

## Werk

**Label:** Zeitschriftenheft

**Ort:** Stuttgart

**Jahr:** 1910

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837\\_0031](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0031) | LOG\_0028

## Kontakt/Contact

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

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



# NEUE MUSIKZEITUNG



XXXI. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.	1910 Heft 13
-------------------	---	-----------------

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik“). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

**Inhalt:** Die Kunst der Kritik. — Für den Klavierunterricht. L. van Beethoven: Sechs Variationen op. 34. — Aus den Unterrichtsstunden eines Meistersängers. Erinnerungen an Eugen Gura. — Musikalische Zeitfragen. Zur Frage der Schutzfristverlängerung. — Zwei neue Musikerbüsten für die Hamburger Musikhalle. — Ein falsches Lied. — Karl Reinecke †. — Felix Gottlieb: „Mahadeva“. Uraufführung zu Düsseldorf am 7. März 1910. — Von der Münchner Hofoper. — Straßburger Musikbrief. — Kritische Rundschau: Chemnitz, Halle a. S., Karlsbad i. B., Nürnberg, Wiesbaden. — Kunst und Künstler. — Besprechungen. — Dur und Moll. — Neue Musikalien. — Briefkasten. — Musikbeilage.

## Die Kunst der Kritik.

Vortrag, gehalten vor dem 111. deutschen Journalistentag in Berlin vom Minister für musikalische Angelegenheiten  
Dr. v. HEITERSHEIM.

(Nach dem Konzept mitgeteilt von Dr. Max Steinitzer.)

Sehr geehrte Herren!

**E**HE ich daran gehen kann, vor Ihnen in wenigen Linien den Aufriß des schönen und sinnvollen Baues zu zeichnen, den die Kunst der Kritik darstellt, liegt es ob, reichlichen Schutt von dem Bauplatz wegzuräumen. Wir müssen uns zuerst darüber verständigen, was von Anfang an dieser Kunst hindernd in den Weg tritt, müssen uns klar sein, was ganz bestimmt nicht zu ihr gehört. Sie werden es mir zugute halten, wenn ich mich zu dieser aufräumenden Vorarbeit eines etwas kräftigen Besens bediene.

Daß zunächst die ausschließlich negative Kritik aus dieser Betrachtung ausscheidet, versteht sich. Ihrer ganzen Tendenz nach gehört sie mehr in das Gebiet des groben Unfugs, als in das der Kunst. Es kann nicht oft und stark genug betont werden, welches Vergehens gegen die allgemeine Bildung sich die vielen deutschen Zeitungsverleger schuldig machen, die auf die Qualitäten ihrer Kritiker keinerlei Gewicht legen. Besser wäre es in vielen Fällen, sie holten sich ihre Kunstberichterstatter direkt aus der Destille; dann käme doch gewiß mancher kräftige und originelle Zug subjektiver Standpunkte in die Besprechungen hinein. Von dem Boden aus aber, auf dem ein großer Teil der angehenden Rezensenten erwächst, flutet täglich ein breiter Strom unreifen und unwissenden, unerzogenen und ungezogenen, maßlos dünnköpfigen und nach allen Richtungen schiefer urteilenden geistigen Proletentums durch die Stilübungen dieser Sansküllottes in die Leserkreise. Und über den großen Einfluß dieser Artikel können die meisten von uns nach unserer eigenen gewöhnlichen Erfahrung gar nicht urteilen. Dazu muß man intimer in Familien verkehrt haben, deren ganzes geistiges Leben eben ihre Tageszeitung ist. Sie wohnen nicht immer nur im Hinterhaus unterm Dach, manchmal auch in kostbaren Etagen des Vorderhauses.

Die reine Negation verdient so wenig den Namen einer Kunst wie — das kann ich leider nicht gut erzählen. Nämlich Albrecht Dürer machte sich als Junggeselle einmal den Spaß, durch eine kleine realistische Malerei seiner ängstlich properen Hauswirtin vorzutäuschen, er habe mit sehr schmutzigen Stiefeln das Zimmer betreten. Sein Stuben-

nachbar wollte den Witz ins Gegenteil verkehren und trug von der Straße wirklichen Schmutz in seine Stube, den Dürer bei einem Blick durch die Türe für ein noch täuschender gelungenes Werk des Pinsels halten sollte. Dürer aber merkte es gleich und legte einen Zettel daneben, auf dem stand: Albertus habet dictum: — maculatum non est pictum, das heißt: Albrecht sagt: beschmutzt ist nicht gemalt. Und ebensowenig ist geschimpft so viel als kritisiert.

Ganz fürchterlich wirkt auf manche Anfänger, aber auch auf ältere und alte Leute, zuweilen das unselige Wort ein, der Referent sei als „Kunstrichter“ bestellt. Also irgend ein grasgrünes Kerlchen, das vom Leben wie von der Kunst nichts kennt, das frisch von der Schulbank kommt oder das bißchen dummen alten Sprachenkram vom Gymnasium vergessen und den Lehrstoff der Universität noch nicht zu assimilieren begonnen hat, ein so geistig nichtiges Opfer unseres zeitvergeudenden und kraftlähmenden „Bildungswesens“ wie das letztere soll „zu Gericht sitzen“ über ernsthafte Leistungen ernsthaft arbeitender Leute! Allerdings ist das Verhältnis im Schauspiel noch viel krasser, weil da wirklich oft reife und tiefe Naturen die „kritische“ Zielscheibe eines nichtsnutzigen Bengels werden, der sie in der Zeitung herunterreißt. Der Ausdruck Kunstrichter, Richter in Kunstsachen, klingt da schon wie eine extreme Parodie des Assessorismus überhaupt. Der Rezensent kommt sich quasi vor wie ein Staatsanwalt in Sachen der Kunst. Gerade wenn ihm jede Kenntnis fehlt, etwas Positives über den Sachverhalt auszusagen, macht er den Delinquenten; als solcher wird ungefähr jeder öffentlich auftretende Künstler von derartigen Leuten angesehen, einfach schlecht.

Das Urbild aller negativen Kritik war ohne Zweifel Kain. Er sah seinen Bruder Abel mit Erfolg das einzige ausüben, was damals etwa als Vorläufer religiöser Kunst gelten konnte, nämlich ein flottbrennendes Opferfeuer entfachen, und da ihm am eigenen Altare das nicht gelang, schlug er Abel tot. Schon dieser frühen gewaltsamen Art, seine Gefühle angesichts der Leistungen eines anderen auszudrücken, haftet entschieden etwas Amateurhaftes an. Auch in der Folge sind es fast ausnahmslos selber Nichtsverstehende, die den kritischen Totschlag betreiben, solche, die ästhetische Werte an ihren Objekten nur deshalb negieren, weil sie keine Ahnung davon haben, worin solche Werte bestehen und wie man sie erkennen und taxieren kann. Noch viel weniger, ebensowenig wie Kain, haben sie einen Schlüssel für die Gesinnung des Opfernden, aus der der bessere künstlerische Erfolg des Opfers hervorgeht. Wenn sie es auch nicht offen aussprechen, so klingt doch

aus ihren Besprechungen oft die latente Vorstellung durch: wenn der Sänger, der Spieler, der Komponist nur den redlichen Willen hätte, sich so zu geben, daß er ihrem persönlichen Verständnis näher käme, dann könnte er es auch.

Auf die primitivsten Krankheiten jener Elemente des Kritikerstandes, die wegen Mangels jeglicher Vorbildung eigentlich nicht in ihn gehören, möchte ich hier nicht eingehen. Daß der Kritiker, der für seine „Kunst“ in Betracht kommt, geistig ein erwachsener, gesunder und gebildeter Mensch sein muß, versteht sich von selbst. Den einzig durch die ignorantia pyramidalis ermöglichten „furor asininus indianicus neophytorum“ (eselhafte Tollwut der Anfänger) habe ich bereits anderweitig erwähnt und die praktischen Maßnahmen gegen diese verbreitete Krankheitserscheinung gehören auf ein anderes Blatt. In besonders verzweifelten Fällen hilft, wie ich hier nicht näher ausführen kann, nur die physikalische Heilmethode, d. h. die Anwendung von Naturkräften oder wenigstens die wohlmeinend warnende Information des Patienten über das Vorhandensein solcher.

Damit sei diesen Freibeutern, Briganten usw. auf dem Betätigungsfelde der Kritik der Rücken gekehrt und wir wenden uns den eigentlichen, berufenen, d. h. irgendwie menschlich, gesellschaftlich, allgemein, journalistisch, fachlich gebildeten Vertretern zu.

Auch hier wird wohl von den Hindernissen einer eigentlich künstlerischen Ausübung der Kritik, also zunächst von den pathologischen (krankhaften) Vorgängen dieses Gebietes zu reden sein. Es sind ihrer nicht ganz wenige.

Eine Art von vorübergehendem Unwohlsein, die auch den unterrichteten, gebildeten, ja wohlwollenden Kritiker treffen kann, bezeichne ich als anaesthesia acuta ex nimio, d. i. momentanes Versagen der ästhetischen Aufnahmefähigkeit infolge von Uebermaß, nämlich des Musikmassenbetriebs, besonders der Großstädte. Unter diese Kategorie rechne ich unbedenklich Fälle, wie wenn ein Pariser Kritiker schlankweg von der „langweiligen pathetischen Symphonie Tschairowskys“ spricht. Solcher anaesthesia ex nimio liegt auch oft eine vorübergehende, Vorstellungs- oder Erinnerungsstörung zugrunde, wie sie Ibsen z. B. in der Frau vom Meere seiner nervösen Heldin Ellida Wangel zustoßen läßt, die sich plötzlich durchaus nicht mehr besinnen kann, wie Herr Dr. Wangel, ihr Gemahl, aussieht. Diese Störung erscheint dann als primär, die des Urteils über das nur undeutlich vorgestellte Bild als sekundär. Der ganze Vorgang wird nur allzu verständlich, wenn man die abendliche Arbeitseinteilung manches Kritikers kennt.

Aus dem Musikstadt gewordenen Moskau schrieb ein Mitarbeiter der „Signale“ seinem Blatt: „Das Gefühl, mit dem der Kritiker nach dem letzten Konzert einer Saison den Saal verläßt, läßt sich nur mit den Empfindungen eines aus drohender Lebensgefahr glücklich Erretteten vergleichen. Ein grenzenloses Wohlwollen, eine alles verzeihende Menschenliebe erfaßt den Märtyrer der öffentlichen Musikpflege, und in überquellender Dankbarkeit möchte man jedem Begegnenden die Hand drücken, aus Freude darüber, daß man nicht mehr Gefahr läuft, von ihm etwas vormusiziert zu bekommen.“

Allgemein bekannt ist die, sonst unschädliche, partielle innere Taubheit, die zu der ewig wiederholten, im Vorjahre von Dr. Leopold Schmidt einmal erfrischend kräftig zurückgewiesenen Mendelssohnverkleinerung führt. Zur selben Zeit aber konnte man in Berliner Musikblättern vom „Elias“ lesen, als dem „merklich verblassenden Werk des im Oratorium nun mal stark epigonenhaften Romantikers“, ja sogar von dem „mit Ausnahme einiger dramatischer Abschnitte in Erfindung und Make unendlich versimpelten Elias“. Daß hier ein Fall von Uebermüdung, anaesthesia ex nimio oder die Komplikation mit einem solchen vorlag, ist mehr als wahrscheinlich; denn es handelt sich bei beiden Aussprüchen über das unsterbliche, in seiner Art niemals erreichte Werk um erstklassige Federn.

Die geringe Einschätzung von Mozarts Bläserquintett

mit den überirdischen Harmonien seines langsamen Satzes oder Beethovens mit allen technischen und Erfindungsmerkmalen des Genius glänzender Hornsonate („unbedeutendes Gelegenheitsstück“) durch Spezialgrößen, wie Jahn und Lenz, ist ja bekannt. Kürzlich schrieb ein bewährter Kritiker, daß er sich für Mozarts formvollendetes Klavierquartett in g moll und das obige Bläserquintett „weniger erwärmen konnte“. Ein anderer fand die in ihrer Stilart prachtvolle Jessonda-Ouvertüre recht altmodisch anmutend; ein dritter gar rechnete Schuberts C dur-Streichquintett, dieses immer wieder unsagbar tief und herrlich wirkende Spätwerk des Meisters, trotz zweifellos kongenialer Aufführung durch die Münchner mit Kiefer, zu den schwächeren Leistungen Schuberts.

Ein sehr bekannter Musikschriftsteller äußerte einmal, ihm sei Schumann als Literat lieber denn als Komponist, alles Beispiele, daß sich unverschuldeterweise die anaesthesia ex nimio ebensogut am Schreibtisch als im Konzertsaal einfinden kann.

Allen gemäßigt Denkenden wäre wahrhaftig ein Stein vom Herzen, wenn die Mendelssohn- und Meyerbeer-Verunglimpfung, in der Tat eine Art der Behandlung erster Größen, wie sie kein anderes Kulturvolk sich vorzuwerfen hat, durch die Bemühungen von Leopold Schmidt und andren, bei den Musikschriftstellern von einiger Geltung endlich als definitiv erledigt gelten dürfte. Es gibt bei uns so grenzenlos viele Dinge, von denen man weiß, fast jeder anständige Mensch denkt sie, und deren Aussprechen doch zugleich unbedingt ausgeschlossen ist; zur letzteren Eigenschaft dürfte man nun endlich in besseren Kreisen die Minderwertigkeit jener Beiden zulassen, obgleich man weiß, daß sie bloß eingebildet oder erlogen ist. Ihre Konstatierung gehört teilweise in ein anderes Gebiet der künstlerischen Gesundheitsstörung, auf das ich gleich komme.

Eine der wichtigsten Ursachen nämlich des error gravis, schweren Irrtums, in der Beurteilung, ist jedenfalls die so ungemein gefährliche remotio partitionis, das Nichtzurhandhaben der Partitur.

Vor einigen Jahren (1903) wird einem Berliner Blatt aus Paris über eine Reprise der Jüdin geschrieben, die Musik dieser Oper sei anmaßend, gehaltlos, ohne Vornehmheit und Tiefe, ohne dramatische Kraft, auf gewöhnlichen Effekt abgesehen; sie nehme nicht im geringsten darauf Bedacht, den musikalischen Ausdruck mit der Bühnendhandlung in Einklang zu bringen (während tatsächlich das Orchester bei näherem Zusehen dem Darsteller gewöhnlich jede einzelne Geste vorschreibt). Allerdings gibt der Verfasser des Berichtes die Anamnese, den Entstehungsbericht, seiner Krankheit gleich selbst offen an die Hand, indem er sagt: wer im (wohl zu ausschließlichen) Studium von Bach, Beethoven, Gluck und Rameau groß geworden sei, könne seinen Widerwillen und instinktive Abneigung nicht bezwingen. Aber in der Aesthetik steht die Kenntnisnahme der Partitur denn doch höher als der Instinkt, besonders einem Musikdrama ersten Ranges gegenüber. Gewohnheitsmäßige, oft recht schlampige Abweichungen vom Original z. B. erfährt man erst durch sie. Ein anderer schreibt von der glatten Selbstverständlichkeit Haydn'scher Durchschnittssymphonik, ein dritter von der Mandelmilch Mendelssohn'scher Lieder, die er natürlich nach dem ihm nicht zusagenden Vortrag von Susanne Dessoir, anstatt nach dem eigenen Studium am Klavier, gleichviel ob mit oder ohne Stimme, beurteilt.

Ein Krankheitsfall ersten Ranges, „ex remota partitione“, d. h. wegen Absenz der Partitur, ist der eines anderen, der sich über Mendelssohn vernehmen läßt: „Man ehrt einen bereits der Geschichte angehörenden Komponisten wohl mit Aufführungen seiner besten, inhaltreichsten Schöpfungen, nicht aber mit dem Immerwiederhervorholen erfindungsschwacher, lediglich geschickt angefertigter und darum zeitverfallener Arbeiten, wie eine solche die allzuwässrige Konzert-Ouvertüre ‚Meeresstille und glückliche Fahrt‘ ist.“

Aehnlich liegt der Fall mit der abträglichen Beurteilung der dem Partiturlerter die höchste Vollendung offenbarenden A dur-Symphonie Mendelssohns.

Eine rasch vorübergehende, im Grunde wenig besagende Beeinträchtigung der gesunden Kritikerfunktion stellt der error parvulus ex velocitate, d. i. kleiner Irrtum beim raschen Niederschreiben, dar. Meistens sind es Verallgemeinerungen, die dem angeregt arbeitenden Gehirn irrlichtergleich erscheinen, ohne daß es innehält, um sich über die Festigkeit des Bodens zu vergewissern, dem das Flämmchen enthüpfte. Z. B. von zwei bekannten Musikschriftstellern in Berliner Blättern schrieb kürzlich der eine, daß in den Wagner-Texten alle Axiome, alle grundsätzlichen Bekenntnisse im allgemeinen fehlen. Zu zitieren gebe es bei Wagner fast nichts; seine Figuren leben sich einfach aus. Er dachte im Augenblick nicht daran, daß es in Süd-deutschland ganze Kreise gibt, die fast für jeden Fall des menschlichen Lebens ein gerade ob seiner Allgemeinheit bestens passendes Nibelungenzitat bereit haben. Ein anderer äußerte, das Verhältnis von Erfindung und Verarbeitung sei bei Richard Strauß recht ähnlich wie bei Mendelssohn. Unangenehm ist bei diesen kleinen Attaquen, daß dem Verfasser, sobald er den Artikel gedruckt sieht, gewöhnlich die geistige optische Täuschung nicht mehr stand hält, sondern als solche zum Bewußtsein kommt. Dann muß er sich eben mit der Tatsache trösten, daß er schon sehr viel wirklich Zutreffendes gesagt hat, was den eben zitierten Herren nicht schwer fallen dürfte.

In eine verwandte Rubrik, zu den parvulis ex velocitate, gehört es auch, wenn ein Kritiker übersieht, was der Komponist offensichtlich eigentlich wollte, und z. B. Norens Kaleidoskop den Vorwurf macht, es sei ohne erhebende Ideenkraft, rein äußerlich wirksam. — Eine weitere Störung der künstlerisch kritischen Funktion nenne ich detrectatio ex principio individuationis, obgleich mir das selber etwas zu fremd-wortlich vorkommt. Jenes principium hat Schopenhauer aufgestellt und es besagt, ins Deutsche und Praktische übertragen, nichts anderes als: Ich bin ich, du bist du. Es ist nämlich schwer, oft vielleicht unmöglich, den Umstand wettzumachen, daß wir von außen her an das Werk herankommen, das dem Autor aus bewegtem Innern gekommen ist. Es gelingt uns dann eben nicht, aus dem Du für unser Gefühl ein Ich zu machen. Friedrich Spiro z. B. nennt Reger einen kaltnasigen Formalisten, in dessen Hiller-Variationen teils Gelehrsamkeit, teils schlimmstes Theater mitspreche. Ein allbekannter älterer Kritiker findet in Debussys Streichquartett g moll — dieser einzigartigen Offenbarung tiefsten inneren Schauens und virtuosester Instrumentenkenntnis in der Moderne — keine Erfindung, kein Gestaltungsvermögen, das thematische Material fast durchweg aus verschrobenen unplastischen Brocken bestehend, monströs häßliche Harmonik, Zwergen-

haftigkeit. (Das prachtvolle Sevcik-Quartett waren die Vortragenden.)

