

## Werk

**Label:** Zeitschriftenheft

**Ort:** Stuttgart

**Jahr:** 1920

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837\\_0041](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0041) | LOG\_0006

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang

Verlag Carl Grüniger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

1920 / Heft 3

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) M. 3.50. / Einzelhefte 160 Hg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandverfand M. 17.60 jährlich. / Anzeigen-Aannahmestelle: Carl Grüniger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotenbühlstraße 77.

**Inhalt:** Die Zweideutigkeit der Melodie. Von Hans Schorn (Baden-Baden). — Einige Briefe Clara Schumanns. Von M. Kreisig. — Joseph Renner, Domorganist und Lehrer an der Kirchenmusikschule in Regensburg. Von Georg Seywald (Agsdorf, Niederbayern). — Zur Instrumentierung von Mozarts Symphonien. Von Dr. Gerd Freyleben (Leipzig). (Schluß.) — Die Fuge, ein Erziehungsfaktor in Kompositions-Unterricht. Von Rud. Hartmann (Stillingen S.-N.). — Charlotte Kosen. — Leichte Klavierstücke Pizis für den Unterricht. Von Chr. Knayer (Stuttgart). — Alfred Lorenz: „Die Wondschneidame“. — Titel: Verbotene Liebe: Walzenauber. — Strauß: „Die Frau ohne Schatten“. — Kunst und Künstler. — Zum Gedächtnis unserer Toten. — Erst- u. Neuaufführungen. Neue Musikalien. — Besprechungen: Neue Bücher, Neue Klavier-Studienwerte, Neue Lieder. — Briefkasten.

## Die Zweideutigkeit der Melodie.

Von Hans Schorn (Baden-Baden).

**E**s ist vom historischen Standpunkt aus gewiß kindisch, der Melodie jede Bedeutung abzusprechen; aber genau so wie wir uns an einer allbekannten Weise aufs neue herzlich erfreuen, wenn sie uns besonders eindrucksvoll vorgetragen wird, und oft meinen, in der alten Schale habe ein neues Geschöpf seine Wohnung aufgeschlagen, können wir uns abgestoßen fühlen, sobald eine Melodie uns in herabsetzender Verallgemeinerung begegnet und aus ihrer angeborenen Kleingütigkeit heraustritt. Die Geschichte jeder Melodie kennt solche Krisen, weil es ein Gesetz von der Wandelbarkeit der Melodie gibt, weil sie — doppeldeutig ist wie die Musik überhaupt. Da ist es nun keine Gefühlsangelegenheit, sondern eine dringende Frage der Zeit geworden, ob wir bei dem Rekordsystem der unzähligen gleichgearteten Großstadtkonzerte nicht allmählich rein physisch uns abstumpfen gegen die Schönheit jener allzuoft gehörten klassischen Melodien und ob wir nicht mißtrauisch sein dürfen gegenüber diesem leeren Nachtrausch einzelner Melodien und der Berechtigung der Melodie aufs neue nachspüren, ihr wieder einmal das Horostop stellen und dann aus der modernen Entwicklung der Musik heraus untersuchen müssen, inwieweit hier ein Fortschritt, Stillstand oder gar Rückschritt vorliegt.

Die Melodie gehört zu den Urelementen musikalischen Gestaltens. Was sie schon in der Zeit der Kantate war, blieb sie auch in der Uebertragung auf den Sonatenstil, vielfach entsprach ihre Gesanglichkeit hier am eindringlichsten den Stilforderungen des auferlesenen Koloritgeschmacks und hat erst unter Verleugnung des leichten eindeutigen Charakters, den sie willig als singbares Formenpiel annahm, im 19. Jahrhundert den Weg zum altväterlich tragisch-großen Zuschnitt zurückgefunden, sofern nicht die Modernsten wiederum von dieser ihr einstens gebührenden, feudalen Stellung abrücken und versuchen, schlechthin melodielos zu schreiben. Auf jeden Fall ändert sich im Lauf der Zeit je nach dem herrschenden Urteil der gegenwärtigen Generation die verhältnismäßige Bewertung einer Melodie und muß, da sogar die Qualität „wertlos“ werden kann, zu merkwürdigsten Ergebnissen führen, wobei allerdings zu beachten ist, daß hiervon nicht etwa das Kunstwerk als solches betroffen wird, sondern nur diese hervorstechenden melodiosen Einzelheiten, die allmählich verblaffen und zurückweichen. Gar manche Melodie ist so schon das Opfer ihrer sonderbaren Anziehungs- und Abstoßungskraft geworden; daran ändert auch der Energiesturm nichts, mit dem von bestimmter Seite für die absolute Melodie immer wieder eingetreten wird, die von je in der Musik die Verkörperung des musikalischen Gedankens, die Urzelle, aus der alles emporkeimt, repräsentieren soll. Gewiß, denn es gibt nichts, in dem der Musiker wahrhafter lebt und das ihn heftiger offenbart, aber: je naiver er sich gebärdet, um so leichter und instinktiver findet er seine Wirkung und seine — Vernichtung! Der Grenzpunkt, wo aus treuer Anhänglichkeit plötzliche Feindschaft wird, ist hier schwer zu bestimmen, aber doch leicht überschritten. Sogar ehrwürdige alte Volksweisen müssen sich zum Schwanengesang rüsten, dem dann ein periodisches

Aufflackern zwar, eine Interimswirklichkeit also, nachfolgen kann. Aber selbst um von Zeit zu Zeit wenigstens wieder die musikalische Intelligenz zu fesseln, steht nur ein unverhältnismäßig kleiner Prozentsatz aus der Fülle des Geschaffenen auf der erforderlichen Höhe; fromme Wünsche und meist außerhalb der musikalischen Sphäre liegende Interessen verhelfen da gelegentlich auch Melodien zu neuem Durchbruch, die sonst nie wieder im Volk Unterkunft finden würden. Denn wie beim musikalischen Hören überhaupt liegen die Konzentrationsmöglichkeiten des einzelnen und der Gesamtheit einer Melodie gegenüber im ungewissen, am besten noch spricht man von der hier obwaltenden Formalität im Vergleich und erklärt: Praktisch ist es ein Gegenständigkeitsvertrau, den wir ableiten müssen, wir substituieren der äußerlich strengen sachlich logischen Unverändertheit der Melodie einen unvermeidlichen Subjektivismus, wir unterwerfen in trodener Konklusion ihre naturgegebene Unberührbarkeit unserer subjektiven Bedingtheit und Beschränktheit. Unser nervös hämmernder Puls ist es also, der zunächst über die Lebensfähigkeit einer Melodie entscheidet, der ihre beflügelte Grazie einstampft und ihren fortduftenden Geist tötet. Absolut problematisch und fast unmöglich, den nötigen seelischen Kontakt noch herzustellen, wird die Glaubhaftigkeit dieses Verhältnisses in den sogenannten „Bearbeitungen“, die die Melodien und uns auf die Folter spannen, diesen Schlammfüßen, an denen die ver-schmißten Galgenvogelgesichter der Bearbeiter auf das unvermeidliche Ende des einen oder andern warten. Denn bis zur tödlichen Ermattung wird hier die traditionelle Bereitwilligkeit beider, wie unter einem Zauberstab sich gegenseitig zu hypnotisieren, mißbraucht, es entstehen pseudomusikalische Karikaturen, in denen die Melodie nur noch Markt- und kaum noch Eigenwert besitzt. Es fragt sich überhaupt, ob in solchen Verzerrungen die Genialität des Erfinders gesichert bleibt, ob die mystischen Beziehungen zwischen Autor und Hörer, die gegenseitige suggestive Wirkung nicht arg durch die dazwischentretenden unlauteren Motive gestört werden, vor allem, wenn eine Melodie der hegenhaften Profitgier ausgesetzt und Verwendungsmöglichkeiten zugeführt wird, die ihrer ursprünglichen Bestimmung gegenüber minderwertig zu nennen sind. Was uns da oft nach überstandener Operation vorgetäuscht wird, dem fehlt jede eruptive Kraftwirkung und jene Reinheitsimagination, die doch prominent charakteristisch für jede Melodie ist. Es gibt freilich genug Melodien, die in Bearbeitungen gleichsam wie auf Stützen durch die Geschichte der Musik wanken, aber sie erfüllen mit Musikfabel und gehören eher in eine Selbstmordstatistik. Auch bei dem harmlosesten Versuch, bei dem einfachsten Transportproblem (wie der Bearbeitung in Variationsform z. B.) wird der Energievorrat einer Melodie zerteilt und ihr Erneuerungswille verkümmert, ganz abzugehen von den peinvollen Eindrücken, die sonst noch ein Nachwerk schlimmster Art (wie das Dreimäderlhaus) hervorrufen muß. Jedenfalls bleibt die Anschauung gerechtfertigt, daß eine solche Sekundogenitur die wesentlichen Eigenheiten einer Melodie auflöst und sie zu weichlich süßen,

unschließigen Wellungen entartet, die nichts mehr von Vollreife besitzen. Eine Melodie soll im Schönklang oben schwingen, aber nicht aus dummgewordener Anziehung zur Erde fallen. Für eine von besseren Geschmacksinstrukten geleitete Zeit kann überhaupt ein solch sekundäres den Eindruck bestimmendes Wirkelement nicht in Frage kommen, nur wir, die sich sonst gern die intellektuell Erleuchteten nennen, verfallen anstatt einer empfindbaren geistigen Mitteilung dieser groben Sinnestäuschung und verzichten so auf die unmittelbare Gewalt tonischer Visionen.

Es ist klar, unsere bisherigen Konsumgewohnheiten haben mit einer bewußten Höherführung der Melodie nichts gemein, eines der treibenden Elemente in der Entwicklung der Musik verfiel eher dem billigen Informationsbedürfnis als einer beträchtlichen Verbesserung. Wögen auch Völker von Melodien leben und Melodien sogar Reiche zusammenschmieden, musikalische Volkstümlichkeit bleibt immer ein Zeichen der Verlegenheit, nicht der Ueberlegenheit, und der Kunst ist nicht damit gedient, daß man, um eine vorübergehende Konjunktur auszunützen, Melodien mit feilen Aktualitätscherzen aufpust. Aber nicht von dem dehnungsfähigen Begriff der Entwertung allein war die Rede, sondern es handelte sich um die wichtigere Frage, ob nicht durch allzuhäufige Wiederholung und Aufführung von wenigen einzelnen Werken das Ansehen der Melodie, die doch an der Eingangspforte der Musik und des musikalischen Verständnisses steht, überhaupt empfindlich geschmälert und so unheilvoll beeinflusst wird, daß es eine glücklichere Zukunft für immer ausschließt. Denn nur aus unseliger Unterschätzung ihres Wesens werden solche tausendfältigen Massenaufführungen geboren, die einfach ihre Kraft übersteigen, und hier übt unsere Kunstpolitik ein unwirtschaftliches Verfahren, das von kaum abzusehender Bedeutung ist, wo immer sie mit grobem Nachdruck zu ungewöhnlichen Leistungen zwingt. Dies alles ist übrigens noch in den letzten Jahren nicht anders, sondern deutlicher geworden. Es ist freilich bequemer, nur die Harfe zu hören und nicht die Schleuder fühlen zu wollen, was erst das Wesentliche einer ästhetisch-sittlichen Theorie ausmacht; es ist oberflächlich und das schlimme Zeichen einer skeptischen Kunstform, sich an einige „beliebte“ Melodien zu klammern und damit auf die Buntheit musikalischen Schaffens zu verzichten und zugleich auf eine Erhöhung des Reizes, subtilste geistige Genüsse sich zu bereiten. Ein solches System paßt zwar zur gesamten Entwicklung unseres Musiklebens, wo bei äußerlicher Hölerei die Seele zur Bedürfnislosigkeit dreißert wird, wo alle echte Begeisterung und Leidenschaft stagniert in dem den Ohren gefälligen Ritzel des schönen Scheins, wo die Musik entmenslicht — mechanisiert ist. Zu oft gehörte Melodien gleichen dem verzierten Mumienfarg, dem man auch nicht mehr ansieht, ob er die Feuerfunken eines Genies einschließt. . . .

Gerechtfertigt ist damit nun freilich nicht das l'art-pour-l'art-System, der zwangvolle Druck, stets Extrastücke, kämpferische Neuformwerke sich anzuhören. Angebliche Offenbarungen und Läuterungen vermitteln weder das eine noch das andere, wenn wir nicht festere Maßstäbe und Wertmesser an unseren eigenen, unbestreitbaren Willen zur Musik anlegen und der entnervenden Spielerei entsagen, im Konzertsaal besonders taktmäßig Schluchzer auszustoßen. Denn die größte Stümperei liegt darin, daß wir beim musikalischen Hören nie ganz ehrlich vor uns selber sein wollen und die Wahrhaftigkeit unseres Fühlens durch Ueberwucherung mit nachgesprochenen Phrasen unkenntlich machen. Die primitive Einfachheit der Auffassung steht da in zu schreiendem Verhältnis zu dem Raffinement der Aufmachung, ein an sich musikalisch primitiver Vorgang wird zu einer unmusikalischen Wunderkur, so ist es an uns, den passiven Akt, das Erleiden eines bestimmten auf Tonfolgen gegründeten Affektes als Gehörsprüfung auf die denkbar einfachste akustische Zeichengebung wieder zu reduzieren, und zwar darf Musik nicht als körperliche Nervenüberreizung wirken; dem rein physischen Eindruck muß sich also ein psychischer zugesellen, damit wir „Musik“ nicht von außen her als bloße Nachahmung empfangen, sondern

sie gleichsam als Lebensbedürfnis von innen zu uns kommt. Die unentschiedene Haltung so vieler Zuhörer, die sich dann gewöhnlich gewaltsam in überlautem Beifall äußert, beweist eben, wie untauglich wir für eine der Musik wahrhaft parallel gehende Seelenbewegung geworden sind. Und das Hängenbleiben an bestimmten „Lieblings“-Stücken, sofern sie auch große Kunstwerke sind, nur des sicheren Ohrenschaufes wegen, steigert nicht die Fähigkeit, auf höchster Kulturstufe eine Art geistiger Tätigkeit beim Musikhören zu entfalten, im Gegenteil, es hebt diese Einwirkung auf und verhindert den erzieherisch-ethischen Grundzug, sonst sähen wir in unseren Konzerten nicht so viele vom Wahnsinn Befallene, ekstatische Menschen, die von einer wirklichen Krankheit, Melodiesucht, befallen scheinen.

Auch die theatralische Wagner-Schwärmerei der letzten Jahrzehnte, die üble Sucht in glatter und gefällig klingender Konvention das paradehaft aufgeputzte Leitmotiv zu bevorzugen, melodische Beredsamkeit statt heiße Innerlichkeit zu erstreben, hat die alten Tafeln nicht zerbrochen, hat die Vernichtung des Gegenteils von Form und Inhalt nicht beschleunigt, im Gegenteil: seitdem die einst welterschütternden Rundgebungen einer Künstlerseele auf die Straße gedrungen sind und fast von jedem Gassenjungen nachgepiffen werden, hat sich vor kritischen Ohren die Tendenz der Vergänglichkeit ihres Ruhmes erheblich gesteigert. Sobald eben die breite Masse solche anfänglich ungewohnte Kost aufsaugt und sich dadurch die Entwicklungskurve zur Popularität neigt, kommt das ganze Kartenthaus ins Wanken, weil die melodische Karte sehr zum Nachteil allein herausgezogen wurde. Wagner selbst hat übrigens etwas, das im Erstarken begriffen war, mit revolutionärem Bewußtsein und neuer Freiheit erfüllen wollen. Die bescheidene Verwüstung, die schließlich dadurch angerichtet wurde, daß er mit seinen thematischen Gebilden demonstrierend die Tonwerke durchsieht, aber nicht überfüllt hat, kann kaum als durchgreifende Neuerung gelten, da durch die meist überlaute derbe Gewalttätigkeit doch oft auch Melodien von geistig recht schwächerer Struktur ins Ohr fallen und unbestreitbar mit noch viel mehr unechtem Glanz und posierendem Temperament jetzt gearbeitet wird als zuvor. Wir haben also abermals trotz sinnfällig plastischer Melodik schamlose Oberflächeneffekte, eine breit ausgespannene Pathetik statt innerlich stark drängender Gefühlsbewegung. Wo wir auch hinhören, die Pandemie, melodische Qualitäten zu bevorzugen, greift um sich, und querköpfige Komponisten, die in umgekehrter Richtung wandern wollen, begegnen wachsendem Widerstand. Denn keiner vermißt gerne das sanfte Licht der Laterne, wenn er sich an vorläufige Dunkelheit noch nicht gewöhnt hat. Und so kommt es, daß in den gangbaren, nur auf das Ohr gestellten Musikwerken immer mehr ein wenig vornehmer Geschmack die Diktion beherrscht, daß ein ästhetischer Zug in unserem geistig-musikalischen Dasein allmählich erschläft und der Gang zur Melodie beinahe die Alleinherrschaft wieder errungen hat. Ich würde das keinen Fehler nennen, wenn nicht dieser „Fortschritt“ auf anderen musikalischen Gebieten einen gewaltigen Rückschritt nach sich ziehen müßte, wenn wir nicht die Qualitäten eines Musikers fast ausschließlich nur nach den melodischen Eierschalen beurteilten, die er an sich trägt. Dies ist aber das Kernproblem: Wir meinen, die Melodie als solche müsse genügen, uns Musik verständlich, angenehm und lebendig zu machen, und wir tadeln alles andere als originalitätsstüchtig, was uns zwingt, genauer hinzuhorchen. Gefühl und Intellekt jedoch müssen befriedigt werden, denn zwiespältig und untief bleibt ein Kunstempfinden, das geschmacklich nur das obenauf Schwimmende bevorzugen will und dem es widerstrebt, einer gedankenlosen, sinnlich mechanischen Musikauffassung zu entsagen. Nur aus Faulheit unserer Sinne, aus der schlaffen Gewohnheit heraus, sich an ein paar Melodien genügen zu lassen, erscheint uns manches so fremd und abstoßend, während alle Musik, sobald sie einmal gehirnmäßig aufgenommen und verarbeitet ist, dann auch klanglich zu begreifen ist und reizvoll wirkt. Darum: Rücksichtslose Arbeit gegen ein allzuhäufiges Anhören einer kleinen

Anzahl von Werken und starker Willenszwang zu einem gehirnmäßigeren Genießen, schärfster Protest gegen den Unfug, unser Ohr überall mit den gleichen konventionellen Melodien zu umplättern!

