen sich „die Bilder“ der Tonleitern dem Schüler ein, und seine Finger passen sich der erfaßten „Form“ automatisch an. Jede Stockung vor einer Obertaste wird vermieden, es gibt für ihn keine „schweren“ Tonleitern mehr. — Ich weiß wohl, daß nicht alles von dem hier Gesagten neu ist, ja ich bin überzeugt, daß viele Einzelheiten von gewissenhaften Lehrern ebenso geübt werden, wie ich sie vorgeschlagen habe. Die neue Anregung, die ich bringe, besteht in der Erkenntnis, daß eine klare, mühelose Technik nur entstehen kann durch bewußte Verkürzungen klar erkannter und bis zur automatischen Beherrschung studierter, großer Bewegungen. Alle meine Übungen gehen auf dies eine Ziel los. Dies ist keine „Methode“, sondern ein „System“, das mir nicht nur für das Studium des Klavierspiels, sondern für das jedes anderen Instrumentes Geltung zu haben scheint, insbesondere auch für die Ausbildung des edelsten Instrumentes, der menschlichen Stimme.

Robert Schumann = Stiftung Zum Besten notleidender Musiker

Geschäftsstelle: Leipzig, Seeburgstraße 100

An Spenden gingen ferner ein:

St. V. Tantiemen Ertrag	M. 325.-	Kr. Herrmann, Adelsheim	M. 120.-
Ungenannt durch Herrn L. A. L.	M. 2300.-	Rud. S. Unhammer, Organist in Gletkefjord	M. 10000.-
Vera Jäger, Frankfurt a. M.	M. 1000.-	Finnisch. M.-G.-V. Laulun Ystävät in Abo	M. 50000.-

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Weiteres zur Kritik Hugo Wolfs

Aus den Mörikeliedern Wolfs seien noch einige weitere hervorgehoben, um an ihnen mehr oder weniger grundsätzliche Liedfragen praktisch zu behandeln. Den Vorzug sollen solche haben, an denen sich poetisch-dichterische Probleme erläutern lassen, indem die Sache nun einmal im Lied so ist, daß, mißverstehen man den Dichter in dieser oder jener grundsätzlichen Frage eines Gedichts, unmöglich selbst der genialste Musiker zu einem echten Lied gelangen kann. Der Musiker im Liedkomponisten ist ja weiter nichts als das ausführende Organ dieser seiner innern Erfassung eines Gedichts, und Wolf ist gerade auch deshalb ein wirklicher Liedkomponist, weil er eine ganz bestimmte, unzweideutige Auffassung zum künstlerischen Ausdruck bringt. Man kann sich bei ihm an etwas ganz Bestimmtes halten, er segelt nicht wie die meiste heutige, immer charakterloser werdende Liedkomposition, vage herum, und so greift er auch immer wieder zu solchen Gedichten, die einen klar bestimmbareren Wesenskern enthalten, wie er in dem letztthin behandelten „Rat einer Alten“ zutage trat. Dieses Mal sei vorerst das Gedicht „Nimmersatte Liebe“ gewählt, das zunächst auch ohne Umschweife mitgeteilt sei. Man lese das köstliche Gedicht ruhig für sich, gehe ganz in ihm auf, denke, so man sie kennt, keineswegs an die Wolfsche Fassung:

Nimmersatte Liebe.

So ist die Lieb'! So ist die Lieb'!
Mit Küssen nicht zu stillen!
Wer ist der Tor und will ein Sieb
Mit eitel Wasser füllen?
Und schöpfst du an die tausend Jahr'
Und küssest ewig, ewig gar,
Du tust ihr nie zu Willen.

Die Lieb', die Lieb' hat alle Stund'
Neu wunderlich Gelüsten:
Wir bissen uns die Lippen wund,
Da wir uns heute küßten.
Das Mädchen hielt in guter Ruh',
Wie's Lämmlein unterm Messer,
Ihr Auge bat: nur immer zu!
Je weher, desto besser!

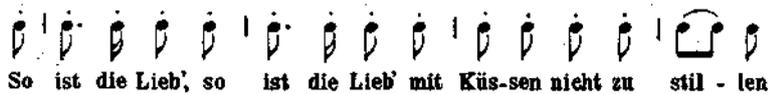
So ist die Lieb'! Und war auch so,
Wie lang' es Liebe gibt,
Und anders war Herr Salomo,
Der Weise, nicht verliebt.

Ich bitte den — künstlerischen — Leser, bevor er meine Ausführungen weiterliest, sich nach der Aufnahme des Gedichts rhythmisch zu beobachten, in dem Sinne nämlich, ob ihn das Gedicht in eine Art rhythmischer Bewegung versetzt hat. — Die rhythmische Frage ist nämlich bei diesem Gedicht,

das sich im Wortsinn, etwa den Mittelteil ausgenommen, nicht falsch verstehen läßt, künstlerisch die Hauptsache, so daß, wer ihn nicht wirklich erfaßt hat, das Spezifische im geistigen Sinn nicht verstanden haben kann. Ich muß nun fragen, ob der Leser gemerkt hat, ob das Gedicht im schnellsten, galoppierenden Tempo gehalten und demnach zu lesen ist, und ferner, ob es, musikalisch gesprochen, nicht ausgeprägten Stakkatocharakter aufweist? Jagen nicht die Worte im Tempo eines Presto dahin, schnellflüchtig, quecksilbrig, ohne Aufenthalt von einer Zeit, von einer Ewigkeit zur andern? Und jetzt verstehen wir auch bereits einigermaßen den tieferen Sinn des Gedichts, dessen von den Worten, dem Material des Dichters, ganz abgesehener Grundcharakter darin besteht, das unerschöpflich Pulsierende, immer von neuem sich Gebärende, förmlich Dahinfliegende der Liebe zum Ausdruck zu bringen. Von Salomos uralter Zeit eilt sie über die Zeiten hinweg bis auf die Gegenwart, zu einem von überkräftiger Liebe strotzenden schwäbischen Pärchen, und wenn das Gedicht zu Ende ist, so hat man das Gefühl, als setzte sich der denkbar ausgeprägte, hüpfende Rhythmus noch weiter, bis in alle Zukunft fort. Und nun, hat man dies gewissermaßen begriffen oder hoffentlich ganz von selbst gefühlt, beachte man, wie bewußt, mit welchem erstaunlichem dichterischen Können Mörike diesen pulsierenden Liebesrhythmus im ganzen und im einzelnen zustande bringt. Es ist nicht das Versmaß als solches — das auch ganz gut ein rhythmisch getragenes sein könnte —, sondern das Tempo, in dem es gehalten ist, und wie nun eben Mörike das Prestotempo herausbringt, ist das Besondere. Nämlich mit ausgewählt kurzen Worten, die geradezu stakkatoartig wirken und schnell gespielten oder gesungenen Stakkatotönen vergleichbar sind, wie denn überhaupt Mörike ein Dichter ist, der die Wortsprache vielfach in ausgeprägt musikalisch-elementarem Sinn behandelt. Man trifft ganze Verse mit nur einsilbigen, kürzesten Wörtern, wobei noch im besonderen das Charakteristische darin liegt, daß manche Wörter durch Wegstoßen von Vokalen zur Stakkatonatur gezwungen werden. Vor allem das Wort Liebe. Dieses ist ziemlich lang, ganz und gar kein Stakkatowort, „Lieb'“ aber ist ein solches, es bricht förmlich mit dem Konsonanten ab. Betrachtet man nun nochmals das Gedicht von dieser Seite, so begreift man auch, wodurch das pulsierende Prestotempo erzielt wird, zugleich aber, welches sprödes Material, eben die Wortsprache, der Dichter gebändigt und seiner Absicht dienstbar gemacht hat. Wie leicht hat es in dieser Beziehung der Musiker, der heute und seit langem — die frühere, mittelalterliche Tonsprache war ebenfalls noch ungefügtig — mit dem geschmeidigsten

Material arbeiten kann, der ein stakkatomäßiges Presto als etwas ebenso Selbstverständliches besitzt wie ein getragenstes Largo. Freilich, der Dichter gibt keine Tempoüberschrift, so wenig wie die alten Musiker, er rechnet wie dieser mit einer gewissen künstlerischen Selbstverständlichkeit darauf, daß der Leser oder Spieler ohne weiteres das Tempo richtig erkennt, weil es im Charakter des Gedichts, bzw. des Tonstücks, enthalten ist.

Wie es nun moderne Musiker gibt, die mit einer gewissen tödlichen Sicherheit das Tempo eines älteren Musikstückes völlig vergreifen, so gibt es auch Liedkomponisten, die mit einer gleichen Sicherheit das Tempo eines Gedichts überhören und nun eben ihr eigenes in dieses hineinlegen. Zu ihnen gehört — und zwar in zahlreichen Fällen — auch Hugo Wolf. Das Versmaß, die metrische Bildung kann in unserm Fall niemand verkennen, weil bei dem regelmäßigen Wechsel sinnbetonter, meist einsilbiger Worte und unbetonter Silben irgendeine Verkenkung so gut wie ausgeschlossen ist. Der gewissermaßen nackte musikalische Rhythmus für dieses Gedicht dürfte für die meisten



heißen, aber natürlich im Prestotempo, sofern eben im Tempo das Entscheidende liegt. Wolf hat genau den angegebenen Rhythmus zur Anwendung gebracht, aber in einem „sehr mäßigen“ Zeitmaß, so daß man das Lied, wendete man keine besondere Tempovorschrift an, in breiteren Notenwerten schreiben könnte als:



Und damit ist alles verdorben, man merkt ohne weiteres, daß Wolf das Gedicht nicht nur in einem ganz andern, gemächlichen Tempo empfangen, sondern überhaupt als etwas vollkommen anderes aufgefaßt hat, nämlich durchaus sentimental. Aus dem in wunderbarer Frische, in uncrwüstlich treibender Lebens- und Liebeskraft dahinfliegenden Gedicht, in dem die Liebe gerade auch durch den fortreibenden Rhythmus zu einer objektiven elementaren Schilderung gelangt, wird ein von modernweichlichem Gefühl triefendes, ganz subjektiv gehaltenes Gedicht gemacht, das — mit allem Nachdruck sei es bemerkt — mit Mörike geradeso wenig zu tun hat wie das schon besprochene „Rat einer Alten“. Welch unmännlichen, weibisch-klagenden Vorwurfston enthält z. B. die Phrase:



wie wird das elementare Tempo Mörikes zu allem hin noch fortwährend durch Ritardandi unterbrochen und noch mehr verlangsamt! Wie schiebt sich die moderne Seele noch im besonderen mit weinerlichen Ausrufen dazwischen, als wollte sie sagen: Ach Gott, ach Gott! Welch mühselige Sache ist's doch mit der Liebe! Tausend Jahre könnte man schöpfen und käme doch nicht ans Ziel! — Was bei Mörike ganz sachlich-objektive Vergleiche sind, um die Ewigkeit der Liebe zu erläutern, wird von Wolf zu subjektiv bedauernden Äußerungen umgedeutet. Er fühlt nicht, daß in dem Gedicht reinste Natur herrscht, und daß Natur ganz unpersönlich ist. „So ist die Lieb'!“ So ist die Natur! Sie kümmert sich keinen Deut um die Privatmeinung des Einzelmenschen, ob für den einen die Liebe etwas Angenehmes oder Unangenehmes, Bedauerliches oder Beglückendes, ihn Tötendes oder Beseligendes bedeutet, ist der Liebe, der Natur, ganz gleich. Sie ist, und ihr Sein, ihre Ewigkeit äußert sie durch ihrer Unwiderstehlichkeit, ihren immer neu sich gebärenden, „nimmersatten“ Rhythmus. Man sieht, man gelangt bei einem der-

artigen Gedicht eines Dichters wie Mörike ohne weiteres zu letzten Fragen, weil man unmittelbar der Natur gegenübersteht. Und für den Musiker gibt's da auch nur ein Entweder—Oder. Entweder ist er, in strengem Anschluß an die Natur des Dichters, ebenfalls „Natur“, oder eben etwas unverbundlich Anderes, das an sich ja ganz hübsch

und nett, brav und wohlgemeint, niemals aber wahr sein kann. Hier scheiden sich die Geister grundsätzlich, dem einen, d. h. den allermeisten, erscheint parfümierte Salonnatur als etwas ganz Naturgemäßes, der andere sucht das Weite und erfrischt sich dort, wo die ewigen Winde wehen.

Eine besondere Bemerkung verlangt immerhin der Mittelteil des Gedichts, die „Episode“ der zwei sich blutig Küssenden, als Ganzes ein echt Mörikesches Geniestücklein. In der Weltdarstellung der ewig pulsierenden Liebe mit ihren Tausenden von Generationen zeigt uns Mörike plötzlich ein Einzelpärchen, er gibt ein Genrebildchen von der Urkraft der Liebe, im Makrokosmos enthüllt sich auch der Mikrokosmos. Ich glaube, daß, wird von hier ausgegangen, man über dieses Beispiel von Liebe

nicht so sonderlich wird streiten können. Schon der Umstand, daß Mörike sich dichterisch mit den Küssenden identifiziert, müßte die „moderne“ Erklärung, es handle sich um eine Art Perversität, erübrigen. Das von Liebes- und Lebenskraft strotzende schwäbische Pärchen hat allerdings ein „neu wunderlich“ Gelüsten“, das aber gleicherweise ein Zeichen der Urkraft der schmerz-trotzenden Liebe wie ein solches der urwüchsigen Gesundheit dieses Liebespärchens ist. Was hat ein Wolf daraus gemacht? Das Mädchen, das ja in „guter Ruh“ stille hält, auch gar nicht sprechen kann, sondern nur mit dem Auge spricht, schreit hier unter der Metzgerei von sechs verschiedenen übermäßigen Dreiklangs-Messerstichen in hysterischer Ekstase:

förmlich auf. Ziehen wir rasch den Vorhang drüber, auf daß wir das Gedicht des unsterblichen Mörike wieder in aller künstlerischen Naturreinheit auf uns wirken lassen können.