Ein ganz besonders krasses Beispiel des principium individuationis bot die Aufnahme von d'Alberts herrlichem Tiefland seitens eines großen Teils der Kritik, auch noch zur Zeit, als es sich um die zweitausendste Aufführung herum bewegte. Man hätte denken sollen, gleich bei seinem Erscheinen mußte die deutsche Musikpresse in einen Jubelruf ausbrechen, daß sich endlich wieder eine wirkliche Dichtung und ein wirklicher Tondichter zusammenfanden. Keineswegs; mir ist nicht eine einzige Besprechung mit diesem Tenor zu Gesicht gekommen. Kühler Skeptizismus fast überall. Einer der ersten Kritiker meinte noch später, Tiefland verdanke die vielen Wiederholungen zum großen Teil seinem brutal wirkungsvollen Text; ein anderer sieht in den Texten d'Alberts überhaupt traurige Stümpe-

reien, die als rein literarische Produkte nur äußerst niedrig bewertet werden können. Die grenzenlose technische Geschicklichkeit sogar, mit der d'Albert hier seinen Stil ausbaut, Orchester wie Singstimme jede ihren eigenen Weg verfolgen und doch stets natürlich zusammenklingen läßt, habe ich kaum erwähnt gefunden. Und sie ist doch vorbildlich wie in keiner zweiten Oper der letzten Jahrzehnte.

Weit bedenklicher als die erwähnten, eine der hartnäckigsten Krankheiten, die eigentlich eine Berufsstörung bedeutet, ist der caligo visus ex fractione, Gesichtstrübung infolge von Voreingenommenheit, die ich, wie das Parteiwesen überhaupt, verschiedentlich schon anderweitig berührte. Neben den bekannten und längst besprochenen extremen Fällen von antistruthismus maximus (unmäßige Straußgegnerschaft), kommt hierfür auch die hyperaesthesia aristocratica, Ueberempfindlichkeit gegen das unterhaltende Genre, in Be-

tracht, wenn zum Beispiel Spiro über die Mignon-Ouvertüre schreibt: daß man aus Scham und Schmerz über die in den Kot getretene Menschenwürde am liebsten vergehen möchte. Daß einer Philine, dieser leichtsinnigen Fliege, deren Charakteristik im Gegensatz zu der Mignons das Programm der Ouvertüre bildet, musikalisch eben nicht viel anders beizukommen ist, wird dabei nicht in Erwägung gezogen. Dahin gehört auch der charakteristische, allerdings historisch gänzlich unverbürgte Spruch: Albert Lortzing ist ein Trottl, das bezeugt ihm Felix M.

Zu den seltsamsten Arten des caligo ex fractione gehört die Händel-Gegnerschaft gewisser Bach-Freunde, welche, der inneren Verwandtschaft beider völlig unzugänglich, z. B. schreiben: Man wird sich doch allmählich abgewöhnen müssen, Händel und Bach in einem Atem zu nennen, und die Aufführung eines Werkes von Händel am Leipziger Bach-Fest mit einer Tüllschleife an einem ehernen Denkmal vergleichen. Auch bei diesem caligo ex fractione fehlt es nicht an älteren verbürgten Fällen, wenn sie auch gerade nicht so alt sind, wie der des Rezensenten Kain.



THOMAS AUGUSTIN ARNE.

Aus dem musikhist. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.  
(Text siehe S. 282.)

Man denke an den Maurermeister und Tonkünstler Zelter, der an Goethe über den Faust von Berlioz schrieb: Einzelne Leute können ihre Gedanken nicht anders äußern, als durch Spucken, Kratzen, Niesen und Brechen. Die Gelegenheit wird sich wohl einmal ergeben, in meinem Unterricht auf solche Auswüchse, Mißgeburten und abscheuliche Blutschändung hinzuweisen und davor zu warnen. — Und der berühmte russische Kritiker Stassow bezeichnete in Briefen an Tschaikowsky Mozart als von der Schule verstaubt und nannte Gounods wundervollen Faust einen Haufen Mist.

Hier seien einige goldene Worte eingeschaltet, die *Emil Kaiser* (in der „Rh. M.- u. Th.-Z.“ s. u.) über den Tanz der Schwestern Wiesenthal sagte, und die uns auf die Ursache so vielen kritischen Unrechts hinweisen: „Man hat uns gewöhnt, von Tapetenmustern Ewigkeitsgehalt und von einem Luftsprung philosophische Ueberzeugungskraft zu verlangen. Wir halten es für beschämend, das Schöne so einfach nur zu genießen.“ Hierin, auf die Musik angewandt, liegt gewiß der Schlüssel zu vielen kritischen Verkennungen Toter und Lebender.

Eine andere, besonders in der neuesten Zeit häufige Erkrankung ist die *neophilia specialis extravagantissima*, die dem Gesunden meist ganz unverständliche Erhebung irgend einer sachlich vielleicht in keiner Weise hervorragenden geheimen Kapazität, die der Patient in riesiger Vergrößerung erblickt, während ihre ganze Umgebung für ihn unverhältnismäßig zusammenschrumpft. Jeder kennt Beispiele hiefür und jeder weiß, wie ansteckend diese Krankheit durch mündliche und literarische Kontagion (Ansteckung) ist. Sie wird meistens offenbar durch einen heftigen krampfhaften Vergötterungsanfall in Form eines Artikels, häufig sogar mit Bild. Auszuscheiden sind natürlich die zahlreichen Fälle, in denen bei zwei Patienten die Anfälle bloß simuliert werden, nach dem bekannten Schema: Und wenn du mich mit Goethe vergleichst, vergleiche ich dich mit Lessing. (*Raptus laudandi commercialis reciprocus*, geschäftskluger gegenseitiger Lobanfall.)

Es ist keineswegs zu leugnen, daß die obigen Paroxysmen auch ihre heilsame Seite haben können. Nämlich nur dann, wenn der Patient sonst über gute ästhetische Gesundheit und darstellerische Fähigkeiten verfügt, die er in den Dienst seiner fixen Idee stellt. Nehmen wir einen Fall, wie er täglich vorkommt: Der Patient habe entdeckt, daß auf irgend einem Gebiet der Komposition — meistens handelt es sich um das Lied, weil dessen objektiver Wert am schwersten festzustellen ist — der junge Peter Bäpfele entschieden weit über die gutgemeinten Versuche eines Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Strauß hinausgekommen ist. Wenn nun der Entdecker imstande ist, seinen Bäpfele zu analysieren, uns mitzuteilen, was denn an Bäpfele so schön ist, dann hat er immerhin ein Stück musikalische Hermeneutik (Auslegungskunst), also positive Arbeit, geleistet. Und durch solche soll ja die Kritik in der Hauptsache aufbauend tätig sein; einzureißen gilt es im wesentlichen nur die Hindernisse des Verständnisses. Also wir verzichten darauf, von dem Manne Positives über Beethoven oder Schubert usw. zu hören; das brauchen wir von ihm nicht; er fördert unser Verständnis, schärft unsere Aufnahmefähigkeit für Bäpfele, und damit in irgend einer Weise für ästhetische Werte überhaupt. Wer heute nicht jede Gelegenheit zum Lernen benützt, kommt ästhetisch einfach nicht mehr mit, das steht fest. Also seien wir gegen diese Monomanen der positiven Kritik nicht undankbar! Das Schlimme ist nur, daß unter diesen Patienten Fälle von großer Reizbarkeit vorkommen, indem sie jeden sachlich begründeten Zweifel mit einer Fülle rein persönlicher Invektiven beantworten — ich werde mich hüten, einen herauszuholen, sie sind schon im ungereizten Zustand gefährlich genug. Mit einem großen Sprunze rette ich mich vor ihnen — auf das Gebiet der gesunden Kritik, womit die Betrachtung der Kritik als Kunst erst eigentlich beginnen kann. (Fortsetzung folgt.)

## Für den Klavierunterricht.

L. van Beethoven: Sechs Variationen op. 34.<sup>1</sup>

DIESES wundervolle Werk gibt dem Spieler reiche Gelegenheit, sein Können auf allen möglichen Gebieten zu zeigen. Erfordert die Ueberwindung der zahlreich vorhandenen Schwierigkeiten einerseits einen perfekten Techniker, so bietet andererseits die restlose Wiedergabe des geistigen Gehaltes manch hohe Aufgabe. So gleich das herrliche Thema, dessen Vortrag bei blühendstem, singendem Tone (*cantabile!*) eine Reihe von Eigenschaften aufweisen muß, wie sie nur wirklich musikalischen Menschen eigen sind; dazu gehören in erster Linie Wärme der Empfindung, Sinn für Farbe, richtige Deklamation, periodischer Vortrag und manches andere. Gegen richtige Deklamation wird so häufig verstoßen; wie oft muß man beispielsweise hören:



der Auftakt also stärker, wie der auf eins fallende Hauptakzent. Derlei falsche Betonungen gleichen ungefähr der fehlerhaften Vortragsweise eines Rezitators, der unbetonte Silben auf Kosten der betonten hervorhebt. Wie komisch dies wirkt, braucht nicht näher ausgeführt zu werden, bei der Wiedergabe eines Tonstückes ist es nicht anders.

Die begleitenden Stimmen haben gegen die Melodie der Oberstimme zurückzutreten; besonders zu beachten ist, daß Alt und Baß nicht „geklopft“ werden, wie es folgende Darstellung veranschaulicht:



(Bülow spricht darüber in seiner Ausgabe der Sonate op. 110.)

Das wäre selbstverständlich entsetzlich. Und wie oft schon war ich Zeuge einer solch rohen Vortragsweise! Eine leichte Verschiebung des Schwergewichtes der Hand nach der Seite der hervorzuhebenden Stimme wird in diesen Fällen sich sehr nützlich erweisen, um den betreffenden Ausstellungen zu begegnen. Freilich muß man sich dann sehr vor unbeabsichtigtem Arpeggieren hüten, eine Szylla, die nicht minder lieblich wie die Charybdis des unkünstlerischen „Geklopfes“.

Den Vortragsbezeichnungen sowie der Metronomisierung der Cottaschen Ausgabe ist im allgemeinen beizupflichten, indes ist klar, daß nicht alles erschöpfend bezeichnet werden kann. Die Erfahrung lehrt vielmehr, daß allzu reiche Bezeichnung gerade das Gegenteil von dem erreicht, was eigentlich bezweckt werden soll. In Fällen, wo das Herz sprechen muß, läßt sich mit nüchternen Erklärungen eben recht wenig anfangen, mögen diese auch noch so gut gemeint sein. Der Lehrer kann nur anregen und durch sein Vorbild am Instrument erfolgreich wirken, aber eine sklavische Nachahmung dieses Vorbildes durch den Schüler würde ich nicht für gut heißen; beide würden sich verhalten, wie etwa ein Gemälde zu dessen photographischer Reproduktion. Und glücklicherweise läßt sich *in der Kunst* eben doch nicht alles erlernen. „Wenn ihr's nicht fühlt,

<sup>1</sup> Nach der Cottaschen Ausgabe.

ihr werdet's nicht erjagen.“ Der Vortrag des Themas sei, wie schon erwähnt, singend, klingend, aber man hüte sich vor einer larmoyanten Ausdrucksweise. Die wiederkehrenden Doppelschläge (∞) nehme man nicht hastig, nicht wie eine Arabeske, sondern wie einen *ausdrucksvollen* Melismus; dabei halte man sich an das stets lehrreiche Beispiel eines künstlerischen Sängers. Wohl zu beachten ist Takt 14 crescendo — Takt 15 subito piano. Im Schluß-takte 22 wären die beiden Akkorde mit weit schwächerer Tongebung zu behandeln, als die vorhergegangene Melodie; man betrachte sie gewissermaßen als das orchestrale Nachspiel eines Gesangstückes. Recht sparsam sei man mit dem Pedalgebrauche; dasselbe werde lediglich zur klanglichen Unterstützung einiger Akkorde, beispielsweise des ersten, angewendet. Alle vorkommenden Pausen halte man durchaus offen, d. h. man lasse das Pedal niemals nachklingen. Rhythmisch befeißige man sich, namentlich was Stellen, wie diese und ähnliche betrifft:



größter Gewissenhaftigkeit. Die Freiheit des Vortrages werde stets *innerhalb* der Grenzen des metrischen Pulses gewährt. Richard Wagner spricht einmal (Glasenapp Band V, 287) von der „Deutlichkeit“ und im Anschlusse daran von den „kleinen Noten“; sie erheischen auch hier zur Erzielung eines *deutlichen* Vortrages genaueste Beachtung. — Die Variationen, die Beethoven über dieses Thema gedichtet, bewegen sich hinsichtlich ihrer Tonalität im absteigenden Terzenzirkel: Thema in F—D—B—G—Es—c.

In einem Zwischenspiele wird C zur Dominante von F erhoben, worauf die letzte Variation (No. 6) wieder wie das Thema in F folgt. Diese Tonart wird dann bis zum Ende festgehalten. Meines Wissens enthält die gesamte Literatur kein ähnliches Beispiel. Grundverschieden, wie die Tonarten, obwohl des inneren Zusammenhanges nicht entbehrend, ist auch der Charakter der einzelnen Variationen; keine gleicht hinsichtlich des Ausdruckes einer ihrer Schwestern. Beide Umstände, Wechsel der Tonalität sowohl wie Verschiedenheit des Stimmungsgehaltes verleihen dem Werke daher den Zauber größter Mannigfaltigkeit nach dem Prinzip: *variatio delectat*.

Die erste Variation ist in demselben Zeitmaße vorzutragen, wie das Thema, ihr Ausdruck aber ist völlig verschieden von diesem. Ich nenne diese Variation die „anmutige“, im Gegensatz zu der zweiten, der ich das Epitheton die „rhythmische“ vindizieren möchte. Technisch gibt es in dieser ersten Variation nun mancherlei zu lernen, erforderlich ist in erster Linie eine glatte, flüssige Passage. Stellen, wie Takt 6, 7, 16, 20, 21 beanspruchen schon besonderes Studium; rhythmisch geben erfahrungsgemäß die Takte 14 und 18 Anlaß zu Beanstandungen. Es dürfte sich empfehlen, bei dem anfänglichen Studium die Sechzehnteile auszuführen; Grundsatz sei hier, wie stets: strengstens im Takte! Der Vortrag zeichne sich bei zarter Tongebung — das *p* wesentlich duftiger als der Gesangston des Themas — durch holde Anmut aus; die vorkommenden *sf* Takt 10 dürfen in keiner Weise übertrieben werden. In Variation II herrsche vor allem rhythmische Straffheit; militärisch präzise, entschieden männlich sei ihr Charakter. Im vorletzten Takte wäre folgende Ausführung erwägenswert:



Empfahl ich in Variation II männliche Entschiedenheit, so stehe der Vortrag der III. Variation im Zeichen edler Weiblichkeit. Sie werde durchwegs lieblich, weich gehalten, ohne leidenschaftliche Akzente, lyrisch, nicht dramatisch. Pedalgebrauch ist ausgeschlossen.

In Variation IV schreibt Beethoven ausdrücklich ein Tempo di Menuetto vor, also wirklich im Zeitmaße des Menuettes, nicht etwa schneller, wie so häufig zu hören. Man erinnere sich beispielsweise an das Zeitmaß des Menuettes in Don Giovanni, und man wird das Richtige treffen. Zu beachten ist im II. Takte und bei der Parallelstelle das punktierte Viertel Es der hinübergehaltenen Oberstimme:



Rhythmische Prägnanz ist bei aller Anmut auch hier vonnöten.

Es folgt Variation V, ein Trauermarsch, wie die Ausgabe mit Recht angibt. Das Zeitmaß desselben denke ich mir etwas ruhiger als metronomisch bezeichnet. Auch in dieser Variation befeißige man sich schärfster Rhythmik, insbesondere das zugrunde liegende Motiv:



das bei seinen mehrfachen Wiederholungen ein wenig hervorzuheben wäre, werde stets mit peinlichster Genauigkeit vorgetragen. Die Unisono-Schläge G Takt 4 und die Parallelstelle sollen mit gewaltiger Größe *ff*, kurz aber klingend gebracht werden, nicht minder die Schlußakkorde der beiden Teile:



Das 3. Achtel also nicht etwa piano. Dagegen erfordert der Eintritt des C dur (II. Teil Takt 10, 4. Achtel) — piano — besondere Weichheit des Anschlages.

Das zur VI. Variation überleitende Zwischenspiel mit dem Motiv des Trauermarsches beginne man wie vorgeschrieben sehr leise und steigere es vom 3. Takte in mächtigem crescendo; der folgende Triller darf schon etwas lange genommen werden, im übrigen verweise ich auf die Fußnote der Ausgabe. Vor Eintritt in die VI. Variation dürfte sich eine kleine Pause empfehlen. Der Charakter dieser Variation sei heiter und frisch, man kann sie wohl die „fröhliche“ nennen. Liebevoller Ausführung erheischt die Baßstimme:



Für den Vortrag der Melodie gilt das oben über falsche Betonungen Gesagte, also:



Die Staccato-Oktavengänge sind selbstverständlich mit lockerem Handgelenke auszuführen. Takt 6 des II. Teiles lasse ich die Frage offen, ob nicht ein Crescendo mit folgendem subito-p (Takt 7) angebracht wäre, wie es wiederholt

an dieser Stelle (Thema, Var. 3 und Coda) eingezeichnet ist. In den Takten 9 und 10 der Coda beachte man die Baßstimme, c und des als Achtel, während die Melodie ein Viertel C aushält:



Für den Triller empfehle ich folgende Ausführung:



Die überleitende Passage nicht zu rasch und ein wenig ritardando; dem letzten Viertel c soll Auftaktswert (zur Wiederkehr des Themas) innewohnen.

Adagio molto, also langsamer als zu Anfang. Die das Thema nun umrankenden Passagen dürfen niemals den Eindruck der Hast hervorrufen, sondern müssen stets — strengstens im Takte, bei bescheidenem, verständigem Pedalgebrauche! — in tadelloser Glätte und Anmut ausgeführt werden, indes das Thema bedeutungsvoll, aber nicht schwerfällig, hervorgehoben werde. Ein künstlerisches, nicht nur technisches Können wird hier vorausgesetzt. Takt 8 des Adagio molto erheischt besondere Aufmerksamkeit hinsichtlich der rhythmischen Einteilung; Takt 9 werde die Mittelstimme bescheiden untergeordnet:



(also nicht „klopfen“!)

Die große Schlußpassage auf c 2 werde mit Brillanz ohne jeden Pedalgebrauch ausgeführt.



5. 6. 7. 8.

Streng im Zeitmaße des Adagio molto!

In dem dritt- und vorletzten Takte sind die Verzierungen ja nicht hastig, sondern ruhig mit beseligtem Ausdrucke vorzutragen; die zweite noch etwas gedehnter als die erste. Die beiden Schlußakkorde sollen mit zartester Tongebung (orchestrales Nachspiel) das prächtige Werk zum Abschlusse bringen.