## Einige Briefe Clara Schumanns.

Von M. Kreisig.

Clara Schumann hat, ebenso wie Robert Schumann, einen außerordentlich lebhaften Briefwechsel gehabt. Das Schumann-Museum besitzt eine stattliche Reihe von unveröffentlichten Originalbriefen Clara Schumanns, sowie Abschriften unveröffentlichter Briefe. Einige sollen hier zur Kenntnis weiterer Kreise gebracht werden, sie geben wohlthuenden Einblick in die Denkungsart dieser seltenen Frau. Der erste, an den gemeinschaftlichen Freund R. Schumanns und der Familie Wied, den Bergschreiber E. A. Becker in Freiberg gerichtet, stammt aus der Mädchenzeit Claras, der zweite, gerichtet an den Wiener Musikkritiker Selmar Bagge, in dessen Familie Clara Schumann kurz vorher freundlichste Aufnahme gehabt hatte, aus der letzten Zeit der Ehe (R. Sch. ist aber schon in der Heilanstalt) und der dritte — aus der Witwenzeit — an ihre Freundin Hedwig v. Holstein, die Gattin des Komponisten Franz v. Holstein in Leipzig. Einige kurze erläuternde Bemerkungen finden sich am Ende jedes Briefes.

\* \* \*

Clara Wied an E. A. Becker in Freiberg.

Leipzig (Dienstag), den 3. Okt. 1837.

Vater<sup>1</sup> ist in Halle, und ich benütze die Zeit, Ihnen endlich zu sagen, daß der Hase<sup>2</sup> glücklich hier angekommen und mir außerordentlich gemundet hat. Sie werden nicht glauben, welchen Einfluß er auf mein ganzes Kunstleben gehabt. Was ich sonst in 1 Stunde kaum erlernt, war schon in ½ Stunde abgetan, wenn mich die Rosinen und Mandeln aus meinem Stübchen anlächelten. Nehmen Sie unsern süßesten Dank! —

Unser Kunsttreiben in Leipzig beginnt nun wieder mit neuem Eifer. Ein Abonnementskonzert<sup>3</sup> ist nun bereits unter Mendelssohns Leitung vorüber. Das 2. ist nächsten Sonntag, worin ich mein Konzert<sup>4</sup> und Henselt's<sup>5</sup> Variationen spiele. Bektere erscheinen in diesen Tagen, doch weiß ich nicht, ob ich sie Ihnen mitteile, da ich vermute, daß Sie sie von Krügen<sup>6</sup> zur Abschrift erhalten. —

Eben schreiben Kummer und Kotte, daß sie hier Konzert geben wollen<sup>7</sup>, sowie auch Taubert<sup>8</sup>, Gebrüder Schärer<sup>9</sup> u. a. m. Vor kurzem hatten wir einen liebenswürdigen Künstler hier, Antoine Gerke aus Petersburg, der auf Befehl des Kaisers reist und von diesem auch das Reisegeld erhalten hat, um Liszt in Paris, Thalberg in London und vielleicht auch meine Wenigkeit in dem kleinen Leipzig zu hören. Er ist ein großer Mechaniker und hat einen Ton auf dem Klavier, wie ich ihn nie gehört. Unter FIELDS Schülern ist er wohl der beste. Leider ist er so bescheiden, daß er überall unerkannt fortging und auch hier ist er, außer von uns und einigen Wenigen nicht erkannt worden. Nur durch vieles Zureden brachten wir es dahin, daß er uns einmal einen Abend hintereinander vorspielte, denn bis dahin mußte ich ihm immer vorspielen. Noch kein Künstler hat mich so geschätzt als er, daher er auch ganz entrüstet von Dresden zurückkam und zwar aus dem Grund, weil man auch bei ihm auf eine niedrige Weise verleumdet hatte, selbst unsere vermeintlichen Freunde. Daß er hier Konzert gegeben, wissen Sie gewiß von Schumann, als auch, daß ich mit ihm in 2 Tagen ein Duo komponiert und im Konzerte<sup>10</sup> vorgetragen habe. Durchaus sollten wir nach Petersburg kommen, doch kennen Sie Vaters Antipathie<sup>11</sup>. — Die Majorin<sup>12</sup> hat wieder an mich geschrieben, und war etwas erzürnt, daß Sie nicht nach Magden gekommen waren.

Soll ich Ihnen noch mehr schreiben, da ich hoffe, Sie in 14 Tagen in Dresden zu sehen? Wir bleiben sicher 8 Tage daselbst und würden uns freuen, Sie vor unserer Abreise nach Wien<sup>13</sup> noch einmal zu sehen. Nicht bloß die Wiener erwarten mich, sondern auch meine eben bei Haslinger gedruckten Variationen<sup>14</sup>. Ich werde mir ein Vergnügen daraus machen, sie Ihnen nächstens zu schicken<sup>15</sup>.

Doch nun grüßen Sie einstweilen Ihre liebe Frau und alle, die sich meiner noch freundlich erinnern.

Ich aber bleibe wie immer

Ihre aufrichtige Freundin

Clara.

NB! Sehr freuen würde ich mich, wenn Sie uns vor unserer Abreise noch einmal schreiben. Von der großen Musikaufführung in Freiberg haben wir viel gelesen. Welchen Eindruck hat die Ouvertüre von Berlioz auf Sie gemacht? Schumann hat eine Folge von Walzern<sup>16</sup> geschrieben, die jetzt gedruckt werden. Den „Carnaval“<sup>17</sup> habe ich jetzt studiert und er macht allgemeines Glück bei den Zuhörern. Er ist auch schön. Daß Henselt<sup>18</sup> hier erwartet wird, wissen Sie gewiß von Schumann, der, wie er mir gesagt, wohl schon einigemal an Sie geschrieben. Noch viel Schönes in aller Eile! — —

<sup>1</sup> Musiklehrer Friedrich Wied, geb. 1785 Preßsch bei Torgau, † 1873 Dresden. <sup>2</sup> Der sog. Bauernhase, ein beliebtes Freiburger Gebäck in Form eines gebratenen, gespickten Hasens. <sup>3</sup> Im Gewandhause zu Leipzig. Außer den Abonnementskonzerten gab es, wie jetzt noch, die sog. Extrakonzerte. <sup>4</sup> Klavierkonzert von Clara Wied, Op. 7, erschienen Leipzig bei Hofmeister, L. Spohr gewidmet, zum zweitenmale. <sup>5</sup> Introduction und Variationen, das erstemal im Gewandhause. <sup>6</sup> Hospianist in Dresden; wie Becker, Henselt und viele andere ein ständiger Gast im Serreschen Hause. <sup>7</sup> Friedr. Aug. Kummer, Cellist und Joh. Gottl. Kotte, Klarinettist in der Hofkapelle, Kammermusiker, Bekannte von Clara und Becker, gaben 11. Nov. 1837 ihr Extrakonzert. <sup>8</sup> Wilh. Taubert, damals Pianist und Leiter der Hofkonzerte in Berlin, Extrakonzert am 27. Nov. 1837. <sup>9</sup> Gebr. Schärer haben nie im Gewandhause zu Leipzig gespielt. <sup>10</sup> Anton Gerke hatte sein Extrakonzert am 16. Sept. gegeben. Schumanns R. St. f. Musik brachte eine Besprechung. <sup>11</sup> Der Wunsch Claras, nach Petersburg zu kommen, ging erst 1844 in Erfüllung, auch ihr Gatte Robert Sch. war aber eigentlich gegen die Reise, auf der er auch ziemlich ernstlich erkrankte. <sup>12</sup> Majorin Friederike Serre, die kunstsinigste Gattin des ebenso kunstsinigen Begründers der Dresdner Schillerstiftung, Major Serre auf Magden bei Dresden. <sup>13</sup> Erste Kunstreise Claras nach Wien, Aufenthalt dauerte bis April 1838. Jubelnde Aufnahme, große Ehrungen. <sup>14</sup> Clara Wied, Op. 8, Konzertvariationen über e. Kavatine aus „Pirat“ von Bellini. Wien, Haslinger. <sup>15</sup> Durch E. A. Beckers Sohn, den noch in Dresden lebenden greisen Tonkünstler Ruppert Becker, hat das Schumann-Museum manche dieser von Sch. an seinen Freund Becker geschenkten Erstausgaben erhalten. <sup>16</sup> Op. 6 „Davidsbüchlerlänze“ gemeint, diese erschienen dann Febr. 1838; Walthers v. Goethe gewidmet. <sup>17</sup> Op. 9 von Rob. Schumann, Einführung dieser Komposition in den Konzertsaal durch Liszt. <sup>18</sup> Henselt kam im Dezember desselben Jahres, herzlich eingeladen von Rob. Schumann.

\* \* \*

Clara Schumann an Selmar Bagge.

Düsseldorf, 29. März 1856.

Geehrter Herr;

Ihren lieben Brief habe ich erhalten und danke Ihnen herzlichst für Alles, was Sie mir darin sagen. Die innigste Freude ist es mir, daß Sie gern meiner gedenken<sup>1</sup>, und so kann ich Sie nur bitten, mir dies freundliche Gedenken zu bewahren. — Ihrem Wunsche gemäß sende ich Ihnen die Programme. Sie werden aber darin Manches finden, namentlich aus meiner früheren Jugend, was ich lieber ungeschenkt wüßte und darum mit Stillschweigen übergangen<sup>2</sup>. Ich hatte auch eine Zeit der sog. Steddenpferde, Cis dur Fuge, F-moll Sonate, jedoch muß ich zu meiner Rechtfertigung hinzufügen, daß ich zu Haus für mich das ganze temperierte Klavier<sup>3</sup> übe, und schon damals mit Wonne. Wie aber, geehrter Freund, wollen Sie widerlegen, daß ich zuweilen etwas zu schnelle Tempis genommen? so etwas läßt sich ja nie beweisen, und ich glaube es, daß dieser Wortwurf zuweilen ein gerechter sein mag. Sie wissen, daß ich selten ohne Inspiration spiele, sie kommt mir eben, — wie leicht aber läßt man sich dadurch fortreißen, daß man sich selbst keine Rechen-

schaft mehr giebt, ob man zu schnell war oder nicht. Und gerade passiert mir das leicht bei Stücken, die ich so recht lieb habe, die mich so ganz alles um mich vergessen lassen. Freilich soll es nicht so sein, der Künstler soll immer Meister seiner Gefühle sein, wie der schön-ruhige Mensch im gewöhnlichen Leben! Nun, ich will mich bestreben, es besser zu machen, und gewiß soll mir der Vorwurf von Nutzen sein<sup>4</sup>. — Die Vorbereitungen zu meiner englischen Reise (8. April)<sup>5</sup> hindern mich, Ihnen mehr zu sagen, was ich wohl noch auf dem Herzen, auch müssen Sie meine eilige Schrift entschuldigen, es liegt mir gar zu viel in Herz und Sinn<sup>6</sup>!

Leben Sie wohl, samt der lieben Frau, oft gedente ich der gemüthlichen Stunden.

Bitte grüßen Sie freundlich auch Debroy<sup>7</sup>.

Behalten Sie mich ein wenig lieb, die ich bin Ihre und Ihrer lieben Frau

herzlich ergebene

Clara Schumann.

<sup>1</sup> Clara Schumann war Januar und Februar in Wien gewesen das drittemal in Wien (cf. Bismann II S. 395). <sup>2</sup> Sie meint damit wohl die rein virtuosenhaften Kompositionen z. B. von Hünten, Herz, Bizis, welche einen breiten Raum in den Konzerten z. B. der Jahre 1828—1832 einnahmen. <sup>3</sup> Bachs „Wohltemperiertes Klavier“, das auch stets auf R. Schs. Flügel lag. Cis dur-Fuge ist daraus. Mit der f moll-Sonate ist Op. 57 von Beethoven gemeint. <sup>4</sup> Clara Schumann hat immer ernstlich über ihr Spiel nachgedacht und war ernstgemeintem Ausstellungen gegenüber wohlwollende Prüferin. <sup>5</sup> Die erste der 19 von ihr unternommenen Konzertreisen nach England. Bald nach der Rückkehr im Juli 1856 traf sie die schreckliche Nachricht, daß es mit ihrem heißgeliebten Robert nun zu Ende gehe. <sup>6</sup> Das können wir ihr nachfühlen: 7 Kinder zu versorgen, der Mann in der Heilanstalt, schwankend zwischen Hoffnung und Trostlosigkeit, nur allein in der ernsten Kunst Viderung findend. <sup>7</sup> Debroy v. Bruyt, der große Schumann-Berehrer, Komponist und Musikschriftsteller und Wiener Schützling von Hebbel, der ihn Schumann zuführte.

\* \* \*

Clara Schumann an Frau v. Holstein.

Frankfurt a. M., 14. Juni 1893.

Liebe Frau von Holstein

recht lange schulde ich Ihnen Dank für die freundliche Bemühung<sup>1</sup>, deren Sie sich meinethalben unterzogen. Ich kann nun nach Ihren Mitteilungen beruhigt sein. Ich schrieb an Frau Schneider. Unter uns gesagt, fände ich eine Stiftung für junge Studierende<sup>2</sup> nützlicher als ein Denkmal, das ja doch für alle Zeit durch seine Werke gesetzt ist. Meinen Sie nicht auch? Sie könnte es ja Schumann-Stiftung nennen, wenn sie den Komponisten ehren will. — Herzogenberg ist ganz wie verschollen für mich, ich will ihm nächstens schreiben, bin schon lange in seiner Schuld. Ich habe eben doch immer viel zu tun und darf doch nicht anhaltend arbeiten<sup>3</sup>! Sie haben aber Rücksicht mit mir, liebe verehrte Frau, Sie wissen ja, daß nicht Vergessenheit es ist, wenn ich schweige.

In treuester Gesinnung

Ihre

Clara Schumann.

<sup>1</sup> Frau v. Holstein hatte sich in Angelegenheit eines neuen Schumann-Denkmal für Leipzig, das gestiftet werden sollte, erkundigen sollen, jedenfalls hatte der noch unbekanntes Stifterin das Kleine, 1860 von Dr. Ph. Fiedler der Stadt Leipzig geschenkte Denkmal nicht mehr genügt. Clara Schumann ist aber nie große Freundin der Denkmäler für ihren Mann gewesen, es liegen darüber viel Äußerungen von ihr vor. Aufführung seiner Werke, das war ihr Wunsch, wie sie selbst sich fast bis zu ihrem letzten Atemzuge in den Dienst der Aufgabe gestellt hat, Rob. Schumanns Werke der Nachwelt immer mehr bekannt und lieb zu machen. <sup>2</sup> Das edle Künstlerpaar Franz und Hedwig v. Holstein haben eine solche Stiftung in Leipzig errichtet. <sup>3</sup> Clara Schumann hat noch bis kurz vor ihrem 1896 erfolgten Tode Unterricht gegeben. Ihr Leben war von frühesten Jugend an bis an das 80. Jahr ein Leben voll ernster, treuester Arbeit!

## Joseph Renner

Domorganist und Lehrer an der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Von Georg Seywald (Altdorf, Niederbayern).

**J**oseph Renner, als Sohn des um die Wiederbelebung der alten Madrigalliteratur hochverdienten gleichnamigen Mannes am 17. Februar 1868 in Regensburg geboren, besuchte, durch seinen Vater und den Stiftsorganisten Stich gründlich vorbereitet, zuerst die dortige Kirchenmusikschule und ging hierauf, 1885, an die Akademie der Tonkunst nach München, um bei Rheinberger Kontrapunkt und Orgel zu studieren. 1887 erhielt er den Königs-warterschen Ehrenpreis für Komposition und übernahm dann nach glänzend bestandener Reiseprüfung noch im Herbst des gleichen Jahres die Chordirektorstelle in Bludenz. 1893 zum Domorganisten in seiner Vaterstadt ernannt und seit 1896 auch Lehrer für Orgel an der Kirchenmusikschule, wurde er 1914 mit dem Professortitel ausgezeichnet.