Wieder sind wir nicht sehr weit gekommen, so daß die zur Behandlung vorbereiteten Beispiele nicht in Angriff genommen werden konnten. Ferner wäre, nachdem einigermaßen ein Erfahrungsschatz gesammelt ist, die Frage zu untersuchen, worauf denn eigentlich die zahlreichen und oft vollständigen Entgleisungen bei Wolf beruhen. Und weiter wäre zu untersuchen, wie sieht's denn in dem Nach-Wolfschen deutschen Lied aus, wenn die hier angewendete Methode zur Anwendung kommt. Wollen wir uns einmal mit Liedern Max Regers beschäftigen?

ihr Au - ge bat: nur im - mer - zu, je we - her, de - sto bes - ser.

fis *a* *p*
d *f* *as*
b *des* *ses*

ritard.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS UND DR. WALTER NIEMANN

Weihnachten bescherte uns im Neuen Theater Pfitzners „Christelflein“, das merkwürdigerweise hier zum erstenmal zur Aufführung gelangte und, wie kaum anders zu erwarten, sehr dankbare Zuhörer fand. Es ist häufig ausgesprochen worden, daß die Musik eigentlich schade für den Text sei, womit man im ganzen leider recht hat, so man sich bewußt ist, daß es trotz allem der vom Komponisten selbst bearbeitete Text gewesen ist, der Pfitzner zu der schönen, überaus sinnigen, etwas viel in E-Dur strahlenden Musik angeregt hat. Ein Komponist hat ein anderes Verhältnis zum Text als der Zuhörer, er ist gewissermaßen verliebt in ihn, und diesem Verhältnis entspringt dann vielfach eine Musik, die der nüchternere Zuhörer bei seinem Standpunkt zum Text gar nicht eigentlich begreift. Letztlich sind auch einige Bemerkungen grundsätzlicher Art über die Spieloper gemacht worden. Auch Pfitzner nennt sein Werk eine solche, gerade „Christelflein“ zeigt klar genug Gebrechen der modernen Spieloper. Und diese liegen hier eben vornehmlich im Text. Von einer eigentlichen Handlung kann man kaum reden, es sind mehr nur poetisch geschauten Szenen, denen die Ausarbeitung fehlt, so daß selbst die Grundidee zu kurz kommt. Und das muß sich immer rächen. Die eigentliche Naivität der Spieloper, und gerade einer weihnachtlichen, fehlt. Die Aufführung hatte ihren Glanzpunkt in dem Christelflein von Cläre Schultheß-Hansen, eine ganz entzückende Leistung.

In den drei ersten Gewandhauskonzerten des neuen Jahres ist schon gar manches geleistet worden. Weniger im ersten, das am 1. Januar stattfindet, mit Fug und Recht in erster Linie Gesellschaftskonzert und deshalb bekannten Werken gewidmet ist. Schade war es nur, daß Günther Ramin, der das neue Jahr mit einem Händelschen Orgelkonzert eipleiten wollte, an diesem prächtigen Vorhaben offenbar gehindert wurde und statt dessen einige Orgelstücke von Buxtehude, die

man auch in der Motette von ihm hören kann, spielte, klar und scharf, ohne viel Umstände. Dann gab's Haydn, die gleiche D-Dur-Sinfonie (Nr. 4 der Härtelschen Ausgabe), die letzten Winter Pfitzner dirigiert hatte und deren Wahl in Anbetracht dessen, daß Haydn eine Menge wertvollster Sinfonien geschrieben hat, unnötig war. Auch Furtwängler musiziert Haydn mit dem modernen Riesenorchester, wie wir uns ja damit abfinden müssen, daß auch dieser Gewandhausdirigent kein historisch geschultes stilritisches Empfinden mitbringt und ebenso die Musikantenästhetik vertritt. Wir streiten weiter nicht darüber, da die Hauptsache natürlich am Ende ein lebendiges Erfassen ist. Pfitzners Vortrag war aber auch innerlich belebter gewesen. Der nicht gerade sehr bezwingende Herr A. Kipnis sang außer Liedern von Schubert ein längeres, mir ganz unbekanntes Stück von Haydn, die Teilung der Erde, das aber trotz aller Einzelschönheiten im Archiv ruhen kann. Als zweiten Teil gab's dann die Brahmsche in C-Moll, die ganz ausgezeichnet gewesen sein soll. Im folgenden Konzert war Hindemiths Kammermusik das enfant terrible, mit dem an anderer Stelle „gesprochen“ worden ist. Geistvoll hatte Furtwängler den modernen Frankfurter mit dem ewig jungen Salzburger konfrontiert, und zwar mit dessen großer Bläserserenade (K. V. 361), offenbar in der Absicht, den Unterschied zwischen einst und jetzt recht auffällig zu zeigen. Dort ein Musiker, der in einer Freiluftmusik zu idealsten Höhen zu führen vermag, hier ein solcher, der in einer ausgesprochenen Konzertsituation in . . . Menschenställe führt. So mußte es kommen, und ich führte ja aus, daß wir Helden geworden sind, Helden, die den Mut zur Gemeinheit haben. Auch das zu zeigen, ist schließlich ein Verdienst, wir wollen uns nichts mehr vormachen. Der Vortrag des mit Recht etwas gekürzten Mozartschen Werkes stellte unsern Bläsern das glänzendste Zeugnis aus. Dann gab's noch Tschaikowskys E-Moll-Sinfonie,

die ich bedeutend höher stelle als die wieder sehr stark in Deutschland kursierende pathetische, da sie auch entschieden solider sinfonisch gearbeitet ist. Furtwängler ist ein deutscher Tschaikowskydirigent, allerdings mit höchst unnötigen und eigentlich recht undeutschen Eigenheiten, nämlich einer derartigen Menge von Tempoverschiebungen, daß es einem Nikisch, dem prädestinierten Tschaikowskydirigenten, jedenfalls einen Ruck geben wird, hört er sich als Geist über den Wassern die jetzigen Tschaikowskyaufführungen an. Hat ein so ausgezeichnete Dirigent wie Furtwängler derartiges wirklich nötig oder gehört es zu seinem innersten Musikertum? Im folgenden Konzert gab es gleich wieder etwas Neues, wie wir der neuen Leitung äußerst dankbar dafür sind, daß sie uns auf dem laufenden erhält. Die sehr talentierte Sinfonia funebre des Schweden Kurt Atterberg (geb. 1887) gehörte allerdings nicht zu den Notwendigkeiten, so sympathisch sie in ihrer musikalischen Natürlichkeit auch berührt. Sie gehört aber zu jener Moderne, die einen etwas verjährt Eindruck hinterläßt, wenn nicht eine besondere Persönlichkeit hinter ihr steht, eine solche, bei der es einen gewissermaßen gleichgültig läßt, welcher Mittel sie sich bedient. Der Eindruck des übrigens mit starkem Beifall ausgezeichneten Werks ist etwas flach, wie man das Gefühl hat, die Mittel haben den Komponisten, und nicht umgekehrt. Orchester und Dirigent legten das Werk mit einer Art bravouröser Virtuosität nur so hin. Die Pianistin Lubka Colessa interessierte mit dem Vortrag des Chopinschen E-Moll-Konzerts nicht sonderlich; man muß heute das Konzert denn schon wirklich chopinsch hören, soll es noch stärker fesseln. So ergab die erste Sinfonie Beethovens in trefflichster Ausführung den Höhepunkt des Konzerts. Da ist noch nichts abgenutzt, obgleich doch Beethoven lediglich mit den früheren Mitteln arbeitet! — Die philharmonischen Konzerte behalten sich in ihrem fünften mit einem Gastdirigenten, Karl Panzner aus Düsseldorf. Wie notwendig die Konzerte sind, erkennt man an dem sehr starken Besuch, und zu hoffen ist, daß der neue Dirigent, Emil Bohnke, bald erfaßt, was hier vonnöten ist, und er die erforderliche Persönlichkeit ist. Diese Konzerte müssen in ihrem ganzen Aufbau System, die einzelnen Abende einen ausgesprochenen Charakter haben, wie man ihn bei Göhler und Scherchen traf. Panzner brachte ein Reisedirigenten-Programm, Beethovens Siebente und Tschaikowskys Pathetische, die erste mit stark sich steigerndem Leben, die zweite aber abflutend. Von der Eleganz des zweiten Satzes war wenig zu spüren, der Fehler lag dabei weniger am Orchester als an der Auffassung. Wünschen wir den für das hiesige Musikleben überaus wichtigen Konzerten eine recht ersprießliche Entwicklung.

Den Liederabend der Finin Alma Kuula hörte ich mir seines lediglich finnischer Liederkunst gewidmeten Programms wegen an. Die Eindrücke waren teilweise stark, aber sowohl künstlerisch wie menschlich einseitig. Man hält auf die Länge diese schwermütige, vielfach sehr stark zerrissene und dabei primitive Liedkunst nicht aus, wobei aber wohl zu sagen ist, daß die modernen finnischen Komponisten (Sibelius, Madedota, J. Pohjauimies, H. Kaski, T. Kuula) die Schwermut ihrer Landschaft und ihres Wesens unmittelbar steigern. Wie ein ruhig blauer kleiner See lag in dieser Zerrissenheit ein echtes, geschlossenes Volkslied, das schließlich diese ganze, modern zerrissene Kunst besiegte. A. Kuula singt mit stärkster Hingabe, ziemlich wohlgebildet, dabei ausgezeichnet unterstützt von Herrn Dr. H. Thierfelder. — Ein Kompositionsabend von Hellmut Franke mutete zwar nicht wie ein Märchen, wohl aber wie eine verjäherte Geschichte aus früheren Zeiten an. Immer wieder wird hier ausgeführt, daß die Mittel als solche an zweiter Linie stehen, es darauf ankommt, ob man eine „neue“

starke Seele zu vergeben hat, die jeden Mitteln ein Adelsdiplom ausstellt. Eine solche Seele hat Franke, dessen Gefühl sogar etwas Piebejisches aufweist, nicht, und so bleibt's bei einer gewissen Art talentierter Schulleistungen. — Einen „Musikerziehungsabend“ des Sächsischen Künstlerhilfsbundes besuchte ich des Interesses wegen, das unsere Zeitschrift gerade auch diesem Gebiet zuwendet. Es wurden Werke der romantischen Zeit in guter Ausführung geboten, denen ein kurzer, auf das Allgemeine hinzuliefernder Vortrag Prof. Krehls vorausging. Ich vertrete eine vom Konkreten, Einzelnen ausgehende Kunsterziehung, und was es z. B. auf dem Gebiet des Liedes über einzelne Lieder bzw. Gedichte zu sagen gibt, zeigen die gegenwärtigen inneren Betrachtungen. Illusorisch wird heute die Erziehung zum Lied (Schubert, Mendelssohn und Schumann) schon deshalb, weil keine Texte mehr gedruckt werden können, die zu erziehenden Zuhörer also ganz ohne Untergrund dastehen. Auf irgendwelche Art kann und müßte da Abhilfe geschaffen werden. Warum sollen die Gedichte nicht vorher gelesen und — besprochen werden, und ist's denn nötig, daß derartige Abende die übliche Konzertanordnung usw. haben? Wir müssen auch auf diesem Gebiet zur Anwendung ganz neuer Prinzipien gelangen. A.H.

In kurzem Abstände nach dem Leipziger Davison-Quartett spielte das Dresdner Streichquartett der Herren Jan Dahmen, Fritz Schneider, Hans Riphahn und Alex Kropholler mit dem vorzüglichen Edmund Schmid (Hamburg) am Klavier César Francks erschütternde Lebensklage des Klavierquintetts in F-Moll. Man hätte das im Interesse so vieler, zu Unrecht vergessener älterer oder noch nicht aufgeführter moderner Klavierquintette bedauern müssen — warum z. B. hört man die schönen älteren Klavierquintette von Goldmark, Dvořák, Sgambati, Sinding, Wilhelm Berger, Gernsheim usw., die modernen von Kaul, Thuille, Volbach, Juon usw. so selten im Konzertsaal? —, wäre nicht die Ausführung durch die teilweise noch jungen Künstler des auf Instrumenten von F. J. Koch (Dresden) spielenden Quartetts mit ihrem Partner am Flügel so prächtig, so warmblütig, temperamentvoll und weich beseelt im Klang gewesen. Aber im Prinzip müßten die Kammermusikvereinigungen und ihre Konzertdirektionen doch im gegenseitigen Einvernehmen einmal dahin kommen, daß durch solche „Duplizität der Ereignisse“ nicht andere Werke gleicher Gattung zu kurz kommen. Francks wesentlich erhöhte Pflege in den letzten Jahren ist übrigens ein musikalisches Symbol unserer Zeit: wie bei Brahms sucht und findet man bei diesem künstlerisch wie menschlich durch und durch edlen und innerlichen „französischen Brahms“ die pessimistische Weltanschauung, die tiefe Resignation und die Schwere und Not des Lebens, das Seelenleiden des modernen Menschen zu denkbar schärfstem musikalischem Ausdruck gesteigert, und die Menschen unserer furchtbaren Zeit haben für die Echtheit und Tiefe solcher Lebensklagen natürlich in den mitteleuropäischen Reichen ein ganz besonders empfängliches und feines Ohr...