Bekanntlich bevorzugte Beethoven in seinem Schaffen auffallend die Variationenform, bot sie ihm doch besondere Gelegenheit, seiner überreichen Phantasie am ungehindertsten freien Lauf zu lassen. Ein eklatantes Beispiel hiefür bietet sein op. 120: „33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli“, von welchem Werke Bülow in seiner geistvollen Ausgabe desselben mit Recht sagt, er erblicke in dieser riesigen Tonschöpfung gewissermaßen einen Mikrokosmos des Beethovenschen Genius überhaupt, ja sogar ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge. Unser vorliegendes op. 34 kann sich nun freilich, was Größe

der Konzeption anbelangt, mit diesem Riesenwerke nicht messen, es ist aus einem ganz anderen Geiste heraus geboren. Aber diese liebliche Blüte des Beethovenschen Genius ist uns nicht minder wert und teuer, wie manche gewaltige Aeußerung seines Titanengeistes.

Merkwürdigerweise läßt Beethoven in den Variationen 2, 3, 4 und 6 die Takte 9—22 wiederholen, in Variation V sogar auch die ersten 8 Takte — eine Freiheit, die sich kaum rechtfertigen läßt. Für den Unterricht sind die Variationen op. 34 in mehr als einer Hinsicht bemerkenswert; sie verlangen, wie schon früher erwähnt, von dem Spieler nicht nur höchste technische Glätte und Reife, sondern auch ferne Rhythmik, Sinn für Kolorit, Gestaltungskraft, Geist, mit einem Worte: sie verlangen zur vollendeten Interpretation eben einen *Künstler*. Wenn nach der einen oder anderen Seite Vervollkommnung seiner Künstlerschaft nottut, der dürfte aus dem Studium dieser Variationen ebensoviel Nutzen als Genuß ziehen.

München.

Prof. Heinrich Schwartz,  
Kgl. Bayr. Hofpianist.

## Aus den Unterrichtsstunden eines Meistersängers.

Erinnerungen an Eugen Gura.

ALS Eugen Gura die Augen schloß, da ist viel in der Erinnerung jener reinsten Freuden geschrieben worden, die er uns jahraus jahrein durch seine wunderbare Kunst geschenkt hat. Und als Sänger ist Gura auch heute nicht vergessen. — Nicht so deutlich sind leider die Spuren, die seine *Lehrfähigkeit* hinterlassen hat, denn wenigen war es möglich, sie in jenen Jahren zu genießen, wo er noch frei von dem schweren Leiden war, das ihn so früh dahinraffte. Möge es mir, die ich mich jahrelang seines Unterrichts erfreuen durfte, vergönnt sein, aus dieser arbeits- und genußreichen Zeit zu berichten. Es drängt mich um so mehr hierzu, als wir in einer Zeit leben, wo durch den Kunstbetrieb eine Art Fieberschlag geht, ein Hasten, dem das Ziel nicht schnell genug zu erreichen ist. „Nur rasch fertig werden,“ lautet auch in der Gesangskunst die übliche Losung. Wenn es aber eine Stelle gibt, wohin das stoßende Geräusch des Tages nicht dringen soll, so ist es die Werkstatt des Künstlers und des von ihm Lernenden. Guras Werkstatt blieb frei von so profanen Lauten, und wenn doch ein oder das anderemal eine häßliche Tonwelle an sein Fenster schlug, so war er der Mann, es zu schließen, und in einsamer, seliger Ruhe weiter zu schaffen.

Es gibt zwei Arten von Gesangslehrern: solche, die sich über die Kunst, und andere, die die Kunst über sich stellen. Zu letzteren gehörte Gura. Er lehrte niemals, ohne sich nicht selbst anbetend vor ihr zu neigen. Er war so sehr erfüllt von ihrer Heiligkeit, daß er beinahe unbewußt zu ihrem Mittler und Priester wurde. Wie oft habe ich es gesehen, wenn ihn die Schönheit eines Liedes von Schubert oder Schumann, die Gewalt einer Löweschens Ballade übermannte, ihr Humor entzückte, daß er sich selbst und der Erde vergaß. So ward er im Spielen und Singen des Werkes ein zweiter Schaffender.

Auch hatte er die seltene Gabe, nicht nur durch sein Vorsingen, sondern auch durch Schlaglichter, die sein geistvolles Wort auf gewisse Gesangsstellen warf, auf überraschende Art das musikalische und dichterische Verständnis zu erschließen. Wie ein aufhellender Strahl plötzlich die Form der Felsen reliefartig heraushebt, so wuchs durch seine beleuchtenden Gedanken das Kunstwerk plastisch hervor.

Aus der Fülle des von ihm Gestalteten möchte ich nur einiges herausheben. Bei „Anakreons Grab“ charak-

terisierte er die Stelle: „Welch ein Grab ist hier — —“ mit den Worten: „Da muß man mit scheuer, ehrfurchtsvoller Verwunderung ein klein wenig zurückhalten.“ Beim Vortrag des „Nachtstückes“ von Schubert konnte er die Sechzehntel der „Rasengruft“ nicht weich und schwebend genug haben, und er sagte: „Man denke sich die Linie des Tones von g zu h nicht so: >, sondern so: ∷. Welch eine Offenbarung für den Sänger! Oder bei der Schubertschen „Krähe“: „Das Lied muß im Tempo des Flatternden, Flügelschlagenden gesungen werden.“ — Bei „Heimlicher Liebe Pein“ von Weber: „Die erste Strophe gehend, wandernd, mit dem Anklang von Grabesruhe — die letzte schmerzlich bedeutend, im Gegensatz zum Vorhergehenden die bittere Anklage, und trotzdem das Ganze so einfach wie möglich, ohne alle Sentimentalität, doch mit innigstem Gefühl.“

In den ergreifenden „Gefrorenen Tränen“ wollte er durch fein abschattierte Hebung und Senkung des Tones das „Fallen“ herausbringen, sowie das „Weinen“, indem er mit einer Art „Drücker“ sogleich die Stärke des angesprochenen Tones wieder zurücknahm. Beim „Wirtshaus“ sagte er: „Das Erzählende darin muß durchaus von dem Erlebnis auseinandergehalten werden; bei dem unaussprechlich tiefen „Im Dorfe“: „Das soll mit einem gewissen Ingrim im Erzählerton und mit trauriger Ironie gesungen werden; das Gefühl muß man haben, wie in einer kalten Winternacht, wo durch das Dunkel einzelne Lichter aus dem Dorf schimmern — — fröstelnd — fernes Hundebellen — vereinzelte Töne!“ In der „Waldesnacht“ von Schubert bezeichnete er den reizenden Vorschlag in diesem Wort als „Serpentinlinie“, in der auf den zweiten Ton nicht gestürzt, sondern gegliedert wird.“ Wer jemals von ihm dieses „Windesrauschen“ gehört hat, wird nie vergessen, wie er darin durch Hebung und Senkung des Tones das traumhafte Weben eines Waldesdämmern vor die Augen zauberte. In Schumanns „Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes“ sagte er bei der Stelle: Ernst tönt die mitternächtige Stunde: „Man muß die Glocke ‚12‘ schlagen hören, so gleichmäßig, schwer und ernst ist das zu singen, und beim ‚Kristallinen Grunde‘ muß man das Kristall des klingenden Glases in a hören.“ Die „Aeolsharfe“ von Brahms sollte in der „luftgeborenen Muse“ etwas „schwebend Luftiges, rein Aetherisches“ bringen. — Das sind goldene Hinweise.

In Löwes „Verfallener Mühle“, die er so köstlich sang, bemerkte er bei der Stelle, wo „durchs offene Dach der Himmel schaut“: „Das muß freundlich, lieblich gesungen werden, wie ein zartes Landschaftsbildchen.“ Da verband sich der Maler mit dem Sänger. In „Der Wirtin Töchterlein“ wollte er die Fragen der Burschen an die Wirtin mit „burschikos-kavalierrmäßigem“ Ton gesungen haben, um gleich darauf bei der Antwort der Mutter: „Mein Bier und Wein ist frisch und klar“ den Ton zu ändern und „weich und schmerzlich, als sänge wirklich eine andere Person“, einzusetzen. Wenn sich all die feinen Nuancen im Wort wiedergeben ließen, die er z. B. nur in der einzigen Ballade „Heinrich der Vogler“ zum Ausdruck brachte! Das „Behagliche“ in „Herr Heinrich sitzt am Vogelherd“, das „Groß-Freudige“ in „Wie schön ist heut die Welt!“ Das „Verdrießliche“ in „Gott, die Herrn verderben mir den ganzen Vogelfang“ und den „Jubel“ in „Hoch lebe Kaiser Heinrich, hoch des Sachsenlandes Stern!“, wo Gura sagte: „Hier müsse es klingen, wie von vielen Stimmen, widerhallend und mächtig!“ — Es würde mich zu weit führen, wollte ich noch der vielen neuen Tondichtungen erwähnen, deren Geist und Stimmung er mit raschem Verständnis ergriff, in die er sich liebend versenken konnte, und aus denen er, wie aus dem Klassischen, plastische Gebilde zu formen verstand.

Immer haben wir beim Tode großer Künstler das tief-schmerzliche Gefühl, daß wieder ein Teil der Schönheit des Weltalls mit dem Einzelnen unwiederbringlich dahingegangen ist — seien es nun Genüsse, die wir der Malerei,

dem geistig belebten Vortrag, der Dicht- oder Tonkunst verdankten. Bei Gura mußten wir den Verlust von all dem beklagen: seine Kunst war die einer feinen Seele!

Ein leuchtendes Vorbild wird er uns bleiben, wie wahre Kunst gepflegt werden soll: in ehrlicher, anspruchsloser und unaufhörlicher Arbeit. Erna Ludwig (München).

## Musikalische Zeitfragen.

### Zur Frage der Schutzfristverlängerung.<sup>1</sup>

Von ARTHUR LIEBSCHER (Dresden).

DADURCH, daß sich der Reichstag noch im Laufe dieses Jahres mit einem Antrag auf Verlängerung der Schutzfrist für geistige Werke zu befassen haben wird, ist die Frage wieder einmal akut geworden, auf wieviel Jahre ein Kunstwerk zur materiellen Verwertung seinem Urheber und dessen geschäftlichem Vertreter zukommt, bevor es in den Allgemeinbesitz übergeht. Denn daß bei Werken, die in erster Linie Kulturgut sind, andere Gesichtspunkte zur Beurteilung des Eigentumsrechtes in Frage kommen müssen, als bei irgendwelchen Inventarstücken, über die sein Verfertiger oder Besitzer nach Gutdünken verfügen kann, ohne daß die Nation ein Recht oder auch nur ein Interesse daran besitzt, liegt auf der Hand. Wenn man natürlich auf dem Standpunkte steht, daß rechtlich eine geistige Arbeit ebenso zu behandeln ist, wie etwa eine Hose, die ein Schneider fertigt, so ist die Frage sofort gelöst. Es gibt dann eben nur eine einzige Lösung: ein ewiges und vererbliches Eigentumsrecht des Verfertigers und seiner Stellvertreter. In die Wirklichkeit übertragen würde das ein Hindernis für die kulturelle Entwicklung einer Nation bedeuten, dessen hemmende Wirkung für den Augenblick gar nicht abgeschätzt werden kann. Tatsächlich ist auch der Komponist — wir haben es an dieser Stelle ausschließlich mit geistigen Schöpfungen der *Tonkunst* zu tun — durchaus nicht der einzig Interessierte an seinem Werke. Es kommen vielmehr drei Gruppen in Frage, die Rechte daran besitzen: Komponist, Verleger und Allgemeinheit. Zum Teil decken sich deren Interessen, zum Teil gehen sie wesentlich auseinander, je nachdem im einzelnen Falle das rein künstlerische Moment im Verhältnis zum materiellen gewertet wird. Denn rein künstlerisch genommen, sind alle drei Gruppen in genau derselben Richtung interessiert, die dahin geht, dem Kunstwerke in umfänglichem Maße die Möglichkeit zu der vom Urheber beabsichtigten Wirkung zu geben. Kämen also zu diesen rein idealen Interessen keine besonderen materiellen hinzu, so bedürfte es eines staatlichen Schutzes nur in beschränktem Umfange, soweit er sich nämlich gegen eine Veränderung oder Verstümmelung richtet. Aber auch dieser ist praktisch nicht durchführbar, wenn man die Interpretation, die ja bei der musikalischen Kunst sehr wesentlich ist, mit berücksichtigen will. Es läßt sich eben nur die Form schützen, niemals der Inhalt. Wenn jemand Chopins Des dur-Walzer in einer Minute herunterspielt, so bedeutet das mindestens eine so starke, den Sinn und Inhalt desselben total entstellende Veränderung, vor der den Komponisten auch bei Lebzeiten kein Staat der Welt bewahren konnte, wie etwa die Verwandlung des Kunstwerkes in eine Terzen-Etüde durch einen modernen Virtuosen von heutzutage oder die Begleitung des Hornrufes zu Eingang der Oberon-Ouvertüre durch ein zweites Horn mit der Oberterz. In künstlerischer Hinsicht ist also ein umfassender Schutz undenkbar, und jeder andere liegt zunächst nicht im Interesse des *Kunstwerkes*, denn er schränkt in jedem Falle dessen Verbreitung

<sup>1</sup> *Anm. der Red.* Die Frage der Schutzfristverlängerung ist aktuell und Gegenstand lebhafter Erörterungen. Indem wir einem Gegner der Verlängerung zunächst das Wort geben, eröffnen wir die Diskussion über den Gegenstand in der N. M.-Z.

ein. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß er nicht den Interessen des *Künstlers* dienen könne, der es geschaffen hat. Nur sind diese in der Hauptsache, soweit sie nämlich unter das Schutzgesetz fallen, eben nicht künstlerischer, sondern materieller Natur. Kein Jünger Apolls lebt heute von Nektar und Ambrosia, und es ist selbstverständlich, daß er sich seine Arbeit, wenn man diesen Ausdruck von seinem Schaffen gebrauchen will, honorieren läßt. Ebenso selbstverständlich ist es, daß die Bewertung nach einem anderen Maßstabe erfolgen muß, wie etwa Handwerksarbeit, denn es ist schon ein Unterschied zwischen „schaffen“ und „arbeiten“. Wenn aber der Staat dreißig Jahre lang noch nach dem Tode eines Komponisten dafür sorgt, daß der Ertrag, welchen die gewerbliche Verwertung seiner musikalischen Ideen einbringt, ausschließlich den Erben oder dessen Vertretern zugute kommt, so, müßte man denken, ist des Guten wirklich genug getan. In Wirklichkeit liegt auch das Hauptinteresse an einer Verlängerung der Schutzfrist gar nicht auf seiten der Komponisten. Diese werden sich in der Mehrheit wohl klar sein, daß der Schutz der materiellen Rechte in jedem Falle eine Beschränkung der idealen bedeutet. Auch erscheinen sie dem Gesetze gegenüber gar nicht als die in erster Linie Begünstigten. Den Hauptvorteil von einer Erweiterung der Schutzdauer hätten die Verleger. Und aus diesen Kreisen kommt deshalb auch immer wieder die Anregung zu einer Aenderung der bestehenden Verhältnisse. Ob übrigens alle von ihnen derselben Meinung sind, läßt sich mit Fug bezweifeln, denn ein großer Teil arbeitet ja mit gutem Erfolge in Neubearbeitungen und Neuausgaben freier Werke.

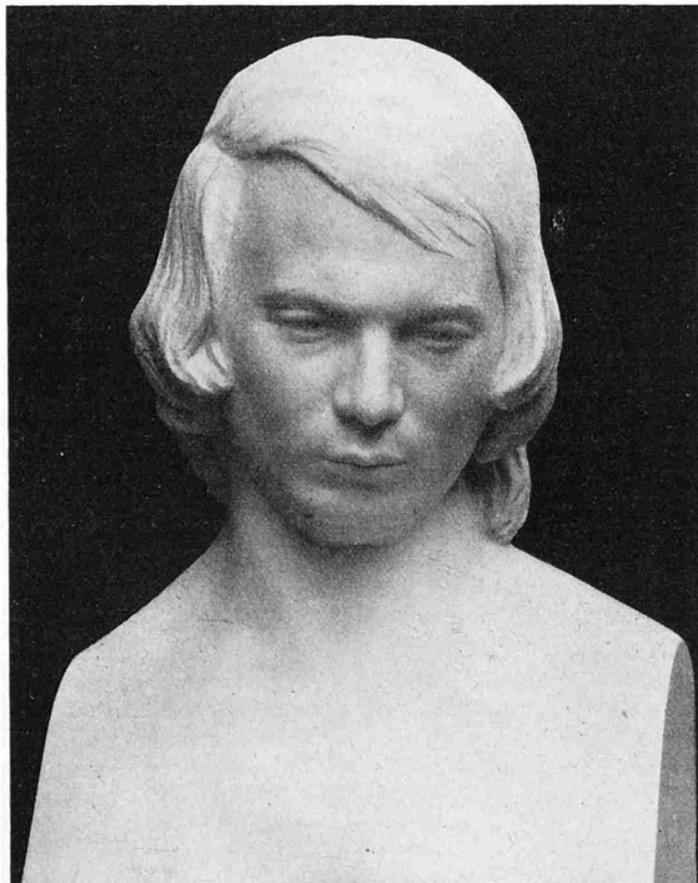
Was würde nun der Effekt sein, wenn der eingebrachte Antrag zum Gesetz erhoben würde? Der Komponist zunächst hätte für seine Person gar keinen materiellen Erfolg davon. Aber seine Erben.

— Gewiß. In einigen Fällen würden sogar noch die Enkel von der Arbeit des Großvaters leben können. Denn fünfzig Jahre ist eine! sehr lange Zeit. Aber ist das nötig? Sind nicht nach dreißig Jahren auch die letzten Kinder eines Verstorbenen in der Lage, selbst zu erwerben und zu schaffen? Der Vergleich mit einem industriellen Unternehmen, das noch für die Urenkel Gewinn abwirft, und das man gerne als Parallele heranzieht, hinkt bedenklich. Erstens erfordert dieses, wenn es nach dem Tode des Gründers weiter florieren soll, auch weitere Arbeit, was für das geistige Gut während der Schutzfrist nicht nötig ist, und zum anderen kann ein solches Unternehmen auch sehr rasch unrentabel werden oder ganz zugrunde gehen, trotz aller weiteren Arbeit. Endlich sollte man meinen, daß ein künstlerisches Lebenswerk, nach dem dreißig Jahre lang so große Nachfrage geherrscht hat, daß einzelne Interessierte den Wunsch nach einer weiteren geschäftlichen Monopolisierung erheben können, während dieser Zeit auch für die Erben so viel eingebracht haben müßte, um sie vor der Not zu schützen. Und wo das nicht der Fall gewesen ist, wo die Erben während der gegen-

wärtigen Schutzdauer keinen nennenswerten pekuniären Erfolg von der Arbeit eines Komponisten verspürt haben, da werden weitere zwanzig Jahre auch nicht allzuviel nützen. Außerdem kann man der Witwe und den Waisen eines Tonsetzers alles Gute gönnen und doch dabei der Meinung sein, daß es nicht Absicht des künstlerischen Schaffens ist, Enkeln und sonstigen Nachkommen bis ins dritte und vierte Glied einen sorgenlosen Unterhalt ohne deren eigenes Zutun zu gewähren. Dem Urheber und dessen Familie also kommt das Schutzgesetz auch in der gegenwärtigen Form so weit entgegen, daß weder juristisch noch moralisch der Wunsch nach einer Erweiterung berechtigt erscheint.