Renner ist eine jener sympathischen Künstlergestalten, die, unbekümmert um den Lärm des Alltags, ihre eigenen Wege gehen und sich durch nichts den Glauben an ihr Kunstideal rauben lassen. Ein Komponist, der die Kinder seiner Muse nicht zu Duzenden auf den Markt wirft, sondern strenge Selbstkritik übt, hat uns Renner in seinen Orgelkompositionen — Zwölf Konzerte verschiedenen Charakters Op. 19, I. Suite Op. 56, II. Suite Op. 61, I. Sonate Op. 29, II. Sonate Op. 45, Thema mit Variationen Op. 58, Zwölf große Präludien für Orgel oder Harmonium Op. 67<sup>1</sup> und III. Suite Op. 70 — um nur die größten zu nennen —, tiefinnerliche Werke geschenkt, die nicht Augenblicksmusik sind, und denen darum dauernder Erfolg beschieden sein wird. Bei „höchster Modernität“ ist stets die Form gewahrt; die stetig wachsende, Zug um Zug sich vertiefende chromatische Linie, in der die Harmonie förmlich aufgeht, und nur mehr den ruhenden Pol bildet, zwingt jeden, der hören kann und mag, durch ihren Fluß und ihre Logik zur Ueberzeugung, daß sie nicht ein ohne innere Notwendigkeit von außen in diese Musik getragenes Element bedeutet, sondern daß Renners Musik aus dem Geiste der Chromatik geboren ist. Mit dieser Erkenntnis fällt der Einwand, den Griesbacher in seiner „Stilistik“ (4. Band) gegenüber der II. Litanei Renners (Op. 64) erhebt, als verwende Renner das Chroma nicht hausälterisch, so daß dadurch die künstlerische Architektur beeinträchtigt würde. Die Chromatik ist für Renner kein bloßes technisches Mittel, sie ist ihm der Born, aus dem seine Musik quillt, ihm ist sozusagen die chromatische Ader angeboren.

Was wir nicht von allen Werken Regers sagen können, so daß dieser Mangel uns das tiefere Eindringen in die Kompositionen deselben öfters erschwert und uns manchmal sogar vermuten läßt, nicht die Psyche des Meisters spräche zu uns, sondern seine eminente Kompositionstechnik, das gilt für Renner: dessen starke melodische Begabung gelangt zu herrlicher Reife, die kühnen Harmoniefolgen, frei von jeglichem Ektizismus, umrankt eine weitbogige Melodie, nie überdecken die harmonischen Farben die melodische Linie. Man hat Renner den „Kirchenmusikalischen Brahms“ genannt, und in der Tat zeigen besonders des Meisters letzte Werke eine an den Wiener Meister gemahnende Herbheit des Ausdruckes, die müheloses Genießen erschwert; aus manchen seiner Schöpfungen blickt düsterer Ernst, wenn er auch durch tröstende Lichtblicke nicht selten gemildert wird — es sei nur an die in wuchtiger Größe einher schreitende Elegie aus der I. Suite erinnert: in einem mystisch emporschwebenden und wieder zurück sinkenden Mittelsatz träumt sich die Seele das Leid weg; im Präludium der III. Suite bricht durch tiefes Nebelgrau (d moll) tröstender Sonnenstrahl (E dur). Das mögen die Gründe sein, warum sich weitere Kreise für diese

<sup>1</sup> Op. 67 erscheint demnächst in sehr erweiterter, nur für die Orgel bestimmter Umarbeitung bei Gleichauf in Regensburg als Op. 73.



ausgereifteren Werke anfangs nicht erwärmen konnten. Die rhythmische Zeichnung finde ich zwar manchmal etwas gleichförmig, doch greift auch hierin eine fortwährende Vertiefung Platz, und in seiner III. Suite — neben der c moll-Sonate das Schönste, was uns Renner geschenkt — ist dieser Mangel nicht mehr fühlbar.

Da nimmt es denn nicht wunder, wenn hervorragende Zeitgenossen Renner die wohlverdiente Anerkennung gezollt haben. So schrieb kein Geringerer als Max Reger seinerzeit über die g moll-Sonate Op. 29 an den Komponisten: „Es drängt mich, Ihnen meine aufrichtige Freude über das schöne Werk mitzuteilen. Es ist dies durchweg interessante, nie erlahmende, echte Orgelmusik, wie sie heutzutage leider immer seltener geschrieben wird. Am besten gefällt mir die ausgezeichnete Fuge; es leben nicht viele Komponisten, die Ihnen diese Fuge nachschreiben; besonderen Respekt habe ich da vor einigen Engführungen, die mir viel inniges Vergnügen machten.“ Und in der Monatschrift für „Gottesdienst und kirchliche Kunst“ äußerte sich Reger über die c moll-Sonate Op. 45 wie folgt: „Gleich der erste Satz setzt sehr interessant ein; es sind mir da Harmonien begegnet, wie ich sie seit langer, langer Zeit unter den Neuheiten unserer Orgelmusik vergeblich suchte. Ganz ausgezeichnet gelungen ist die den Schlusssatz bildende Passacaglia; auf einem schönen Thema baut sich eine reiche Folge von charakteristischen Variationen auf, die alle bei ausgezeichnetem Orgelsatz und wirkungsvoller Abwechslung dem Autor das Zeugnis eines äußerst gewiegenen, erfindungs- und empfindungsreichen Kontrapunktikers ausstellen. Möchte Renner der Organistenwelt recht bald weitere, ebenso hervorragende Werke schenken — meiner freudigsten Anerkennung darf er immer sicher sein.“

Aber auch der protestantische Norden Deutschlands verjagte Renner die Anerkennung nicht. So begrüßt der hervorragendste Berliner Orgelmeister Walter Fischer in der „Allgemeinen Musikzeitung“ die III. Suite Renners mit den Worten: „Renners glückliche Erfindungsgabe feiert in seinem Op. 70 einen neuen Triumph. Wie schön steht ihr das neuzeitige Gewand wirklich moderner Harmonie! Seine kräftige, gerade musikalische Denkweise schützt die Suite davor, in diesen vier gleichartigen Sätzen weich und süßlich zu werden. Der schönste dieser getragenen Teile der Suite ist die von edlem Stimmungsgehalt gesättigte ‚Invokation‘. Auch in der abschließenden Fuge zeigt sich Renner als ein geistsprühender Lieddichter, der eine Fuge nicht nur deshalb schreibt, um mit seinem kontrapunktischen Können zu prunken.“ „Der begeisterte Vorkämpfer Regers, der berühmte Organist der Thomas-Kirche in Leipzig, Prof. Karl Straube, schreibt über die I. Suite Renners in der Berliner Zeitschrift „Die Musik“: „Die sechs Stücke, die Renner unter dem Titel ‚Suite‘ vereinigt hat, erfreuen durch die sichere Formgebung, durch die Vornehmheit der musikalischen Sprache und durch die zum Teil sehr interessante, modern empfundene Harmonik.“

Sehr bald hören wir auch von der warmen Aufnahme der Rennerschen Orgelwerke im Ausland. Der große französische Orgelmeister Alexander Guilmant in Paris spielte nach seiner eigenen Mitteilung Rennersche Werke in den Konzerten, die er auf seiner großen Orgel zu drei Manualen gab; der Amerikaner Eddy brachte am 20. Dezember 1902 die c moll-Sonate zum erstenmal in London zum Vortrage, und aus Zürich, Luzern, Verona, Wien, Salzburg, Stockholm, Barcelona und verschiedenen nordamerikanischen Städten

liefen Programme ein, auf denen neben Bach, Rheinberger und Reger, auch der Name „Renner“ zu finden war. —

Von Renner als Schöpfer kirchenmusikalischer Gesangswerke sagt Griesbacher in seinem oben erwähnten Werk, daß er „der Modernste unter den Modernen“ sei. Ich möchte noch dazufügen: neben Rheinberger der Fruchtbarste unter den Modernen. Dies will ich aber nicht im Sinne von Vielschreiberei aufgefaßt wissen; große Werke dieser Art hat uns Renner nur wenige gegeben — sein größtes, ein Requiem für Chor, Soli und Orchester, ist heute noch Manuskript —, dafür aber Wertvolles, das turmhoch über der Meinungen Streit steht. Wer hörte beim „Christe“, „Qui tollis“, „Et incarnatus“, „Et in Spiritum“ usw., der Missa solennis Op. 30 nicht die „Atemzüge der Seele des Künstlers leise gehen“? Wen ergriff nicht das rhythmisch und harmonisch gleich fesselnde dritte „Kyrie“, das wuchtige „Et exspecto“ mit nachfolgendem „Et vitam“ im Innersten?



Joseph Renner.

Ein anderes Hauptwerk Renners, sein großes Te Deum Op. 50, welches nach seiner Uraufführung (1901) von rückständigen Zeloten heftig angegriffen wurde, bezeichnet Dr. Sigl als einen „Leuchtblick aus entlegenen Fernen“ und Vinzenz Goller als „eines der bedeutendsten kirchlichen Werke neuerer Zeit“. Und wer, wie ich, Gelegenheit hatte, diese grandiose Dichtung bei festlichen Anlässen im Regensburger Dom zu hören, der wird mir zustimmen, wenn ich sage: aus diesem Werke spricht ein uns Höchste gigantisch ringender Künstler!

Die „II. Lauretanische Litanei“ endlich, ein Juwel liturgischer Tonkunst, zeigt uns ihren Schöpfer auf unerreichter, einsamer Höhe. Wie wollte ich die Fülle der Schönheit, die über dieser Schöpfung — einem Erzeugnis kirchenmusikalischer Romantik — ausgegossen ruht, in Worten schildern! Geht hin und lauschet — laßt euch vom leise träumenden Bagmotiv Seite 11 führen in selbige Gefilde — und ihr

werdet die Sprache eines Eigenen, der nicht nach der Gunst der Menge lechzt, hören!

Renner ist aber nicht nur auf den Gebieten der Orgel- und der Kirchenmusik tätig, sondern auch Schöpfer stimmungsvoller Lieder, die bereits von bedeutenden Künstlerinnen, wie den Münchener Kammer Sängerinnen Preuse-Magenauer und Erler-Schnaudt in Konzerten mit größtem Beifall gesungen wurden. Das Lied „Ihr Fensterlein“ wurde beim Berliner Preiswettbewerb für volkstümliche Lieder preisgekrönt, das Lied „Die blauen Frühlingsaugen“ (Heine) erfreut sich sogar schon einer gewissen Popularität.

Mit seiner „Romantischen Ouvertüre“ für Orchester, Op. 38, und seinem, vom Hösli-Quartett (München), im Regensburger Musikverein 1916 zur erfolgreichen Uraufführung gebrachten Streichquartett (c moll) beweist Renner außerdem auch noch seine Meisterschaft in den großen und schwierigen Formen der Instrumentalkomposition. Gerade das letztgenannte Werk wurde von Autoritäten als wertvolle Bereicherung der Literatur bezeichnet.

Renner, der überdies, um auch dieses Gebiet seiner Tätigkeit zu erwähnen, als Improvisator auf seltener Höhe steht, ist ein ernst ringender Künstler, eine Persönlichkeit, die stark genug ist, um aus Eigenem zu leben; in seinen Werken geht er eigene Wege und zeigt sich als Meister der Form und Kühner, Neuland entdeckender Harmoniker. Seine, wie schon bemerkt, etwas herbe, aber dabei reiche und reine Tonsprache, der die Sinnlichkeit fehlt, ist nach innen gerichtet, wird von innerer Gefühlswärme belebt und zwingt durch ihre Leucht- und

Schlagkraft jeden, der guten Willen hat, in ihren Bann. So fühlen wir in seinen Werken den Pulsschlag seines Herzens, so ergreift uns der Rhythmus seiner Seele, so spricht er in Tönen aus, was andere noch nicht gesagt haben: ein Künstler, der der Stimme seines Herzens lauscht<sup>1</sup>.

## Zur Instrumentierung von Mozarts Symphonien.

Von Dr. Gerb Freiesleben (Leipzig).

(Schluß.)

### III. Symphonie g moll (Köch. 550).

Die ungewöhnliche und für die gebräuchlichen Stimmungen schlecht liegende Tonart hat den Komponisten veranlaßt, auf die Trompeten ganz zu verzichten und nur zwei Hörner vorzuschreiben, die er, um auch nur den Grundakkord der Tonart darstellen zu können, in zwei verschiedenen Stimmungen, hoch b und g, verwenden muß. Die Folge ist eine häufige Verteilung zusammenhängender Tonfolgen auf die beiden Instrumente und eine überaus unruhige, sprunghafte Führung beider, die durch den, ein ruhiges Verweilen auf den Grundakkorden kaum kennenden Charakter der Symphonie noch verstärkt wird. Diese bezeichnende Behandlung der Hörner muß natürlich im ganzen beibehalten werden; mehr noch als bei den andern Symphonien ist deshalb bei den hier zu machenden Aenderungsverschlüssen große Zurückhaltung geboten.

Im ersten Satz sei nur auf die erste Forte-Stelle der Durchführung S. 7 Takt 11 [9<sup>o</sup>] flg. hingewiesen, wo Mozart die Hörner zur Verstärkung der Themeneinfälle heranzieht, ihnen aber nur die Hauptnoten geben kann, wodurch folgende Zusammenstöße entstehen:

Die Wirkung für das Gehör ist m. G. eine wenig gute, die Klarheit der Stelle sehr wesentlich störende; eine Führung der Hörner im Einklang mit der Stimme, deren Verstärkung sie dienen sollen, ist deshalb an dieser ganzen Stelle sehr wohl in Erwägung zu ziehen.

Im weiteren Verlauf des Satzes würde noch auf S. 15 Takt 14, 15 [20<sup>o</sup>, 7<sup>o</sup>] die unmotivierte Lücke im ersten Horn durch die Note ges, im zweiten durch es—des auszufüllen sein.

Im 2. Satz läßt die überaus feine Verwendung der Hörner nur wenige Wünsche offen. S. 23 Takt 4 [31<sup>o</sup>] bläst das 2. Horn besser eine Oktave tiefer; S. 24 Takt 5 [33<sup>o</sup>] nimmt es zur Vermeidung falscher Lösung der vorangehenden Septime b lieber as statt f. Ganz merkwürdig ist die Stelle S. 28 Takt 4 [38<sup>o</sup>], die folgendes harmonische Bild ergibt:

In den Fes dur-Septakkord schneiden die Hörner mit ihren es in denkbar schärfster Dissonanz hinein, springen aber dann, statt der natürlichen Fortschreitung nach des, nach ges und fes hinauf, um auch diese Dissonanz wieder, statt mit einem Sekundschritt, mit einem Nonenabsprung des 2. Horns zu lösen. Die Korrektur der Stelle läßt sich sehr einfach ausführen, indem man im 2. Akkord beide Hörner nach des abwärts führt und das dadurch ausfallende fes' dem 1. Fagott gibt (ges' ist schon in der Bratsche vertreten). Ob man die Aenderung ausführen oder die Stelle gerade um ihrer alle Regeln mißachtenden Kühnheit willen stehen lassen will, muß dem Ermessen des Einzelnen überlassen werden; in letzterem Falle ist unbedingt zu beachten, daß das ges und fes als Stopftöne beabsichtigt sind und sinngemäß diese im Forte scharf abstechende Klangfarbe hier beibehalten müßten.

Im Finale sind die Hörner sehr stark beschäftigt, und ihre sprunghafte, vielfach von Lücken durchsetzte Verwendung ist hier besonders auffällig, um so mehr, als sonst der Satz instrumentell von ausgesprochenster Feinarbeit ist. Ueberall da, wo dem zweitaktigen, vom Streichorchester allein gebrachten Vorderatz des Themas der zweitaktige Nachatz des vollen Tutti antwortet, erscheint eine Ergänzung der darin auftretenden Hörnerlücken stilgemäß. So hat man dem 1. Horn bereits im 3. Takt

zu geben, ebenso im 4. Takt nach dem 2. Wiederholungsstrich. Im 2. Takt nach diesem Wiederholungsstrich beseitigt man die sich kreuzenden schwerfälligen Quintensprünge, indem man das erste Horn mit der Flöte, das zweite mit der ersten Oboe zusammengehen läßt. In den 4 Takten S. 35 Takt 15 flg. [48<sup>o</sup>-1<sup>o</sup>] können beide Hörner, statt ihre zufällig vorhandenen Naturtöne unverbunden in ganzen Noten in das Tutti hineinzuwerfen, eine Oktave tiefer mit den Oboen geführt werden. S. 36 Takt 6 [48<sup>o</sup>] geht zweckmäßig das 2. Horn, zwei Takte später das 1. Horn mit dem 1. Fagott, wieder zwei Takte später das 1. Horn mit dem 1. Fagott, das 2. Horn eine Oktave höher mit dem 2. Fagott, während abermals zwei Takte später das 2. Horn eine Oktave unter die 2. Violine zu legen ist. Alle diese Aenderungen sind so naheliegend, daß sie wohl keiner besonderen Begründung bedürfen.

S. 39 Takt 14 [53<sup>o</sup>] erhält das 1. Horn im 3. Viertel besser es, um das als ungelöste Dissonanz in der Luft hängen bleibende tiefe b zu vermeiden. In den folgenden Takten bis zum Wiederholungsstrich kann das 2. Horn die Lücken zwischen den einzelnen halben Noten auf d durch entsprechende halbe Noten auf e ausfüllen.

Im weiteren Verlaufe des Satzes ergeben sich nur noch Analogien zu dem bereits Ausgeführten; insbesondere sind S. 44 Takt 16 bis S. 46 Takt 7 [59<sup>o</sup> bis 61 a. G.] die Lücken und Quintensprünge durch Anpassung an die entsprechenden anderen Orchesterstimmen mit Leichtigkeit zu beseitigen.