Der seit langem in Berlin ansässige, noch durch Rust, Edm. Kretschmer und Herzogenberg gebildete Leipziger Hans Hermann brachte sich seiner Vaterstadt in einem Lieder- und Balladenabend des intelligenten Baritonisten Othmar Wolsky erneut in Erinnerung. Der schlecht gefüllte Kaufhaussaal erwies wieder, wie indolent gleichgültig und uninteressiert gerade die alte Musikstadt ihren schaffenden Söhnen in der Kunst, vor allem in der Tonkunst, gegenübersteht. Hermann schöpferische Bedeutung liegt ganz auf dem Gebiet des Liedes und der Ballade. Er versteht es, melodisch gesunde, dankbare klangschöne und wirkungsvolle Gesänge von festem rhythmischen und tonalen Bau älteren, im wesentlichen trotz moderner harmonischer Einzelzüge

durch Schumann, Brahms, Wagner, Grieg bestimmten Stils mit meisterlichem satztechnischen Können und Geschick zu schreiben. Seine Persönlichkeit freilich ist nicht hervorstechend, sein Empfinden nach mitteldeutscher Art mehr „oberflächlich“ glatt und lebenswürdig, als tief und schwer. So wirken selbst so grausige Stoffe wie die preisgekrönte „Robespierre“-Ballade durchaus „gesellschaftsfähig“, salonmäßig poliert und auf den „guten Ton“ abgemildert. Wo er, wie in den „Gesängen des Omar Khajjâm“ oder im „Hohelied Salomonis“ orientalische Vorwürfe aufgreift, verzichtet er auf ein einheitlich durchgeführtes orientalisches Lokalkolorit und löst es lieber ganz in die europäisch-orientalischen Opernstimmungen Goldmarks, Verdis und Puccinis auf. Aber auch hier immer dann am feinsten und überzeugendsten, wenn es sich um rein lyrische, am opernhaftesten und „aufgedonnertsten“, wenn es sich um dramatische, ekstatische oder balladeske Stoffe handelt. Man soll aber solche Liedtalente wie Hans Hermann doch nicht allzu sehr unterschätzen: in der heutigen wüsten und wilden Verfallszeit, in der man den hehrsten Beruf der Tonkunst darin erblicken möchte, musikalische „Zeitdokumente“ zu schaffen, in denen man in klanglichen und harmonischen Scheußlichkeiten und frazenhaften Häßlichkeiten nur so recht nach Herzenslust wüten und wühlen kann, vertraten solche Nach- und Neuromantiker das Ideal des schönen musikalischen Klanges, des natürlichen, gefühls- und naturbeseelten Empfindens. Und dazu gehört ja heute, wo man all dies zum musikalischen „alten Eisen“ werfen möchte, schon allerlei Mut.

Zu ähnlichen Gedankengängen regte der Kammermusikabend der Berliner Damen-Trio-Vereinigung (Ella Jonas-Stockhausen, Edith von Voigtländer, Eugenie Premyslav-Stoltz) an, die nach langjähriger Pause einmal wieder Heinrich G. Norens großes Klaviertrio in D-Moll op. 28 in einer, nach Schönheit und Transparenz des Klanges, nach Temperament und weicher, echt frauenhafter Beseelung geradezu idealen Wiedergabe mitbrachten, für das ihre rassige niederrheinische Pianistin schon wiederholt eintrat. Man denkt bei diesem einstündigen Werk in seinem blendenden und berausenden klanglichen Glanz wohl an Richard Strauß, mehr aber noch an Goldmark, an Dvořák und Grieg, und sieht in der schwermutgesättigten Nachtstimmung des Andante cantabile und im Finale mit seinem kurzgliedrigen feurigen Thema die starken slawischen Wurzeln der Kunst dieses Grazers offen vor sich liegen. Auch dieses Klavierquintett ist in seiner meisterlichen Arbeit durch das Brahms'sche gegangen, aber es ist doch innerlich von ihm so grundverschieden, wie von dem ähnlich breit angelegten César Francks. Denn es ist, bei wunderschönen innerlichen lyrischen Momenten des langsamen Satzes oder des wehmütigen Kindheitsmerungen nachhänge des dritten Themas (F-Dur) des ersten Satzes, doch im wesentlichen nach „außen“ gewandt und, wie die „Kaleidoskop“-Variationen für Orchester, auf schönen und reichen Klang, auf Farbe und breite, gesangliche Linienführung der Instrumente, auf scharfen, bestimmten Rhythmus und tonale Festigkeit bei aller Moderne der Harmonik gestellt. Auch solche Instrumentaltalente, solche „modernen Goldmarks“ brauchen wir heute, wo

Kunst als Häßlichkeit und Dissonanz als Selbstzweck gilt, notwendiger wie je! Was Noren gelernt hat, liegt in den Fugen und Fugatos dieses überaus schönen und das Ohr durch einen Strom von Wohl laut erquickenden Werkes klar zutage. Aber selbst diese spröde Gelehrsamkeit löst sich bei ihm in Klang und Farbe auf. Das ist romanisch, und Noren hat nicht umsonst in Spanien gelebt. Es wäre nicht übel, wenn unsre jungen Talente bei aller Wahrung ihrer deutschen Seele, ihres deutschen Empfindens — es gibt hoffentlich noch immer solche deutschen Talente — auch darin von der rein romanischen Kunst lernen wollten!

Dagegen erwies der kammermusikalische Kompositionsabend von Rob. Alfred Kirchner unter gesanglicher Mitwirkung seiner in Leipzig unvergessenen Gattin Käthe Kirchner-Hörder, des ausgezeichneten Schweriner Streichquartetts (Herren Krämer, Kirchner, Meyer, Knochenhauer) und des jungen famosen Mecklenburgers Hans Beltz (Leipzig) am Klavier wieder einmal den rückschauend beharrenden, den konservativen Familienzug der niedersächsischen Musikkulur. Was da in einer Cello-sonate (Gis-Moll) in Liedern und in einer „Pan“-Suite für Streichquartett in fünf Bildern geboten wurde, war Grieg-Nachklang „nordisch“, also episch-balladischen, schwermütigen, innerlichen und meist unter wolkigem Mollhimmel geborenen Charakters von gesund-melodischem und z. T. nach Art von Griegs norwegischen Volkstänzen und Menuetten volkstümlich rhythmisiertem Einschlag. Leider hat aber der Komponist nicht genug gelernt; er reiht aneinander, statt zu entwickeln, begleitet die Singstimme im unisono des Klaviers, statt dessen Part selbständig auszuarbeiten, so daß das Endresultat des Abends über den Gesamteindruck eines menschlich sympathischen, doch künstlerisch noch unzulänglichen Wollens nicht hinauskam.

Von den Größen des Klavierspiels waren von Mitte Dezember ab Carl Friedberg, Frederic Lamond (drei Abende), Josef Pembaur, Frida Kwast-Hodapp, Severin Eisenberger, Michael von Zadora da. Mit den längst bekannten großen „Standwerken“. So wird unsre „Zeitschrift“, die gerade und vor allem vom großen ausübenden Künstler immer wieder verlangt, daß er das Gewicht seines Namens für das Schaffen der Gegenwart einsetzt, es bei Nennung dieser Namen und scharfgeprägten Persönlichkeiten bewenden lassen. Was es dagegen Neues, Zeitgenössisches zu hören gab, verteilte sich wieder auf ganz wenige und abermals meist ausländische Pianisten- und Komponistennamen: Hermann Rovinski (u. a. D-Dur-Sonatine und Allegro barbaro von Bartók, zwei Debussy und Walter Niemanns „Abend am Nil“ aus dem „Pharaonenland“), Ignaz Tiegerman (eigene Sonate) und Sam Reichmann („Glockental“ und „Alborado“ aus Ravels „Miroirs“). Béla Bartók kommt in den Klavierabenden sichtlich immer mehr auf. Man respektiert diesen, unbekümmert um allen Publikumsgeschmack seinen einsamen, steinigen, harten und wilden expressionistischen Weg gehenden ungarischen Neutöner, man horcht auf seine markante madjarische Rhythmik, man achtet diese selbständige, phantasievolle und ehrliche Persönlichkeit von starkem und originale Talent sehr hoch; aber man bleibt kalt bis ans Herz und gepieigt bis ans Ohr dabei... W.N.

Die Robert-Schumann-Stiftung will sämtliche ihr gerade zur Verfügung stehenden Mittel notleidenden Musikern im Ruhrgebiet zukommen lassen. Wir bitten Leser und Freunde der Zeitschrift aus dem Ruhrgebiet, uns sofort Vorschläge zu machen und uns die Namen solcher Musiker anzugeben, die durch das neu hereingebrochene Unglück am schwersten in Mitleidenschaft gezogen worden sind. Neue Schenkungen für diesen Zweck sind sehr erwünscht und hochwillkommen.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Der Monat Dezember fing gut an. Je nachdem! Gleich am Ersten hatten wir u. a. einen schönen Beethovenabend, den Frederick Lamond — der noch immer französisiert wird, obgleich er ein treuherziger Schotte ist — echt kollegialisch an Stelle seines erkrankten Kunst- und Lisztgenossen Ansoerge gab. Tags darauf gab's ein Konzert mit einem besonders schönen Programme: Gluck, der alte Vorfahre Mozarts (Aulidische Iphigenienouvertüre, zwei Arien aus Alceste), Haydn (C-Dur-Sinfonie Nr. 97), Mozart (zwei italische Konzertarien) und zuletzt Rossini, der italische Mozart (Ouvertüre und Rosinenarie aus dem Barbier). Also eine einheitliche, stilvolle Geschichte. Leider im Vortrage weniger stylvoll. Dafür sorgte schon der große Staatsoperngeneralmusikdirektor — gute Sprachübung für Ausländer! — Leo Blech, der das nunmehrige „Berliner Sinfonieorchester“ (früher Blüthner) dirigierte. Wo dieser Kapellmeister die ihm zuapplaudierte „Größe“ sitzen hat, ist mir bisher dunkel geblieben. Vielleicht besteht sie im Gegensatz eines brutalen Forte und fast unverständlichen Piano; oder in dem brausenden Etwas, was zu schnelle Tempi in dem „Reitstalle“ der Musikhochschule, dem akustisch verfehltesten Saale Berlins, verursachen. Wirklich große oder auch bloß verständige Dirigenten pflegten sich ehemals immer nach der Saalakustik zu richten; heute aber sollen sich anscheinend die Säle den Dirigenten und Spielern anpassen. Als Sängerin trat Mariquita Secken auf. Ein großer, echter Opernsopran; Stimme aber hart wie Glas, Koloratur schwerfällig, glanzlos. Armer Schwan von Pesaro! Und dazu noch alles deutsch gesungen, auch die Arien von Mozart, in denen doch auch jeder Ton auf den italischen Vokal zugeschnitten ist! So kam der hochdramatische Gluck noch am besten weg. Der große Saal war dicht besetzt, von dem musikdümsten Publikum, das ich je im musikdummen „Spreeathen“ gefunden habe. Am Schlusse versuchte die spärlich vertretene Intelligenz vergeblich, dem b'öden Beifallstoben durch Zischlaute Einhalt zu tun. Jedenfalls war hier ein echtberlinisches, typisches Sinfoniekonzert, weshalb ich näher darauf eingegangen bin. Leider muß ich mich über wertvollere kürzer fassen. Zu ihnen gehört der erste Orchesterabend des Musikhistorikers Gustav Beckmann. Da hörte man in richtiger Besetzung — Blechs Haydn war natürlich modern, also massenhaft besetzt — und zeitigere Ausführung Werke von Telemann, Muffat, Händel und Hasse. Von letzterem ein Flötenkonzert. Bekanntlich besteht Beckmanns Orchester im wesentlichen aus Musikfreunden beiderlei Geschlechtes und nur aus wenigen Fachmusikern. Daher auch die Hingabe an die Sache und der bewundernswerte Eifer, mit dem man hier den alten Perückenträgern gerecht zu werden sucht. Ihre Werke echt und stylvoll zu hören, sie gut kennenzulernen, setzt über natürliche Schwächen der Ausführung hinweg. Hier lohnt allein schon der Stoff den Besuch. Sehr anregend, wenn auch nach einer andern Seite hin, war auch das Konzert, das die nordische Sängerin Ingeborg Holmgren und der italische Dirigent Moltrasio gaben. Der erste Teil gehörte der Oper: Ouvertüre zu Donizettis „Linda“, Arien aus Bellinis „Puritanern“ und Verdis „Don Carlos“, Ouvertüre zu Mascagnis „Masken“; der andere der Konzertliteratur: Werke von Hakanson, Pergament, Sibelius und Casella. Ich hörte den ersten und freute mich besonders über Donizetti, Bellini und Verdi. Die Sängerin hat einen großen, schönen und ruhig strahlenden Bühnensopran, dazu eine an-

gemessene Koloratur. Da wurde man für das eingangs erwähnte Konzert entschädigt. Im ganzen kam hier das germanische Gesangsideal zum Ausdruck, dagegen an dem Arien- und Liederabend Alina Cervis das italische. Ebenfalls ein schöner, wohl-, wenn auch ganz anders gebildeter Sopran, mit dem Italien eigentümlichen Vibrato, im Dienste eines hinreißenden Vortragstemperamentes. Dazu das Programm so musterhaft kurz, daß man es mit Spannung bis zum Schlusse durchhielt: zunächst die Alten — Pergolese, Paradise (spr. di-es), Rontani, Sarti, Paesiello; dann ein zweiter Teil mit den zeitgenössischen Respighi, Cimara, Wolff-Ferrari. Letztere sehr anziehend, nicht im mindesten modernistisch abstoßend.