Nicht schlechter steht es um den *Verleger*. Gewiß, dieser trägt ein geschäftliches Risiko. Aber das hat jeder andere Unternehmer auch, und wenn ein Anlagekapital Gelegenheit gehabt hat, sich dreißig Jahre lang zu verzinsen (und während dieser Zeit noch vom Staate umfanglich geschützt worden ist, so liegt wirklich kein Anlaß vor, ihm ferner eine Sonderstellung einzuräumen, um so weniger, als es ja keinem Verleger benommen ist, sich nach Ablauf des Schutzes mit seinen Ausgaben an der freien Konkurrenz zu beteiligen. Sind seine Ausgaben gut, so brauchen sie die anderen nicht zu fürchten, sind sie schlecht, so dokumentieren sie nur die Notwendigkeit des Ablaufes der Schutzfrist. Welchen Zweck soll es aber haben, wenn Werke, die drei Jahrzehnte „geschützt“ im Kasten lagen, noch zwei Jahrzehnte hindurch weiterschlummern? Für die Allgemeinheit sind sie ja doch verloren. Und wenn es wirklich erst die freie Konkurrenz durch gute und billige Ausgaben durchsetzt, daß das Schaffen eines Komponisten Bedeutung für die Musikpflege gewinnt, so begeht sie damit sogar eine Kulturtat und es wurde höchste Zeit, daß die Wirkung des hemmenden Mono-

poles aufhörte. Wir, das heißt, die Nation, haben einmal ein Anrecht auf die geistigen Schöpfungen der Zeitgenossen, denn kein einziger von ihnen schafft unabhängig von der Zeit und ihren Ideen, jeder steht auf den Schultern der Gesamtheit, und es ist einfach eine Kulturpflicht, daß die Ideen, die der Einzelne aus den Anregungen der Allgemeinheit empfing, wieder in den Allgemeinbesitz zurückkehren, nachdem die materiellen Ansprüche, welche aus jeder Arbeit resultieren, für den befriedigt worden sind, der das Kunstwerk schuf. Das können sie aber nicht, solange es in das Belieben eines einzelnen Verlegers gestellt ist, Form und Preis der Veröffentlichung zu bestimmen. Steht ein industrielles Unternehmen oder das Privatinteresse einiger weniger Personen wichtigen Kulturaufgaben der Allgemeinheit hindernd im Wege, so macht der Staat von dem sehr wohltätigen Rechte der Enteignung Gebrauch. Er entschädigt die Besitzer und verfügt im Sinne der Allgemeinheit. So auch bei Geisteswerken. Die Möglichkeit für die Erben und Verleger, noch dreißig Jahre nach dem Tode eines Komponisten Nutznießung aus dessen Arbeit zu ziehen, ist eine so reichliche



ROBERT SCHUMANN.

Marmorbüste in der Hamburger Musikhalle von Carl Seffner. (Text siehe S. 276.)

Entschädigung, daß sie in Anbetracht des Interesses, welches die Kultur an der Freigabe hat, als völlig genügend erscheint. Man verfolge nur einmal die Zeitpunkte, in der wirklich korrekte oder kritische Ausgaben zu solchen Preisen erschienen sind, daß ihre Anschaffung ohne Aufwand eines Vermögens möglich war. Oder man denke an Fälle, wie die erste Veröffentlichung von Chopins „Tarentella“, in der es nach Schumanns Behauptung von Druckfehlern förmlich wimmelte. In der freien Konkurrenz ist eine solche Veröffentlichung nicht denkbar. Wer hat übrigens vor dem Freiwerden gerade dieses Komponisten dessen Werke vollständig besessen? Wer besitzt sie heute von Wagner, Brahms, Richard Strauß, Rheinberger? Es ist gar keine Frage, freie und geschützte Werke zeigen eine so enorme Preisdifferenz, daß Tausende von denen, welche Musik studieren oder lehren, die also im lebendigsten Kontakte mit dem musikalischen Zeitschaffen stehen sollten, tatsächlich auf den Besitz einer Bibliothek neuerer Kompositionen innerhalb der Schutzdauer verzichten müssen. Man gehe einmal in ein größeres Konservatorium, um zu erfahren, wie sehnlich man hier das Freiwerden Wagners erwartet und wie gering der Fonds an zeitgenössischen Tonwerken ist, über den selbst die Schüler der Meisterklassen verfügen. — Manche Werke sind überhaupt für die geistige Arbeit und Weiterentwicklung der Gegenwart direkt verloren. Man kann zu Strauß stehen, wie man will, eins muß auch sein entschiedenster Gegner zugeben, seine enorme Instrumentationstechnik. Wer kann aber an der Hand der Partituren diese studieren? Als die Salome-Partitur veröffentlicht wurde, mögen es sich sogar große Musikinstitute stark überlegt haben, ob die geforderten 400 M. für das Studien-Exemplar zur Anschaffung für die Schulbibliothek nicht doch noch rationeller anzulegen seien.

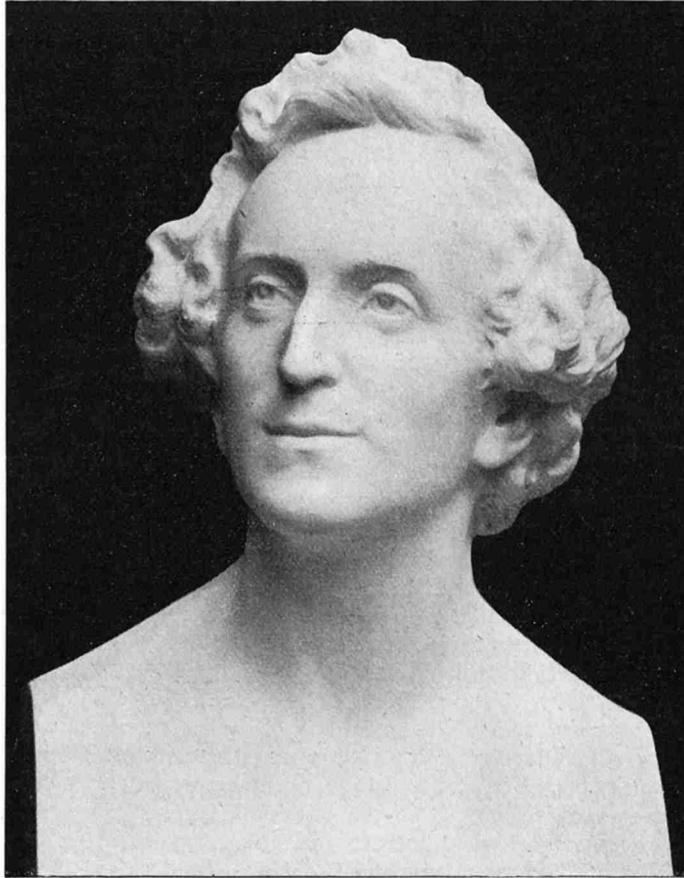
Für die Elektra-Partitur jedoch wird, auch zu Studienzwecken, genau das Doppelte, 800 M., gefordert. Es wäre interessant, festzustellen, wie viele von denen, die das Bedürfnis haben, an Straußscher Kunst zu lernen, bisher einen Blick in dieses Wunderwerk haben hineinwerfen können. Hat doch sogar die musikalische Abteilung der Dresdner Kgl. öffentlichen Bibliothek, die in bezug auf moderne Musik in jeder Hinsicht mit an der Spitze marschiert, unter solchen Umständen grundsätzlich auf die Erwerbung dieses Schatzes verzichtet und sich mit dem Klavierauszug begnügt, der natürlich das Original in keiner Weise ersetzen kann. Es wirkt diesen Tatsachen gegenüber beinahe wie ein Witz, wenn man erfährt, daß amerikanische Bibliotheken auf Grund des „Copyright“ über alle diese Werke verfügen, ohne auch nur einen Pfennig dafür zu zahlen. In Washington kann man „Elektra“ an der Hand der Partitur studieren, in Dresden nicht. Gibt es eine schlagendere Satire auf die Bestrebungen, solche Verhältnisse noch weitere zwanzig Jahre aufrechtzuerhalten, als diese Tatsache? Daß sie im Interesse der nationalen Musikpflege lägen, wird ebenso-

wenig jemand behaupten wollen, wie etwa, daß außer dem Verleger noch ein einziger Mensch dabei profitiere. Es gilt für den einzelnen und für die Gesamtheit doch nicht allein, dieses einzige Werk anzuschaffen. —

Nun wird man vielleicht einwenden: „Ja, die Verleger sind gegenwärtig gezwungen, so enorm hohe Honorare zu zahlen, und die Schutzfrist soll ja gerade deshalb verlängert werden, damit die Möglichkeit besteht, das angelegte Kapital besser zu verzinsen. Wenn sich der Gewinn auf fünfzig Jahre verteilt, werden auch die Noten billiger werden!“ — Wo in aller Welt gibt es denn „so enorm hohe Honorare“? Man frage einmal in Komponistenkreisen nach, Strauß, Reger und einige wenige, die sich an den Fingern herzählen lassen, ausgenommen, wie es um die materielle Seite des Kompositionsgeschäftes steht. Die Favorit-Komponisten werden von der verlängerten Schutzfrist profitieren — aber nur materiell — und alle übrigen

das Nachsehen haben. Und daß die Musikalien billiger würden, ist eine sehr trügerische Hoffnung. Im Gegenteil, die Aussicht auf eine längere Nutzbarmachung des Anlage-Kapitals wird die Nachfrage nach den Arbeiten der Modekomponisten unter den größeren Verlagsfirmen noch weiter steigern und gleichzeitig die Phantasiahonorare noch mehr in die Höhe treiben. Der von der Mode nicht Begünstigte wird auch ferner nach Verlegern suchen und sich mit Minimalentschädigungen in derselben Weise begnügen müssen wie heute. Ebenso wird es billige Noten nach wie vor erst dann geben, wenn die Schutzfrist abzu- laufen droht und man verhüten will, daß Kauflustige sich den Wunsch nach bestimmten Kompositionen so lange verkneifen, bis diese freiwerden, wenn man es nicht gar vorziehen sollte, wie dies bei Wagnerschen Klavierauszügen und auch bei begehrten Liedern von Adolf Jensen der Fall war, die Preise noch weiter an-

zuspannen, wenn die Nachfrage es möglich erscheinen läßt. Noch ein Wort zu der Frage der Tantieme, soweit sie die Schutzfristangelegenheit streift. Wenn es allgemein üblich wäre, dem Urheber einen Teil des Reingewinnes aus jedem verkauften Exemplare zuzugestehen, wie es den Verfassern von Büchern gegenüber üblich ist, so könnte man wenigstens damit die Mobilmachung gegen das bestehende Gesetz teilweise als eine Bestrebung zugunsten der Autoren begründen. Aber diese im Buchhandel so heilsame Einrichtung existiert auf musikalischem Gebiete so gut wie nicht. Gewöhnlich erhält der Komponist im ersten Jahre so wenig etwas aus dem Erlös wie im dreißigsten, und  $30 \times 0 = 0$ . Fünfzig mal Null wird auch nicht viel mehr ergeben. Aber er hat ja die Tantieme aus den Aufführungen! — Gewiß, die hat er. Nur bedenke man, welch ein verschwindend geringer Bruchteil der verkauften Musikalien zu Aufführungszwecken bestimmt ist und wie viele oder richtiger: wie wenige Werke lebender Autoren überhaupt aufgeführt werden. In Dresden sind, um ein Beispiel anzuführen, während dreier Jahre in sämtlichen öffentlichen Klavierkonzerten



FELIX MENDELSSOHN.

Marmorbüste in der Hamburger Musikhalle von Carl Seffner. (Text siehe S. 276.)

insgesamt 39 Werke lebender Tonsetzer zur Aufführung gelangt. Diese Zahl ist nicht etwa ein Druckfehler, sondern das Ergebnis der peinlich genau geführten Statistik eines gewissenhaften Kritikers. Man ziehe in Betracht, daß Dresden als Kunstzentrum gilt und subtrahiere von der Zahl noch die Modekompositionen, um ungefähr schätzen zu können, wieviel pekuniärer Erfolg für die produzierenden Künstler aus den Aufführungen herauspringt. „Immer an der Wand lang“ oder Schlager von ähnlicher Struktur aus der Operettenliteratur kann man doch schwerlich als richtunggebend für ein neues Gesetz ansehen. Den Komponisten solcher „Musik“ wäre übrigens mit der ausgedehnten Schutzdauer auch nicht gedient. Hier reichen in der Regel fünf Jahre aus, um sie an Altersschwäche sanft entschlafen zu lassen. Alles in allem: Die Monopolisierung des Handels mit Werken musikalischen Gehaltes auf weitere zwanzig Jahre würde nur wenigen nützen (die davon Begünstigten wären in erster Linie einige bevorzugte Komponisten und ihre Verleger), allen anderen aber insofern Nachteile bringen, als sie die wenig erfreulichen Zustände des Musikalienhandels und seines Einflusses auf die Musikpflege stärken würde, zum Schaden einer nationalen musikalischen Kultur, um die uns die ganze Welt beneidet. Jede Monopolisierung geistiger Güter bedeutet ein Hemmnis in der Entwicklung eines Volkes. Darum: Caveant consules!

---

## Zwei neue Musikerbüsten für die Hamburger Musikhalle.

(Abbildungen siehe S. 274 u. 275.)

IN der Musikhalle zu Hamburg sind in diesen Tagen zwei weit überlebensgroße Marmorbüsten von Robert Schumann und Felix Mendelssohn von der Hand Carl Seffners in Leipzig, ein Geschenk des Leipziger Musikalienverlegers und Besitzers der Musikbibliothek Herrn Hinrichsen, aufgestellt worden. Sie waren, bevor sie ihren Weg nach Hamburg antraten, auf kurze Zeit im Leipziger Kunstverein ausgestellt und fanden hier die ungeteilte Anerkennung, die seit vielen Jahren schon den Leipziger Bildhauer zu einem der gefeiertsten Meister auf dem Gebiete der Porträtplastik gemacht hat. Auf dem Gebiete des Idealporträts, das divinitorischen Blick und intimste Versenkung in das Lebenswerk des Menschen voraussetzt, hat Seffner eine ganze Reihe von Schöpfungen uns geschenkt, die eine ganz ungewöhnliche Meisterschaft in der psychologischen Erfassung des Menschen bei einer bewunderungswürdigen Handhabung der Technik verraten. Für Leipzig hat er das Denkmal des jungen Goethe, eine Bronzestatue, geschaffen, das Lehrzimmer der Musikbibliothek schmücken die wohlgefügten Marmorbüsten von Beethoven und Mozart, für die Wandelhalle der Universität hat er jüngst Lessing gearbeitet, in moderner Auffassung eine geistvolle Neubearbeitung des nicht leichten Kopfes. Auch bei den beiden Köpfen der Hamburger Musikhalle hatte der Künstler alte Vorlagen mit neuem Geist zu erfüllen, Porträtzüge, die unserem Volke längst in Fleisch und Blut übergegangen sind, auf Grund längst bekannter Quellen zu wiederholen und doch selbstschöpferisch zu durchdringen. Den Kopf Schumanns, der in den Bildnissen etwas Schwärmerisches besitzt, hat uns E. Bendemann in Dresden in der bekannten Zeichnung, sowie Ernst Rietschel in einem wundervollen Doppelreliefbildnis mit Clara Schumann überliefert. Doch hat sich Seffner von ihnen emanzipiert und seinem Bildnis eine gewisse Sprödigkeit verliehen, ohne indessen den lebenswürdigen Charakter anzutasten. Wer die Lebensgeschichte Schumanns kennt, vermag schon aus den Zügen die Momente herauszulesen, von denen der Künstler selbst einmal

sagte: „Ich muß mich sehr vor allen melancholischen Eindrücken in acht nehmen. Und leben wir Musiker so oft auf sonnigen Höhen, so schneidet das Unglück der Wirklichkeit um so tiefer ein.“ . . . Die Büste von Mendelssohn wirkt auf manchen Beschauer auf den ersten Blick vielleicht etwas befremdend. In ihrer Jugendlichkeit erscheint sie ziemlich männlich, obschon sie bartlos ist, doch sprechen auch hier authentische Dokumente für die Auffassung Seffners. Wenn man vom jungen Mendelssohn spricht, so denkt man an den „Sommernachtstraum“. Das ist nicht der Künstler, den uns das bekannte Bildnis von Eduard Magnus vorstellt, auch nicht das von C. Jäger oder die Büste von Rietschel, sondern vielmehr die Bendemannsche Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1833. Es soll der Einundzwanzigjährige sein, und wir mögen wohl an die Tage seines Weimarer Aufenthaltes denken, an den jungen Künstler in dem intimen Kreise des alten Goethe, so wie ihn eine Vertraute, die ihn damals bewunderte, schön charakterisierte, indem sie von seiner Miene sagte, „sie sei, als ob man einen Vorhang von einem Fenster wegzöge und nun in den schönen Frühling sähe. . . .“

Beide Büsten sind, wie gesagt, überlebensgroß, beinahe „kolossal“ im künstlerischen Sinne. Sie verlangen deshalb auch eine hohe Aufstellung. Gegeben war der Maßstab durch die schon in der Musikhalle aufgestellten Büsten von Wagner und Brahms, besonders auch durch Klingers Brahms-Monument. Sie wirken durch ihre technische Behandlung, die großzügige, flächige Behandlung des Steins, durch den Verzicht auf alles Kleinliche der individuellen Züge, durch die starke Betonung und Herausarbeitung der wesentlichen, den Menschen und sein Werk kennzeichnenden Züge: Zwei Idealbüsten im besten Sinne des Wortes und doch ganz persönlich, vom pulsierenden Leben durchströmt, vornehm und hoheitsvoll, und doch nicht befreit von den Eindrücken des irdischen Lebens.

J. V.

---

## Ein falsches Lied.

Statistische Skizze von ERNST CHALLIER sen. (Gießen).

ES geht ein Liedchen im Volke“, dessen Töne oft angeschlagen werden, oft in Vergessenheit geraten, aber immer wieder erklingen, sobald irgend eine Interessengruppe der weichherzigen Allgemeinheit begehliche Wünsche mundrecht machen will. Das Lied hat nicht stets genau den gleichen Text, auch verändert sich die Melodie den Umständen entsprechend, aber der Grundgedanke ist immer derselbe. Stets erscheint uns der arme, hungernde und frierende Komponist — letzteres nur zur Winterzeit —, der die herrlichsten Weisen schafft, aber im jugendlichen Alter ungekannt und unverstanden verstirbt. Lange Jahre nach seinem Tode fördert ein glücklicher Umstand diese Schätze zutage und die beglückte Nachwelt, zumal die Musikverleger und die Konzertvereine mästen sich in realer und idealer Beziehung an den köstlichen Gaben. Wenn das Lied ein Märchen zu erzählen hätte, so könnte man ja darüber mit dem bekannten Schluß quittieren: „Und wenn er nicht gestorben ist, so lebt er heute noch!“ Da es aber von der Wirklichkeit singt und in den meisten Fällen sich aktuell gebärdet, so möchte ich doch mal die nie versagenden Zahlen zur Nachprüfung herbeirufen. Vorher will ich jedoch bemerken, um nicht mißverstanden zu werden, wie recht das Lied hätte, wenn es von dem armen Komponisten erzählt, der unverstanden sein Leben abschließt und wie dadurch bedauerlicherweise manches schöne Talent an seiner Entfaltung gehindert wurde. Der Zusatz aber, daß diesen, im Leben Unverstandenen, dann die Nachwelt nach Jahren gerecht wird, gehört in den allermeisten Fällen in das Land der Phantasien und trifft in der Wirklichkeit nicht einmal bei Lortzing und Hugo Wolf vollgültig zu.