### IV. Symphonie C dur (Köch. 551).

Im Gegensatz zur g moll-Symphonie gehört die sogen. Jupiter-Symphonie wieder zu den Werken, denen gerade das Festhalten an Tonika und Dominante, der Gebrauch der Hornquinten und der einfachsten Dreiklangsmotive, nament-

<sup>1</sup> Von den hier genannten größeren Werken Kenners erschienen Op. 19, 56 und 61 bei Leuckart in Leipzig, Op. 29 bei Junne in Leipzig, Op. 30, 45, 58, 64, 67 und 70 bei Gleichauf in Regensburg und Op. 50 bei Fr. Feuchtinger-Böfeneder in Regensburg.

lich im ersten Satz, einen ganz ausgeprägten Charakter verleihen, der keinesfalls durch noch so naheliegende Aenderungen beeinträchtigt werden darf. Trotzdem bedürfen auch hier noch eine Anzahl Stellen der Korrektur.

Auf S. 5 Takt 13 [6<sup>8</sup>] ist das Thema im Fagott geknickt, weil die hohen Noten a', c'' dem Instrument damals noch nicht zu Gebote standen. Heute steht ihrer Ausführung in dieser Lage an sich nichts im Wege. Die Frage der Aenderung wird aber dadurch verwickelt, daß im Wiederholungsteile S. 17 Takt 1 [23<sup>8</sup>] auch die diesmal allein spielenden 1. Violinen dieselbe Knickung aufweisen. Traute Mozart an dieser Stelle den Geigern den unvorbereiteten Einfaß auf f''' nicht zu, oder verfolgte er hier eine besondere thematische Absicht? Angesichts dieser kaum zu lösenden Zweifelsfrage wird man besser tun, dem Urtext an beiden, so überaus fein instrumentierten Stellen den Vorzug zu geben.

Die Stelle S. 6 Takt 15—18 [8<sup>5-8</sup>] gehört zu denen, bei denen die Beschränkung der Trompeten und Hörner auf c und g nicht sinngemäß bedingt, sondern gezwungen erscheint und leicht die großartige Harmoniefolge zudeckt. Man kann hier gut das 1. Horn mit der 2. Violine, die 2. Trompete mit dem 1. Fagott zusammengehen lassen, während 2. Horn und 1. Trompete unverändert bleiben, da der zur Ueberleitung in die Viertelbewegung notwendige Rhythmus erhalten bleiben muß.

S. 8 Takt 10, 11, 13, 14 [10 letzter Takt, 11<sup>1, 3, 4</sup>] ersticken die Hörner mit dem festgehaltenen d die Fagotte rettungslos; die Stelle gewinnt deshalb bedeutend an Klarheit, wenn man sie mit ihnen zusammengehen läßt. Die Trompeten bleiben unverändert, denn, wie die Flöte beweist, ist das Festhalten des d allen Dissonanzen zum Troß hier nicht ohne Absicht geschehen.

Auf S. 16 Takt 7, 8 [22<sup>10, 11</sup>] ist das e g e g der Hörner und Trompeten ein die Klarheit der Stelle störender Notbehelf, wie aus der Parallelstelle S. 4 Takt 12 [5<sup>1</sup>] hervorgeht. Die Instrumente werden hier unbedenklich mit den Fagotten übereinstimmend geführt werden können.

S. 18 Takt 10, 11 [25 letzter, 26<sup>1</sup>] müssen Hörner, Trompeten und Pauken im vollsten ff pausieren, weil ihnen die sämtlichen Affordtöne fehlen (auch das hohe f wäre nur mit Stopfen rein herauszubringen gewesen). Die Versuchung liegt nahe, die Lücke auszufüllen. Damit würde man aber einen der genialsten Einfälle der ganzen Symphonie zerstören, denn gerade diese Lücke gibt dem Tondichter den Anlaß, zwei Takte später mit titanischer Kraft das g aller fünf Instrumente in die in entlegene Tonarten abgeschweifte Harmonie hineinzuschleudern und sie dadurch binnen zwei Takten mit Elementargewalt wieder ins C dur zurückzuführen.

Die auf S. 19 Takt 2 [26<sup>11</sup>] einsetzende schöne melodische Führung ist in der Flöte kaum, in den Fagotten gar nicht vernehmbar. Das erste Horn geht deshalb besser diese drei Takte lang (bis zum 1. Viertel des 4.) mit den Fagotten. Im 6. Takt von S. 19 [27<sup>2</sup>] nehmen im 3. Viertel 2. Horn und 2. Trompete h statt g.

Auf die wundervolle Verwendung der Trompete S. 19 Takt 11—15 [27<sup>7-11</sup>] im Einklang mit Pauke und tiefen Streichern sei als besonders feine Benutzung der Naturtöne ausdrücklich hingewiesen!

Im letzten Takt von S. 19 [28<sup>3</sup>] ist in der Flöte das a (2. Achtel) natürlich eine Oktave höher zu nehmen, um die geknickte melodische Linie wiederherzustellen.

Der zweite, an instrumentalen Klangwundern überreiche Satz läßt ebensowenig irgendwelche Aenderungen wünschenswert erscheinen wie das Menuett.

Im fugierten Schlußsatz bot die Behandlung der Blechinstrumente dem Tondichter ganz besondere, stellenweise unüberwindliche Schwierigkeiten. Es sind Stellen darin, in denen ihre Haltetöne den Satzbau erheblich stören und verdunkeln, so z. B. S. 38 Takt 19 [54<sup>5</sup>] flg., wo in die wunderbaren Sequenzen der Holzbläser, durch die sich die imitierenden Motive in den Außenstimmen der Streicher hindurchschlingen, die Trompeten und Hörner ihre Hornquinten und

ungelösten Sekunddissonanzen hineinwerfen. Es ist natürlich schwer zu entscheiden, wie Mozart diese Stelle mit Ventilinstrumenten gestaltet haben würde. Als beste Lösung erscheint immer noch, diese 8 Takte die Hörner mit den Fagotten, die Trompeten eine Oktave darüber gehen zu lassen; eventuell kann man auch dem 1. Horn die Noten der Bratsche, dem 2. die des 1. Fagotts geben. Die Wiederholung der Stelle S. 49 Takt 8 [68<sup>8</sup>] flg. rechtfertigt diese Aenderung.

Auf S. 40 Takt 16 [57<sup>2</sup>] flg. findet sich eine ähnliche Stelle. Zwei konzertierende Gruppen — 1. Violinen mit Flöte und 1. Oboe einerseits, die Bässe mit 2. Oboe und Fagotten andererseits — werfen sich das aus drei Halben bestehende Anfangsmotiv des vierten Themas zu; die Trompeten und Hörner, der ersten Gruppe angeschlossen, spielen jeweils, wohl um den auf die dritte Halbe erfolgenden Einfaß der Gegengruppe nicht zu decken, nur die ersten zwei Halben mit, aber auf die ihnen zufällig zu Gebote stehenden, mit dem Thema nicht übereinstimmenden Naturtöne. Hier empfiehlt sich eine durchgreifende Aenderung in der Richtung, daß zunächst wenigstens die 1. Trompete die Melodiennoten erhält, während im weiteren Verlauf der Stelle, wo die vier Streicherstimmen das vollständige Thema in halbtaktiger Engführung bringen, die Trompeten und Hörner zweckmäßig die sonst leicht untergehenden Einfaße der beiden Mittelsstimmen verstärken, so daß die Stelle folgende Gestalt erhält:

The image shows three systems of musical notation for Horns and Trompeten. The first system shows the original notation with corrections indicated by brackets and arrows. The second system shows the corrected notation for the Horns (c. Br.) and Trompeten (c. Br.). The third system shows the corrected notation for the Horns (c. Br.) and Trompeten (c. Br.).


Die nichtmarkierten Noten müssen trotz des vorgezeichneten allgemeinen forte entsprechend zurückgehalten werden; man kann aber behaupten, daß die Stelle erst so richtig verständlich werden kann.

Bei der gewaltigen Stelle S. 42 letzter Takt bis S. 43 Takt 5 [59 drittlehter bis 60<sup>3</sup>] empfindet man eine starke Leere, da gerade die für die Harmonie wichtige Terz es—e im Blech ausfällt und der durch ff (das einzige des ganzen Satzes!) ausgezeichnete Durintritt dadurch sehr an Wirkung verliert. Die Stelle gewinnt ihre wahre Bedeutung erst, wenn (auch zur Vermeidung der hier nicht gut wirkenden Hornquinten) die 1. Trompete mit der 1. Violine (eine Oktave tiefer), die 2. Trompete mit den Fagotten und das 2. Horn eine Oktave tiefer als diese geführt werden.

Mehrfach findet sich im folgenden das ofterwähnte Abspringen von der Dissonanz, das leicht in den Sekundschritt c—h zu korrigieren ist, so S. 43 Takt 9, 10 [60<sup>7, 8</sup>], S. 43



Takt 16, 17 [61<sup>1, 2</sup>]. Auf S. 44 Takt 2 und 5 [61<sup>4, 7</sup>] nehmen 2. Horn und 2. Trompete in der zweiten Halben besser fis statt d (vergl. die naturgemäße Stimmführung der Oboen).

In der Durchführung S. 45 [62] flg. fallen zunächst die prachtvollen Blechafforde im Rhythmus  auf, die den jeweiligen Einsatz einer neuen Engführung des 2. Themas ankündigen. Mozart gibt diese Afforde ersichtlich stets so vollständig wie möglich, muß sich aber leider dreimal auf die leere Quinte, zweimal (zu d moll) auf die Tonika allein, einmal (zu F dur) auf die Dominante allein beschränken, weil ihm die übrigen Affordtöne nicht zur Verfügung standen. Auch hier kann wohl kein Zweifel daran sein, daß man den Intentionen des Komponisten näher kommt, wenn man diese Afforde sämtlich aussetzt, etwa folgendermaßen:

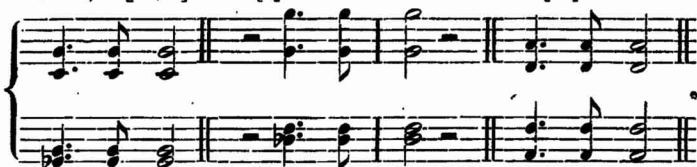
S. 45, 11 [63, 2] 14 [5]

21 [12]



S. 46, 6 [64, 4] 10 [8]

16 [13]



Auf S. 51 Takt 10—15 [71<sup>5-10</sup>] wiederholt sich das kurze Konzertino der beiden Instrumentalgruppen, jedoch sind diesmal die Hörner und Trompeten auf alle drei Halben der ersten Gruppe mitbeschäftigt und stören so die Klarheit der Stelle noch mehr wie dort. Es empfiehlt sich folgende Aenderung:



Bei der unmittelbar anschließenden vierstimmigen Engführung sind wieder die drei ersten Noten der Mittelstimmen jeweils durch die beiden Hörner oder ein Horn und eine Trompete zu verstärken.

Auf S. 53 [74] könnte man daran denken, die im vollen Forte eintretende, durch die Wendung nach Des dur bedingte Lücke auszufüllen, doch würde durch eine völlige Ausfüllung die Wirkung des beim Höhepunkt der Stelle (C dur-Quartsextafford) glanzvoll eintretenden vierstimmigen Blechaffords beeinträchtigt werden. Immerhin ist es von Vorteil, zur Vermeidung des allzuplötzlichen Abbrechens die Trompeten und Hörner noch bis zum des hinüberzuführen und erst im letzten Viertel dieses Takts aussetzen zu lassen.

Auf S. 54 [75] ist noch zweimal der Absprung von der Septime zu beseitigen, am besten, indem das 2. Horn c h e, die 2. Trompete a g g erhält.

In der Roda ist zunächst der Flöteneinsatz b a eine Oktave höher zu legen, so daß die ganzen 6 Takte in der melodischen Führung der Bratsche entsprechen, wodurch dieser überaus feine Effekt erst seine rechte Wirkung erlangt.

In der folgenden großen Viertonkombination machen die vier Blechinstrumente, die nach den ersten vier Hörner-

takten im Interesse der Deutlichkeit zunächst noch 12 Takte lang pausieren, von ihrem Eintritt ab ein klares Erfassen fürs Ohr ganz unmöglich. Die Bratschen, die nur von der 2. Oboe verstärkt erst das 2., dann das 4. Thema bringen, werden ebenso erdrückt wie die mit der 1. Oboe erst das 4., dann das 2. Thema gebenden 2. Violinen; auch die mit dem 1. Fagott dann das 1. und später das 3. Thema bringenden Celli vermögen kaum durchzubringen. Dabei sind die Stimmen der Trompeten und Hörner mit Ausnahme der kurzen Fanfare c e c / g im 4. Takt ohne thematische Bedeutung. So schwerwiegend an dieser ungeheuren, eine der genialsten Eingebungen der ganzen klassischen Musik bildenden Stelle ein ändernder Eingriff auch erscheinen mag, so darf man doch gerade um ihrer Bedeutung willen nicht davor zurückschrecken. Unter Vermeidung alles ungebührlichen Hervortretens der Blechinstrumente würde sie folgendermaßen gestaltet werden können:





## Die Fuge

### Ein Erziehungsfaktor im Kompositions-Unterricht.

Von Rud. Hartmann (Stünzhain S.-A.).

**A**hl jeder Kompositionslehrer stößt bei seiner Unterrichtsarbeit auf Schüler, die gerade den Arbeiten aus dem Bereich des Kontrapunkts und speziell der Fuge eine so bedauerliche Indifferenz, wenn nicht gar passive Widerständigkeit entgegenbringen, daß es sich wohl verlohnen dürfte zu untersuchen, ob und inwieweit doch die Notwendigkeit besteht, der Fuge einen angemessenen Platz im Kompositionsunterrichte einzuräumen.

Die Abneigung des in diesem Stadium der Entwicklung weder technisch noch künstlerisch ausgereiften Schülers entspringt dem Empfinden, er habe es bei der Fugenkomposition ausschließlich mit einer trockenen, noch dazu mühsamen Arbeit kühlen Berechnens zu tun, in der er nicht so leicht, nämlich ehe er nicht eine größere Sicherheit und Beherrschung der Fuge in Form und Technik erreicht, sich seelisch so beteiligen und musikalisch so aussprechen kann, wie ihm das schon bei den einfachsten Formen der freien Komposition möglich ist und weil er, je fester und tiefer sein Seelenleben noch in der Ursprünglichkeit des ungestümen Drängens und einer noch nicht gefestigten, ungeklärten Persönlichkeit wurzelt, sich in dem Zwange und der strengen Gesetzmäßigkeit der Fuge nicht frei und wohl zu fühlen glaubt. Um nun diese hemmenden Momente zu beseitigen muß der Lehrer mit einer Energie, die auch für den zu erziehenden Künstler nichts Beschämendes und Philisterhaft-Nüchternes hat und einem liebevollen Eingehen auf das Wesen der Fuge dem Schüler die Augen öffnen für den bildnerischen Wert und die Schönheiten derselben und so mit seiner Einsicht zugleich die Freude an froher Arbeit auf diesem Felde in ihm wecken.

Auch wenn jemand glaubt (ohne die folgenden Gründe einzusehen), sich ohne die Fuge zur größtmöglichen Fertigkeit im Kontrast, soweit es seiner faktischen Fähigkeit entspricht, entwickeln zu können, wird er doch zugeben müssen, daß das Ideal einer umfassenden, harmonischen Durchbildung eines Musikers (harmonisch hier nicht im musikalischen Sinne!) die Beachtung auch der Fuge gebieterisch fordert, und zwar darf es nicht genügen, nur auf analytischem Wege durch Sezierung einiger Meisterfugen das Schema derselben zu erkennen, sondern er muß — da doch aller Fortschritt im Kompositionsunterrichte praktisch, arbeitend, also erfahrungsgemäß gewonnen wird — synthetisierend die Gestaltung einer Fuge an sich wiederholt erleben. Es darf im System der Stilarten und Kompositionsformen nicht eine klaffende Lücke sein an der Stelle der Fuge, die doch im Zeitalter des Kontrapunkts sowohl instrumental als auch besonders vokal in den Oratorien uns als Dolmetsch heftigen Empfindens für alle Zeiten geheiligt wurde. Außerdem ist die Fuge in ihrem Aufbau und ihrer Kadenzierung so das Ur- und Abbild und eine Vorstufe unserer höchsten musikalischen Formen, daß wir, um die historische Entwicklung unserer Musikformen zu erkennen, diesen Schritt eben wie alle andern in Ruhe gehen müssen und nicht ihn überspringend ignorieren dürfen.

Solange jemand die Fuge in ihrem Wesen noch nicht erfaßt hat, wird er sich höchstens dazu bereit finden, sie buchstabenmäßig am Instrument zu reproduzieren; hat er sich aber erst recht in ihr Wesen versenkt, wird er sich einmal gern selbst bemühen sich an diesem Ausdrucksmittel zu üben, besonders da ihm unsere anders geartete Melodik und Harmonik Mittel in die Hand gibt, sein moderneres Empfinden auch in dieser klassischen Form noch moderner auszusprechen.