Stark ist jetzt das lateinische Amerika in Berlin vertreten, aus dem wöchentlich neuer Zuzug eintrifft. Sind liebe Gäste, denn sie kommen nicht, um uns auszuplündern, sondern um zu lernen und daheim für unsere Kultur einzutreten. Natürlich geben die Fertigen auch Konzerte. So José Barradas aus Mexiko. Er führte eigene Orchesterwerke auf: die Suite „Aus meiner Reise in Flandern“, die Ouvertüre „Deutschland und Mexiko“, eine Fuge für Streichorchester u. a. m. Talent und tüchtige Bildung vereinen sich hier mit ernstem Aufstreben. Noch mehr fesselte Enrique Soro aus Chile, der auch als Pianist mit einem eigenen Klavierkonzerte in D-Dur glänzte. Als Hauptwerk brachte er aber eine Sinfonie in A-Dur. Da waltet eine starke schöpferische Phantasie, der die Melodie, das eigentliche Lebenselement der Musik, in reichem, frischem Strome entquillt. Dazu ein echt sinfonisches Wesen, das in der Instrumentation noch klassische Züge trägt. Dieses ausgezeichnete Talent hat aber seine vorzügliche Bildung in Italien erhalten. Südliche Musik wurde aber auch von Einheimischen importiert. So machte uns Alfred Lichtenstein im fünften seiner zehn Flötenkonzerte mit einem Konzerte in F-Moll für Flöte und kleines Orchester von Abelardo Albisi, dem Soloflötisten der Mailänder Scala, bekannt. Selbiger hat die Bassflöte, die eine Oktave tiefer als die Normalflöte steht, wiedererfunden und Albisophon getauft. Als Komponist trat er mit einem Dutzend Quartetten für Flöte, Hoboe, Klarinette, Fagott, mit vier Suiten für drei Flöten und andern Spezialwerken auf. Leider war ich am genannten Abend anderswo nötig und mußte deshalb auch auf die zweite Flötenneuheit, ein einsätziges C-Dur-Konzert mit kleinem Orchester von dem Wiener Ferdinand Scherber verzichten. An Neuheiten an sich war überhaupt kein Mangel, wohl aber an wirklich talentvollen, urmusikalischen. Zu diesen gehörte ein einsätziges Streichquartett in C-Dur op. 61 Nr. 3 von J. B. Förster, das vom Sevök-Quartette ausgezeichnet vorgetragen wurde. Es ist keineswegs klassizistisch, im Gegenteil stark fortschrittlich, steht aber immer auf gesundem musikalischen Boden. Sein Mittelteil (Tempo di Polka) faszinierte das Publikum stark. Sehr warm wäre ferner ein viersätziges, knapp formiertes C-Dur-Quartett von Fritz Behrend zu empfehlen. Es wurde an einem eigenen Abend des jungen Komponisten durch das Quartett Hjalmar von Damecks aus der Taufe gehoben, das damit ausgezeichnet reüssierte. Das Allegro läuft in ein schönklingendes Fugato aus, das Andante steckt voller Melodien, das Scherzo ist phantastisch und originell, das Finale aber modernistisch. Auch in seinen Liedern, die von Erna Kemnitz sehr gut gesungen wurden, bemüht sich der Komponist um die neueste Richtung, doch steht ihm die in den ersten beiden Sätzen des Quartettes eingeschlagene besser. Ganz modern trat wieder das Quartett Gustav Havemanns auf. Es

ödete uns zuerst mit dem ellenlangen futuristischen, keine Spur von schöpferischer Kraft offenbarenden Werke des Pianisten Artur Schnabel und trieb uns dann mit einem atonistischen, in Vierteltönen zusammengeleiteten von Alois Haba (op. 7) zum Saale hinaus. Hier feierten modernster Blödsinn und unmusikalisches Talentlosigkeit ihren höchsten Triumph. Es klang, als ob die vier Streicher in totaler Bezechtheit die Instrumente nicht mehr stimmen gekonnt hätten. Da war einem in dem Konzerte der vortrefflichen Geigerin Ilse Veda Duttlinger wohlher, obgleich man auch dort mit Ausnahme von Tartinis Teufelstrillersonate nur neue Musik hörte: das Violinkonzert von Dohnanyi, das sich mit Klavierbegleitung aber nur im Scherzo hieb- und stichfest erwies, eine Sonate von Sverre Jordan, kleinere Stücke vom selben und von B. Narutos. Die waren sehr effektiv, ganz publikumgefällig; Jordan ist der bedeutendere. Der Geigerin selber wärmste Anerkennung! Rückhaltlose Bewunderung aber ihrem unermüdlichen Instrumentkollegen Florizel von Reuter, der zusammen mit dem tüchtigen Pianisten Watermann konzertierte. Reuter gab vor allem mit Ernsts einsätzigem Fjs-Moll-Konzerte eine schlechthin geniale Leistung. So leicht und glänzend wird man diese berühmten Oktavengänge selten hören, und so hinreißend tiefinnerlich die wunderbaren Mittelmelodien auch nicht. In Lalos viel gespielter Spanischer Sinfonie brachte uns der Künstler das Scherzando, das sonst immer ausfällt; in Bachs A-Moll-Sonate glänzte er als klassischer Spieler. Eine schöne Konzerterinnerung blieb dann Schumanns D-Moll-Sonate, deren vollendeter Vortrag auch Adolf Watermann mit zu danken ist. Allein spielte dieser Mozarts Duportvariationen und mehrere eigene Stücke (Notturmi op. 15, Irrlichter op. 7). Sie wurden sehr beifällig aufgenommen und ragen weit über den Durchschnitt der klavieristischen Zeitleiteratur hinaus. Von anderer Pianisten Leistungen seien nur die Lisztabende Egon Petris und Edward Weiß', sowie der zweite Chopinabend Raoul von Koczalskis mit besonderer Auszeichnung erwähnt.

Nun zur Oper! Da hatten alle drei Häuser ihre Premieren, wenn auch nicht neue Werke. Die Staatsoper, die „teure“, fiel mit Franz Schmidts „Fredegundis“ hinein. Nach dem guten Erfolge von „Notredame“ enttäuschte das Werk um so mehr. Es scheint keine ausgereifte Frucht zu sein, denn der Komponist kleisterte noch während der letzten Proben an der Partitur dermaßen herum, daß die Mitwirkenden nervös wurden. Der Text, der Felix Dahns frühmittelalterlichen Mordgeschichten entnommen ist, sorgte allein schon für den Durchfall. Die Musik ist meistens impotente Mache und nicht einmal überall geschickte. Eine primitive, kindische Inszenierung gab dann dem Werke den Rest. Verstilisierte Bäume, verrückte Beleuchtungseffekte, Haufen von Wolkenschleiern als Surrogat wichtiger Bühnenrealitäten, alles zusammengefaßt im primitivsten Treppenwitz, dazu der hilflose Dilettantismus des „Spielleiters“ — das zeigte wieder die ganze Verkommenheit dieses steuerverschlingenden Kunstinstitutes. Wären also nur noch die Darsteller zu loben, die ihr Bestes für die verlorene Sache gaben. So namentlich Otto Helgers als Herzog, Theodor Scheidl als König und Fritz Soot als Landwirt.

Besser erging es dem Deutschen Opernhause. Dort erneuerte man zunächst das prächtige, vollmusikalische Volksstück „Höllisch Gold“ von Bittner und fügte dann als Premiere d'Alberts preußisches Geschichtsidyll „Flauto solo“ hinzu. Dieses Stück, das zu den gelungenen Arbeiten des bekannten Komponisten gehört, hatte bis dahin die Berliner Welt der Bretter noch nicht betreten. Ob es sich dort halten wird, steht dahin. An der Aufführung hat nichts gefehlt. Sie war mit Fleiß und Sorgfalt vorbereitet, schön ausgestattet

und verlief sichtlich inspiriert. Da kam denn auch das Publikum in Stimmung! Als das alte preußische Militär aufmarschierte, gab's ein begeistertes Hallo. Man freute sich, das in der Imagination wiederzusehen, was in der Realität zertrümmert wurde. Gern hätte man auch Friedrich Wilhelm I. und den Kronprinzen unter ihren richtigen Namen figurieren gesehen. Früher war ja die Majestätsidee in Preußen so erhaben und gottähnlich, daß kein auch noch so vermodertes Mitglied des Königshauses durch die Bühnendarstellung profaniert werden durfte; heute aber sollte man doch offen und ehrlich zu Werke gehen. Gerade wie in Verdis „Maskenball“ der historische Schauplatz in Schweden wiederherzustellen wäre, denn der „Gouverneur von Boston“ wirkt doch gar zu komisch.

Natürlich wirft auch die sogenannte „Große Volksoper Berlin“ ihre Premieren weiter hinaus. Im Dezember mußte Rossinis „Barbier von Sevilla“ dran glauben. Schon die erste Vorstellung für die Kritik soll untermittelmäßig gewesen sein. Was ich dann aber hinterher als regulären Betrieb zu hören kriegte, war wieder Schmiere. Der Darsteller der Titelrolle konnte wenigstens spielen: singen konnte niemand. Rosine krächzte wie eine Krähe, und die übrigen holperten und stolperten mit den Künsten des Belcanto so herum, daß sie sich gerade nicht Hals und Beine brachen. Diese „Volksoper“ scheint für die ganz Kunst dummen da zu sein, die nicht einmal so etwas wie Kunstinstinkt ihr geistiges Eigentum nennen. Die sind denn auch ganz zufrieden und schimpfen nur über die dreiste Ausplünderung mit Garderobe-, Klostett- und Zettelgebühren. Die sind jedesmal erhöht und betrogen zur Zeit jener Notzüchtigung Rossinis hundert, zehn und fünfzig Mark. Und so was will als „Volksbühne“ passieren! Sollte Ben Akiba Unsinn geredet haben?

H. GRABNERS WEIHNACHTSORATORIUM

Nach einer Dichtung von Margarethe Weinhandl
Uraufführung in Elberfeld am 16. Dezember 1922

Von H. Oehlerking

Die Elberfelder Konzertgesellschaft hat in Grabners Weihnachtsoratorium ein Werk zur Uraufführung gebracht, welches in weiteren Kreisen beachtet zu werden verdient. Die Dichterin stellt in den Vordergrund der Handlung die heilige Familie, die sie in Bildern — die Wandernden, die Suchenden, die Seligen — betrachtet. Wir lernen Maria nicht als die kindlich fromme Mutter Jesu kennen, wie sie uns aus den bekannten biblischen Erzählungen vertraut ist, sondern als eine Frau, die ernsten, grüblerischen, philosophierenden Gedanken nachgeht. In ähnlicher Weise sind Josef und die Hirten charakterisiert. Wie im antiken Schauspiel und Drama treten Frauen-, Männer-, Knaben- und gemischte Chöre betrachtend auf. Das Romantische des „Herdenhütens am Sonntag“, das „Gefahrvolle der von den Wölfen beunruhigten Nächte“ wird durch einen Chor besungen, desgleichen andere Vorgänge, die mit der eigentlichen Idee des Mysteriums nur ganz lose im Zusammenhange stehen. Viel natürlicher wirkt am Schlusse des zweiten Bildes der Chor der himmlischen Heerscharen: „Fürchtet euch nicht.“ Stimmungsvoll, wenn auch nicht biblisch, ist der Chor der Kinder: „Uns hat ein Licht geblinket“, der nach einem Motiv des alten Weihnachtsliedes „Es ist ein Ros' entsprungen“ intoniert wird. Wie dieser, so erklingt auch im dritten Bild ein Chor der Frauen: „Selig kommen wir gegangen“ voller Inbrunst. Hingegen fallen in der Wirkung die Chöre der Männer: „Von des Lebens finstern Streite“ und Greise: „Unser Leben war nur mehr ein Warten“ ab. Von poetischer Schönheit ist der Schlußchor „Danket dem Gott des Himmels“, während er dem an klassischer Musik geschulten Ohr einen besonderen Genuß nicht gewährt. Sehr hübsch ist auch ein Wiegenlied der

Maria im zweiten Bild mit duftigen Anklängen an ein altes Weihnachtslied. Die Dichtung als Ganzes ersteht nicht auf biblischer, volkstümlicher Grundlage und charakterisiert die schlichten, einfachen Personen, wie wir sie aus Lukas Kapitel 2 und anderen Stellen der Bibel kennen, so, daß sie uns in ihren Gefühlen und Betrachtungen nicht natürlich und lebenswahr erscheinen: ein Hauptmangel der dichterischen Vorlage! Eine gründliche, künstlerische Arbeit bedeutet die Komposition. H. Grabner ist ein Meister der modernen Technik, er hat einen ausgeprägten Sinn für Farbe und Klang. Die vorhin schon erwähnten Stellen legen Zeugnis davon ab. Die selbständige Erfindungskraft indes ist beschränkt. Der Versuch, eigene Ideen auszusprechen, wird schnell abgebrochen; ein Gedanke

löst oft schnell und unvermittelt den andern ab. Eine ruhig gesponnene, schöne, melodische Linie zu zeichnen, gelingt Grabner nur selten. Was das klassische Oratorium eines Händel (Messias) und Bach (Kantaten, Weihnachtsoratorium) vollendet zeigen, eine auf Volkstümlichkeit erblühende Melodik, läßt Grabners Weihnachtsoratorium fast ganz vermissen. Enthält das neue Werk auch manche Schönheiten, so wird es sich voraussichtlich den Konzertsaal nicht dauernd erobern. Der nach dem dritten Bild stark einsetzende Beifall der Zuhörerschaft galt vornehmlich der trefflichen Aufführung. Unter H. von Schmeidels Leitung leisteten Chor, Orchester, auch die Solisten Frau Stronck-Kappel (Sopran) und Egbert Tobi (Tenor) Hervorragendes.

Neuerscheinungen

Martienssen, Franziska: Das bewußte Singen, Grundlegung des Gesangstudiums. Mit einem Geleitwort von Johannes Messchaert. Gr. 8°. 164 S. Leipzig 1922. C. F. Kahnt.

Steinitzer, Max: Einführung in den Konzertsaal. 8°. 105 S. Mit 70 Notenbeispielen im Text. I. bis 5. Tausend. Stuttgart 1923. Verlag von Wilhelm Violet.

Wagenmann, Dr.: Umsturz in der Stimmbildung (Lösung des Stimmbildungs- und Carusproblems). 2. Auflage. 8°. 37 S. Leipzig 1922. Verlag Arthur Felix.

Wolff-Petersen: Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart. Gr. 8°. 261 S. Breslau 1923. Ferdinand Hirt.