Bei allen *erfolgreichen* Komponisten ist es sogar die Regel, daß sie schon bei Lebzeiten Ehren und klingenden Lohn einheimen, und die Ausnahme ist das Gegenteil. Die Regel ist weiter, daß kurze Zeit nach dem Ableben bereits ein Rückgang ihrer Erfolge nachweisbar eintritt, die Unsterblichen zu den Ausnahmen zu zählen sind. Die Regel ist dann schließlich auch noch, daß die meisten dieser Komponisten ein höheres Alter erreicht haben, die jugendlich Verstorbenen bilden die Ausnahme. Die nachfolgende Aufstellung enthält ausnahmslos alle erfolgreichen Komponisten, ohne Prüfung des Wertes ihrer Werke, die in den verflossenen 50 Jahren gestorben sind. Die Zahl der in Frage Kommenden ist 181. Ich bin nicht weiter zurückgegangen, weil ich nicht Namen anführen wollte, die die heutige Generation nicht mühelos mehr kontrollieren kann, hinzugefügt habe ich nur unsere unsterblichen Großen, weil die auch hierbei von Interesse sind, und fortgelassen alle die, die lediglich dem Tanze huldigten. Nicht mitaufstellen konnte ich Henry Cramer, A. Croisez, Rud. Förster, A. Küchenmeister, J. B. Duvernoy, G. Trehde und Schulz-Weida, weil mich bei diesen die musikalischen Historiker vollständig im Stiche ließen.

Mit den ältesten Herren beginnend (die Zahlen in Klammern zeigen das Lebensalter an), steht einer an der Spitze, der die 90 überschritt: G. Preyer (94). Ihm folgen, im bunten Durcheinander, 25 Komponisten von 80—89 Jahren: C. F. Brunner (82), J. B. Cramer (82), G. Graben-Hoffmann (80), W. Heim (81), H. Herz (85), F. Hüntens (85), Edw. Schultz (80), F. Spindler (88), W. Taubert (80), F. Lachner (87), A. Löschnhorn (86), D. Auber (89), W. Speyer (88), F. Kummer (82), G. W. Teschner (83), G. Vierling (81), H. Wohlfahrt (86), H. F. Enkhausen (86), F. A. Grell (86), H. Dorn (88), G. Osborne (87), A. Thomas (85), J. Weiß (84), P. Hertel (81), A. Kontski (82).

Ihnen schließen sich an 45 von 70—79 Jahren: G. F. Händel (71), J. Haydn (72), Rich. Wagner (70), A. Diabelli (77), Rob. Franz (77), F. Gartz (77), G. Goltermann (74), F. Gumbert (74), C. Loewe (73), F. Möhring (71), R. Palme (75), J. Schulhoff (73), F. Sieber (72), H. Truhn (75), S. Jadasohn (72), F. Kücken (77), Ed. Lassen (74), L. Liebe (71), Frz. Liszt (75), G. Meyerbeer (74), C. Mayseder (75), H. Litolf (73), A. Schmidt (78), J. Moscheles (74), J. Otto (73), G. Wichtl (72), C. Krebs (76), Friedr. v. Flotow (71), K. P. G. Grädener (70), G. Hölzel (70), F. Commer (74), St. Heller (73), Ad. Henselt (75), N. W. Gade (73), J. Leybach (74), W. Teschner (74), Ch. Gounod (75), R. Gené (73), F. v. Suppé (75), W. Reinthaler (74), Joh. Strauß (74), F. Zimmer (73), F. Hiller (74), Ch. W. Gluck (73), G. Rossini (76).

Es folgen 51 von 60—69 Jahren: J. S. Bach (65), Joh. Brahms (64), F. Abt (61), F. Beyer (60), F. X. Chwatal (66), C. Czerny (63), F. Friedrich (69), H. Marschner (66), H. Proch (69), J. Raff (60), C. G. Reissiger (61), A. Rubinstein (65), Aug. Schäffer (65), Ch. Voß (67), A. Jungmann (68), F. W. Kalkbrenner (61), C. A. Kern (61), L. Köhler (66), K. Kreutzer (69), Th. Kullak (64), C. Kuntze (66), H. Lichner (69), Ch. Mayer (63), J. W. Kalliwoda (65), Ch. de Bériot (68), H. Berlioz (66), F. David (63), Ch. Lysberg (62), F. Burgmüller (67), H. Rosellen (66), E. Wolff (64), A. Taléxi (61), H. Vieuxtemps (61), J. Tedesko (65), L. v. Meyer (62), W. Krüger (63), R. Volkmann (68), S. Lebert (62), F. Keil (64), Br. Richards (68), M. Hauser (65), Alb. Parlow (64), J. Vogt (65), J. Offenbach (66), G. Pressel (63), H. Saro (64), H. v. Bülow (63), Alb. Becker (65), H. Pfeil (64), Heinr. Hofmann (60), Kéler-Béla (62).

Dann 32 mit 50—59 Jahren: L. van Beethoven (57), A. Dregert (55), H. Esser (54), J. N. Hummel (59), Th. Oesten (57), C. Wilhelm (58), R. Würst (57), C. Isenmann (50), Ed. Köllner (52), D. Krug (59), G. Lange (59), J. Löw (52), A. Wallace (52), Ad. Golde (50), S. Thalberg (59), A. Lortzing (50), G. Zogbaum (57), A. Conradi (51), R. Hasert (51), R. Willmers (57), C. Eckert (59), S. Engelsberg (50), J. W. Harmston (58), J. C. Eschmann (56), A. Jaell (50),

Ed. Rohde (55), S. Smith (50), R. Emmerich (55), L. Delibes (55), C. Grammann (53), C. Millöcker (57), Lefebure-Wely (52).

Hierauf 16 mit 40—49 Jahren: Fr. Chopin (40), Rob. Schumann (46), C. M. v. Weber (40), R. Heinze (48), J. Pache (40), Hugo Wolf (43), Ad. Jensen (42), J. Dürrner (49), J. Ascher (40), F. Bendel (41), Th. Bradsky (48), J. Blied (40), V. E. Neßler (49), B. Godard (46), M. Plüddemann (44), J. de Swert (48).

Darauf 10 mit 30—39 Jahren: F. Mendelssohn-Bartholdy (38), W. A. Mozart (35), Frz. Schubert (31), O. Thiesen (32), F. Curschmann (37), E. Ketterer (39), H. A. Wollenhaupt (38), J. Egghardt (33), G. Bizet (37), H. Götz (37).

Als Schluß: Th. Bardazewska mit 24 Lebensjahren.

Das Ergebnis ist:

90er Jahre	1	Komponist	. . .	0,50 %
80er	25	Komponisten	. . .	14 „
70er	45	„	. . .	24 „
60er	51	„	. . .	28 „
50er	32	„	. . .	18 „
40er	16	„	. . .	9 „
30er	10	„	. . .	6 „
20er	1	Komponist	. . .	0,50 „
		181	Komponisten	100 %.

Die Lebensjahre der 181 Komponisten ergeben in Summa 11 666 Jahre, das bedeutet ein Durchschnittsalter von 59,8 für den Einzelnen.

„Es geht ein Liedchen im Volke“ und das Lied wird trotz meiner Zahlen weiter gesungen werden, aber das Lied ist falsch.

## Karl Reinecke †.

Von Dr. WALTER NIEMANN (Leipzig).

Am 10. März ist Karl Reinecke in Leipzig gestorben. Ein Greis an Jahren, ein Jüngling bis zuletzt an geistiger Frische und Schaffenslust. Mit ihm ging der letzte der alten Leipziger Schule dahin. In der ehrwürdigen, zarten kleinen Gestalt mit dem fein modellierten, durchgeistigten Kopfe stand der Freund Mendelssohns, Schumanns, Davids vor uns, der mit Künstlern wie Moscheles, Gade, Hauptmann, Rietz, Hiller persönlich verkehrt hatte, der Berlioz und Liszt gesehen; so ragte er als ein vielerfahrener Repräsentant einer bunt bewegten und kampfesfrohen Zeit weit in die unsere hinein.

Dem Menschen Reinecke konnte keiner gram sein. Er blieb kindlichen Herzens seiner Kunst nach seinen Idealen treu. Sie hat ihn das hohe Greisenalter erreichen lassen. Man wird die starre Ueberzeugungstreue ehren, die ihn früh seine formalistisch-klassizistischen Ideale mit einem Zuschuß maßvoller Romantik finden und unbeirrt festhalten ließ. Wagner, Liszt, Berlioz und alles, was ihnen folgte, war seiner Anlage, seinen Neigungen zuwider. Er dachte zu fein und zu klug, es offen anzufinden: es war für ihn nicht auf der Welt. — Dem Komponisten Reinecke brachte es keinen Schaden, obwohl er sich vor oberflächlichen Beeinflussungen durch Wagner und Brahms nicht wehren konnte. Dieser, der mit gleich geschickter Hand alle Gattungen der Komposition bebaute, doch in seiner Musik für die lieben Kleinen, seinen Märchendichtungen, seiner Klaviermusik, namentlich für zwei Klaviere, einzelnen Klavierkonzerten, Kammermusikwerken und allerlei anmutigen Frauenchören und Hausliedern wohl das gab, was der Zeit neben einigen edlen Orchesterwerken am längsten trotzen wird, wurzelte vornehmlich in Mendelssohn. Daneben in Schumann, Spohr und Gade als formell an den Klassikern geschulten Romantikern. Die stärkste Wesensverwandtschaft kettete ihn an Mendelssohn. Seine unbegrenzteste Verehrung galt dem klassischen Dreigestirn, am meisten aus Gründen seiner eigenen Anlage heraus wieder Mozart.

Reinecke war der berühmteste Mozart-Spieler seit Hiller, soweit er, wie jener das klanglich-sinnliche, so er das anmutig-lebenswürdige und graziöse Element in der Kunst des Salz-

<sup>1</sup> Unser Bild auf S. 279 ist die Reproduktion eines Holzschnittes aus dem Jahre 1883. Ein älteres Bild Reineckes brachte die „N. M.-Z.“ bei Gelegenheit seines 80. Geburtstages in No. 18 des 25. Jahrgangs.

burger Meisters in seinem eigenen Klavierspiel widerspiegeln konnte, das in der zierlichen Sauberkeit, dem graziösen jeu perlé ganz Mendelssohnischen Idealen entsprach. Seine wertvollste Schrift „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavier-Konzerte“, hat, lange bevor von den Resultaten musikhistorischer Forschungen und Forderungen etwas in weitere Kreise gedrungen war, dem Grundsatz und der Notwendigkeit einer harmonischen Ausführung der Skizze der Mozartschen und natürlich aller Vor-Beethovenschen Komposition einleuchtend und entschieden das Wort geredet.

Man vergleicht oft die Dänen mit den Sachsen. Beide haben wendische Blutmischung erfahren und ähneln sich nicht allein in dem kleinbürgerlichen Zug ihres Lebens. Der Altonaer Reinecke (geb. 1824) wuchs unter dänischer Oberhoheit auf und hat durch seinen Aufenthalt in Kopenhagen (1843—48) seiner Kunst stofflichen Anregungen aus dänischer Welt gern nachgegeben (Oehlenschlägers Hakon Jarl als Symphonie und Chorwerk usw.). Man merkt es früh an seiner Kunst, ihrer anmutigen Form, ihrem klassischen Geist des Schönen: hier sind Thorwaldsen und Andersen vielleicht nicht ohne Einfluß auf seine Kunstanschauung geblieben. Dann kamen die deutschen und französischen Wanderjahre (Leipzig, Weimar, Bremen, Paris), die Lehrjahre (Köln [1852—54], Barmen [bis Mitte 1859], Breslau [1859—60]), und endlich 1860 die Berufung an das Gewandhaus. Fünfzig Jahre sah ihn Leipzig. Er wurde zum Mitteldeutschen, zum Sachsen, zum Leipziger. Und seine Kunst paßte für Leipzig wie je eine. Daher ihr starker bürgerlicher, zuweilen etwas selbstgenügsamer Zug, ihre alles mildernde Glätte der Form und freundliche Liebenswürdigkeit des Ausdrucks. In Leipzig stand Reinecke bis 1895 an der Spitze des offiziellen Musiklebens. Er und, auf literarisch-dramatischem Gebiete, Gottschall, haben die Pflege der Kunst und Literatur in Leipzig viele Jahrzehnte lang vor jedem Geist des Neuen, des Fortschritts ebenso ängstlich und aus ehrlichster Ueberzeugung wie eigensinnig bis zum Fanatismus bewahrt. (Zum Unheile Leipzigs, das in allem Wesentlichen den Anschluß an die neue Kunst zugunsten Münchens, Stuttgarts und Berlins versäumte; trotz Nikisch sind die Folgen dieses Regimes noch heute bei weitem nicht abgewendet. Das muß zur Steuer geschichtlicher Wahrheit unumwunden gesagt werden.) Hier wirkte er unermüdet als Dirigent, Komponist, Pianist, Lehrer und Musikschriftsteller und drückte dem Geiste der Stadt musikalisch seinen Stempel auf, zumal er nach seinem Rücktritt vom Gewandhaus auch noch mehrere Jahre (1897—1902) die Geschicke des Kgl. Konservatoriums als Studiendirektor im Sinne und Geiste seiner Vorgänger leitete.

Der *Kunstschriftsteller* Reinecke vertrat das liebenswürdige ältere musikalische Essay. Seine Beiträge wollen nicht „musikgeschichtlich“ gemessen sein, sie haben aber in ihrem musikalischen Kern, als von einem eminenten Musiker kommend, viel Anregung gegeben; gern wählte er die Briefform (Was sollen wir spielen? Beethovens Klaviersonaten). Die Meister der Tonkunst (Biographien unserer Großen), das wertvolle Schriftchen über die Kunst, zum Gesange zu begleiten, die Aphorismensammlung „Aus dem Reiche der Töne“ schließen den Kranz seiner literarischen Beiträge, die etwa in die Reihe: Hiller, Dorn, Ehlert gehören.

Ungleich länger wird das Beste seiner Kunst den lieben, entschlafenen, im Leben durch viele Ehrungen und Auszeichnungen geehrten Meister lebendig erhalten, und hier vornehmlich alles, was unter die Musik fürs deutsche Bürgerhaus fällt. Hier hat Reinecke so Vieles und so Mannigfaltiges geschaffen, daß er auf diesem Gebiet noch länger leben wird. Gedenken wir bei ihrer Pflege des liebenswürdigen, feinen Musikers, der Leipzig bis heute den Stempel seines Wesens, seiner Art und seiner Ideale zum guten Teile aufgedrückt hat! Er war kein Genie, sondern ein Talent, kein persönlich scharfgeprägter Altromantiker, sondern ein epigonaler Nachromantiker. Doch auch als solcher war er das, was heute jedem Halbreifen vor-schnell zugestanden wird: im Können ein *Meister!*

## Felix Gotthelf: „Mahadeva“.

Uraufführung zu Düsseldorf am 7. März 1910.

EINEN vortrefflichen Eindruck hinterließ das Mysterium „Mahadeva“ von Dr. Felix Gotthelf bei seiner Uraufführung am Düsseldorfer Stadttheater. Es bestätigt die Vorliebe unserer Dichter und Komponisten für die indische Kultur, die schon bei Goethe nachweisbar ist und knüpft direkt an dessen feinsinnige Umdichtung der altindischen Sage vom „Gott und der Bajadere“ an. Diesen poetischen Vorwurf baute Gotthelf zu seinem Werke aus, das in einem Vorspiele und drei Akten eine reichgegliederte, stimmungsvolle Handlung bietet, die durch dichterischen Schwung, edle Sprache und psychologisch fein empfundene Gedanken die allen Kulturreligionen geläufige Idee der Vereinigung der menschlichen

Seele mit Gott durch das Opfer der Liebe besonders anziehend und in eigenartiger Beleuchtung veranschaulicht. Der in einer Lotosblume schlummernde Gott Mahadeva wird durch die nach Erlösung rufenden Wehklagen der Erdenbewohner erschreckt und betritt die Erde, um mit den Menschen zu leiden und durch das Opfer selbstloser Liebe dann seine Gotttheit wiederzuerlangen. Als Pilger verkleidet, nimmt er am Gnadenfeste im Tempel teil. Doch die Stolzen verhöhnen ihn, der eigne Priester, Brahmadatta erkennt ihn nicht und weist seine Fürsprache für die Schuldbeladenen mit Entrüstung zurück. Nun will der Gott bei den Niedrigsten sein Heil finden. Die arme Tschándala (Tänzerin) Maya wird bei ihrem Erscheinen unter den frommen Büßern bedroht, von Brahmadatta verflucht und zur Flucht gezwungen. Sie wendet sich voll Vertrauen zu dem Pilger (Mahadeva) und dieser verheißt ihr Gnade. Er rettet sie vor den ungestümen Werbungen Kamas, ihres Geliebten aus der Kaste der Krieger, der gegen den vermeintlichen Nebenbuhler das Schwert zückt. Ein Blitzstrahl trennt die Kämpfenden und zurücktaumelnd sieht Kama da, wo der Pilger stand, eine Lotosblume mit Mahadevas Krone emporschweben. An der Seite der schlummernden Tschándala ruft Mahadeva den Gott des Todes, Yama, herbei und stirbt. Die Erwachende stimmt beim Anblicke des toten Schützers ein herzerreißendes Wehgeschrei an. Die vorbeiziehenden Pilger erkennen die Verstoßene, beschuldigen sie des Mordes an den ihren Lockungen erlegenen Brahmanen und führen sie trotz der Beteuerungen Kamas, daß sie schuldlos sei, zum Richtplatze. Da ergreift Narada, der fromme Führer der Wallfahrer, Mayas Partei; er erkannte aus Kamas Bericht von dem Geschehenen die hohe Würde des Verstorbenen und gebietet den Vedaschülern, den Scheiterhaufen für ihn zu richten. Ein Blitzstrahl entzündet den Holzstoß, auf den man den Toten bettete, Maya wirft sich zu ihm in die auflodernden Flammen. Die himmlischen Apsaras stimmen den Erlösungsgesang an: „Weltenwahn entronnen, höchstes Heil gewonnen“ und aus den Flammen entsteigen Mahadeva und Maya gen Himmel.