Denn daß es uns nicht immer leicht wird, die Fugen unserer Klassiker mit ihrem sich oft gleichbleibenden Gesicht und dem ihnen eigentümlichen ruhelosen Gaste mit demselben Frohgefühl ästhetischer Natur nachzufühlen, mit dem sie sich einst aus der Seele des Schöpfers lösten, ist genügend erkannt worden. Es ist dies eben ihre unserem moderneren Empfinden etwas ferner liegende Eigenart, die hervorgerufen

Im 2. bis 5. Takt vorstehender Stelle hat die mit der 1. Violine zusammengehende Flöte statt unisono besser eine Oktave höher zu spielen; auch können in diesen Takten die durch die Hörner freigewordenen Fagotte mit der Bratsche spielen. Ebenso kann vom 6. Takt, zweite Halbe, bis zum viertletzten Takt, die durch die 2. Trompete abgelöste 2. Oboe die mit den zweiten Violinen zusammengehende 1. Oboe verstärken. Die ganze Stelle wird natürlich manchem Hörer in dieser Veränderung zunächst neu und ungewohnt klingen, er wird sich aber an diese neue Klarheit ebenso schnell und freudig gewöhnen, wie ihm die bekannten, ursprünglich sicher noch viel auffälliger wirkenden Veränderungen in Beethovens „Fünfter“ (1. Satz, 2. Thema in der Reprise) und „Neunter“ (Anfang des Finales) längst selbstverständlich geworden sind.



wurde durch die Mechanik ihrer mangelhaften Instrumente, denen die Gebung längerer Notenwerte nicht möglich war, so daß sich die Komponisten beim Aufstellen des thematischen Materials und dessen Kontrapunktierung genötigt sahen, ihre G. danken in raschen Folgen kurzer Notenwerte darzustellen. Demgegenüber geht unser Ziel im Unterrichte nunmehr dahin, über die bezeichnete Stufe der Fuge hinauszubringen und in ihr Themen zu bringen, die sich frei in dem weiteren Rahmen unserer reicheren Melodik und Harmonik und den Darstellungsmöglichkeiten unserer vollkommeneren Instrumente bewegen. Dann lassen sich durch diese Vereinigung der alten, klassischen Form mit dem moderneren Inhalt die reizendsten Wirkungen erreichen schon in dem schlichten Zwiesgespräch der zweistimmigen Fuge, deren künstlerischer Wert und Existenzberechtigung oft zu Unrecht abgeleugnet wird. Aber auch der Komponist, der nicht die Absicht hat, jemals eine Fuge zu produzieren, wird durch eifriges Studium des strengen Fugensatzes seiner vor ihm liegenden Künstlerarbeit den größten Dienst erweisen. Es ist eben diejenige Stelle der Komposition, die am meisten zwingt, mit der Kraft des Intellekts in den Gesetzmäßigkeiten der Technik auf das thematische Material einzugehen, das die Phantasie gab. Denn eine endlose Kette noch so guter melodischer Phrasen kann niemals ein wertvolles Tonstück darstellen. Ein solches erhält immer erst das Zeichen des Geistes, ausgeprägt, wenn weniger kostliches Material künstlerisch ausgebeutet und verarbeitet wird, also durch Vereinigung von Erfindung und Technik, von Phantasie und Intellekt. Darum liegt der künstlerische Wert einer Sonate zum wesentlichsten Teile in der Qualität des Arbeitsatzes, der ja verrät, was der Verstand und das technische Können des Künstlers mit dem Geschenk der Phantasie anzufangen wußte. Und wo lernt man wohl besser ein Thema in Gestalt und Ausdruckswert zu modulieren und zu einem größeren Tonstück auszuspinnen als in den kontrapunktischen Kombinationen, den Engführungen, Umkehrungen, Kadenzierungen und Imitationen, in denen die Fugenthemen sich ergeben. Basiert doch sogar Joh. Seb. Bachs ganzes Werk, die „Kunst der Fuge“, als gewaltige thematische Arbeit auf einem einzigen, bescheidenen musikalischen Gedanken.

Die intensive Beschäftigung mit der Fuge ist auf jeden Fall eine wertvolle Vorbedingung für die Gestaltung guter Durchführungsstücke in unsern Sonaten und Symphonien, für die sinngemäße, künstlerische Verarbeitung der Leitmotive im musikalischen Drama und den nötigen durchsichtigen, polyphonen Stil unserer Partituren, dem allein es möglich sein wird, den oft brutalen Ton unserer Orchesterstücke mit kompakt-explosiven Massenwirkungen der vornehmeren Sprache des Kammermusikstiles wieder zu nähern.

Darum muß der Lehrer den Schüler von dem Wert der Fuge an sich und ihrer Bedeutung für die freie Komposition überzeugen und ihm Kopf und Herz dafür empfänglich machen. Hat er ihn erst einmal so weit geführt, daß er die ersten Schritte auf diesem Wege gern tat, so werden bald die Lustgefühle

intellektueller Art, die ja bei jeder Arbeit sich in dem Maße summieren, wie die Mitarbeit der Logik zunimmt, ihn fortgesetzt antreiben, die Fuge zu einer Saite seiner Seele zu machen, die auch sein Innerstes erbebend widerspiegeln und sein Sinnen und Sehnen der Welt künden kann.

## Charlotte Rosen.

**S**ie ist es: der Kunst zu dienen, so ist eine erste Aufgabe: der Jugend zu dienen. Damit sie, die wirtschaftlich so schwer zu ringen hat, Mut behält, bei der Stange zu bleiben, und nicht, wie es häufiger wird, vom geraden Wege zur Höhe und ins Herz der Kunst abweicht. So sei heute wiederum einer jungen Berliner Künstlerin ein Kränzlein gewunden, das sie gewiß verdient.



Charlotte Rosen.

Es ist die jugendliche Geigerin Charlotte Rosen, die nun seit sechs Jahren mit steigendem Erfolge sich um den Segen der Kritik und der Öffentlichkeit bemüht. Als Schülerin der Professoren Glitsmann, Barmaß und Fleisch stellt sie in technischer Beziehung ein Kompromiß dar. Doch diente diesem stets ein starker musikalischer Sinn, eine innere Verbindung mit den Geheimkammern der Frau Musica. So konnte von Anfang an der Erfolg nicht ausbleiben. Ein Talent, das, ohne dem Genie nahe zu sein, doch in ehrlicher Ueberzeugung nach Vervollkommnung ringt. Noch glitzert keine berückende Technik; es gibt mancherlei Schwankungen, die aber der Künstlerin bewußt sind. Noch sind nicht scharf unterschiedene Stile fühlbar; sondern es kommt vor, daß kleine virtuose Säckelchen die Werke großen Stils nicht umranken, sondern beeinflussen. Doch das sind Dinge, die Erfahrung brauchen; lange, vielseitigste Erfahrung. Nicht von Erfahrung abhängig aber ist: die Seele. Sie fühlt Größe

und inneren Schwung — und atmet mit ihm! Diese junge Künstlerin springt förmlich die Werke, die sie wiedergibt, an, mit kindlicher Freude an der Musik, an der Schönheit, unbekümmert um strenge Formen, um letzte Feinheiten. Ist dies nicht das Vorrecht der Jugend? So hören wir einen ganz jugendlichen Mozart — entzückend. Und zünftige Schulweisheit brummt vielleicht: das ist doch kein Mozart! — Und Bruch's g moll-Konzert singt sich mit reiner, Süße und edlem Schwung in unsere Herzen. Und dies ist und bleibt immer und ewig die Hauptsache!

Charlotte Rosen hat bisher außer in Berlin mehrfach in Stettin, Lübeck, Köln, Breslau, München, Stuttgart, Augsburg, Schweinfurt und anderen Städten konzertiert. Sie trägt noch keinen „klingenden“ Namen — aber eine singende Geige führt sie mit sich, und die wird ihr allmählich, aber sicher den Weg bereiten. Die hochbegabte Fleisch-Schülerin hat ihres Meisters schönste Saite auf ihre Violine gespannt: seine echte, zielsichere Musikalität. Darauf kann sie getrost bauen!

Hans Tessmer (Berlin).

## Leichte Klavierstücke Liszts für den Unterricht.

Von Chr. Knayer (Stuttgart).



„Auffschüttelnd“ wird mancher Leser die Ueberschrift betrachten. Gilt doch Liszt nicht bloß als größter Virtuose aller Zeiten, sondern als Schöpfer von lauter haarsträubend schwierigen Virtuosenstücken, wie der 2., 12. und 14. Rhapsodien, der Paganini-Uebertragungen und der Etudes d'exécution transcendante. Und nicht ganz mit Unrecht steht er in diesem Geruch. Ich erinnere mich noch der maßlosen Bewunderung, die ich als Konservatorist für Kameraden empfand, die Liszt spielen durften. Lange glaubte ich selbst, der Meister habe nur unausführbare Werke verfaßt, und der hohe Preis derselben schreckte mich auch ab vom Kauf. Erst mit dem Freiwerden derselben vor einem Jahr erstand ich eine Menge von Heften und fand darin so viel hübsche, eingängliche und packende, dabei oft kaum mittelschwere Stücke, daß ich die leichtesten und gewinnendsten unseren Lesern namhaft machen und den Kollegen für den Klavierunterricht wärmstens empfehlen möchte.

Zuvor noch einige allgemeine Bemerkungen über Liszt als Klavierkomponisten: Seine Kompositionen haben meist größeren Umfang. Miniaturen, wie sie Beethoven (Bagatellen), Schumann (Albumblätter usw.) und auch Chopin (Préludes) schrieb, sind bei ihm sehr selten. Er hatte einen „langen Atem“, neigte zur Reflexion und zu improvisatorischer, deklamatorisch-pathetischer Haltung der Gedanken und freier, von einem offenen oder versteckten Programm bestimmter Form. Die meisten Klavierstücke besitzen eine stark akzentuierte Melodie, die dann in verschiedenen „Stimmungen“ und Versen durchgeführt, oft von brillanten Kadenzzen unterbrochen wird und zum Schluß in der Regel eine mächtige, temperamentvolle Steigerung durch Oktaven und dicke begleitende Akkorde erfährt. So finden wir wenig intime Stücke, sondern der Mehrzahl nach feurige, grandiose, äußerlich wirkungsvolle Tonrichtungen, deren Gefühlsinhalt zwischen den Extremen heroisch-pompösen Einherstolzierens, fettenrasselnden Verzweiflungsschmerz und andererseits einer bis zur Sentimentalität gehenden, süß-schmachtenden, verzückten Wonnesamkeit sich bewegt. Polyphonie, etwa von der Schumannschen freien Art, juchen wir vergebens; dagegen wird der sich für moderne Harmonik Interessierende für sein Forschen reiche Weide finden. Liszt führt die Linie „Schubert-Chopin“ weiter, erstrebt Befreiung vom Tonaltitätszwang (Annäherung der Tonarten), liebt Leitton- und Terzmodulation, Verwendung alterierter Klänge, enharmonische Umdeutungen; er neigt zu einer oft äußerlichen Chromatik und zum Gebrauch kirchentonartlicher und zigeunerlicher Wendungen. Er hat sicher Wagner stark beeinflusst, ihm das harmonische Handwerkzeug für Ring, Tristan und Parsifal geschmiedet. Daß der Pädagoge dem Komponisten Liszt oft über die Schulter schaut, merken wir an den vielen Dissä-Stellen, Erleichterungen oder anderen Versionen, die freilich bei der Schwierigkeit seines Satzes sehr willkommen sind. Bezeichnend für Liszts Art sind endlich die Tremoli, die auf äußere oder innere Stürme deuten, und die unheimlich tiefen Bästöne, deren Verwendung wohl auf sein Streben nach robuster, massiger Konzertwirkung zurückzuführen ist und ein feines Ohr oft beleidigt. Ueber den gewaltigen, technisch und vortraglich bildenden pädagogischen Wert der Lisztschen Klavierstücke brauche ich kein Wort zu verlieren. Mit Recht weist S. Kamann, die verdiente Liszt-Biographin, darauf hin, daß das kleinste Stück von Liszt — und wäre es nur eine Liedtranskription — eine Fülle neuer Spielarten enthält, die man kennen und lernen muß, ganz zu schweigen von den großen Werken, die unerhört Kühnes und Glänzendes in technischer Hinsicht bieten und anfangs für unausführbar galten.

Doch nun zur Besprechung der leichten und mittelschweren Stücke. Die meisten der folgenden sind in der billigen, aber guten, von Blindwirth und Schmid-Bindner besorgten Einzelausgabe Schott erschienen. (Jede Nummer kostet 35 Pf.)

Schade nur, daß bei den Einzelausgaben hie und da der originale erklärende Einleitungstext in Prosa oder Poesie fehlt. (Die Ausgaben Peters und Breitkopf bieten eine ziemlich willkürliche Auswahl und lassen manches wertvolle Werk weq.)

Mit Recht am beliebtesten sind die liedförmigen Consolations. Wie die „Liebesträume“ 1850 entstanden und veröffentlicht, zeigen sie des Meisters Eigenart in harmonischer und technischer Beziehung voll entwickelt und sind doch leicht zu spielen. Die innerlichsten sind Nr. 1 und 4, von edler Melodiosität und tiefster religiöser Empfindung. — Man benütze die Ausgabe Germer bei Breitkopf & Härtel!

Nr. 1 in E dur, in feierlichen, synkopischen Klängen beginnend, moduliert über gis moll und G dur nach E dur zurück. Der Mittelteil trägt einen leidenschaftlicheren Anstrich. Reizvoll sind die Orgelpunkte und liegenden Töne auf h und h<sup>1</sup>.

Nr. 4 in Des dur hat gleichfalls hymnischen Charakter und synkopierte Rhythmen. Es moduliert nach b moll, des moll, dann durch enharmonische Verwechslung (des-eis) über fis moll nach D dur, von hier durch abermalige enharmonische Gleichsetzung zurück nach Des dur, darauf über E dur, e moll und g moll vermittelt des verminderten Septakkords g b des e nach Des dur zurück.

Nr. 5 in E dur wiegt leichter und hat mehr sentimentale Haltung in der Art der Wiener Sehnsuchts- oder Hoffnungs- walzer. Die Form ist A B A B C. Die vielen schmachtenden Vorhalte bilden die Grundsignatur des hübschen Tonstücks. Die doppelten Vorhalte in Takt 12 bezw. 32, 14 bezw. 34, die Nonenlänge in Takt 16, 17, 19 bezw. 36 und 37 und die Vorhalte in Takt 45 und 53 gehen bis an die Grenze des Geschmacksvollen.

Nr. 2 in E dur, ist auch reichlich liebe-, wehmüt- und sehnsuchtsvoll. Instrukтив ist die Verteilung der Melodie unter die beiden Hände. Die harmonischen Wendungen sind typisch für Liszt. In Takt 13 und 14 moduliert er vermittelt des alterierten II<sup>7</sup>/<sub>4</sub> von E dur, der = C IV<sup>1</sup>/<sub>4</sub> gesetzt wird, nach C dur, in Takt 19 und 20 auf dem umgekehrten Weg zurück nach E dur, wobei der erniedrigte wehmütvolle Nonen-vorhalt  $\text{cis}^{\flat}$  vor dem  $\text{cis}^{\flat}$ -Akkord von E dur I nicht nach h aufgelöst wird, sondern nach  $\text{gis}^{\flat}$  abspringt. Ein ähnliches Spiel wiederholt sich in Takt 42/3 und 50/1. In Takt 54 und 58 haben wir den Dreiklang der 6. Stufe von G dur in doppelter Erniedrigung (also G VI<sup>5</sup>/<sub>4</sub>), so daß er wie Es dur I klingt. In Takt 59 wird es = dis gesetzt und vermittelt des H VI nach H dur moduliert. Der scheinbare G dur-Klang in Takt 62 ist in Wirklichkeit der VI<sup>5</sup>/<sub>4</sub> von H dur; er wird in Takt 66 zum V von e moll, worauf in Takt 68 der alterierte IV<sup>1</sup>/<sub>4</sub> von e moll = E<sup>7</sup> dur VII gesetzt nach E dur I zurückführt. In Takt 72 haben wir den dreifach alterierten IV<sup>1</sup>/<sub>4</sub> von E dur. Die Form ist leicht erkennbar: zwei Verse mit Zwischenspiel; der zweite Vers steht zuerst auf der Oberdominante und kehrt in der Schlußweiterung zur Tonika zurück.

Nr. 3 in Des ist ein Rotturmo nach Chopins Vorbild, eine süß-wehmütige, bei der Wiederholung in pathetischen Oktaven einherstreichende Melodie. Schwierigkeiten macht die Triolenbegleitung der Linken im Zusammenklang mit den geradteiligen Achteln und den wie Rosenwölkchen aufsteigenden Sechzehnteln der Rechten. Die Form ist übersichtlich, es sind drei Verse. Vers 2 und 3 werden durch einen großen, modulierenden Durchführungsatz getrennt. Wunderlieblich klingt die Modulation nach F dur (von Takt 31 ab), a moll, A dur und nach Des zurück. Die Kadenz in Takt 55/6 ist auf dem VI<sup>5</sup>/<sub>4</sub> von Des dur aufgebaut.

Nr. 6 in E dur ist ein bezeichnendes Beispiel für den mit stark akzentuierter Melodie arbeitenden Stil Liszts, darin verwandt mit dem gleichfalls nur mittelschweren, aber noch schöneren und dankbareren zweiten „Liebestraum“. Die Melodie liegt meist in der Mitte des Klaviers, in der Alt- und Tenorlage, taucht aber auch in der Diskant- und Basslage, oft durch Oktaven verstärkt, auf und wird von Arpeggien un-

spielt, deren Sprünge Schwierigkeit machen. Wie die symphonischen Dichtungen setzt das Stück nicht sofort mit dem unzweideutigen I der Tonart E dur ein, sondern mit dem V von cis moll und erreicht erst auf einem Umweg die Tonart, ein kluges Mittel, den Hörer zu spannen. Die Form besteht aus einer sich steigenden Folge von 3 Versen. Zwischen Vers 2 und 3 steht ein modulierender Mittelsatz, der f moll, fis moll und Gis dur berührt. Ein Schlussanhang läßt den das ganze Stück beherrschenden Hauptgedanken in neuer harmonischer Beleuchtung erscheinen. Im 16.- bzw. 8.-letzten Takt klingt der alterierte VI<sup>♯</sup> von E dur wie der I von C dur, ebenso die Neapolitanische Sext von E dur (II<sup>♯</sup>) im 4.- und 12.-letzten Takt wie F dur I.