Ochs, Siegfried: Geschehenes, Gesehenes. Gr. 8°. 428 S. Leipzig und Zürich 1922. Grethlein & Co.

Besprechungen

Dr. Hermann Erpf, „Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik“. Verlegt bei G. Braun, Karlsruhe i. B. 1922.

Als 1. Band einer neu angekündigten Reihe von Einzelschriften mit dem Gesamttitel „Wissen und Wirken“ erscheint das vorliegende kleine Buch. Es rollt kurz, knapp und scharf umrissen das ganze Problem der zeitgenössischen Musik auf, indem es alle aktiven und passiven, ihr Zustandekommen bedingenden Faktoren einer meist treffenden, eindringlichen und scharfsinnigen Beleuchtung unterzieht. So läßt der Verfasser z. B. den Musikfreund, Musiklehrer, Kritiker, Musikwissenschaftler, Musikvermittler (Verleger, Agenten), auch den Virtuosen und Komponisten, vor seiner neuzeitlichen, historisch-kritischen Warte Revue passieren, um schließlich noch kurz eine Erörterung des „technischen Problems“ sowie der „allgemeinen Strömungen im Schaffen der Gegenwart“ anzufügen.

Den Eigenwert des kaum 50 Seiten umfassenden Buches möchte ich gerade in dem außerordentlich knappen und doch nahezu erschöpfenden Zusammenhängen aller wichtigen Gesichtspunkte, stilistisch in einer verstandesklaren, phrasenlosen Darstellungsart, einer „schmucklosen Wahrhaftigkeit“, erblicken. Leider aber enthüllt sich Erpf, statt nur als Deuter dessen, was „ist oder wird“, als erkennender Geist über den Tongewässern zu schweben, als ein überzeugter Schönberg-Jünger. Er sieht im sogenannten „Fortschritt“ nun wirklich den Fortschritt unserer Zeit, tritt demnach einem Paul Bekker als überzeugungstreuer Kampfgenosse an die Seite. Und so muß der Leser auch hier manche Übertreibungen und eine unverkennbare Einseitigkeit der ästhetischen Grundeinstellung mit in den Kauf nehmen. Unsere „zeitgenössische“ Musik wird eben — wenigstens vorläufig noch — nicht nur durch einen Schönberg, einen Schreker und die um sie herum repräsentiert. Leider ist ein Referat auch nicht der Ort, um dieser einseitigen dogmatischen Grundtendenz des Buches in allen Einzelheiten polemisch entgegenzutreten,

es möge daher bei der Erörterung einiger prinzipieller Anschauungen sein Bewenden haben.

Mit Nachdruck spricht der Verfasser von der heute fast schon zur Trivialität, zur rhetorischen Phrase herabgesunkenen Forderung, daß der Komponist in seinem Werke den Ausdruck „seiner Zeit“ zu geben habe. Unbestreitbar! Aber, wer und was ist diese Zeit? Zersplitterung, Gefühls- und Gedankenchaos, Willens- und Wollensursal, Suggestionmißbrauch! Und so ist auch die Musik „unserer Zeit“ in vielen Fällen „wie Figura zeigt“. — Sollte die Mission des echten, aus dem Geiste der Zeit heraus geborenen Künstlers wirklich nur darin bestehen, das Irren und Wirren dieser Zeit mitzumachen, sollte sie nicht auch einmal ein Stillstehen, Zurückblicken, ja Zurückgehen, ein unbeirrtes Festhalten an für wahr erkannten Richtlinien und Zielen bedeuten dürfen? Sollte, geschichtlich betrachtet, das „Genie“ nicht einmal im Gegensatz zum Wähnen, Glauben und Aberglauben seiner Zeit der einzige geblieben sein, der das unbeirrbar klare Geistes- und Kunstbewußtsein behielt, der „retrospektiv-fortschrittlich“ war? Die Inkarnation aller Genies unserer Zeit heißt für den Verfasser Arnold Schönberg, dessen Werk „nur bei denen nicht anerkannt ist, die entweder keine Gelegenheit oder nicht den Willen haben, es kennenzulernen“. — Nein, so einfach liegt die Sache nun doch nicht! Schönberg ist für Erpf der Urheber der ersten und einzigen, heute zeitgemäßen Harmonielehre, obgleich vier Jahre vor diesem zwitterhaften Theoriebuch die immerhin doch noch recht zeitgemäße Harmonielehre von Thuille und Louis, noch früher das Harmoniebuch von Schreyer erschienen ist! Daß Theorielehrbücher hinter der kompositorischen Praxis ihrer Zeit einherhinken, ist leider wahr, aber unvermeidlich. Das beste, was man von ihnen sagen kann, ist, daß sie noch niemand geschadet haben, am wenigsten dem wirklichen Pfadfinder. Denn das Genie soll und muß erweisen, ob sein theoretisch-ästhetischer Freiheitsdrang echt und stark

genug ist, den ihm zu engen Bezirk und die Fesseln eines konservativen, besser konservierenden Theoriesystemes zu durchbrechen. Und oft mißt man auch hier gerade am Widerstande erst die Kraft, einzig im genialen Werke soll die Motivation für ein Zerstören und Durchbrechen zu finden sein! Es versteht sich hiernach von selbst, daß der Verfasser — gleich Bekker — eine radikale Neueinstellung zur Musik fordert, daß ihm „Abbau, Auflösung und Zerstörung der überkommenen Ausdrucksmittel der Hauptcharakterzug der Komposition der Gegenwart“ sind, und daß er, ebenso wie der Frankfurter Kritiker, alles Heil von der horizontalen und atonalen Melodik — dem „linearen“ Tonschaffen — erhofft.

Soweit das „lineare“ Schaffensprinzip hier in Frage kommt, gestattet sich Referent, auf seine ausführliche, ins einzelne gehende Darlegung „Die neue Musik und ihr Apologet“ (Z. f. M. Augustdoppelheft 1922) zu verweisen. Den radikalen, das Kind völlig mit dem Bade ausschüttenden Standpunkt Erps scheint mir nichts besser zu bezeichnen als die ohne jede Einschränkung verlaubliche Anschauung, daß „gediegene technische Arbeit, vornehme „Musikalität“, interessante Formbehandlung, diese und ähnliche Eigenschaften ausgesprochen (!) dem mittelmäßigen, überlieferungsreuen, nachgeschaffenen Werk zukommen, nicht aber dem neuen, weiterweisenden, wirklich bedeutenden, das ihm (dem Kritiker) unklar, verworren, kanzisch, oft selbst technisch ungefügt und unfertig erscheint“. — Die erstgenannten Epitheta können genau so auf ein originales, durchaus vollwertiges Meisterwerk (z. B. ein Brahmsches) zutreffen, wie die zweitgenannten auf jede modernitätswütige Stümperei. Für die Bewertung eines wirklich genialen und originalen Kunstwerkes gibt es eben keine äußeren, stilistischen oder technischen Kriterien allein, weder nach der einen, noch nach der anderen Seite hin. Auch der „ideale“ Kritiker kann gar nicht anders, als zunächst seinen, sozusagen dem gesicherten Stande der Kunstübung seiner Zeit entliehenen ästhetischen Maßstab an jegliche Neuerscheinung anlegen und dann erst gegebenenfalls etwaige Eigengesetze nach Maßgabe naturgegebener Entwicklung aufsuchen. Soll eben der Begriff Kritik noch Sinn haben, so schließt selbst der Standpunkt größter Weitherzigkeit und verständnisvollster Bereitwilligkeit eine Ablehnung nicht aus. Es wäre gewiß nicht bedeutungslos, später einmal aktenmäßig festzustellen, wie wenig sich ernstzunehmende, im negativen Sinne sich äußernde Kritik Erscheinungen wie Mahler und Reger gegenüber geirrt hat. Gerade der „Fall Wagner“, der ja etwa seit dem Weltkriege eine völlige Neurevision erfährt, könnte beweisen, in wie vieler Beziehung die zeitgenössische gegnerische Kritik richtig gesehen und geurteilt hat! Zur Erhärtung seiner Behauptung, daß „selbst ausgezeichnete, vom besten Willen beseelte Kritiker akademisch erstarrtes Mittelmaß loben und daneben führende Geister nicht oder zu spät, nachdem sich ihr Werk eben schon mit Hilfe anderer Kräfte durchgesetzt hat“, nennt Erp gerade die Namen Reger und Mahler. Aber, was hat sich von ihnen schon wirklich „durchgesetzt“, im eigentlichsten Wortsinne?

Wer will in jedem Falle ergründen, ob ein Werk einige Jahre nach dem Tode seines Urhebers aus Pietäts- oder Freundesgefühlen, aus Sensations- oder sonstigem Interesse oder aber innerstem, ehrlichem Verlangen einer großen Hörergemeinde stattgebend aufgeführt wird? Behandelt man ein Konzertpublikum nicht oft genug wie das eigensinnige, ungezogene Kind, das die Suppe mittags nicht aussessen will und sie abends und am nächsten Tage wieder aufgewärmt erhält, wird den Hörern ein wiederholt unzweideutig abgelehntes Werk nicht oft sozusagen mit konstanter Bosheit immer wieder vorgesetzt? Wir haben heute einfach noch

nicht die zeitliche Höhenperspektive, um aussagen zu können, was sich von der Musik „unserer Zeit“ wirklich „durchgesetzt“ hat! — Daß das zeitgenössische Schaffen tatsächlich „in der Zeit bewußt werde“, daß es „von der Gesamtheit gewollt sei“: gewiß ein Ziel, aufs innigste zu wünschen, vorläufig aber kann man nur sagen, daß es so, wie es in toto ist, eben nicht von der Gesamtheit gewollt sei und im negativen Sinne daraus seine Schlüsse ziehen.

Eine Abhilfe dieses letzten, vom Verfasser bedauernd erkannten Mißstandes erwartet er von der allgemeinen Verwirklichung eines „neuen Gedankens“: „Musikfreunde zu vereinen, die sich der Verantwortung gegenüber dem Schaffen ihrer eigenen Zeit bewußt sind, die hören, kennenlernen wollen, um zu verstehen, nicht um zu verurteilen.“ Gewiß sehr schön gedacht, aber was wäre der praktische Erfolg? Eine noch schlimmere Sektiererei und Sekretiererei, als sie schon heute besteht. Nein, das echte, vollwertige Kunstwerk, gleichviel, welcher Art, muß die Kraft der Überzeugung und das Selbstvertrauen des Überzeugenkönnens in sich tragen, sich bedingungs- und vorbehaltlos der großen geistigen und künstlerischen Gemeinschaft darbieten, aus ihrer Mitte werden ihm — früher oder später — Verstehende, Freunde und Anhänger erstehen, und steht das Werk selbst stark genug auf eigenen Füßen, so wird es sich auch durchsetzen. Ein wenig Fatalismus gehört eben auch zum Künstlerberuf. — Das Überredenwollen durch eine „neue“ Theorie und Ästhetik, nicht durch die im Werke selbst verborgenen Kräfte, ist leider ein deutliches Schwächeeingeständnis des Schaffens unserer Zeit.

Von dieser grundsätzlichen Einstellung des Verfassers abgesehen, kann die kleine Schrift als vielseitig anregend und eine klare Einsicht in alle wesentlichen Probleme unserer zeitgenössischen Musik trefflich vermittelnd auf das wärmste empfohlen werden. Dem Wissenden kann sie sogar ein größeres, kompendiöses Werk gleicher Richtung ersetzen.

Martin Friedland

Joseph Haas, op. 52, Lieder des Glücks und op. 54, Heimliche Lieder der Nacht. Mainz, B. Schotts Söhne.

In meisterhafter Anpassung an die Dichtungen übersetzt der Komponist die intimen Stimmungen der wertvollen Texte in Musik. Zarte Linienführung in der Melodie, mit teils schlichter, teils bunt schillernder Harmonieunterlegung. Haas greift noch wohlgemäß in die reichen Blumenbeete der tonalen Harmonik, flüchtet nicht aus dem ängstlichen Gefühl des Bankrotts in die öde Steppe der Atonalität. Alles bleibt natürlich und wohlklingend. Die Erfindung sprudelt weich und stetig und schafft wirkliche Lieder, bei denen der Gesang der Hauptträger der musikalischen Darstellung ist, dem sich das Klavier als farbendispensende Umhüllung anbietet, ohne die Stimme zu bedrängen oder gar sie zu ersticken. Das ist echte musikalische Lyrik, wie sie ein Schumann, Franz, Cornelius geschaffen und gepflegt haben. Th. Raillard

Hermann Ambrosius, op. 11, Drei Lieder für Sopran. Leipzig, Wilhelm Hartung.

Die Lieder sind zweifelsohne Proben eines starken Talents. Ihr schön fließendes Melos bietet eine dankbare Aufgabe für die Sängerin. Die Modulation allerdings ist manchmal unlogisch, d. h. ohne ersichtlichen Grund zu frei umherschweifend. Warum schließt das erste Lied (F-Dur) auf der Dominantentonart C-Dur? Warum im dritten Lied der modulatorische Bruch nach dem ersten Vers, wo auf einen phrygischen Schluß in B ganz unvermittelt Des-Dur einsetzt? Ein solcher Sprung wirkt gerade in einem Goetheschen Lied störend, er liegt jedenfalls nicht im Wesen des Dichters begründet, kontrastiert vielmehr mit ihm. Dabei schließt das Lied, das in E-Dur begonnen, in As-Dur. Wieder fragt man: Warum?