Dies in kurzen Umrissen der äußere Gang der fesselnden Handlung. Gotthelf ersann zu dieser eine ausdrucksvolle, an blühenden, farbenprächtigen Tonschilderungen reiche Musik. Stimmungsmalerei ist seine Stärke, doch auch für die Dramatik fand er eine eindringliche Ausdrucksweise. Sein Stil ist zu kompliziert, um einheitlich genannt werden zu dürfen, aber weniger eklektisch, wie der anderer neuzeitlicher Tonsetzer. Die Harmonie ist oft kühn, aber sie verrät die meisterhafte Hand im Tonsatze. Die Melodik ist sinnfällig, dabei ästhetisch fein empfunden; sprechende Motive fanden eine wirksame Verarbeitung. Ebenso fesselt die farbenreiche, zuweilen originelle Instrumentation ungemein. Schon das Vorspiel, welches an die Bühnentechnik ganz außerordentlich hohe Anforderungen stellt, trifft den mystischen Grundton der Handlung vorzüglich. Der reichgegliederte erste Aufzug bringt neben gut getroffenen, feierlichen Szenen stürmische Episoden volkstümlichen Charakters. Kamas erotische Szene ist von hohem sinnlichen Reize. Virtuos ist die durch dramatische Intermezzi unterbrochene Chorpártie der die Pilger begrüßenden Vedaschüler entworfen; Mahadevas Trostspende schließt den Akt ab. Im folgenden birgt Mayas Auftritt große musikalische Schönheiten, die Gewitterszene mit dem Kampfe zeigt Gotthelf als beredten Vertoner elementarer Ereignisse, das Duett Mahadevas und Mayas ist tief innerlich und poetisch empfunden, das herrliche Finale des dritten Aufzuges, die Erlösungsszene, welche bekanntlich am letzten Tonkünstlerfeste zu Stuttgart in konzertmäßiger Aufführung einen bedeutenden Eindruck hinterließ, schließt das Werk, das wir zu den hervorragenden Bühnenscheinungen nach Wagner rechnen müssen, musikalisch wie dramatisch in imposanter Weise ab.

Die vielen Vertreter der Theaterwelt und Presse, die der mit Spannung erwarteten Aufführung zu Düsseldorf bewohnten, waren Zeugen einer Inszenierung und Wiedergabe, welche der Bühnenleitung und sämtlichen Mitwirkenden zu besonderer Ehre gereichten. Schon die technisch unvergleichlich schwierige szenische Darstellung des Vorspieles erheischte Bewunderung. Tiefpoetisch und malerisch zeigte sich die Anordnung der übrigen Bilder. Dem Meisterstücke der Regie Robert Lefflers ebenbürtig erwies sich die Orchesterleistung unter Alfred Fröhlich. William Miller sang und spielte als Mahadeva ausgezeichnet. Als Maya bot Ida Salden ganz Hervorragendes; Waschow war ein hoheitsvoller Brahmadatta, Dr. v. Zawilowski ein stattlicher Kama, Richard Alscher ein stimmlich wuchtiger Nárada und Yama; die Chöre lösten ihre schwierigen Aufgaben in bester Weise. Mit den gefeierten Darstellern und Leitern der Premiere bereitete das ausverkaufte Haus auch dem anwesenden Dichterkomponisten lebhafteste Ovationen.

A. Eccarius-Sieber.



**A**N Stelle der alljährlich an Fastnacht gegebenen klassischen Operette „Die Fledermaus“ trat heuer zum ersten Male Millöckers weniger klassischer „Bettelstudent“. Ein zwar akzeptabler Tausch, der allerdings nicht entfernt an den Erfolg des Straußschen Werkes heranreichte, jedoch immerhin begrüßenswert gewesen wäre, wenn die Ausführung unter *Cortolezis* den Charakter des Außergewöhnlichen getragen hätte. Das war nun diesmal leider nicht der Fall. Da unser eigentlicher Operettentenor Walter absagen mußte, war freilich guter Rat teuer. Herr *Günther-Braun*, der derzeitige Heldentenor unserer Bühne half aus der Verlegenheit und sang den *Rymanoviz*. — Der Zeiten, da Generalmusikdirektor *Levi* die Fledermaus dirigierte mit den Spitzen der Künstler, darf man angesichts der diesjährigen Aufführungen des Bettelstudenten freilich nicht gedenken. Doch „Schwamm drüber!“

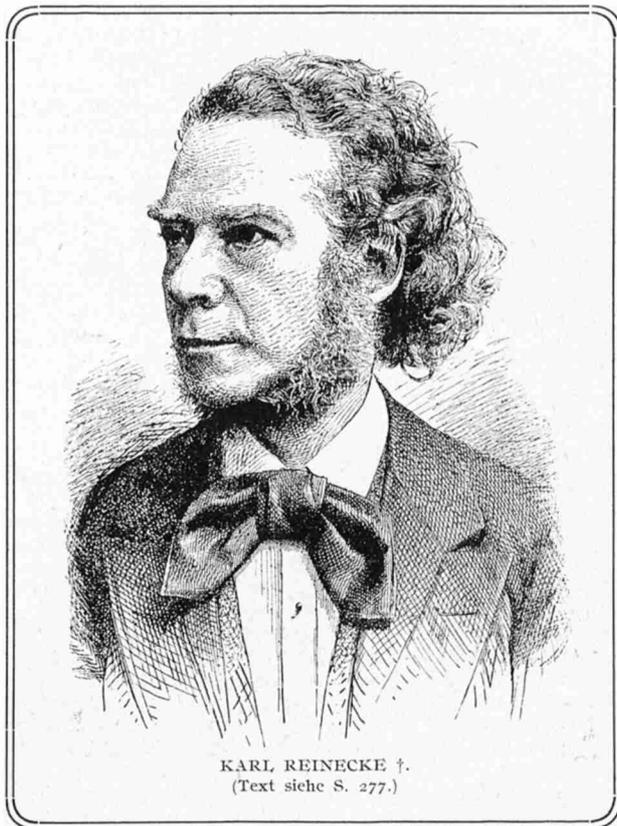
Damit in jenen närrischen Tagen wenigstens der Name *Strauß* nicht fehle, gab man am Faschingssonntage zusammen mit einem recht fragwürdigen Ballette „Feuersnot“. Die Ballettfrage im allgemeinen wird wohl nächstens einmal behandelt werden müssen, darum sei heute davon abgesehen und nur bemerkt, daß in dieser wenig geistvollen Weise in Zukunft doch kaum weiterge — — arbeitet werden kann, soll die Tanzkunst nicht der Lächerlichkeit verfallen. Reform in jeder Beziehung ist hier dringend vonnöten. — Frau *Gutheil-Schoder* absolvierte ein zweimaliges Gastspiel (als *Nedda*, *Santuzza* und *Carmen*), das der Künstlerin reiche Ehren einbrachte. Wohl dem Umstande, daß unsere Bühne gegenwärtig einen „*Tristan*“ nicht ihr eigen nennt (!) und ein solcher von auswärts nicht zu beziehen war, ist es zuzuschreiben, daß am Todestage *Richard Wagners* (13. Februar) *Tannhäuser* zur Aufführung gelangte (mit *Günther-Braun* und *Frl. Fay* unter Hofoperndirektor *Mottl*). *Puccinis* *Butterfly* wird viel gegeben und scheint Repertoireoper werden zu wollen. Die vox populi hat sehr zugunsten des Werkes entschieden, hier wie anderwärts aus den gelegentlich meiner Besprechung der Premiere angegebenen Gründen. — Das reizende Intermezzo „*Susannens Geheimnis*“ von *Wolf-Ferrari* wird sich von hier aus, wie es scheint, die Welt erobern, mit Recht. Zusammen mit *Cornelius* „*Barbier von Bagdad*“, bekanntlich einer Glanzleistung unseres vortrefflichen *Bender*, der hierin dem unvergessenen *Eugen Gura* nahe kommt, bildet es auch für den verwöhnten Kunstfreund eine Quelle erlesenen Genusses. Eine Meistersinger-Aufführung unter *Mottl*, *Frl. Fay*, *Günther-Braun*, *Feinhals* und *Kuhn* darf zu den Festtagen unserer Bühne gerechnet werden.

Am 17. März folgte die erste Aufführung von *Adolph Vogls* dramatischer Dichtung mit Musik in zwei Aufzügen „*Maja*“. Gelegentlich seiner Uraufführung in Stuttgart wurde das Werk eingehend an dieser Stelle besprochen, so daß ich mich kurz fassen kann. Der Eindruck, den *Maja* nach einmaligem Hören auf mich ausübte, war zunächst der, zwar keinem Meisterwerke gegenüberzustehen, aber immerhin der fleißigen Arbeit eines Künstlers, dessen Wollen von gewaltigem Ernste durchdrungen, dessen Ziel ungewöhnlich hoch gesteckt ist.

Freilich erreicht *Vogl* nicht, was er erstrebt, — sein Können deckt sich nicht mit seinem Wollen. Dies gilt sowohl hinsichtlich der Dichtung wie der Musik. Erstere, die ein philosophisches Problem in kaum verständlicher Weise nicht eben besonders glücklich behandelt, ist gewiß gut gemeint, aber sie enthält, namentlich im ersten Akte, soviel des Undramatischen, daß man ihrer nicht recht froh werden kann. Eine wie unmögliche Gestalt ist beispielsweise dieser *Nasascar*! Wie wenig erfreulich wirkt die — freilich symbolisch gemeinte — überlang dauernde Nachtstimmung! Auch das Auftreten *Buddhas* in der letzten Szene finde ich nicht sehr glücklich; ferner die Verwendung der Chöre und so manches andere. Die Musik bietet manch schöne Stelle, z. B. den Schluß des ersten Aktes. Aber, obwohl sie sehr viele Noten enthält, fehlt ihr gerade die wichtigste, die persönliche. Sie bringt keine Offenbarungen; mitunter ziemlich physiognomiolos, wirkt sie auf die Dauer monoton. Alles in allem: Die tüchtige Arbeit eines ehrlichen Musikers, der die Mittel seiner Kunst kennt und mit Sicherheit beherrscht. Allerdings: *Ultra posse nemo obligatur*. Die Aufführung unter *Fischers* Leitung war hohen Lobes würdig. Ganz besonderes Verdienst erwarb sich die ausgezeichnete Künstlerin *Frau Burk-Berger* mit der Verkörperung der umfassenden und anstrengenden Titelrolle. Aber auch die übrigen Darsteller — *Frau Kuhn-Brunner*, die Herren *Gillmann*, *Wolf*, *Bauberger*, *Schreiner* — gaben mit sichtlicher Liebe vom Besten ihrer Kunst; in dieser Hinsicht blieb kaum ein Wunsch unbefriedigt. Für die Regie, die zwar manche Forderungen des Autors nicht erfüllte, zeichnete Professor *Fuchs*. Das ausverkaufte Haus nahm das Werk nach dem ersten Akte mit kühlem Beifalle entgegen, am Schlusse indes konnte sich *Vogl* zu wiederholten Malen zeigen, so daß in Wahrheit ein großer Erfolg verzeichnet werden darf. Ob er von Dauer ist, wird die Zukunft lehren.

Prof. Heinrich Schwartz.

**D**EN Höhepunkt der ersten Saisonhälfte bildeten die beiden großen Konzerte, die der Männergesangverein zur Einweihung der von ihm gestifteten imposanten *Konzertorgel*, unter Mitwirkung des städtischen Orchesters und Leitung teils seines Dirigenten *H. Frodl*, teils des als Gast in der Rolle des Komponisten, Dirigenten und Organisten erschienenen Pariser Tonmeisters *Widor*, veranstaltet hatte. Die Orgel, die den vom gleichen Verein als vornehmste Pflegestätte der Tonkunst hieselbst geschaffenen prächtigen Konzertsaal im Sängerhaus würdig krönt, ist ein Meisterwerk der elsässischen Orgelbaukunst, die einst schon in *Silbermann* einen so hervorragenden Vertreter gehabt hatte, der *Bolchener* Firma *Dalstein & Härpfer*; sie sucht die Tonschönheit jener älteren Schule mit der Machtfülle des neufranzösischen Stils (*Cavallé-Coll*) zu vereinigen auf Grund der Angaben, wie sie vor allem *Dr. A. Schweitzer* hieselbst, dem bekannten *Bach-Forscher*, sowie den Herren *Rupp*, *Frodl* usw. zu verdanken sind. *Widor* und der hiesige Komponist *Erb* hatten zu der Gelegenheit



KARL REINECKE †.  
(Text siehe S. 277.)

Orgelsymphonien komponiert, die dabei ihre Uraufführungen erlebten. Wendet der erstere fast nur das Streichorchester an, mit dem er aber durch klaren Aufbau und prägnante Satz-kunst (namentlich in der prächtigen Schlußfuge) vorzügliche Kontrastwirkungen erzielt, so arbeitet *Erb* mit dem vollen Orchester, und hat ein Werk von überaus kunstvoller Kontrapunktik geschaffen: Schade nur, daß seine Neigung zu kaphonischen Effekten und seine Rücksichtslosigkeit hinsichtlich der Klangwirkung manches unklar erscheinen läßt — die Kontrapunktik soll doch nicht nur dem A u g e, sondern auch dem O h r wohlgefallen (s. *Bach*!); durch die Ignorierung dieser Forderung bringt sich der sonst unzweifelhaft sehr begabte elsässische Tonsetzer vielfach um die Wirkung seiner Konzeptionen. Neben der monumentalen Klarheit einer *Rheinbergerschen* „*Hymne an die Tonkunst*“ nahm sich sodann *Nicodés* teilweise recht bizarres „*Meer*“ (beides mit Männerchor) recht sonderbar aus. Hatte in diesen Ensembles, unter *Frodls* Leitung, *Dr. Schweitzer* die Vermählung der Orgel mit den übrigen Tonkörpern wirkungsvoll dokumentiert, so wußten *Widor* und *Rupp* sie noch als Soloinstrument aufs beste zur Geltung zu bringen, so daß *Straßburg* jetzt auf diese Zierde seines Konzertsaaus stolz sein kann. Ihre Bedeutung für das Musikleben erwies sich kurz darauf in der glanzvollen Aufführung des *Bachschen* „*Weihnachtsoratoriums*“ unter *Münch*: Manche Hörer trauerten zwar der „stimmungsvolleren“ Kirche nach, im ganzen jedoch erscheint diese Uebersiedlung als ein Gewinn für den Klang des großen Chors, der sich erst da so recht entfalten konnte. Auch die Solisten waren des Abends würdig (*Frau Stronck-Kappel*, *Frl. Philippi*, *H. Walter*), während *H. Sistermans* allmählich besser täte, sich seinem I e h r r a m t e möglichst wenig zu entziehen. Des weiteren sei kurz

auf die Ergebnisse der ersten drei Abonnementskonzerte unter *Pfitzners* kunstbeseeelter Leitung eingegangen, in denen unser treffliches städtisches Orchester stellenweise auf 80—100 Musiker verstärkt ist. — Das erste war ausschließlich *moderner* Tonkunst gewidmet, und stand im Zeichen eines ihrer markantesten Vertreter, von *Max Schillings*, der zum Teil selbst den Taktstock führte. Wir hörten zunächst sein ernst-düsteres Oedipus-Vorspiel, seine eigentlich mehr als impressionistische Orchesterskizzen zu bezeichnenden „Glockenlieder“, von *Ludwig Heß* mit der deklamatorischen Eindringlichkeit vorgetragen, die die Hauptstärke dieses Sängers bildet, und ferner den eindrucksvoll-programmatischen „Seemorgen“. Gegen diese trotz gelegentlicher Herbheiten doch plastisch-festlichen Werke stach in wenig erfreulicher Weise das Violinkonzert op. 101 von *Max Reger* ab. — Der Gegenstand des zweiten Konzertes, die Uraufführung von *Ludwig Heß* „Mythischem Mysterienspiel“ *Ariadne*, ist in diesen Blättern bereits von anderer Seite gewürdigt worden. — Das dritte der Konzerte führte in die sonnige Welt eines Schubert, dessen beide Hauptsymphonien, *h moll* und *C dur*, unter *Pfitzner* eine geradezu ideale Aufrechterhaltung feierten. Daneben machte uns der ausgezeichnete Münchener Pianist *Schmidt-Lindner* mit einem, im guten Sinne modernen, Klavierkonzert des früh verstorbenen *Felix vom Rath* bekannt, einem vornehm-klangvollen, auf Brahmscher Grundlage weiterbauenden, der Pflege wohl würdigen Werke. In eigentümlichem Kontrast hierzu stand ein Stück derselben Gattung von einem jungen Freiburger Musiker *Diebold*, das etwa hundert Jahre zu spät kommt. *Schumann* und *Mendelssohn* haben nämlich inzwischen die Gedanken jenes weit besser ausgedrückt, und ein *Chopin* und *Liszt* haben uns Schätze aus dem Klavier heben gelehrt, die dem Freiburger Epigonen anscheinend fremd geblieben sind!

Die Volkskonzerte — bei denen das „Volk“ freilich die geringste Rolle spielt! —, die uns das letzterwähnte Tonstück besuchten, brachten, unter des zweiten Theaterkapellmeisters *Fried* Leitung, sonst bisher *Spohrs*, des Jubilars, etwas philiströse „Faust“-Ouvertüre, *Mendelssohns* weit frischere „Heimkehr aus der Fremde“, *Saint-Saëns* etwas nüchternes Violinkonzert (von dem neuen Konzertmeister *Prins* recht achtbar vorgetragen) und zwei Perlen älterer Symphonik, beide in *B dur*. Könnte man doch von *Haydns* Humor und *Schumanns* Gefühl so manchem Neueren einen Hauch einblasen! — *Hans Pfitzner* ist einer der wenigen, bei denen diese Elementareigenschaften noch nicht in der Sucht nach dem Ungewöhnlichen untergegangen sind, wie auch ein „Orchester-scherzo“ von ihm, eine Jugendarbeit, bewies. — Für *Kammermusik* sorgt das städtische Quartett (das unseligerweise abwechselnd mit zwei Primgeigern arbeitet [!], da man den älteren derselben, trotz seiner Mindertauglichkeit hierzu, nicht völlig zu eliminieren die Entschlossenheit hat!) in Gemeinschaft mit dem Tonkünstlerverein. Ein wohlgelungener *Brahms-Abend* (*Sistermans* dabei, s. o.), ein solcher des ausgezeichneten Frankfurter *Rebner-Quartetts*, sowie des Dresdener *Petri* (mit einem gänzlich mißratenen *Opus Busonis*) bildeten hier die Höhepunkte. Zwei Orchestervereine (unter *Frodl* und *Riff*), ein Trio (*Gebr. Stennebrüggen* und *Schmidt*), und allerhand Chöre boten neben Gleichgültigem auch manche interessante Gaben. Von Solisten sind zu erwähnen: instrumental der untadelige Meistergeiger *Burmester* (dem gegenüber ein *Pariser Bilewski* im negativen Sinne zu nennen ist), als Pianisten der merkwürdig frühreife *Bachhaus*, *R. Ganz*, technisch hervorragend, aber durch seine Hetzmanier jede Poesie ertötend, *Lambrino* desgleichen durch unsauberes Memorieren; gesanglich vor allem *Messchaert* (nur leider, wie fast alle „Stars“, mit dem stereotypen Programm!), *G. Walter* (Liederabend mit seiner Gattin), *Frl. Dufau-Mailand* (Sopran), *Frl. Philippis* weicher, *Frl. Hindermanns*, sowie des blinden *Frl. Dietrich* härterer Alt, die hiesige Altistin *Frau Altmann-Kuntz*, zwei aussichtsvolle Eleven des Gesangspädagogen *Stückgold* (*H. Roos* und *Frl. Wallerer*) usw. Ein Koloraturphänomen ist *Eva Simony* (Brüssel). Ihre Kunst bildet bereits den Uebergang zur *Oper*, über die ich aus Raummangel das nächste Mal berichten will.