Die „Pastorella delle Alpi“ aus den Rossini-Soirées (1838) Schott Nr. 6307, eine packende Tyrolienne, ist ebenso primitiv wie leicht, doch sind etliche unbequeme Stellen zu überwinden.

Einige einfache, aber tiefempfundene Stücke sind in den Harmonies poétiques et religieuses (nach Gedichten Lamartines) 1853 erschienen, enthalten. Ganz schlicht ist das Pater noster (Schott 6466), ein psalmoidierendes, in der Art der katholischen Liturgie gehaltenes kurzes Stück. Einschmeichelnder ist das Ave Maria (Schott 6461), von bezaubernder Melodiosität und innigstem und vornehmstem Gefühlsausdruck. Wie beim Pater noster sind lateinische Textworte unterlegt. Wir haben es wohl nicht mit Bearbeitungen eigener Lieder zu tun (wie bei den Sonetten, Liebesträumen, Voreleh), auch nicht fremder Gesänge (wie bei dem Miserere nach Palästrina, dem Lacrimosa nach Mozart), sondern mit selbständigen Klavierpoesien, Ausströmungen einer „durch Religion geläuterten und geheiligten menschlichen Liebe des christlichen Gefühls“. Manche kirchentonartige Wendungen geben den beiden Werken weiheliche Haltung. Eine verwandte, noch gesteigerte Andachtsstimmung, aus verwehenden Glockenklängen, Weihrauchdunst und ätherisch-himmlichen Tönen gemischt, atmet das Angelus, das Gebet zu den Schutzengeln (Schott 6294), aus der III. année de pèlerinage, einer ziemlich spät erschienenen Sammlung dem Höchsten zugewandter Stücke, die größtenteils in der entrückten Muße des Aufenthalts in der Villa d'Este entstanden. Das Angelus ist weit ausgesponnen, ohne sonderlich plastische Gedanken, aber kennzeichnend für die kompositorische Richtung seiner letzten, nur dem Kirchlichen und Ueberirdischen zugewandten Zeit. Wer Liszt also als Pater seraphicus et ecstasticus kennen lernen will, wird gern zu dem märchenartigen Stück greifen, das auch für Harmonium oder Streichquartett gedacht ist. Blutvoller ist Hymne de l'enfant à son réveil (Schott 6467), in der Spielart der „Liebesträume“, von liebenswürdigster Melodik, mit einigen überraschenden Modulationen, auf der letzten Seite voll erfrischender Rhythmi und lebensfroher Steigerung.

Als musikalische Auswirkung von Schweizer Eindrücken und der Lektüre Byrons und Sénancourts stellen sich die 1835/37 in der Schweiz komponierten, aber erst viel später (1855) gedruckten Stücke der I. année de pèlerinage dar. Mal du pays (Heimweh) (Schott 6276), ist aus deklamatorischen Melodiefloskeln und pastoralen Motiven, aus bitteren und süßen Gefühlen gemischt. Neben eigenartigen Orgelpunktbildungen in Verbindung mit Chromatik und technisch unbequemen Affordineinanderstrebungen Schumannscher Art fallen im 8.-letzten Takt eine kühne Neapolitanische Sext (e II<sup>♯</sup>) und die wirkungsvolle Alterierung der II. Stufe von e moll, II<sup>♯</sup>, auf.

Das hübsche, unbedeutende, aber leichte Pastorale (Schott 6269) steigt in Terzen und Sexten über einem langen Orgelpunkt auf und ab. Man belebe das naiv-fröhliche Stück durch dynamische und klangliche Feinheiten. Der Mittelsatz in H mit seinen Dudelsackquinten bereitet dem Anfänger durch die Quartolen etwas Schwierigkeit. Die Viertakter sind zu Sechstaktern erweitert. Um rhythmische Deutlichkeit zu erreichen, betone man den 7. Takt des 2. und 4. Satzes in H

besonders. Während die Pastoralen sonst in F stehen, steht das vorliegende in E; das deutet auf Frühlingstimmung. Elogue (Hirtenslied) (Schott 6275) in As dur ist von schwelgerischem Wohlklang, verlangt große, spannfähige Hände und ist eine ganz hervorragende Uebung für die schwachen Finger der Rechten, sowie eine gute Trillerstudie für die Linke. Im Takt 6—9 gemahnt die Affordfolge I VI IV an den Anfang des Gralsmotivs. Auf S. 2, 3. Reihe, beachte man die schönen Vorhalte, S. 3, 3. Reihe, die Gesangsstelle der Linken, auf S. 4, unten im 7.- und 8.-letzten Takt die reizvolle Neapolitanische Sext a cis e = bb des fes = II<sup>♯</sup>, von As dur. Der Pensiero (Der Gedankenschwere), Schott 6279, aus der II. année de pèlerinage, entstand in Italien ums Jahr 1837—39. Die Versenkung in die Lektüre Dantes und Petrarca's, in die Kunstschätze der Museen zeitigte eine Reihe von stimmungsvollen und farbigen Tongemälden. Es war wohl das erstemal, daß ein Komponist Werke der Plastik und Malerei in Musik umsetzte und damit dem Gedanken der Verwandtschaft der Künste bewußten Ausdruck gab. Zugleich zeigt sich darin sein Weltbürgertum und die beneidenswerte Vielseitigkeit seiner Bildung. Der erwähnte Pensiero entstand unter dem Eindruck der Statue des Medizeers Lorenzo von Michel-Angelo in der Sakristei von San Lorenzo in Florenz und ist eine Art Trauermarsch in cis moll, der harmonisch ungewöhnlich fesselt. Sequenzenartig durchwandert er die Tonarten cis-, a-, e-, g moll usw. Liszt's Lieblingsafford, der expansiv übermäßige Dreiklang, der in der Faustsymphonie eine so große Rolle spielt und in seiner Mehrdeutigkeit ein gefügiges Modulationsmittel darstellt, herrscht auch hier vor. Am Schluß häufen sich Folgen von Sept- und Nonenafforden mit Vorhalten. Das düstere Stück bietet keine technische, sondern nur Leseschwierigkeiten<sup>1</sup>.

Einen wirkungsvollen Gegensatz dazu bildet die Canzonetta del Salvatore Rosa, des Banditen- und Schlachtenmalers aus dem 17. Jahrhundert (Schott 6280), ein männlich kräftiges und stolz beflügeltes, heiteres Marschlied, dessen übergelegter italienischer Text uns verrät, daß der Maler ruhelos von einem Ort zum anderen und von einem Liebesabenteuer zum anderen eilte, ohne für sein Sehnen Frieden zu finden. In variiertem und sich steigendem Satz wird das packende Motiv durch verschiedene Stimmlagen, Oktaven und Tonarten geführt. Wenn nach Mendelssohn die Bassführung für die Wertung eines Stückes entscheidend ist, so ist die Canzonetta vortrefflich.

Von den Soirées musicales de Rossini hat A. Rose im Verlag Wisping in Münster i. W. eine billige und trefflich befingerte Ausgabe für den Unterricht in zweierlei Fassung, Original und erleichtert, veröffentlicht, die wir warm empfehlen können. Ist der innere Gehalt dieser Klavierübertragungen auch nicht groß, so sind es doch dankbare, zum Teil (wie die Regatta veneziana und die Danza) famose Unterhaltungsstücke. Von den bekannten und beliebten Wagner-Bearbeitungen sind Elsas Traum, ihr Zug zum Münster, der Abendstern und der Marsch zum Gral am leichtesten. Der „Einzug der Gäste“ aus Tannhäuser und das Spinnerlied aus dem Fliegenden Holländer sind glänzendere Leistungen der Lisztischen Transkriptionskunst, aber bedeutend schwerer. Genußreich und brillant sind auch die 9 Soirées de Vienne (billig bei Peters), in denen Liszt die schlichten, liebenswürdigen Walzerträume Schuberts moderner frisiert und konzertwirksam gemacht hat. Nr. 1, 2, 5, 7 und 8 sind mittelschwer, die andern sind einen Grad schwieriger. In allen sind Geistesblitze in Menge ausgestreut. Sie sind technisch ebenso fördernd, wie die Hunderte von Liebesbearbeitungen nach Schubert, Schumann, Beethoven, Franz, Mendelssohn, Chopin, die früher sehr viel gespielt wurden und als Bahnbrecher für das Bekanntwerden der genannten Tonsetzer und die Verbreitung ihrer Werke dereinst wichtig und verdienstvoll waren, heute aber an Beliebtheit eingebüßt haben.

<sup>1</sup> Die Absicht, den Ausführungen des Herrn Verfassers eine Notenbeilage, die harmonische Analyse des Stückes, beizugeben, hat sich leider nicht verwirklichen lassen. Die Schriftstg.

Als mittelmäßig seien noch folgende Nummern zum Studium oder zur Unterhaltung angeführt: Die Etüde „Paysage“, ein Vortragsstück idyllischen Charakters, von weicher Stimmung, eine Übung im Legatospiele und schnellen Wechsel von Akkorden. Für kleine Hände oft beschwerlich. Das *Impromptu* in Fis (wie *Paysage* im Litz-Album Breitkopf & Härtels), verwandt im Wohlklang und in der Harmonik mit den „Liebesträumen“, auch durch eine Kadenz erschwert. Die „Liebesträume“ selbst, von sinnlichem Klangreiz ohnegleichen, in Melodie, Harmonik und Satz gleich hinreißend, wie im Gefühlsausdruck. Wie erwähnt, ist der zweite Liebestraum am leichtesten, die andern sind durch Kadenzen erschwert. Die *Valse-impromptu* (1853) und I. *Valse oubliée* (Verlag Peters, 1881) sind wie das *Albumblatt* (Schott 6317) elegante, in nicht allzu schnellem Tempo schon zu bewältigende Salonstücke feiner Art. Saloncharakter trägt auch die *Barcarole* „Au lac de Wallenstadt“ (Schott 6268), nicht sonderlich bedeutend, eine treffliche Spanübung (mit dem Litzschen Original-fingersatz) bezw. Untersehbübung für die Linke.

Das *Andante lagrimoso* (Schott 6471), meditierend, zu weit ausgesponnen, im zweiten Teil unbequem geschrieben, aber ziemlich leichter als die vorher genannten. Von dankbarster Konzertschwung, zugleich aber von innerstem Feuer durchglüht ist die *Chapelle de Guillaume Tell* (Schott 6267), ein feierlich-erhabenes Gebet, mit stürmisch gewitternden *Tremoli* und echogetragenen Rufen im Mittelsatz und mächtiger Schlußsteigerung.

Die beiden *Threnodien* (Klagelieder) „Aux Cyprès de la Villa d'Este“, aus der III. *année de pèlerinage*, spät, etwa 1880 veröffentlicht (Schott 6295/6), sind harmonisch neuönerisch, von Windesrauschen, Seufzern und himmlischen Trostesworten durchflungen, wahre symphonische Dichtungen. Diese Bezeichnung verdient auch im höchsten Maße das Stück: *Sunt lacrimae verum* (Schott 6299), in ungarischer Manier, ein düsteres Seelengemälde von unerhörter Leidenschaft und Schmerzengewalt, darin fast noch übertroffen von den ziemlich schwereren *Funerailles* (Schott 6468/9), einem wahrhaft gigantischen Nachtbild, voll Aufschreien und tobenden, dröhnenden Berserkererschlägen. Der Schlußteil ist eine allzu getreue Nachbildung des *basso ostinato* in Chopins *As dur-Polonaise*. Ähnliche Kolossalgemälde, voll Sturm und Drang, voll Oktaven- und Akkordgebrauch, dabei äußerst dankbar sind *Sursum corda* (Schott 6301) und *Invocation* (6460). Das erstere ist dadurch besonders interessant, daß es wohl erstmals in Europa die heute so beliebte Ganztonleiter verwendet; man denke vor etwa 40 Jahren! In lechter Farbe und zarten Glockenklängen erklingen die *Cloches de Genève* (Schott 6277) und das *Sposalizio* (Die Verlobung Mariä, nach dem Bild von Raffael in der *Breta* in Mailand, Schott 6278), beide auf Glockenmotiven aufgebaut, von berückendem Melodiezauber. Das letztgenannte Stück enthält die berühmte Vorahnung des „Waldbogels“. Schöneres hat Litz kaum je geschrieben, er ward damit auch der Vorläufer der *Almermodernisten*, Debussys, Scotts u. a. Noch viele prächtige Tonbilder wären zu nennen, wie die bestirrenden *Sonette*, die *Bénédiction de Dieu*, *Au bord d'une source*, *Les jeux d'eau d'Este* usw.; doch sind sie zu schwierig, und wir weisen zum Schluß nur noch darauf hin, daß unter den Klavierbearbeitungen der bei Breitkopf erschienenen 12 *symphonischen Dichtungen* manche, wie *Tasso*, *Prélude*, *Orpheus zur Not* auch einer mittleren Technik zugänglich sind.

## Alfred Lorenz: „Die Mondscheindame“.

Uraufführung am Bad. Landestheater in Karlsruhe.

Die in der Karlsruher Oper wurde von deren langjährigem Kapellmeister Alfred Lorenz vor Jahren ein *Lombardrama* „Der König von Sandomir“ (nach Hauptmanns *Elga*) und seitdem zwei kleinere Bühnenwerke aufgeführt. Dem Zug der Zeit folgend, hat Lorenz neuerdings eine Operette komponiert, die am 18. Oktober am jetzigen Badischen Landestheater ihre Uraufführung erlebte. Titel: „Die Mondscheindame“, Verfasser des Librettos: Forder-Wilo und Bernstein-Sawersky. Handlung: Ein Berliner Kommerzienrat, der mit einem Taler Grundkapital seine Laufbahn aufing, mehrfacher Millionär ist, bei jeder Gelegenheit auf seinen Geldsack klopft, fortwährend „Mir“ und „Mich“ verwechselt, sich als Kunstmäzen aufspielt, besucht seinen Maler-Neffen in Alexandria wo dieser vergeblich ein Modell sucht. Er findet es in einer arabischen Straßen tänzerin und entbrennt für sie in heißer Liebesleidenschaft in einer Mondscheinnacht. Die braune Schöne macht aber auch den Onkel Kommerzienrat liebestoll. Der nimmt sie mit nach Berlin, um sie zu heiraten. Und nun entspinnt sich ein Kampf zwischen Onkel und Nefte um den Besitz der Tänzerin. Aber El-Thamar überlistet den Alten und der Junge bleibt Sieger.

Besser als die Dichtung ist die Musik. Es pulst in ihr rhythmisches Leben und es ermangeln ihr nicht lebhaft Farben. Von der Einwirkung fremder Ideen-Assoziationen nicht ganz unberührt geblieben, ist in ihr Exotisches, Romanisches und Deutsches formgewandt zu manchem melodisch und harmonisch ansprechenden Gebilde verarbeitet. Es entsteht ein Stil, der einigemal den leichtbeschwingten Ton der Operette trifft, im allgemeinen sich jedoch mehr dem der Oper nähert. Das hiedurch aufkommende Pathos will sich mit den harmlosen Bühnenvorgängen nicht immer zusammenreimen. Der Komponist leitete sein Werk selbst. Die Hauptrollen (Mondscheindame, Alfred, Kommerzienrat) fanden in Elisabeth Friedrich, Hellmuth Neugebauer und Otto Hans Norden ausgezeichnete Vertreter. Auch die zahlreichen Nebenfiguren wurden durch erste Kräfte verkörpert. Autoren und Darsteller des Stückes sahen sich lebhaft gefeiert. F. Schw.

## G. Istel: Verbotene Liebe; Maenzauber.

Uraufführung am Neubißischen Theater in Gera am 18. Oktober.

Stets komische Opern sind ein interessanter Versuch, die komische Oper, die in den letzten Jahrzehnten so wenig anerkannte Meister gefunden hat, zu beleben und mit neuem Geiste zu erfüllen. Das ist ein Unternehmen, das über die eigentlichen Bezirke der Musikgeschichte hinausreicht und eine beträchtliche Bedeutung für unsere Kultur, für die Gesundung unseres Volkslebens besitzen könnte. Wenn es gelänge, an Stelle der seichten und nur auf die niederen Instinkte berechneten Operetten in der modernen komischen Oper eine frohe und harmlose, volkstümliche und doch zugleich geschmackvolle Unterhaltung zu schaffen, so wären damit die üblen Geister verbannt, die sich jetzt auf unsern Bühnen grinsend breit machen.

Istel bringt für seine selbstgewählte Aufgabe zunächst das eine mit, daß er weiß, um was es sich handelt und was er will. Aus der Geschichte der komischen Opern hat er erkannt, wo die Grundbedingungen für die Schaffung einer solchen Oper liegen. Die große Not der Komponisten ist das Textbuch. Hier gilt es Handlungen zu erfinden, die wirklich komisch und durch ihre Ueberflichtigkeit wirksam sind, hier gilt es Situationen und Rollen zu schreiben, die dem Musiker Gelegenheit zu charakterisieren geben. Die Musik soll froh und leicht bewegt sein, an das Lied anknüpfen, unbekümmert darum, ob ein überfeinerer Geschmack die Melodien gewöhnlich findet.