Th. Raillard

Verleih-Zentrale

Der Gedanke, eine „Verleihzentrale für handschriftliche Orchester- und Chorwerke“ zu begründen (24. Heft des letzten Jahrgangs, S. 563), hat bei den Komponisten starken Anklang gefunden, so daß der Verlag der Zeitschrift wirklich daran denken kann, ihn zur Ausführung zu bringen. Komponisten, die Werke der angegebenen Kategorien bei sich liegen haben und für ihren künstlerischen Wert einstehen zu können glauben, werden daher aufgefordert, diese sowie das gesamte Aufführungsmaterial an den Verlag der „Z. f. M.“ einzusenden, wobei folg. Angaben zu machen sind:

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 1) Voller Name des Komponisten. | 6) Schwierigkeit des Werkes. |
| 2) Geburtsdatum. | 7) Besetzung. |
| 3) Wirkungsort. | 8) Dauer des Werkes. |
| 4) Name der Komposition und Opuszahl. | 9) Höhe des vom Komponisten geforderten Verleihhonorars. |
| 5) Gattungsart der Komposition. | 10) Höhe der vom Komponisten geforderten Ausführungssteuer. |

Kreuz und quer

Richard Wagner als Gegner des Musikerberufs.

In der Vossischen Zeitung stand letzthin ein bis dahin unveröffentlichter Brief Wagners an einen Studenten Rudolf Nolte, der den Musikerberuf zu ergreifen gedachte. Daß Wagner dem Musikerberuf ablehnend gegenüberstand, ist zwar bekannt, nirgends dürfte er sich aber dokumentarisch so bestimmt ausgesprochen haben wie in dem Brief, den wir unten folgen lassen. Am wichtigsten erscheint der Satz, daß ein rechter Musiker nur zu denken sei, „wenn er als Musiker wild aufwuchs und nichts als Musik kannte“, nebst den folgenden Ausführungen. Wagners Anschauung enthält Tiefgeschautes, unbedingt aber auch Einseitiges. Man könne fragen, ob Wagner selbst in der von ihm angegebenen Art aufwuchs, und wird dies hinsichtlich des breiten Bildungskomplexes, der seiner Entwicklung in der Jugend das Gepräge gibt, im ganzen doch verneinen müssen. Ob aber Wagner, von seiner Person absehend, nicht diejenigen großen Musiker im Sinn hatte, die in ihrer Art wirklich nichts als Musiker waren, die Musik — und ihre aus ihr sich ergebenden Erkenntnisse — allein zum Mittelpunkt nahmen, und drückt Wagners Auffassung nicht eine gewisse Sehnsucht nach diesem Musikertum aus, das er aber schließlich ebenfalls mit einer gewissen Einseitigkeit betrachtet? Denn gerade „wild“ ist keiner der großen deutschen Musiker aufgewachsen, wie man denn auch daran erinnern muß, daß bedeutendste frühere Musiker erst auf der Universität sich zum Musikerberuf entschieden, ihr Denken schon ordentlich nach gewöhnlicher Menschenart geschult hatten, ohne deshalb von ihrer „Wildheit“, besser ihrer Ursprünglichkeit im Fühlen und Denken etwas einzubüßen. So spukt vielleicht auch noch etwas von dem romantischen Kapellmeister Kreisler in dem Brief. Nichtsdestoweniger läßt der Brief über Grundfragen des Musikertums nachdenken, und wir bringen ihn deshalb ungekürzt zum Abdruck. Der Brief lautet:

Mein geehrter junger Freund!

Empfangen Sie zunächst meine herzliche Beglückwünschung zu Ihrer eben so glücklichen als ehrenvollen Rückkehr aus dem Kriege: Sie konnten sich mir mit nichts schöner empfehlen, als daß Sie gerade von dort her sich mir näherten. —

Ihr Entschluß, die Universitätsstudien aufzugeben, um sich dagegen einzig der Musik zu widmen, betrübt mich. In gleicher Weise sind mir die traurigsten Erfahrungen ausgesprochen. Daß uns die Musik mächtiger als alles dünkt, soll uns nicht bestimmen, ausschließlich Musiker zu werden, sondern der Musik überall in unser Leben Eingang zu verschaffen; so wird sie alles veredeln und verschönen, während wir in den allersehrsten Fällen uns selbst wahrhaft schön und edel ausbilden, wenn wir sie zum Beruf erwählen.

Der tüchtige, Getreue kommt da in eine schlechte Gesellschaft, deren Charakter ich an verschiedenen Orten zur Genüge bezeichnet habe. Schon weiß ich keinen einzigen Musiker, den ich Ihnen zum Umgang und zur Bekehrung empfehlen könnte: ich kenne keine Schule, der ich Sie zuweisen möchte. Ein rechter Musiker ist nur zu denken, wenn er als Musiker wild aufwuchs und nichts als Musik kannte: er geigt, bläst oder singt, ist ein rechter Musikant, und — ist er berufen — so wird er dann ein großer Musiker. Aber niemand wird es, der schon zur exakten Ausbildung seines Geistes geschritten ist. Auf diesen wirkt die Musik als eine schöne Berausung: prägen Sie ihren Geist in Ihr Leben ein, so wird sie Ihre Erlöserin sein; wollen Sie selbst nach ihr greifen, so wird sie Ihre Hölle.

Mir hat das gütige Geschick in meinen gereiften Jahren einen Sohn beschieden. Er wird dereinst sein Leben frei nach seinen eigenen stärksten Trieben bestimmen: das einzige, was ich über ihn bestimme, ist, daß er etwas ganz populär Nützlichliches lernt; ich habe mit seiner Mutter verübt, daß er zur Erlernung des Nötigsten zum Wundarzt angehalten werden solle. Will er Musiker werden, so soll ihm keiner den Lehrer weisen; findet er ihn von selbst, nun — so ist er sein eigener Herr.

Erkennen Sie hieraus, daß ich es ernst mit Ihnen meine und bleiben Sie mir gewogen. Mit den besten Grüßen

Ihr ergebener

Richard Wagner.

Triebschen, 17. August 1871.

Französische Musikzeitschriften. In der „Monde musical“ setzt H. Woollett seine Betrachtungen über die Vertreter der neufranzösischen Musik fort. Mit aller wünschenswerten Ausführlichkeit, die oft zwar einen allzu anekdotischen Charakter annimmt, beleuchtet er das musikalische Schaffen Henri Rabauds (Nachfolger von Fauré als Direktor des Pariser Konservatoriums) und kennzeichnet ihn als einen, der trotz aller revolutionären Bestrebungen sich doch die Achtung vor der Vergangenheit bewahrt hat (Novemberheft). Eine zweite Betrachtung (Oktoberheft) ist dem berühmten Dirigenten der Concerts Colonne in Paris, einem Schüler C. Francks, Gabriel Pierné, gewidmet. Auch er zählt nicht zu den radikalen Stürmern und Drängern, wie sie sich etwa in den jüngeren Schülern G. Faurés, der „Groupe de Six“, uns darbieten.

Wir konnten schon bei einer früheren Gelegenheit darauf hinweisen, daß die Franzosen eine erhöhte Aufmerksamkeit dem musikalischen Erziehungswesen schenken; das bezog sich dort zunächst auf die umfassenden Organisationen ihrer Musikschulen und Konservatorien.

Dagegen scheint nun, wie dies leider auch in Deutschland der Fall ist, die musikalische Bildung in den bürgerlichen Schulen äußerst mangelhaft entwickelt zu sein. Das beweisen zwei Briefe von Pierné und Ch. M. Widor (Ménestrel 45), wobei sich namentlich Widor über den tiefen Stand der allgemein musikalischen Bildung bitter beklagt. Man erkennt dabei sehr richtig die ungeheure Tragweite dieses Mangels, indem man darauf hinweist, daß die Grundlagen für ein gesundes und unbefangenes musikalisches Urteil nur geschaffen werden können durch eine gediegene musikalische Erziehung der Kinder. Das betont mit aller Bestimmtheit auch J. Dalcroze in einem Aufsatz „Kunst und Publikum“ (Courier musical 16). Viele Konzertbesucher von heute lassen sich in der Hauptsache leiten durch die Autorität der Zeitungskritik. Und wenn sie sich noch einige Selbstständigkeit im Urteil bewahrt haben, lassen sie sich weit mehr fesseln durch die blendende Technik eines Virtuosen als durch den wahren musikalischen Wert des Kunstwerks. Dem großen Publikum, sagt Dalcroze sehr richtig, fehlt die Naivität und Ursprünglichkeit des Erlebnisses beim Anhören eines Kunstwerkes; dieses ist für sie nur ein Amusement, ein bloßes Kunststück. L. Vuillemin erörtert in einem Aufsatz „Staat und Musik“ (Courier musical 19) dasselbe Problem und erklärt dabei ganz offen, daß dem Staat allein die Schuld an dieser Vernachlässigung beizumessen sei, da nur von ihm die entscheidenden Maßnahmen in dieser Sache getroffen werden können. Vor allem macht er dabei geltend, daß — das alte Lied — die andern Künste vom Staat ungleich mehr als die Musik durch Institutionen oder Unterstützungen aller Art begünstigt würden.

E. Combe versucht in einem Aufsatz „Fruchtbarkeit und Genie“ (Courier musical 16) das Problem zu lösen, wie es zu erklären sei, daß die großen Genies (etwa Bach, Händel, Mozart gegenüber Beethoven, Wagner) eine so unterschiedliche Fruchtbarkeit in ihrem künstlerischen Schaffen entfalten. Er gelangt dabei zu der Fragestellung, ob Produktivität und Genie in einem direkten Verhältnis stehen, derart, daß sie sich gegenseitig bedingen. Bei der Untersuchung bewegt er sich in der Hauptsache in Vergleichen zwischen den einzelnen Künstlern, von Lassus bis auf die Modernsten; zu einem positiven Resultat gelangt er jedoch nicht. M. E. deshalb nicht, weil er die soziale Stellung der Musiker in den verschiedenen Jahrhunderten nicht berücksichtigt. Man wird hier deutlich eine Grenze ziehen dürfen mit der Französischen Revolution; vor- und nachher nimmt der Künstler einen vollkommen veränderten gesellschaftlichen Rang ein, der auch auf die Art seines Schaffens, auf sein Verhältnis zum Publikum einen grundsätzlichen Einfluß ausübte. Ohne kultur- und sittengeschichtliche Gesichtspunkte in Betracht zu ziehen, wird man dieses Problem wohl kaum an der Wurzel fassen können.

Zum Schluß sei noch eine aktuelle Nachricht aus dem Lande der unbegrenzten Möglichkeiten mitgeteilt (L. Saminsky in Monde musical, Okt.), die darin besteht, daß die amerikanische Damenwelt sich neuerdings mit der Gründung und selbständigen finanziellen Miterhaltung (!) großzügiger Orchester- und Kammermusikvereinigungen beschäftigt. Natürlich, wie alles in der Neuen Welt, nicht aus Idealismus, sondern aus Rekordsucht und Sensationslüsternheit.

Dr. Rudolf Gerber

New York. Im Atelier des Bildhauers Cifariello wurde kürzlich ein Riesenstandbild Carusos enthüllt. Caruso ist in vierfacher Lebensgröße dargestellt und steht auf einem Sockel, den die Gestalten der Muse zieren. Dazwischen angebrachte Medaillons tragen die Namen der Opern, in denen Caruso auftrat. Die Statue wird demnächst an ihrem Bestimmungsort in New York aufgestellt werden.

München. Wie uns mitgeteilt wird, wird demnächst in München ein neuer Konzertsaal eröffnet werden,

der jungen befähigten Künstlern unentgeltlich zur Verfügung gestellt werden soll. Auch die Kosten für Beleuchtung und Heizung werden von dem Urheber dieser Einrichtung, dem in München lebenden Regierungsbaumeister Felix Bergmann übernommen werden. Mehrere Bildungsvereine haben sich verpflichtet, für jedes Konzert 100 Karten zu ermäßigten Preisen zu erwerben, so daß eine angemessene Zuhörerschaft für jedes Konzert garantiert ist. Dem konzertierenden Künstler soll der Ertrag dieser Karten sowie der aus der Garderobe zur Bestreitung der Druckkosten usw. zur Verfügung gestellt werden. Ein Kuratorium, bestehend aus führenden Fachleuten und aus namhaften Vertretern der Musik, soll eine Sichtung unter den sich meldenden Konzertgebern vornehmen. Selbstverständlich kommen nur deutsche Künstler in Betracht, denen der Saal zur Verfügung gestellt wird. Der Saal selbst ist durch den Umbau einer für diesen Zweck besonders geeigneten Kirche der altkatholischen Gemeinde in München gewonnen worden.

Nach fast fünfjähriger Unterbrechung erscheinen nunmehr in Rußland wieder Bücher über Musik, als deren Verleger die Staatliche Philharmonie verzeichnet ist. Bisher erschien: W. Beljaeff: Glasunoff; Igor Gliboff: Tschairowsky; Nic Findeisen: Glinka und Karatygin: Schubert. Letzteres ist die erste Schubert-Biographie in russischer Sprache.

Wien. Die Leiche von Prof. Theodor Leschetizky, des berühmten Wiener Klavierpädagogen, wurde jetzt in Wien in einem Ehrengrab bestattet.

Dresden. Die Eingabe der wirtschaftlichen Vereinigung Deutscher Buchhändler, Leipzig, über die Notlage des deutschen Buch- und Musikalienhandels wurde von dem Prüfungsausschuß des Landtages der Regierung als Material zur Kenntnis überwiesen.

Dessau. Das neue Friedrich-Theater, das an Stelle des durch Feuer zerstörten Theaters in der früheren herzoglichen Reitbahn mit finanzieller Hilfe des ehemals regierenden Hauses ausgebaut worden war, wurde am 1. Februar mit einer Meistersingeraufführung feierlich eröffnet.