Dr. G. Altmann.

mit diesem Werke das rein Kirchliche zu verherrlichen, — ist doch einem weltlichen, äußeren Anlasse die Entstehung dieser Komposition zu verdanken, aber dennoch ist ihre Wirkung auf das religiöse Gemüt jeden Bekenntnisses überaus tief. Der musikalische Aufbau ist geradezu titanenhaft. Das „Jauchzet, jauchzet“ des ersten Teiles kommt in aufsteigender Bewegung durch drei Tonarten hindurch (*E-, F-, G dur*) zu einem erstaunlichen Höhepunkte, bricht dann plötzlich ab, um in ein religiös empfundenes „Dienet, dienet dem Herrn“ umzuschlagen, das aber, nach einem Orchester-Zwischenspiele, auch wieder in freudiger Aufwärtsbewegung anwächst zu „Jauchzen und Frohlocken“, nochmals zu dem „Dienet“ zurückkehrt und am Schlusse des ersten Satzes kurz sich wieder erhebt in mächtigen, erschütternden Akkorden. — Der Mittelsatz führt den Gedanken: „Erkennt, daß der Herr Gott ist“ in teils andachtsvoller, teils erhabener, fortreibender Tonsprache durch. Auch er steigt gewaltig aufwärts, um machtvoll mit allen musikalischen Mitteln die Erkenntnis in die Welt hinaus zu schmettern: „Gott ist!“ Zartere, andächtige Weisen ertönen bei den Textworten „Er hat uns gemacht zu seinem Volke und zu Schafen seiner Weide“, und leiten hinüber zu dem Jubelrufe, der im mächtigsten Unisono erklingt: „Danket ihm, lobet seinen Namen“. Ueber den Worten „denn der Herr ist freundlich und seine Gnade währet ewiglich“ baut *Reger* im 3. Satze eine gewaltige Doppelfuge auf. Das Thema bringt zunächst der Sopran, während gleichzeitig der Tenor das Gegenthema singt; die Weiterentwicklung ist meisterhaft, die kontrapunktische Durcharbeitung erstaunlich und wenn zum Schlusse noch der Lutherchoral „Eine feste Burg“ hineinklingt, ist damit ein musikalischer Höhepunkt erreicht von so überwältigender Wirkung, daß es dem Hörer schwer wird, nicht in die fortreibenden Tonfluten mit einzustimmen. — Die Ausführung war von Kirchenmusikdirektor *Stolz* gewissenhaft vorbereitet und verlief unter *Regers* Leitung glänzend und einwandfrei, der verstärkte Chor zeigte diesmal ganz auffallende Vorzüge gegen sein letztes Auftreten in einem Abonnementkonzerte. Die städtische Kapelle bedeckte sich in dieser Aufführung mit neuem Ruhm, wie sie überhaupt bei ihrem gesamten Wirken in der zu Ende gehenden Saison ihren alten guten Ruf gewahrt hat.

—h.  
Halle a. S. Händels dreiaktiges Oratorium „Joseph“ fand hier bei seiner ersten deutschen Aufführung durch die „Hallische Singakademie“ eine überaus freundliche, beifällige Aufnahme. Es hindert nichts, in diesem Falle von einem musikalischen Ereignisse zu reden, denn es handelt sich wirklich um Werte, die der Vergessenheit entrissen zu werden verdienen. In dem Werke (vornehmlich in den zahlreichen Arien) steckt eine Fülle von musikalischen Schönheiten. Dem Bilde Händels, wie es in der Geschichte feststeht, vermag das Oratorium „Joseph“ zwar keinen neuen Zug hinzuzufügen — wie wollen doch auch bedenken, daß sich ein Genie nicht in jeder Schöpfung verbluten kann — aber als eine der liebenswürdigsten Gaben des Händelschen Riesengeistes ist das Werk auf alle Fälle anzusprechen. Im Gegensatz zu „Judas Makkabäus“, „Saul“, „Josua“, „Israel in Aegypten“ und anderen Oratorien des Meisters ruht bei „Joseph“ der Schwerpunkt nicht im Chore. Die Chöre sind nicht die Träger der Handlung, sie zeigen mehr dekorativen Charakter. Nichtsdestoweniger finden sich unter den sechs Chorgesängen des Werkes einige Stücke, die mit ihrem großen Ausdruck und ihrer ursprünglichen, durchschlagenden Kraft echt Händelschen Geist atmen. Die Hallische Singakademie bot das Oratorium unter *Willi Wurfschmidts* sicherer Leitung in der Neugestaltung Prof. *Dr. Ul. Seifferts*, der bekanntlich auf die Restaurierungsgedanken *Chrysansders* zurückgreift. Die Wiedergabe hinterließ günstige Eindrücke. Chor und Orchester (Kapelle des 36. Inf.-Reg. Graf *Blumenthal*) standen auf der Höhe ihrer Aufgaben. Am Cembalo wirkte der Bearbeiter *Dr. Seiffert* mit feinem Stilverständnis. Von den Solisten, Kammersänger *Fr. Strahmann* (Weimar, Joseph), *Alice Baehr* (Frankfurt, Asenath), *Lina Schneider* (Berlin, Benjamin), *Alfred v. Fossard* (Berlin, Simeon) trat der erstgenannte Künstler mit einer ideal vollendeten Leistung hervor. Das Werk verlangt außerdem noch die Besetzung von drei kleineren Solopartien.

Paul Klanert.

Karlsbad i. B. Die an äußeren Sensationen wohl reiche, an innerer Kraft aber gegen frühere Jahre bei weitem ärmere philharmonische Wintersaison ist vorüber. Das städtische Orchester war nach dem Tode des früheren Musikdirektors *Franz Zeischka* den Winter über verwaist geblieben, und mit einer ganzen Anzahl Probedirigenten, die sowohl aus Deutschland wie Oesterreich berufen worden waren, wurde hin und her experimentiert, bis endlich der österreichische Militärkapellmeister *Robert Manzer*, die so stark begehrte Stelle, — es liefen eine Unzahl Bewerbungen ein — vom Stadtrate zugewiesen erhielt. Der Karlsbader Musikdirektorposten ist ziemlich gut — im Verhältnisse zu anderen Provinzstädten — das Einkommen ist auf ungefähr 12 000 Kronen zu bemessen und eine annehmbare Pensionsbedingung eingeführt. Herr *Manzer* wurde vom Stadtrate zweimal zum Probedirigieren eingeladen und zwar einmal für ein populäres und



Chemnitz. *Max Regers* neuestes Werk: „Der 100. Psalm“ hat hier, wie schon kurz gemeldet, am 23. Februar die Uraufführung durch den verstärkten Lukas-Chor mit der städtischen Kapelle unter *Regers* Leitung erlebt. Noch unter dem Eindrucke des Gehörten, des Miterlebten stehend, ist es mir unsagbar schwer, all das Tiefempfundene, das Erhebende und Göttliche jener Stunde hier zum Ausdruck zu bringen. Es mag ja wohl sein, daß *Reger*, der das Gebiet der kirchlichen Musik bisher nur selten betreten hat, gar nicht beabsichtigte,

einmal für ein großes Symphoniekonzert, in dem auch die Berliner Liedersängerin *Susanne Dessoir* mitwirkte und einige Lieder mit Orchesterbegleitung sang. Herr Manzer fand beidemal eine beifällige Aufnahme mit seinem Programm, das er geschmackvoll und mit viel Geschick wiederzugeben wußte, so daß sich die Stimmen der Stadtväter fast einhellig auf seine Person vereinigten. Bei den musikalischen Veranlagungen des Herrn Manzer ist zu erwarten, daß er den hochgespannten Ansprüchen, die der Weltkurort Karlsbad an den Führer des überall gut bekannten Orchesters stellt, entsprechen wird.

M. Kaufmann.

**Nürnberg.** Beethovens op. 132, vom Böhmisches Streichquartett im Privatmusikverein gespielt, und das Brahms'sche B dur-Konzert, das *Max Pauer* mit unantastbar reifer Meisterschaft im Philharmonischen Verein spielte, waren die beiden größten Eindrücke in den letzten Wochen. Nächst dem wäre Liszts Dante-Symphonie zu erwähnen, die *Karl Hirsch* im Männergesangverein herausbrachte: der Dirigent hat sich damit endgültig als die stärkste Potenz unter den hiesigen Dirigenten bewährt, es ist zu hoffen, daß ihn äußere Hindernisse, wie ungenügendes Material persönliche Mißgunst und Cliquenhader nicht in der Entfaltung frischer und erfrischender Tätigkeit aufhalten. Im gleichen Konzert erntete *L. Heß* mit Liedern von Liszt und dem Tenorsolo im XIII. Psalm stürmischen Beifall. — Erwähnt sei noch die im ganzen gelungene *Paulus*-Aufführung unter *Blaurock* im Singverein; von den Solisten verdienen *Frida Loschge* (Alt) und *Schwab* (Tenor), beide aus Nürnberg, rühmende Erwähnung; der Tenorist sang die Rezitative des ersten Teils in Anbetracht seiner Jugend überraschend reif und eindringlich. — Die Oper stagniert etwas, soweit neue Einstudierungen in Frage kommen. Nur mit der entzückenden „Bohème“ von Puccini kam etwas Auffrischung herein. Allerdings gibt es viele Gäste, darunter auch sehr tüchtige, wie *Bosetti* und *Feinhals*; aber die gerade in letzterer Zeit festzustellende Übertreibung der Gastspielerei, von der Lokalpresse leider begünstigt, mindert das Verantwortlichkeitsgefühl und Selbstvertrauen des heimischen Ensemble in nicht zu verkennender Weise.

Dr. Hans Deinhardt.

**Wiesbaden.** Unser Hoftheater hat eine Neu-Einstudierung von Verdis „Maskenball“ gebracht und als Novität: die Oper „Versiegelt“ von *L. Blech*, deren allzustark „meistersingernde“ Anklänge doch einige Verwunderung erregten; doch fand das Werkchen freundliche Aufnahme. Die Hofkapelle eröffnete ihre Symphoniekonzerte mit *Otto Dorns* „Hermannschlacht-Ouvertüre“; während im Kurhaus *Fritz Volbachs* Symphonie h moll und *Enrico Bossis* „Suite“, „Orgel-Fantasie“ und einige bedeutsame Kammermusikwerke als Novitäten figurierten. Freundliche Eindrücke hinterließ die Sängerin *Elsa Laube* mit anmutigen Liedervorträgen und der Komponist *Fritz Zech* mit einigen Kammermusikwerken, die von unverkennbarer Begabung Zeugnis ablegten; namentlich ein Klavierquartett (Es dur) wäre der Beachtung weiterer Kreise wert, doch — es ist noch Manuskript. Für das erste Kurhauskonzert im laufenden Jahre versprach uns die Direktion „auch einmal russisch zu kommen“: der Moskauer Kapellmeister *Safonoff* war als Gastdirigent erschienen. Fest, gedrungen, energisch — wie er aussieht, so dirigiert und interpretiert er auch. Ohne Taktstock: das ist das Neueste! Neben *Tschaikowskys* „Pathétique“ interessierten besonders: eine symphonische Dichtung „Der Frühling“ von *Glazounow* — fast ein deutscher Frühling! und eine sehr tumultuarische Ouvertüre „Ostern“ von *Rimsky-Korsakoff*. Unser einheimischer Kapellmeister *Afferni* erfreute durch eine Neueinstudierung von *Straußens* „Aus Italien“. Als Solistin fand die pikante Koloratursängerin *Eve Simony* aus Brüssel viel Beifall. Geklatscht wurde auch bei den Vorträgen der exotischen Sängerin *Susan Metcalfe*: sie ist aber ein forciertes Talent und hat als deutsche Liedersängerin keine Berechtigung. Erwähnt sei noch die Aufführung von *E. Bossis* „Verlorenem Paradies“ durch den „Cäcilien-Verein“, und das Auftreten der genialisch veranlagten *Stefi Geyer*, die einem Violinkonzert von *E. Dalcroze* freundliche Aufnahme verschaffte. Schließlich ist noch der Aufführung des „Wiesbadener Lehrergesangvereins“ zu gedenken: hier gelangten *Hugo Wolfs* „Vaterlandslied“ und *Brahms'* „Rinaldo“ und „Rhapsodie“ unter Direktor *Spangenberg* zu im ganzen recht würdiger Wiedergabe. — Im Kurhaus erschien als Gastdirigent Herr *Carl Panzner* und brachte bekannte Werke von *Haydn*, *Liszt* und *Strauß* — letztere mit besonders gutem Erfolg — zur Aufführung. Außer *Bruckners* 4. Symphonie kam hier noch als Novität eine „Ballade“ für Orchester von *E. E. Taubert* zu Gehör — ein meisterwürdiges Werk, das wie von nordischer Helden Schritt widerhallt! O. D.

\* \* \*

## Neuaufführungen und Notizen.

— Das Musikfest in Salzburg, mit dem die feierliche Grundsteinlegung für das künftige Mozarthaus verbunden sein wird, fällt in die Zeit vom 29. Juli bis 6. August und ist in drei Gruppen geteilt, deren jede je eine Aufführung der „Zauberflöte“

und des „Don Giovanni“ sowie zwei Festkonzerte umfaßt. Im Programme stehen ausschließlich Werke *W. A. Mozarts*. Für jede einzelne der drei Gruppen gelangen besondere „Teilnehmerkarten“ zur Ausgabe. Der allgemeine Verkauf der Teilnehmerkarten hat am 16. März begonnen. Zentralstelle für den Kartenvertrieb ist die Buchhandlung *Ed. Höllrigl* (vorm. *Herm. Kerber*) in Salzburg, *Sigmund-Haffnergasse* 10, wo auch Auskunft über das Musikfest erteilt wird.

— Zur Gedenkfeier für *Robert Schumann* findet ein *Schumann-Brahms-Fest* am 3., 4. und 5. Mai in Bonn statt. (Festdirigenten: *Fritz Steinbach* und *Prof. Hugo Grüters*.) Alle Anmeldungen — nicht telephonisch — sowie Anfragen wegen Wohnung sind ausschließlich zu richten an *Joh. Franz Weber*, G. m. b. H., Bonn, Hofmusikalienhandlung (vorm. *W. Sulzbach*), Fürstenstraße 1.

— Die diesjährige Tonkünstlerversammlung des „Allgem. Deutschen Musik-Vereins“, die, wie mitgeteilt, in Zürich stattfindet, ist auf den 27.—31. Mai festgesetzt worden. In Aussicht genommen sind drei Orchesterkonzerte und zwei Kammermusikabende, zu denen vielleicht noch ein Kirchenkonzert und eine Festvorstellung im Theater kommt.

— „Der Rosenkavalier“, die neue komische Oper von *Richard Strauß* (Textdichtung von *Hugo v. Hofmannsthal*) wird wie „Salomé“ und „Elektra“ in der *Dresdner Hofoper* die Uraufführung erleben. (Der Termin steht noch nicht fest, da die Musik bekanntlich erst zur Hälfte fertiggestellt ist.) Wahrscheinlich wird die Uraufführung wieder im Rahmen einer „Richard Strauß-Woche“ stattfinden. P.

— Die Berliner Volksoper hat den *Opernschwank* in vier Akten „Kalif Storch“, Text (nach dem gleichnamigen Märchen nach *Hauff*) und Musik von *Max Esmann* zur Uraufführung gebracht.

— Die *Frankfurter Oper* hat *Richard Straußens* „Guntram“ unter Leitung *Dr. Rottenbergs* und Oberregisseur *Krähmers* aufgeführt. Die Titelpartie sang *Forchhammer*.

— In *Essen* hat die dreiaktige komische Oper „Die Heiterethei“ von *Wilhelm Reich* (dem ersten Theaterkapellmeister) die Uraufführung erlebt.

— *Alfred Kaiser*, der Komponist der „Schwarzen Nina“, hat eine neue dreiaktige Oper „Stella maris“ vollendet, die im *Düsseldorfer Stadttheater* die Uraufführung erleben soll.

— *Edgar Tinels* dramatische Legende „Katharina“ (Text von *van Heemstede*) hat in *Koblenz* auf der Bühne des Stadttheaters ihre erste deutsche Bühnenaufführung erlebt.

— „Misé Brun“, Oper in drei Akten von *Pierre Maurice*, hat nun auch bei ihrer Erstaufführung im *Züricher Stadttheater* großen Erfolg gehabt.

— „Narziß Rameau“, Oper in vier Bildern nach einer Idee von *Brachvogel*, Musik von *Julius Stern*, hat die erste Aufführung im *Deutschen Theater* in *Prag* erlebt.

— Die *Griechische Kirchengemeinde* in *New York* hat gegen die *Straußsche* „Elektra“ protestiert.

— In *Venedig* ist von *Ettore Mochino* ein dreiaktiges Drama „Tristan und Isolde“ im *Goldoni-Theater* aufgeführt worden. Es ist zum erstenmal, daß ein Italiener sich mit dieser Legende beschäftigt. Das Drama ist in Versen geschrieben.

— In *Leipzig* hat sich das letzte *Philharmonische Konzert* zu einer eindrucksvollen Trauerfeier für *Reinecke* gestaltet. Drei seiner schönsten Werke wurden aufgeführt; sein früherer Schüler, Herr *Fritz v. Bose*, spielte das dritte Klavierkonzert. Ferner fand eine imposante Trauerkundgebung bei der Beerdigung *Prof. Dr. Karl Reineckes* statt. Am Grabe sprachen Abgeordnete des *Gewandhaus-Orchesters*, *Lehrer-Gesangvereins* und der *studentischen Gesangvereine Paulus* und *Arion*, deren Ehrenmitglied der entschlafene Meister war.

— Im *Gewandhaus* zu *Leipzig* hat die Uraufführung von *Stephan Krehls* op. 32, Trio in D dur für Pianoforte, Violine und Violoncell, durch *Prof. Reger*, *Edg. Wollgandt* und *Prof. Jul. Klengel* stattgefunden.

— *Schulz-Beuthens* 6. Symphonie „König Lear“ ist im 5. Symphoniekonzert des *Philharmonischen Orchesters* in *Zwickau* unter Kapellmeister *Büttner-Tartiers* Leitung aufgeführt worden. Weiter hat in *Dresden* der *Lehrergesangverein* das Chorwerk „Der Nibelungen Not“ von *Schulz-Beuthen* zur Uraufführung gebracht.

— In seinem III. akademischen Kammermusikabend hat *Universitätsmusikdirektor Prof. Fritz Stein* zu *Jena* ein höchst interessantes Programm aus alter Zeit aufgeführt, nämlich deutsche weltliche Lieder des 18. Jahrhunderts und „Der Jenaische Wein- und Bierrufer“, ein Singspiel aus dem *Jenaer Studentenleben* für vier Singstimmen, Streichorchester und Cembalo von *Joh. Nicol. Bach*, einem Vetter des großen *Sebastian* und Organist der Stadt- und Kollegienkirche zu *Jena*.