Angeichts der beiden Opern entsteht die Frage: ist Istel derjenige musikalische Charakter, der die komische Oper fördern und innerlich ausgestalten kann? Es könnte ja auch sein, daß er durch musikalische und theoretische Erwägungen zu seiner Aufgabe gekommen wäre, ohne den inneren Drang, die zwingende Anlage dazu zu besitzen. Zunächst der Text. Istel hat ihn, vielleicht der Not gehorchend, selbst geschrieben, für die erste Oper in Anlehnung an ein Lustspiel von Friedrich Halm, für die zweite auf Grund eines *Intermezzo* von Cervantes. Ein Dichter ist er nicht, das steht fest. Es fehlt ihm, zumal in der ersten Oper, die Kraft, eine Handlung komisch zu gestalten. Eine Gelegenheit nach der andern läßt er sich entgehen, nur das Vor- und Nachspiel weisen bescheidene Ansätze zur Komik auf. Die Handlung selbst schleppt sich träge von Solofläze zu Solofläze, erst der zweite Akt nimmt einen etwas größeren Aufschwung. Anders ist's im zweiten Werk. Hier ist es Istel gelungen, eine harmlos komische Handlung in strafferer Szenenführung komisch und dramatisch belebt zu gestalten, hier hat er sich musikalisch wirksame Situationen und Rollen geschaffen.

Bei dieser Sachlage wäre es ungerecht gegen den Musiker Istel, wollte man die musikalische Würdigung auf das erste, größere Werk gründen. Da ist er zweifellos sich selbst im Wege gewesen. Die Eintönigkeit der Handlung wirkt auf die Musik zurück, die Erfindungskraft legt hier wie dort aus. Gewiß gibt es auch hier musikalisch Wertvolles und Wirkames: das erste Zwischenspiel, das Quartett im



zweiten Akt, das motivisch durchgeführte Schlummerlied. Aber die eigentlichen musikalischen Anlagen Itzels treten doch erst im „Maienzauber“ ins rechte Licht. Da zeigt sich dann, daß Itzel eine gute und flüssige Erfindung für Melodien besitzt (rhythmisch ist er weniger begabt). Niemals verleugnet er den feinen musikalischen Geschmack, überall offenbart sich der gebildete, geistreiche Musiker. Besonders glücklich ist sein Orchesterfah. Sein Orchester ist allerdings modern, aber niemals überladen, mehr begleitend, und doch motivisch und klanglich voller Feinheiten. Das nimmt für den Komponisten ein, daß er einen feinen und wohlklingenden, wirklich durchgeführten Satz zu schreiben versteht, daß seine musikalische Deklamation einwandfrei ist. Er verliert sich nicht in Spitzfindigkeiten, sondern der musikalische Wohlklang ist ihm oberstes Gesetz. Seine eigentliche musikalische Anlage scheint allerdings mehr auf dem Gebiet des Lyrischen als des Komischen, des Geistigen als des Instinktiven zu liegen; die komische Oper ist ihm mehr musiktheoretische Forderung als inneres Gesetz und natürliche Anlage. Für wirkliche Komik ist er zu intellektuell veranlagt. Der Erfolg beider Opern, besonders der letzten, war zweifellos groß, zumal da sich alle Mitwirkenden ihrer Aufgabe mit warmer Hingabe angenommen hatten. Und er war auch verdient, denn hier sind musikalisches Wissen und Können am Werk gewesen. E. W e n n i g.

## Rich. Strauß: „Die Frau ohne Schatten“.

Uraufführung an der Wiener Oper am 10. Oktober.

**S** v. Luca I, 35: „Der Engel antwortete und sprach zu ihr: Der heilige Geist wird über dich kommen und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten.“ Und genau in der Dichtung von der „Anna“, die nach einer schwedischen Sage sich gegen Kinderlegen gefeit hat: „verfluchtes Weib — keinen Schatten wirkt dein Leib“. Hier die zwei Wurzeln dieses Symbols, das den Schatten, den die Frau wirft, zur Fruchtbarkeit umdeutet: der Mythos des Nordens und die Mystik des Orients.

Symbole auf der Bühne! Symbole in der Oper! Erinnern wir uns. Die nordische Sage regierte die teutonische Nach-Wagner-Oper unbeschränkt. Noch Strauß hat ihr einen „Guntram“ geopfert. Ihr folgte, wie in Wirklichkeit, die jüngere, liebliche Schwester, das deutsche Märchen Humperdinck. Aber eine mystisch-verbohrt Gegenwart verlangt Tief- und Ueber Sinn. Beziehung und Bedeutung. Das Märchen wurde symbolisch. Wagners: „Rose vom Liebesgarten“, Schrekers „Das Spielwerk und die Prinzessin“ sind in diesem Sinn Vorläufer des neuen Hofmannsthals. Die Rose leuchtete, das Spielwerk erklang; ist ein Schatten ein musikalisches, ist es auch nur ein bühnenmögliches Symbol? Ist Schattenlosigkeit überhaupt darstellbar? In diesem Schatten eines Schattens wollte der Dichter kämpfen, um diesen Schatten gruppierte er tausend und zwei Märchenzüge von hier und dort, literarische Feinheiten aus alten Kulturen, psychologische Kleinkunst aus vielen Zonen und schuf ein — Schatten-spiel schattenhaften Geschehens.

Das Theater ist selber Symbol. Wir nehmen das Symbol real, alles Bühnengeschehen für wirklich. Die Bühnenwirklichkeit darf noch dem Nachdenklichen eine symbolische Ueberbedeutung enthüllen, sie muß aber auch ohne diesen Schatten des Symbols im Lichte der Wirklichkeit klar sein. Der Turm des Baumeisters Solnek ist ein wirklicher Turm, das Drama ein vollkommenes Theaterstück, auch ohne die tiefere Bedeutung. Die Blinden Maeterlins sind wirklich blind; ich brauche mir gar nicht mehr dabei zu denken, und der Vorgang ergreift. Der nur-symbolische Voraug, der erst durch Erläuterung, Nachdenken, Ausdeutung, metaphysische Uebertragung verständlich wird, ist theaterfeindlich. Davon sind „Rose“ und „Spielwerk“ gefeit. Wie erst das gehäufte Symbol! Eine Quelle des Lebens, eine Schwelle des Todes, ein realisierter Wunschtraumgedanke, ein Kahn auf Mondbergen, Gesang von Ungeborenen, unbekannte Uebermächte, Traumgesichte und mythische Tempel mit verborgenen Keitobads und unverändlichen Weisheitschören. Wie erst, wenn durch das Wort, das Faust überkauft und der Weisheit letzten Schluß hier in den Schatten stellt, dank den Künften geheimnisvoller Verschleierung alles Gleichnis zum Unzulänglichen wird. Frei nach Goethe: der Zauberflöte dritter und vierter Teil.

Dieses Märchen, das so wenig eines ist, wie Andersens kunstreiche Nachtigall eine echte, erzählt von einem Kaiser der „südbösischen“ Inseln, der mit der Tochter eines Geisterfürsten Keitobad seit bald einem Jahre vermählt ist. „Er ist ein Jäger und ein Verliebter und sonst nichts.“ Sie wirft keinen Schatten, ist unfruchtbar, obwohl das Kind eines Menschenweibes, das menschlich „gebar“. Nur Keitobad, der Unstichbare, vermöchte zu sagen, wie sich die Geister vermehren! Noch drei Tage und die Frist ist um. Bleibt sie schattenlos; so muß der Gatte versteinen. Die Schriftgelehrten versuchen, daß der Kaiser in seiner eigensüchtigen-eiferfüchtigen Liebe, die sie von allem, was Mensch heißt, fernhält, und auf den Verkehr mit der gespenstigen Geister-Amme beschränkt, schon daran sei, zu versteinen und darum unfähig, die aus dem Geisterkreis Entführte zu vermenslichen, zur Mutter zu machen. Daß aber Keitobad dies durch zwölf Monatsboten erst erfragen muß, spricht wohl gegen seine „Uebermacht“. Die Kaiserin muß um jeden Preis einen Schatten gewinnen, die Amme wird ihr dazu verhelfen. — Einen fremden Schatten — fremde Mutterschaft — verstehe das,

wer kann! In dem Färberpaar wird das Widerspiel der unteren Regionen vorgeführt. Auch keine rechte Ehe: der gutmütige, liebevolle, arbeitssame Gatte, und die unverständene, modern-hysterische Frau. Schattenbegabt und doch nach dritthalbjähriger Ehe ohne Kinder. Warum? Weil sie den Mann nicht liebt? Aber auch das Märchen muß menschlich begründen und auf dem Theater darf ohne Grund nicht einmal eine Tür aufgehen. Ich würde nicht den Schatten im Saal kaufen.

Der Färber Barak, ein tragisch gewendeter Papageno, muß es erleben, daß seine Frau von der hegenden Amme, einer unnatürlichen Tochter Loges aus einer wilden Ehe mit Kundry, durch Schmuck, verführerischen Haremszauber und einen aus Strohweisch verfertigten Liebhaber mühsam gewonnen, ihre ungeborenen Kinder von ihrem Leibe „abrut“ und den Schatten verhandelt. Die Fischlein, in die Pflanze verzaubert, singen mit den Stimmen der Ungeborenen, das Ehebett teilt sich in zwei schmale Hälften, Barak, der nervenlos, hat schließlich doch ein Schwert in der Hand, die Verbrecherin zu strafen, die ihn wohl nur soweit bringen wollte, um sich dann sofort in Liebe vor seinem Zorn zu neigen. „Barak, ich habe es nicht getan! Noch nicht getan! Verräter ward mein Mund an mir, bevor die Seele die Tat getan.“

Aber der Schatten, den sie, wie wir alle bezeugen, nicht mehr wirft, aber die singenden Kinderfischlein, die das harte Herz der Mutter verflagen, — wie ist's damit? Wo ist der Schatten geblieben? Die Färbersfrau hat ihn „bevor die Seele die Tat getan“ verloren, die Amme ist anderer Ansicht: „sie hat es gesprochen mit wissendem Mund, so ist es getan — wir haben den Schatten“. die Kaiserin aber „will nicht den Schatten, auf ihm ist Blut“, sie „faßt ihn nicht an.“ Wo ist er geblieben? Er will „mit Fleiß den Sinn verdunkeln“, legt sich breit und hoffnungslos über den dritten Akt, der aus unterirdischen Höhlen, durch Prüfungen, Nebel und Unklarheit beide Paare schließlich zu einem erlösenden Oud-Schluß vereint. Aber vorher? Die Kaiserin weiß, daß sie den Kaiser mit dem Wasser des Lebens besprengen muß, die Amme warnt, daß Geister mit diesem Wasser mehr als Tod, gretlich unsagbar teuflisches Unheil rettungslos in sich schlürfen; eine Stimme von oben fordert die Kaiserin verschwendend auf, von diesem Wasser zu trinken, um so den Schatten des anderen Weibes zu gewinnen, also wieder nicht durch „anfassen“. Ein anderes Mal soll derselbe Trank das Mittel sein, um den bereits versteinerten Kaiser zu erlösen. . . Wahrhaftig ein mehrdeutiges Symbol, dieser Quell, um nicht zu sagen: Requisite! Aber er wendet's zum Guten: Zwei glückliche Paare, zwei geworfene Schatten und zahllose Stimmen der Ungeborenen (im Orchester!), die ihren im Puppenstand erlebten Goethe in mystischen Chören beschaften. . . Ich bin sicher, daß Richard Strauß durch die symbolischen Vorgänge Hofmannsthalschen Tief- und Untiefens ohne viel Kopfzerbrechen seinen Weg gefunden hat. Wie dem Färberpaar in der Unterwelt Lichtstrahl, Posaunenruf und Engelsstimme, so war ihm sein prachtvoll-gesunder, konfliktlos-glücklicher Musikinstinkt sicherster Führer. Eine unbeschreibliche Reichtigkeit spielt mit den immensen Schwierigkeiten des abenteuerlichen Textes, die aus dem raschen Wechsel der Stimmungen, dem phantastischen Milieu volksfremden Märchens, unklaren psychologischen Beziehungen und nicht zuletzt, wie im „Rosenkavalier“, aus dem Ueberreichtum strömender Wortlastaden in einem Maße erwachsen, das jedem anderen und bezwinglich geblieben wäre. Denn oft sind Hofmannsthals Reden, um eine feiner unmaßlichen Wendungen zu variieren, nicht gerade „mit dem Segen der Widerrustlichkeit geeignet!“ Mit derselben spielerischen Reichtigkeit, die immer unbegreiflicher wird, je näher man sie betrachtet, werden alle technischen Probleme eines kompliziertesten Musizieren so vollkommen gelöst, als hätte es derlei nie gegeben. Allerdings scheint es für Strauß keine anderen zu geben. Nicht aus Kämpfen, nicht aus Katastrophen kommt sein Schaffen geläutert und gereinigt zutage. Er hat nie Not gehabt, mit dem Engel zu ringen, der sich diesem glücklichsten aller Musiker bewundernd zu Füßen legt. Das beneidenswert sichere Gefühl einer unerreichbaren Meisterschaft verführt wohl auch zu einer Vernachlässigung sonst für wichtig gehaltener Umstände. Das zeigt schon die Wahl seiner Texte, die nichts weiter zu bieten brauchen als Anregung in Wort, Vers und Bild. Um eine Weltanschauung geht es hier, allen Berehrern des kultivierten Aestheten zum Trotz, ebensowenig, wie in der Stallatmosphäre eines Ochs von Verdenau, und wenn Hermann Bahr neulich sagte, er halte die neue Oper für einen Versuch Straußens, sich eine „Weltanschauung anzumuffieren“, so kann ich es gelten lassen, indem ich hinzufüge, daß ein solcher Versuch eben zum Scheitern verdammt ist. „Die Zauberflöte“ ist aus einer Weltanschauung — das war zu ihrer Zeit die Idee der Freimaurerei — herausmuffiziert. Das ist der prinzipielle Unterschied!

Ähnliches gilt von der musikalischen Erfindung. Beethovens Skizzenbücher zeigen die Kämpfe und Krämpfe, die ein Motiv vom ersten Einfall bis zur endgültig gebilligten Fassung immer wieder verändern. Von Brahms ist bekannt, wieviel an Eingebungen schonungslos vernichtet wurde. Bei Strauß hat man das Gefühl, er habe nie eine Note, die ihm einfiel, verworfen, niemals den ersten Einfall im geringsten geändert. Sieht man die neue Oper daraufhin genauer an, so wird doppelt unfahbar und bewundernswert, was Strauß aus belanglosen, ja bisweilen banal-kitschigen Motiven gestaltet hat. Dabei stimmt es nicht einmal mit dem Wahrmort, daß es weniger auf das Motiv ankomme (siehe etwa „Grieco“) als auf das, was daraus wird. Denn aus dem einzelnen Motiv wird bei Strauß auch nicht mehr, aber alle zusammen sind die lebenden Zellen, die einen hochwertigen Organismus aufbauen.

Man spricht viel von dem neuen Stil, der eine Synthese der nervös-impresionistischen „Elektra“ mit der melodiefeligen „Ariadne“ bedeuten soll. Die stilistischen Elemente der „Frau“ sind jedenfalls nicht neu.