In der Ortsgruppe Leipzig der Deutschen Musikgesellschaft hielt Prof. Dr. Hermann Abert einen überaus fesselnden Vortrag über den jungen Mozart, wobei das Hauptgewicht darauf gelegt wurde, zu zeigen, was, bei aller für Mozart so außerordentlich starken künstlerischen Beeinflussung, schon im eigentlichen Wesen Mozarts in den Ansätzen vorhanden war. Der Vortragende stützte dabei seine Ausführungen vor allem auf das von Leopold Mozart für seinen Siebenjährigen angelegte Notenbuch von 1762, das nunmehr in einer vom Vortragenden besorgten, trefflichen und überaus schmucken Ausgabe — bei C. F. W. Siegel in Leipzig — allgemein zugänglich vorliegt und seines allgemein künstlerischen wie speziell biographischen Werts wegen allen Mozartfreunden hoch willkommen sein wird. Von grundsätzlicher Wichtigkeit ist der Nachweis, daß das Notenbuch vor allem norddeutsche Musik enthält, der junge Mozart also nicht, wie man noch vielfach annimmt, in vorzugsweise lokalen Musikverhältnissen aufwuchs.

Bochum. Zu einem Konzertsandal kam es anläßlich eines zeitgenössischen Konzerts (Rudolf Schulz-Dornburgs), indem das Publikum die 32 Variationen über ein achttaktiges Thema von Schulhoff, deren Wiedergabe der Komponist selbst leitete, durch lautes Pfuirufen, Zischen und Pfeifen einmütig ablehnte. — Daß das Publikum allmählich immer mehr zur Selbsthilfe greift, ist durchaus zu begrüßen.

Hamborn. Im Dezember wurde das 1500 Hörerinnen Raum bietende sogenannte Große Haus der Vereinigten Hamborner Stadttheater eröffnet.

Februarpreis der Zeitschrift für Musik: Das Heft M. 90. —

Zur Weihnachtszeit glaubten wir bestimmt, den Januarpreis unserer „Zeitschrift für Musik“ von M. 45. — pro Heft auch für den Monat Februar einhalten zu können. Die Verhältnisse überstürzten sich aber erneut derart, daß wir leider zur Preiserhöhung schreiten müssen. Halten sich die Leser z. B. vor Augen, daß der Preis für die zwei Februarnummern unserer Zeitschrift weniger beträgt als z. Z. der für drei Schächtelchen oft nicht einmal gebrauchsfähiger Zündhölzchen, so werden sie diese Preiserhöhung ganz berechtigt finden, zumal dadurch nur ein geringer Teil der Selbstkosten gedeckt ist. Da es uns nicht möglich war, die Preisänderung bei der Post früher zu bewirken, so fügen wir den **Postabonnementsheften** eine Zahlkarte bei mit der höflichen Bitte, sich derselben zu bedienen und uns auf diesem Wege die für Monat Februar noch nachzuzahlenden M. 90. — recht bald einzusenden, damit in der Zustellung der „Zeitschrift für Musik“ keine Unterbrechung eintritt. — Bei dieser Gelegenheit möchten wir nicht verfehlen, unseren Abonnenten Dank auszusprechen für getreue Mitarbeit in schwerer Zeit. Wir bitten in der Werbung neuer Abonnenten stetig fortzufahren, denn die ständig zunehmende Abonnentenzahl ist zugleich die sicherste Basis für das Weiterbestehen der Zeitschrift.

Notizen

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

- „Bauer Jakob“, Oper von Oskar Nedbal (Brünn).
 „Ciottolino“, Oper von Luigi Ferrari-Trescate (Alexandria).
 „Hagoroma“, Oper von Georges Migot (Monte-Carlo).
 „Isabella et Pantalon“, komische Oper von Roland Manuel (Paris, Trianontheater).
 „Der Fächer“, Oper von Ernst Kunz (Basel, Stadttheater).
 „Die Komödie der Irrungen“ von Shakespeare, Bühnenmusik von Hans Jelmolis (Zürich, Schauspielhaus).
 „Rumpelstilzchen“, Weihnachtsmärchenspiel von Alois Buhl, Musik von Markus Koch (München).

KONZERTWERKE

- Cellokonzert von Curt Atterberg (Berlin, Hans Bottermund).
 Thema mit Variationen für Klavier und Orchester von Celestin Rypl (Dessau).
 1. (Frühlings-) Sinfonie, Drei Klavierstücke, Kantate „Die Rückkehr des verlorenen Sohnes“ für fünf Stimmen und 21 Instrumente von Darius Milhaud (Paris).
 Klavierballaden op. 29 und 32 von E. R. Blanchet (Berlin, Th. Demetriescu).
 Variationen über ein eigenes Thema op. 8 von Ilse Fromm-Michaels (Berlin, Tonkünstlerverein).
 Suite op. 17 von Ernst Roters (ebenda).
 Violinsonate op. 39 von Heinrich Pestalozzi (ebenda).
 Vier Stücke für Flöte und Klavier von Sigfrid Karg-Elert (ebenda).
 „Die Macht des Liedes“, Sinfonie für Männerchor, Sopransolo, Orchester und Orgel von Karl Kämpf (Dortmund, Männergesangsverein).
 Sinfonie von Arnold Bax (London, Sinfonieorchester).
 Streichquartett von Lialios (Leipzig, Schachtebeck-Quartett).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

- Fünfte Sinfonie von Ewald Straesser (Köln, 7. Gürzenich-Konzert).
 „Flauto solo“, musikalisches Lustspiel in 1 Akt von Eugène d'Albert (Berlin, Deutsches Opernhaus).
 „Ein Walzer“, Oper von Oskar Ulmer (Zürich, Stadttheater).
 „Meister Guido“, Oper von Hermann Noetzel (ebenda).

„Die verstellte Einfalt“, Oper von W. A. Mozart (Baden-Baden, Kurhaus).

„Der Messias“, Oratorium von Händel (Zeit, Michaeliskirche unter Kurt Barth und der Singakademie).
 Sonate G-Moll op. 26 für Klavier und Violine von S. Bortkiewicz (Berlin, Hochschule für Musik).

„E. T. A. Hoffmann“, eine phantastische Ouvertüre von Otto Besch (Berlin, Paul Scheinpflug).

Orchesterstücke aus „Das Nusch-Nuschi“ von Paul Hindemith (ebenda).

Musikfeste und Festspiele

Düsseldorf. Das 93. Niederrheinische Musikfest, das der Städtische Musikverein veranstaltet, wird vom 29. Juni bis 4. Juli 1923 stattfinden. Die Vorbereitung und Leitung des Festes liegt in den Händen Carl Panzners.

Biarritz. Unter Mitwirkung des Komponisten veranstaltete die „Société Charles Bordes“ ein Vincent-d'Indy-Fest, bei dem der Chor „Sur la mer“, „Le Lied“ für Cello, Klavierstücke, das B-Dur-Trio und die „Chants de terrois“ für Klavier zu 4 Händen zur Aufführung kamen.

Meiningen. Anlässlich des 50. Geburtstages Max Regers findet in Meiningen am Sonnabend, den 24., und Sonntag, den 25. Februar d. J. ein Max-Reger-Fest mit Vokal- und Instrumentalwerken des Meisters statt. Vorgesehen ist ein Kirchenkonzert am Abend des ersten, ein Kammerkonzert am Vormittag und ein Orchesterkonzert am Abend des zweiten Festtages. Ausführende sind namhafte auswärtige und einheimische Solisten, die sehr verstärkte Meininger Landeskapelle und der ebenfalls erheblich verstärkte „Singverein“ des Festortes. Als Festdirigent wirkt der Leiter der Meininger Landeskapelle, Kapellmeister Peter Schmitz. Für Wohnungen (auch unentgeltliche) in Gasthöfen und Bürgerhäusern ist gesorgt. Anmeldungen unter Angabe etwaiger Wünsche sind zu richten an die Stadtverwaltung.

Halle a. S. Das demnächst in Halle stattfindende Max-Reger-Fest umfaßt folgendes Programm: 2. Februar: Vortrag Prof. Dr. Scherings über Max Regers Bedeutung; 4. Morgenmusik von Dr. H. J. Moser und Kapellmeister Felix Wolfes (Regerlieder); 5. Kammermusik des Klingler-Quartetts; 17. Kirchenkonzert in der Marktkirche und Sinfoniekonzert im Stadttheater (Hiller-Variationen, An die Hoffnung, Der 100. Psalm). Die Leitung des letzten Konzertes liegt in den Händen von Dr. Georg Göhler und Prof. Alfred Rahlwes. Den Chor wird die Robert Franz-Singakademie stellen.

Musik im Ausland

London. Bei der Wiedereröffnung der Conventgarden-Oper gelangte Humperdincks „Hänsel und Gretel“ mit größtem Erfolg zur Aufführung.

Lima. Die deutsche Salvati-Operngesellschaft, bestehend aus 50 Personen unter Leitung Gustav Bluhms gastiert zur Zeit in Lima (Peru). Auch in Habana soll ein Gastspiel stattfinden. Vor ihrer Heimkehr wird die Gesellschaft alle großen Städte Mittel- und Südamerikas besuchen.

Paris. César Francks hundertster Geburtstag wurde hier festlich begangen. So widmete das „Orchestre du Conservatoire“ dem Meister ein vollständiges Sinfoniekonzert mit der D-Moll-Sinfonie, „Psyche“ und einer Arie aus der „Rédemption“. Auch „Colonne“ und „Pasdeloup“ folgten mit nur Franckschen Werken auf ihren Programmen. Die „Béatitudes“ wurden wiederholt aufgeführt, und auch die Zeitungen brachten lange Artikel zu Ehren des Komponisten. — An der großen Oper kam Rameaus „Castor und Pollux“ in der historisch getreuen Inszenierung des 18. Jahrhunderts zur Aufführung. — In dem Concert Lamoureux kamen Teile der Musik Florent Schmitts zu Shakespeares Antonius und Kleopatra zum erstenmal im Konzertsaal zu Gehör.

In Taranto (Tarent, Unteritalien) wurde eine Gemeinde zu Ehren Tommaso Traettas gegründet. Die folgenden italienischen Opern erleben in diesem Winter noch ihre Uraufführung in Italien: Giuditta von Luigi Gazzotti, Déborae Joële von Pizzetti, Le monacelle della fontana von Mufé, La tempesta von Lettuada. La grazia von Michetti.

Von Gesellschaften und Vereinen

Wiesbaden. Der um das Musikleben Wiesbadens hochverdiente Wiesbadener Cäcilienverein beging kürzlich die Feier seines 75jährigen Bestehens.

Persönliches

Am 4. Dezember starb fast 76 Jahre alt der Kgl. Kammermusiker a. D. Bruno Wendel, der über 30 Jahre der früheren Kgl. Kapelle in Berlin als Cellist angehörte. In den achtziger und neunziger Jahren konzertierte er mit der Papendickschen Kammermusikvereinigung viel in Berlin und unternahm mit diesem Ensemble größere Kunstreisen. Durch seine gründliche Kenntnis aller Streichinstrumente war er weiten Kreisen besonders bekannt.

Berta Pester-Proscky, die ehemalige Primadonna der Kölner Oper, in den neunziger Jahren eine der bedeutendsten Darstellerinnen als Isolde, Senta, Fidelio, Ortrud, starb in Krefeld. Nach langen Jahren einer glänzenden Bühnenlaufbahn geriet sie nach dem Tode ihres Gatten, des ehemaligen Direktors des Stadttheaters Krefeld, in Not, so daß sie zeitweise ihre Zuflucht zum Varieté nehmen mußte.

Heinrich Barth, der bekannte Pianist und Pädagoge verschied im Alter von 75 Jahren. Barth spielte im

früheren Berliner Musikleben eine bedeutende Rolle, vor allem als vorzüglicher Kammermusiker in dem Trio mit de Ahna, später mit E. Wirth und Hausmann.

Emanuel Wirth, Professor a. D. an der Staatl. Akadem. Hochschule für Musik in Charlottenburg, starb im Alter von 80 Jahren. Mit ihm starb das letzte Mitglied des berühmten Joachim-Quartetts.

Vincenz Reifner, ein Schüler Cyrill Kistlers, starb in Dresden.

In Rom ist am 14. November 1922 Stanislav Faliti, ehemals Direktor der musikalischen Akademie der Santa Caecilia, gestorben.

Josef Schwartz, der Leiter des Kölner Männergesangvereins, wurde vom Papst wegen seiner Verdienste um die Musik zum Ritter des St.-Gregorius-Ordens ernannt.

Willy Grotrian Steinweg wurde für seine Verdienste um die Entwicklung des deutschen Klavierbaues von der technischen Hochschule in Braunschweig zum Dr. Ing. h. c. ernannt.

Richard Strauß wurde einstimmig an Stelle des bisherigen Präsidenten der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde berufen.

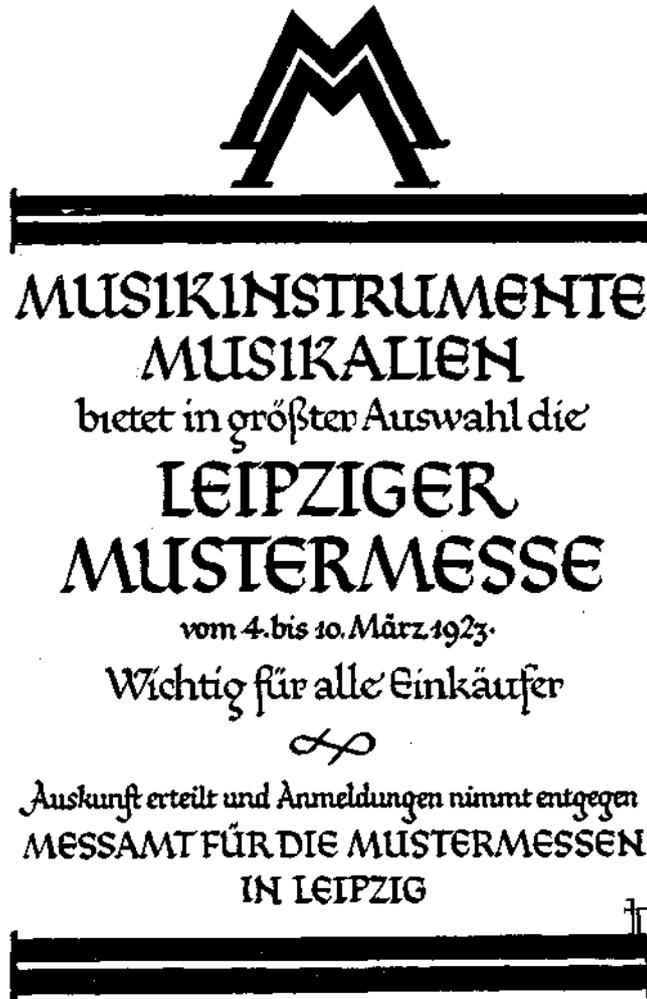
Arthur Honnegger hat zu „Liluli“ von Romain Rolland und zur „Antigone“ von Jean Cocteau die Bühnenmusik geschrieben.