Das Kontrastieren zweier Welten, der voraussetzungslos-modernsten, dabei doch klug tonal und rhythmisch gebundenen Harmonik und ihr gegenüber ein manchmal unerlöses Schwelgen in Quart- und Dominantharmonien ist seit Salome nicht mehr neu. Höchstens daß das Verhältnis der beiden zu einander sich durch ein weit stärkeres Hinneigen zur „schönen“ Melodie, speziell zur schön gesungenen Melodie verschoben hat. Undramatische — sagen wir es nur — Arien, die die Handlung retardieren, wie die Monologe des Kaisers zu Beginn und vor dem Falknerhaus, wie die Szene der Kaiserin vor dem Lebensquell und die viel, viel zu ausgedehnten Schlußgesänge, knüpfen bewußt an den Stil der Vor-Wagner-Oper an. Auch die Kantilene zeigt in ihren kühlen Dreiklangserlegungen, in ihrem Umwerben des Dominantakkords etwas wie älter-romanischen Einschlag, aber gewiß auch für Straußens Entwicklung nichts grundsätzlich Neues, und wenn man an Wärme der Empfindung, Höhegrad des Temperaments und Schwungkraft der Steigerungen in den früheren Werken mißt, sogar ein merkliches Nachlassen, ein noch stärker als sonst betontes Vorwiegen von Weisheit über Herzlichkeit. Zu den erlesensten und edelsten Eingebungen gehören der Frauenchor im zweiten Bild, das meiste, das in Barock-einfältig-menschliche Güte in Tönen charakterisiert, die entfernt aus Galiläa stammen könnten, der sich hoch aufschwingende Zweigeßang des Färberpaares im letzten Akt, und das wimmernde Klagen der Ungeliebten, deren Fünfszahl entgegen der heiligen Siebenzahl des Märchens Straußens alte Vorliebe wiederholt (fünf Juden, fünf Mägde). Daß es eine Fülle geistreicher Kleinarbeit gibt, nehmen wir bei Strauß für selbstverständlich. Thematische Behandlung, polyphones Meisterdetail, bei architektonisch wundervoll klarer Zusammenfassung großer symphonischer Gruppen, assoziative Verknüpfung der Motive, die beinahe textliche Unklarheit hellseherisch zu deuten, deutlich zu machen vermöchte, wofür es nur überhaupt möglich wäre, Klänge, die zauberhafter wirken, als der ganze faule Märchenzauber des Dichters, unheimliche onomatopoetische Kunststücke wie der Falkenschrei, kurz — alles was Können heißt, zwingt zu widerspruchslotem Respekt, zum selben Respekt, den wir Strauß immer in vollem Maße gezollt haben. Aber — aber, dies alles reicht nicht für tiefere, anhaltendere Wirkung aus, für mehr als fachliches Interesse an der Lösung der technischen Probleme. Denn weitere Probleme kennt dieses Werk nicht; kein Ton klingt nach, wenn sein letzter verhallt ist. Und was man bei Strauß nie erlebt hat, das Interesse erlahmt auf größere Strecken im zweiten und besonders im letzten Teil des dritten Aktes. Zum Respekt läßt man sich zwingen, zur Liebe nicht. Und wenn Strauß gesagt hat, er habe bisher nichts Besseres gemacht, so erscheint eine kleine Korrektur wohl angebracht: Er hat bisher nichts besser gemacht! Gemacht — nicht erlebt! —

Die Aufführung der Wiener Oper war über alle Begriffe vollkommen. Das Orchester unter Schalk, die Bühnenbilder Kollers (leider durch die Not der Zeit billiger als recht), die Besetzung auch der kleinsten Rollen durch erste Kräfte, vor allem die überragende Leistung der Herren Dessig, Mayr, Manowarda, der Damen Weidt, Lehmann, Feriza, dies alles gab eine Gesamtwirkung, die den Ruhm einer absterbenden Stadt wieder einmal in hellstem Glanze erstrahlen ließ, eine Wirkung, wie sie in gleich reiflicher Vollendung heute keiner anderen deutschen Bühne erreichbar sein dürfte. Strauß wurde bejubelt. Ich aber dachte bei mir: Keitobad, der Unersforschliche, sei ihm gnädig und uns! Und schenke ihm bald einen anderen Dichter. Denn wo viel Schatten ist, ist wenig Licht.

Dr. R. St. Hoffmann (Wien).



## Kunst und Künstler

— Der rühmlich bekannte Gesangspädagoge am Kölner Konservatorium Professor Ernst Wolff feierte sein 25jähriges Lehrerbildungsjubiläum.

— Ignaz Waghallter hat die Partitur einer komischen Oper beendet, die „Satanie“ heißt. Das Buch ist von B. Milo nach einer polnischen Komödie verfaßt.

— Karl Krebs läßt bei Schuster & Löffler in Berlin ein Buch „Meister des Taktstocks“ erscheinen, in dem er über die hervorragenden Dirigenten von Gluck bis Nikisch handelt.

— Erich Anders, der von München nach Köln a. Rhein übergestedelte und durch seine Oper „Venezia“ bekannt gewordene Komponist, vollendete in den letzten Monaten die folgenden Werke: Op. 34. Die Auferstehung. Eine Kantate für Soli, Chor und Orchester. Dichtung von Jakob Michael Reinhold Henz, Op. 35. „Acht Bagatellen“ für Streichquartett. Op. 36. „Zehn kurze Variationen und Fughette über ein eigenes Kinderlied“, für Streichquartett. Op. 37 ist die Märchenoper „Das goldne Himmelstör“ zu der E. v. von Wolzogen den Text schrieb und die ihrer Vollendung entgegensteht. Op. 38. „Drei Gesänge mit Orchesterbegleitung“: a) Auf den Tod eines Jünglings (H. Verch). b) Leben (Hebbel). c) Hochzeitslied (Jens Peter Jacobsen).

— Willi Finkerb in Krefeld hat mit dem Regier- und Straube-Schüler Emanuel Gatscher und der Liebersängerin Hanna Fehr eine Regier-Bereinigung gegründet.

— In die Direktion des 1870 in Berlin begründeten und seit 1888 von Dir. Paul Stern geleiteten „Mohrschen Konservatoriums für Musik“ ist am 1. Oktober d. J. der durch sein musiktheoretisches Werk „Das moderne Tonhörsystem“ (Ries & Erler, Berlin 1912) weitesten Kreisen bekannte Kapellmeister Karl Robert Blum eingetreten. Dem Institut ist ein Musiklehrer-Seminar nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes, eine Opern- und eine Operettenschule mit Kapellmeisterklasse, sowie eine Akademische Meisterklasse für musikalische Vortragskunst angegliedert worden.

— Dr. Max Unger ist zum Schriftleiter der „Neuen Zeitschrift für Musik“ bestellt worden.

— Der Leiter des Leipziger Neuen Männergesangsvereins und Haleschen Lehrerengesangsvereins Max Ludwig ist dem Leipziger Konservatorium als Lehrer für Klavierspiel und Theorie verpflichtet worden.

— Der geteilte Mendelssohn-Staatspreis wurde dem Pianisten Richard Wilens in Berlin verliehen.

— Dem Berliner Musikschriftsteller Wilhelm Klatte, Kritiker am Lokalanzeiger, ist der Professor-Titel verliehen worden.

— Der Erste Kapellmeister der Chemnitzer Oper, Oskar Malata erhielt den Titel eines Generalmusikdirektors. — Keine Stadt ohne Generalmusikdirektor!

— Wilhelm Wendt, früher erster Solotrompeter des Wiener Philharmonischen Orchesters, hat seine Ausbildung als Konzertsänger beendet und wird in Wien zum erstenmal öffentlich auftreten.

— Hofmannsthal läßt seine Dichtung „Die Frau ohne Schatten“ auch als Novelle im Verlag S. Fischer, Berlin, erscheinen.

— Cornelis Bronsgeest hat seinen Vertrag mit dem Berliner Opernhaus nicht erneuert und wird nur einigemal in dieser Spielzeit als Gast auftreten. Nach Beendigung einer Gastspielreise durch Skandinavien, die Niederlande, nach Indien und Japan wird er einen neuen Vertrag mit dem Opernhause abschließen.

— Prof. Dr. Artur Seidl in Dessau ist mit und seit Umwandlung des ehemaligen Hof-Theaters in eine Theater-Stiftung als Dramaturg ausgeschieden, um sich seinen musikwissenschaftlichen und anderen Studien zu widmen. Seidl wird demnächst für Dessau musik-literarische Fortbildungskurse nach dem Muster seines bisherigen „Seminars“ am Leipziger „Konservatorium der Musik“ einrichten, an welchem er sein Lehramt nach wie vor wahrnimmt. In der von ihm geleiteten, von H. Strauß begründeten und im Verlage von C. F. W. Siegel, Leipzig, erscheinenden Sammlung „Musik“ soll demnächst ein „Hans Pfitzner“-Bändchen und bei Gustav Basse zu Regensburg ein größeres Werk: „Musik-Dramaturgie“, aus seiner Feder erscheinen.

— Von Roderich von Mosjovicz bringt die „Wiener Kammerkunst“ (Leitung Max von Millenkovich) in diesem Winter folgende Werke zur Aufführung: Serenade für Streichtrio Op. 21 (Rayne Part.), Violinsonate Op. 29 (C. F. W. Siegel), Lieder (C. F. W. Siegel), „Eine Weihnachtskantilene“, Kantate für Soli, Chor, Streichorchester und Orgel (Handschrift). Mosjovicz hat kürzlich einen Zyklus von acht ineinander überleitenden Tenorliedern (mit Klavier oder Orchester) auf Dichtungen Dr. Robert Grafs vollendet.

— In Kassel mußte ein Konzert des Geigers Henri Marteau abgesagt werden, weil das Publikum erklärt hatte, solange noch ein deutscher Kriegsgefangener von der Entente zurückgehalten werde, wolle es keine Künstler feindlicher Staaten anhören.

— Halberstadt lieferte einen neuen Beweis früherer Kunstpflege. Nach Zertrümmerung des Heeres löste sich die vom Musikdirektor Fritz Hallmann trefflich geschulte Militärkapelle des 27. Inf.-Regts. auf; um dem jetzigen fühlbaren Mangel an guter Instrumentalmusik abzuhelfen, beschloßen die Stadtverordneten, die dem Theater einen Zuschuß von 100 000 Mark bewilligten, die Gründung eines städtischen Orchesters zunächst mit einer Unterstützung von 15 000 Mark. Als Leiter wählte man Musikdirektor Florenz Werner, in dem man den rechten Mann gefunden zu haben glaubt, weil er durch seine Tätigkeit als Dirigent in Breslau, Dresden, München und während des Sommers in Bad Harzburg auch hier vorteilhaft bekannt war. Er soll im Winter wöchentlich ein Volkskonzert, vierzehntägig ein Symphoniekonzert, außerdem 4 bis 8 philharmonische Konzerte geben. Endlich sind Gastreisen nach Blankenburg, Wernigerode, Goslar und Ascherleben vorzusehen. Man erwartet von Fl. Werner Belebung des gesamten hiesigen Musiklebens.

— In Köln wurde der „Madrigalchor Sülz-Klettenberg“ von Hanns Berkenen gegründet.

— Eine russische Kleinkunsthöhne wird Mitte Oktober in Berlin eröffnet. Sie wird als Hauptgebiete pflegen: Ballett, Romanzenvortrag, Zigeunerchor und das Balalaika-Orchester. — So ist's recht! Das große Narenhaus wäre ohne dieser Klänge ja auch noch nicht vollständig eingerichtet. Fehlen nur noch Salons zur Pflege echter Chantons, italienische Nächte auf der Oberprece und Nigger-Songs im Freibade. Hoffen wir, daß sie uns wenigstens Anno 1920 nicht fehlen werden!

— In Bonn wird eine Theater-Hochschule errichtet. Für den Lehrkörper kommen vorläufig außer einem Intendanten, Oberspielleiter und Dramaturgen eine Lehrkraft für die gymnastischen und rhythmischen Übungen (System Dalcroze) und ein Fiedlerlehrer in Betracht.



## † Zum Gedächtnis unserer Toten †

- Kapellmeister Friedrich Beermann, auch als Komponist bekannt, ist in Berlin, 38 Jahre alt, gestorben.
- In Altona starb der deutsch-holländische Geiger und Dirigent des nach ihm benannten Streichorchesters Rudolf Bignell, der sich durch seine pädagogische Tätigkeit aber auch als Vorkämpfer für Regier einen Namen gemacht hat.
- Der Berliner Konzertagent Robert Sachs ist gestorben.

## Erst- und Neuaufführungen

- In Stuttgart fand Lure Rangströms Oper „Die Kronbraut“ (Strindberg) bei ihrer Uraufführung freundlichste Teilnahme. Bericht folgt.
- Die Uraufführung der religiösen Oper „Magdalena“ von Fritz Koeneke findet am 12. November im Deutschen Opernhaus in Charlottenburg statt. Gleichzeitig bringen Gera und Erfurt die Novität.
- Die Uraufführung der Oper „Ein Fest zu Haderslev“ von Robert Hegner findet im November im Stadttheater in Nürnberg statt.
- Albert Koelte, der Dichterkomponist der Oper „Francis Billour“, die im Laufe dieser Spielzeit am Karlsruher Landestheater zur Uraufführung gelangen soll, hat soeben die Dichtung zu einer neuen dreiaktigen Oper „Die Herzogin von Padua“, der eine Idee von Oskar Wilde zugrunde liegt, vollendet.
- Die nächste Neuheit der Wiener Volksoper ist Puccinis „La Rondine“.
- Wilhelm Rauks Chorallymphe „Das Gold“ wird von der Neuen Deutschen Konzertgesellschaft in München am 18. und am 19. November zur Uraufführung gebracht werden. Sie ist für großes Orchester, Klavier, Soli und gemischten Chor geschrieben und füllt den Abend. Ausführende sind unter der Leitung des Geraer Hofkapellmeisters Heinrich Haber das verstärkte Konzertvereinsorchester, der Behrergesangsverein und noch nicht feststehende Solisten.
- Hugo Rauns neues Orchesterwerk „Hanne Rüte“ gelangte in Magdeburg unter Dr. Stahl zu einer erfolgreichen Aufführung. Rauns „Dritte Symphonie“ wird im Laufe des Winters in München (Pfitzner), sowie in Wien (Weingartner) zur Wiedergabe kommen, während

Banzner in Düsseldorf das große Chorwerk „Mutter Erde“ zur Aufführung bringen will.

— In Uelzen wurde durch den Oratorien-Verein ein neues Werk des dortigen Organisten H. Mehrkens, die Kantate „Friede“ für 4 Soli, Chor, Orchester und Orgel, den Gefallenen zum Gedächtnis und Lebenden zum Gruß, mit großem Erfolge gesungen, so daß am 9. Oktober eine Wiederholung stattfinden mußte. Die Solisten waren Frln. E. Sojchinski (Sopran), Uelzen, eine frühere Schülerin des Komponisten, Frln. E. Dencker (Alt), Kassel, die verren Konzertsänger Sattelberg (Tenor) und Sommermeier (Bassbariton), Hamburg.  
— Der Musikverein in Leoben bringt unter R. v. Muffisovics „Violinsonate Op. 29“ zur örtlichen Erstaufführung.

## Allgemeine Geschichte der Musik Nachlieferung von Einzelbogen

Abonnenten der „Neuen Musik-Zeitung“, denen zur Ergänzung dieses schönen Werkes Bogen des 1., 2. oder 3. Bandes fehlen, können solche, solange Vorrat, durch jede Buch- oder Musikalienhandlung oder (zugänglich Versandgebühr) unmittelbar vom Verlag nachbeziehen. Jeder Band wird auf Wunsch auch gebunden geliefert. Preis eines Bogens 30 Pf. — Einbanddecken zu Band 1, 2 und 3 je 1.50 Mk. zuzüglich 20% Feuerungszuschlag.

**Carl Grüniger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.**

## Für frühere Feldzugsteilnehmer.

Den Tausenden von Musikfreunden, die während des Krieges unsere Neue Musik-Zeitung nicht halten konnten, möchten wir den Nachbezug der vier Kriegsjahrgänge empfehlen. Der Preis ist für jeden der Jahrgänge 1915 bis 1917 Mk. 8.—, für Jahrgang 1918 (Okt. 17 bis Sept. 18) Mk. 10.— (bei unmittelbarem Bezug vom Verlag Mk. 1.65 Versandgebühr für je 2 Jahrg.).

**Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung  
Carl Grüniger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.**

Schluß des Blattes am 18. Oktober. Ausgabe dieses Heftes am 30. Oktober, des nächsten Heftes am 13. November.

## Neue Musikalien.

Spätere Beschreibung vorbehalten.

### Kammermusik.

Saas, Joseph: Streichquartett (A dur) Op. 50 (für 2 Violinen, Viola und Violoncello). Part. 2.50 Mk. no. Stimmen komplett 14 Mk. München 1919 Wundt-Verlag.

### Bücher.

Eggert-Windberg: Eward Märkte. Geh. 3.50 Mk., geb. 5 Mk. Strecker & Schroeder, Stuttgart.  
Stern, Rich.: Allgemeiner Deutscher Musikerkalender 1920. Stern, Berlin.  
— Allgemeiner Deutscher Musikerkalender 1920, II. Band. Stern, Berlin.

## Konzert im alten Stil für 3 Violinen.

Von Hermann Grabner.

Part. M. 2.—, Stimmen M. 1.50.  
Zusätzlich 30% Feuerungszuschlag.

*Das Werk macht einen angenehmen Eindruck, klingt sehr gut, ist schön empfunden, interessant und Geigern zu empfehlen.*  
(Musikpädagogische Blätter.)

Zu beziehen durch die Musikalienhandlungen sowie (30 Pf. Versandgebühr) vom Verlag

**Carl Grüniger Nachf. Ernst Klett,  
Stuttgart, Rotenbühlstr. 77.**

## EDITION BREITKOPF

# Martin Frey

- Op. 51: An Liedes Hand ins Kinderland. E. B. 1071 . . 1.50 Mk.
- Op. 54: Zum Tanze herbei! Drei Tanzlieder. E. B. 5041 . . 1.50 Mk.
- Op. 58: Vier lustige Liedlein. E. B. 5065 . . 1.50 Mk.
- Op. 61: Bunter Regen für unsere Kleinsten. E. B. 5048 . . 2.00 Mk.

**F**reys Kinderlieder bedeuten einen wirklichen Gewinn für das musikalische Leben der Familie. Das sind Lieder, die die Kinder nicht nur verstehen, sondern auch selbst singen können, echte rechte Kinderlieder, wie sie uns bisher nur Karl Reinecke, der liebwerteste Meister der Kleinen, geschenkt hat; in ihrer ungefuchten kindlichen Art, ihrer Natürlichkeit sind sie von bezaubernder Wirkung auf das Kindergemüt.

Da lauschen sie auf, die Jungen und die Mädchen, bei dem Miau, miau, miau, was hat denn nur die Frau, und fallen schon ein beim Tock, tock, tock, tock teek und können von dem Marliese, Marliese, sieh dort auf der Wiese, da schnattern zehn Gänse, da wackeln zehn Schwänze, nicht genug bekommen.

Feuerungszuschlag für Musikalien 50%, für Bücher bis auf weiteres 30%.