Franz v. Hoesslin, der erste Kapellmeister der Großen Volksoper in Berlin, wird am Kgl. Theater Madrid je drei Meistersinger- und Tristan-Aufführungen dirigieren.

Emmy Streng, die hochdramatische Sängerin an der Leipziger Oper, wurde für eine Reihe von Gastspielen in Wagnerschen Opern nach Lissabon eingeladen.

Friedrich Eberle, ein in Hamburger Kreisen bestens bekannter Komponist und Dichter, dessen Lieder ehemals viel gesungen wurden, feierte kürzlich seinen 70. Geburtstag.

Hans Koessler, Professor an der Hochschule für Musik in Budapest, der sich um die Musik in Ungarn bedeutendste Verdienste erworben hat, vollendete sein 70. Lebensjahr.



**MUSIKINSTRUMENTE
MUSIKALIEN**
bietet in größter Auswahl die
**LEIPZIGER
MÜSTERMESSE**
vom 4. bis 10. März 1923.
Wichtig für alle Einkäufer

Auskunft erteilt und Anmeldungen nimmt entgegen
**MESSAMT FÜR DIE MÜSTERMESSEN
IN LEIPZIG**

Johannes Bartz, der sich um die Verbreitung deutscher Kunst in Rußland sehr verdient gemacht hat, beging am 19. Januar seinen 75. Geburtstag. 1872 bis 1914 war er Organist an St. Peter-Paul in Moskau und Leiter des Moskauer Männergesangsvereins. Der „Pommernbund zur Förderung heimatlicher Kunst und Art“ überreichte dem Künstler eine Ehrengabe.

Carl Böhm, der Organist an der St. Leonhardskirche in Nürnberg, wurde ab 1. Januar 1923 zum Kantor und Organisten an St. Sebald gewählt.

BERUFUNGEN

Martin Abendroth, der erste Baß am Staatstheater in Wiesbaden, ist nach erfolgreichen Gastspielen in gleicher Eigenschaft der Staatsoper in Berlin verpflichtet worden. Bis zum Ablauf seines Wiesbadener Vertrages wird er in Berlin gastweise tätig sein. Der Künstler erfreut sich auch als Oratoriensänger eines guten Rufes.

Cornelis Bronsgeest wurde als künstlerischer Berater an die Nationaloper in Holland berufen. Er wird dort auch als Sänger auftreten. Oskar Daniel wurde an die Hochschule für Musik in Berlin als Professor und Leiter einer Gesangsklasse berufen.

Kammersängerin Elisa Stünzner ist auf weitere drei Jahre für die Dresdner Staatsoper verpflichtet worden.

Konzertnachrichten

Tilsit. Die Tilsiter Erstaufführung von Pfitzners „Kantate von deutscher Seele“ hat nunmehr durch den Tilsiter Oratorienverein unter Leitung seines Dirigenten Hugo Hartung stattgefunden. Der Oratorienverein hat sich durch diese Aufführung von kulturpolitischer Bedeutung besondere Verdienste erworben.

Leipzig. Zum Besten der Nikisch-Weihestätte veranstaltete das Gewandhausorchester im Verein mit der Gewandhauskonzertdirektion ein Konzert unter Leitung von Wilhelm Furtwängler mit Werken von Wagner und Beethoven.

Duisburg. Der „Rheinische Madrigalchor“ (Leiter Prof. Walter Josephson) hatte auf einer Konzertreise durch Süddeutschland große Erfolge. In allen Städten fanden die rheinischen Sänger freudigste Aufnahme. Der Chor wurde für das nächste Jahr wieder zu einer Reise verpflichtet.

Dresden. Mit dem erst kurze Zeit bestehenden Akademischen Orchester veranstaltete der Ausschuß für geistige Interessen der Studentenschaft der Technischen Hochschule unlängst einen ausschließlich Joh. Seb. Bach gewidmeten Abend, dessen Vortragsordnung nahezu alle Schaffensgebiete des Meisters umfaßte. Das treffliche Studenten-Orchester, das mit einem der Brandenburger Konzerte eine bemerkenswerte Probe seiner Leistungsfähig-

keit geboten, vereinigte sich am Schlusse mit dem Studentenchor zu einer prächtig gelungenen Wiedergabe der Kantate: „Erschallet, ihr Lieder“. Kapellmeister Erich Schneider, der beide Musikvereinigungen ins Leben rief, bewährte sich an dem Abend von neuem als der Dirigent von erzieherischen Fähigkeiten, Schwung und guter stilistischer Einfühlung, als der er sich auch in den Veranstaltungen des von ihm geleiteten Mozart-Orchesters gezeigt hat. Wie denn diesem ein neuerdings bemerkbar werdender Aufschwung des Mozart-Vereins zu danken ist. C.S.

Verschiedene Mitteilungen

Die Kölner Mezzosopranistin Tiny Debüser, bekannt durch ihre ausgedehnten Konzertreisen mit Hans Pfitzner, sang vor kurzem in Koburg, Heilbronn, Pforzheim, Berlin und Prag, an letzteren Orten Paul Hindemiths Kammerzyklus „Die junge Magd“, außerdem in Aschaffenburg und Mannheim neue Lieder von Joseph Haas, überall von Publikum und Presse gleichermaßen gefeiert.

Aus Abo (Finnland) ging uns gerade nach Redaktionsschluß folgendes Schreiben zu, das wir jedoch sofort veröffentlichen möchten:

„Dem hiesigen Finnischen Männergesangsverein Laulun Ystävät, in Abo, gereicht es zur besonderen Freude, den gleichgesinnten Gesangs- und Musikfreunden in ihrer Notlage durch folgenden kleinen Beitrag, Rmk. 50 000.—, zu unterstützen, und bitten wir Sie, die genannte Summe der Robert-Schumann-Stiftung in Leipzig zu überreichen.“

Hochachtungsvoll Laulun Ystävät
i. A. K. V. Valli.

Geschäftliche Mitteilungen

Musikalische Rundschau betreffend. Hierdurch teilen wir unseren Lesern mit, daß die Musikalische Rundschau wegen der unvorhergesehenen enormen Preissteigerung der Druck- und Papierkosten vorläufig nicht erscheinen kann. Um wenigstens die wichtigsten Berichte nicht veralten zu lassen, werden wir sie auszugsweise in der Zeitschrift allmählich zur Veröffentlichung bringen. Mit den übrigen Berichterstattern werden wir persönlich Fühlung nehmen.

Beim Übergang vom Bezug der Z.f.M. unter Streifenband direkt vom Verlag zum Postabonnement bitten wir um kurze Benachrichtigung, weil sonst durch unseren weiteren Versand (evtl. unter Nachnahme) bedeutende Portospesen entstehen. — Da ferner vielen Nachnahmesendungen unerwünscht, oftmals aber nicht zu umgehen sind, empfehlen wir den direkten Beziehen, einen größeren Betrag in runder Summe einzusenden, von dem die jeweiligen Kosten abgeschrieben werden.

Konservatorium und Hochschule der Musik zu Leipzig.

Die Aufnahme-Prüfungen (auch für die Opernschule und das Institut für Kirchenmusik) finden Montag und Dienstag, den 9. und 10. April 1923 in der Zeit von 9–12 Uhr statt. Schriftliche Anmeldungen können jederzeit, persönliche Anmeldungen am Sonnabend, den 7. April im Geschäftszimmer des Konservatoriums erfolgen. Der Unterricht erstreckt sich auf **alle** Zweige der musikalischen Kunst. Das Sommer-Semester beginnt am 9. April. — Prospekte gegen Einsendung von 100 Mark.

LEIPZIG, im Januar 1923.

Senat und Kuratorium.

THEODOR SALZMANN**Praktische Gesanglehre für Schulen
und zum Selbstunterricht**

21. bis 25. Aufl. 216 S. Preis dauerhaft geb. z. Z. M. 240.—

Einführungen ministeriell genehmigt.

Diese Gesanglehre ist ein aus langjähriger Tätigkeit des Verfassers als Gesanglehrer an einer Anzahl städtischer und privater Lehranstalten Leipzigs hervorgegangener, unter Verwertung der durch seine Ausbildung für den Konzertgesang und später als ausübender Sänger gewonnenen Erfahrungen nach praktischen Grundsätzen methodisch aufgebauter Lehrgang, nach welchem den Schülern oder Schülerinnen der verschiedensten Lehranstalten so viel musikalische und stimmliche Ausbildung vermittelt werden soll, daß sie mühelos nach Noten singen, musikalisch denken, richtig atmen, rein und edel vokalisieren und deutlich deklamieren können. Die Zahl und Auswahl der darin enthaltenen Lieder entspricht vollkommen den Erfordernissen eines Liederbuches für höhere Lehranstalten; die Gesanglehre kann daher gleichzeitig als solches benutzt werden.

Prof. Dr. Hugo Riemann über die Praktische Gesanglehre: „... Anordnung des Stoffes und Auswahl der Lieder sind gleich ausgezeichnet“.

Bei dem niedrigen Preise dürfte das Buch wohl einzig
in seiner Art dastehen

STEINGRÄBER-VERLAG / LEIPZIG**EDITION BREITKOPF**

Zur Ausgabe gelangt erstmalig:

Das Liebesverbot
oder DIE NOVIZE VON PALERMOGroße komische Oper in zwei Akten von
RICHARD WAGNER

(Erstmalige Aufführung 1836 zu Magdeburg)

Dieses größte und bedeutendste Jugendwerk des Meisters, der unmittlere Vorläufer des „Ri nzi“, ist der Öffentlichkeit bisher vorzuenthalten worden. Durch das Entgegenkommen der Krone Bayerns, der die Partitur gehört, wurde die Drucklegung ermöglicht. Revision und Herausgabe besorgte Generalmusikdirektor **Michael Balling**. Die erste Aufführung nach der Wiedererweckung wird im Frühjahr 1923 an der Münchener Staatsoper stattfinden. Partitur und Text des „Liebesverbotes“ durchzieht eine frische und lebenswarme Heiterkeit, die dem zu neuem Leben erweckten Werke mehr als **historisches Interesse** in der ganzen musikalischen Welt des In- und Auslandes sichert.

Folgende Ausgaben sind erschienen:

Vollständiger Klavierauszug (Otto Singer) mit deutschem, englischem und französischem Text. Edition Breitkopf Nr. 4520.
Inlandspreis brosch. M. 40.—, Schlüsselzahl z. Zt. 140.
Auslandspreis 15 Schweizer Franken.

Textbuch (Text-Bibl. Nr. 523). Umschlagzeich. von Franz Stassen.
Inlandspreis M. 2.—, Schlüsselzahl z. Zt. 100.
Auslandspreis — 50 Schweizer Franken.

Zu obigen Preisen tritt der örtliche Sortimentzuschlag.

Die **Partitur** erscheint Anfang 1923 — Bühnenmaterial nach Vereinbarung. — Partitur und Orchestermaterial zur **Ouvertüre** wird in besonderer Ausgabe erscheinen.

WERTVOLLE NEUERSCHEINUNG.**Leop. Sass
Neue Schule für Geiger.**

Zur Erleichterung des Anfangsunterrichtes durch einfache, gründliche Vorbereitungen und Berücksichtigung des Tastgefühls des 1. und 4. Fingers und zur Nacharbeit für Fortgeschrittene.

Mit einem Vorwort,
theoretischem Teil nebst 15 Abbildungen
und Zeichenerklärungen.

Eine besondere Eigenheit dieser Schule besteht darin, daß der Verfasser dem Schüler die ersten Übungen nicht in der ersten Lage, sondern in der halben Lage vornehmen läßt. Dadurch, daß der Schüler bei allen Übungen den ersten Finger am Sattel aufzusetzen und auf allen Seiten zwischen dem dritten und vierten Finger einen Halbton zu greifen hat, wie diese Methode es verlangt, wird erreicht, daß der Schüler von vornherein eine bestimmte, sichere Handhaltung, mit Stützpunkt am Sattel, bekommt, was für das Reinspielen von großem Vorteil ist.

Klarer Stich, gutes Papier.

Edition Steingräber Nr. 2301.

Preis M. 75.— × Schlüsselzahl des Steingräber-Verlags.
Auslandspreis: schw. fr. 3.—.

Steingräber-Verlag, Leipzig.**Epochemachend für die deutsche
Gesangs- und Sprechkunst!****Umsturz in der Stimmbildung**

(Lösung des Stimmbildungs- und Carusoproblems)

von

Dr. Wagenmann

Stimmbildner

Zweite Auflage. 1923. Broschiert Grundzahl 1

Früher erschienen:

- Wagenmann: Enrico Caruso und das Problem der Stimmbildung Brosch. Grundzahl 2
— Ein automatischer Stimmbildner und die Öffentlichkeit Brosch. Grundzahl 1
— Ernst von Possart, ein Stimmbildner? Brosch. Grundzahl 1
— Lilli Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder. Brosch. Grundzahl 1
— Neue Ara der Stimmbildung für Singen und Sprechen. Brosch. Grundzahl 1

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen
oder direkt vom

Verlag Arthur Felix, Leipzig, Karlstraße 20.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Rolf Heron, Leipzig-R. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 4, erscheint am Sonnabend, den 17. Februar 1923