— Der „Bach-Verein“, *E. V. Wiesbaden* (Dirigent Herr *H. G. Gerhard*) hat in seinem II. Vereinskonzerte u. a. *Stabat Mater* von *Pergolese* aufgeführt. Als Solisten errangen *Frl. Marie Luise Songhaus* (Sopran) und *Frau E. Rehkopf-Westendorf* (Alt) großen Erfolg.

— In *Basel* hat die zweite Symphonie e moll von *Hans Huber*, deren letzter Satz *Böcklinbilder* paraphrasiert, nach-

# KUNST UND KÜNSTLER

dem sie auch auswärts gut gefallen hatte, tiefen Eindruck gemacht durch sinnliche, farbenfrohe Erfindung, durchweg interessanten Ideenfluß und fesselnde Rhythmik. Eine Serenade für kleines Orchester von *Othmar Schoeck* (einem Regerschüler) hatte starken Erfolg: Zierlicher, melodioser Aufbau, edle Thematik.

— „Gottes Kinder“, das neue Oratorium des Stuttgarter Komponisten *Wilh. Platz*, ist nun auch in Speyer aufgeführt und, wie man uns schreibt, mit großem Beifall aufgenommen worden.

— *Désiré Thomassins* Klaviertrio in D ist in München aufgeführt worden.

— Zur Vorfeier von *Otto Nicolais* 100. Geburtstag hat der Konzertverein zu *Zeit* einen „Nicolai-Abend“ veranstaltet. Unter Leitung von *Georg Richard Kruse* (Berlin) kamen die von ihm wieder aufgefundenen D-dur-Symphonie und Weihnachts-Ouvertüre, ferner die Ouvertüren zu den Opern „Il Templario“ und „Die lustigen Weiber von Windsor“ zur Aufführung. *Frl. Elis. Houben* sang vier volkstümlich gehaltene Lieder *Nicolais* und die Arie der Frau *Fluth*.

— In *Stettin* hat die Choralkantate von *U. Hildebrandt* über *Paul Gerhards* Kirchenlied „Die goldene Sonne“ die Uraufführung erlebt. Das  $\frac{3}{4}$  Stunden währende Werk des einheimischen Orgelspielers und Komponisten zeichnet sich durch vornehme Tonsprache aus und trägt bei außerordentlicher Höhe technischen und geistigen Gehaltes keinen eklektischen Charakter. Ein Reichtum schöpferischer Kraft spricht daraus, der noch zahlreiche reife Früchte erwarten läßt. Die Aufführung, durch deren sorgfältigste Vorbereitung sich *Prof. C. Ad. Lovenz* kurz vor seinem Scheiden noch einmal den besonderen Dank seines Publikums verdient hat, wurde seitens der Solisten (*Frau Geyer-Dierich* und *A. v. Eweyk*) und des Chors allen Anforderungen gerecht. Die Kantate fand stürmische Aufnahme.

— In *Bromberg* veranstaltet Musikdirektor *A. Schattschneider* regelmäßige Konzerte, die weitere Beachtung verdienen. In dieser Saison hat er je einen französischen, russischen und italienischen Abend gegeben. Klavierquintette (in f moll und a moll) von *César Franck* und *Camille Saint-Saëns*, das d moll-Trio von *Arensky* und das Streichquartett op. 11 von *Tschaikowsky*, das Streichquartett in e moll von *Verdi* und das Klavierquintett op. 5 von *Sgambati* bildeten das Programm. Den Aufführungen läßt Herr *Schattschneider* stets einen erläuternden Vortrag vorausgehen.

— Wie man uns aus *Ulm* schreibt, hat Organist *K. Behringer* in einem Kirchenkonzert auf der 109 Register zählenden *Walkerschen Orgel* wiederum den Beweis dafür erbracht, daß er sowohl technisch, wie hinsichtlich des Vortrags, und namentlich der routiniertesten Registrierung den höchsten Anforderungen gewachsen ist. Herr *Behringer*, der vor zwei Jahren auch von *Prof. Widor* am Konservatorium in *Paris*, einem der ersten Orgelspieler und Bach-Kenner Frankreichs, ein glänzendes Gutachten über seine Orgelspielkunst erhielt, hat seinerzeit die genialen Orgelphantasien *Max Regers* erstmals in *Süddeutschland* gespielt. Auch sind die wiederholten Aufführungen der ungemäßen schwierigen a cappella-Chöre von *Hugo Wolf* (*Eichendorff*) hier noch in bester Erinnerung. Der Künstler hat sich überhaupt um das hiesige Musikleben durch die Darbietung hervorragender moderner wie klassischer Musik in hohem Grade verdient gemacht.

— Der *Liegnitzer Chorgesangverein* hat eine größere Tondichtung seines Dirigenten *W. Rudnick*, die dramatische Kantate „*Otto, der Schütze*“ aufgeführt. Das Werk, vorwiegend lyrischen Charakters, fand eine sehr freundliche Aufnahme. Außer den heimischen Solisten *Höper* und *Gulitz* waren *Frau Ellen Heynen-Olsen* aus *Dresden* und *Max Janssen-Breslau* Rolleninhaber. — *Liegnitzer Musikverein* und *Singakademie* hatten für Mitte März „*Ruth*“ von *Schumann* und „*Franziskus*“ von *Tinel* angesetzt. „*Ruth*“ soll der Komponist selbst dirigieren.

— In der Universitätsstadt *Göttingen* ist eine junge Künstlerin, *Frl. Alwine Peter*, eine Schülerin vom Altmeister *Joachim*, zum ersten Male an die Öffentlichkeit getreten und erzielte im Verein mit der Pianistin *Frl. Sonja Großwald* einen vollen Erfolg.

— Der „*Carin-Walzer*“ der Stuttgarter Komponistin *Alice Danziger* ist in *Berlin* in der Orchesterbearbeitung gespielt worden. — Weiter hat eine andere Komponistin in *Berlin* ebenfalls Erfolg gehabt. Musikmeister *H. Baarz* hat die *Piece* „*Ewig will ich dein gehören*“ von *Frl. von Pfeilschifter* für *Piston* mit Orchesterbegleitung arrangiert und mehrmals erfolgreich zur Aufführung gebracht.

— *Karl Bleyles* Violinkonzert ist von der Verlagsfirma *Breitkopf & Härtel* in *Leipzig* erworben worden. Der Klavierauszug wird Anfang *Juli* im Druck erscheinen.

— Von dem Dirigenten des *Thomas-Orchesters* in *Chicago*, *Friedrich Stock*, sind zwei Orchesterwerke, *Symphonische Variationen* über ein Originalthema (den *Manen Theodor Thomas* gewidmet) und ein *Symphonischer Walzer* in großer Besetzung, sowie ein *Streichquartett* im Verlage von *D. Rahter* in *Leipzig* erschienen.

— *Ein Jubiläum*. Am 12. März sind es 200 Jahre gewesen, daß *Thomas Augustin Arne* in *London* das Licht der Welt erblickte, wo er 68 Jahre später starb. Man kennt den einst so berühmten Doktor der Musik und Komponisten heute in weiteren Kreisen nurmehr als Urheber der Melodie der englischen Volkshymne *Rule Britannia*, einer Weise von außerordentlicher Kraft und hohem Kunstwert, die bekanntlich *Beethoven* in seiner *Schlacht bei Vittoria* und *Wagner* in seiner nach ihr benannten *Ouvertüre* verwendet haben. (Im fünften Takt bringt sie die von *Händel* her bekannte, aber schon vor ihm als echt altenglisch bekannte Sekunden-Koloratur, c d c d, e f e f). In deutsche Gesangbücher ist sie auch als Chorlied mit Text von *Heinrich Grunholzer* geb. 1819 übergegangen „*Aus alter Zeit*“ (Der Berge festen Grund umschlingt). Die deutsche Uebersetzung des Originaltextes von *Martin Hahn*, beginnend: „*Als England einst auf Gottes Wink* — Empor stieg aus der Wogen Grund“, findet sich gleichfalls in Sammlungen. Von den zahlreichen Druckwerken *Arnes*: Opern und Musiken zu Schauspielen *Shakespeares*, seinen Oratorien, Kantaten, Kammer-symphonien, Trios und Orgelkonzerten, ist in Deutschland nur noch dem Spezialforscher Näheres bekannt, während außer dem obigen noch einzelne seiner Lieder in älteren Anthologien fortleben, und von seinen Klaviersonaten eine in G in Köhlers Klaviermusik aus alter Zeit (*Litloff*) und *Pauers* Alten Meistern der Allgemeinheit zugänglich blieb. Sie besteht aus *Präludium*, *Allegro* und *Menuett* mit Variationen und ist in jenem behenden schlanken *Cembalostil* gesetzt, der auf unsren modernen Flügeln ohne historisch-technisches Spezialstudium kaum wiederzugeben ist. Die Erfindung ist fließend und nicht ohne Reiz, das Passagenwerk recht elegant; wenn eine *Cembalistin*, wie z. B. *Wanda Landowska*, die kurze Sonate in ihr Programm aufnahm, würde sie sicher sehr gefallen und die große Welt wüßte wieder eine kurze Zeit lang, wer *Dr. Thomas Augustin Arne* war. — Unsere Abbildung auf S. 269 bringt ein sehr seltenes Blatt des Komponisten, das wir der Freundlichkeit des Herrn *Fr. Nicolas Manskopf*, *Frankfurt a. M.*, verdanken.

— *Salomes Triumph über den Londoner Zensor*. Im vorigen Hefte war von dem Zensurstück gegen die „*Salome*“ in *London* berichtet worden. Nunmehr melden die Zeitungen: „*Salome*“ wird während *Beechams* Herbstsaison in der *Covent Garden* Oper aufgeführt werden. Die Königin, die ihr großes Interesse für die Musik des deutschen Komponisten dadurch bekundete, daß sie, als *Strauß* selbst dirigierte, *Elektra* zum zweiten Male hörte und nach der Aufführung dem Komponisten in ihrer Loge warm dankte, hat jedenfalls persönlich eingegriffen. Die Niederlage des Zensors ist kein geringerer Triumph für *Strauß* als die beispiellose Ovation, die ihm nach der zweiten *Elektra*-Aufführung das buchstäblich bis auf den letzten Platz gefüllte riesige Haus nach Schluß der Vorstellung bereitete. Der Vorhang mußte ein gutes Dutzendmal hinauf.

— *Wagneriana*. In *München* hat sich unterm Vorsitze von *Frau Hertha* von *Hausegger* eine Ortsgruppe des „*Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen*“ gebildet. Der Zweck des Verbandes ist bekanntlich, durch Sammlung freiwilliger Beiträge daran mitzuhelfen, daß die *Bayreuther Stipendienstiftung* bis zum Jahre 1913, dem Jahre der 100. Wiederkehr des Geburtstages *Wagners*, den Betrag von einer Million Mark erreiche.

— *Der Totgeschwiegene*. Wie eine *Berliner Zeitung* meldet, hat sich *Siegfried Wagner* über sich selbst folgendermaßen geäußert: „*Auf die Dauer wird man mich doch nicht totschweigen können. Man wird doch endlich auch den Dramatiker in mir sehen müssen.*“ — *Totschweigen* ist wohl hier nicht der rechte Ausdruck?

— *Straußsche Tantiemen*. Die „*M. N. N.*“ schreiben: *Dr. Richard Strauß* wendet sich in seiner sehr temperamentvollen Zuschrift an unsere Redaktion gegen die Mitteilungen, die jüngst über seine neue Oper und die Honorare, die er dafür erhalten haben soll, durch die Presse gingen. „*Die neue Oper*“, schreibt *Strauß*, „*die natürlich nicht Ochs* von *Lerchenau* heißt, ist noch lange nicht fertig“ und die Honorare, die bei dieser Gelegenheit genannt wurden, bezeichnet er als „*märchenhaft*“. „*Dies mein erstes und letztes Dementi bezüglich alles dessen, was künftighin darüber noch zusammengelogen werden wird.*“

— *Sängerfest*. In *San Franzisko* soll im *September* d. J. vom *Pacific-Sängerbund* ein deutsches *Sängerfest* abgehalten werden.

— *Von der Münchner Ausstellung 1910*. Die neue Musikfesthalle ist auf ihre Akustik hin geprüft worden. Die Zuhörer waren abkommandiertes Militär, so daß jeder der 3500 Stühle besetzt war. Das Konzertvereins-Orchester führte eine

Reihe von Vorträgen aus, die akustisch zur vollen Zufriedenheit der Sachverständigen gerieten.

— *Widmung.* Der *Kaiser* hat den am 3. Frankfurter Gesangswettstreit des letzten Sommers beteiligten Vereinen ein Andenken an das Wettstreiten gewidmet. Es ist eine Medaille, die durch eine Kette an einer Schleife in den Reichsfarben befestigt ist und als Fahnen schmuck dienen soll. Die Vorderseite zeigt das Bild des Kaisers, die Rückseite eine Widmung. Die Vereine, die in den engeren Wettbewerb traten, und die beiden Frankfurter Vereine, die an dem Wettstreit nicht teilnehmen konnten, erhalten silberne Stücke der Medaille, die übrigen beteiligten Vereine bronzene.

— *Sängerfahrt.* Der *Kölner „Männergesangverein“* hat eine Sängerreise nach Italien angetreten. (Ein Teilnehmer wird uns über diese Fahrt berichten. Red.)

\* \* \*

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* *Siegfried Wagner* hat vom Großherzog von Mecklenburg das Ehrenkreuz des Greifenordens erhalten. — Kammer- und Sängerkontrakt der *Erika Wedekind* ist von der Dreißigjährigen Singakademie in Dresden zum Ehrenmitglied ernannt worden.

— Der Herzog von Sachsen-Koburg und Gotha hat dem Direktor des Kgl. Konservatoriums für Musik in Stuttgart, Prof. *Max v. Pauer*, die Herzog-Karl-Eduard-Medaille verliehen.

— Zum Intendanten des Mannheimer Stadttheaters ist Prof. *Gregori* vom Wiener Burgtheater gewählt worden.

— Ueber *Mahlers* Rücktrittsgedanken von seinem *New Yorker* Posten lesen wir in den „Signalen“: „Wenn es sich bestätigt, daß Gustav Mahler schon mit dieser Saison seine Stellung als Leiter der New Yorker Philharmonie niederzulegen gedenkt, müssen sich neuerdings böse Dinge ereignet haben, denn Mahlers Kontrakt läuft noch ein weiteres Jahr. Daß er mit den New Yorker Damen, die sich um die finanzielle Reorganisation der Philharmonie bemüht hatten, allerlei kleine oder auch größere Mißhelligkeiten gehabt hat, läßt sich schon denken, aber zum Brechen oder Auflösen des Kontraktes wäre es wohl nicht gekommen, wenn sich nicht Differenzen mit der „Musical Protective Union“ ereignet hätten. Diese Vereinigung amerikanischer Orchestermusiker hat schon oft die Grenzen überschritten, innerhalb deren ein Zusammenhalten der Musiker ohne Schädigung der Kunst möglich ist, und das beste Orchester Amerikas — und der Welt —, das Boston Symphony Orchestra ist nur deshalb in stande gewesen seine vorzüglichen Qualitäten ungemindert beizubehalten weil es außerhalb der „Union“ steht. Die Musiker-Union in Amerika hat unzweifelhaft Existenzberechtigung, aber ihr Unglück ist, daß die besten Musiker unter ihren Mitgliedern die Führung der Geschäfte demagogischen Persönlichkeiten überlassen.“

— Konzertmeister Prof. *Karl Wendling* in Stuttgart hat einen neuerdings an ihn ergangenen ehrenvollen Ruf zu den Bostoner Symphoniekonzerten abgelehnt. Dem Stuttgarter Musikleben bleibt damit eine markante Persönlichkeit erhalten.

— *Käthe v. Schuch*, die Tochter des Generalmusikdirektors W. v. Schuch in Dresden, ist vom Oktober ab als jugendlich-dramatische Sängerin für das Dessauer Hoftheater verpflichtet worden.

— *Henri Marteau* hat sich in Breslau mit Fräulein *Blanche Hirsicorn-Marschal* vermählt.

— *Eduard Strauß* ist 75 Jahre alt geworden. Er ist der letzte überlebende der drei Brüder, die anknüpfend an die Traditionen ihres Vaters der Wiener Tanzmusik in der ganzen Welt zum Siege verholfen haben.

— Der berühmte Konzertsänger *Georg Henschel* hat seinen 60. Geburtstag gefeiert.

— *Otto Lamborg*, der bekannte Klavierhumorist, hat seinen 60. Geburtstag gefeiert.

— Prof. *Alexis Holländer* in Berlin hat am 27. Februar seinen 70. Geburtstag gefeiert.

— Mit *Ernst Holzer* ist eine markante, ungemein vielseitige Persönlichkeit aus dem Leben geschieden. Was der Verewigte insbesondere als Philolog, als Nietzsche-Forscher zu bedeuten hatte, mag von anderer Seite gewürdigt werden; hier möge nur kurz auf *Holzers* Verhältnis zur innerlichsten aller Künste, zur Musik, hingewiesen werden. Ein jahrelanger Verkehr mit dem hervorragenden Gelehrten und Musiker konnte mir eine tiefen Einblick in seine Geisteswerkstatt verschaffen. Zumeist kennt man *Holzer* nur als den rückblickenden Forscher. Aber: So überaus bedeutsam seine Arbeiten, z. B. über Schubert als Musiker sind, so verdienstvoll es auch von ihm ist, wiederum nachdrücklich Männer, wie Reichardt, Zumsteeg, Rheineck u. a., die teilweise völliger Vergessenheit anheimgefallen waren, in die Erinnerung zurückzurufen — mit diesen bekannten Tatsachen ist die Bedeutung des Musikgelehrten *Holzer* noch lange nicht erschöpft. Wie sehr er gerade an unseren neuzeitlichen Musikbestrebungen teilnahm, ersieht man am besten daraus, daß er mir einmal schreibt: „Sie wissen, daß ich in der Musik viel historisiere; aber meine ganze Liebe ist doch bei den Neuern und Neuesten.“

In der Tat: Es dürfte nicht allzu viele Musikgelehrte geben, die eine so umfassende Literaturkenntnis besitzen, wie sie *Holzer* besessen hat — von der ältesten und alten Musik angefangen, bis herauf zu unseren Modernen. Weniger freilich für *Brahms* und *Richard Strauß*, als für *Bruckner* und *Wolf*. In musikalischen Dingen steht eben häufig „Ansicht gegen Ansicht“, und Gefühle und Anschauungen lassen sich nicht kommandieren. — Für die großen Orgelwerke *Max Regers* hatte er Worte höchster Bewunderung. So schrieb er mir vor einigen Jahren nach einem Münsterkonzert: „Für Ihr Eintreten für den Meister *Max (Reger)* aber danke ich Ihnen noch auf diesem Weg bestens. Sie haben mir etwas höchst Wertvolles geschenkt, das nicht mehr verlierbar ist.“ — Als Musikschriftsteller zeichnete sich *Holzer* durch klare, außerordentlich logische Darstellung seiner Gedanken aus. Wenn er aber Grund hatte, mit Ueberzeugung für Persönlichkeiten oder Kunstwerke einzutreten, so tat er dies mit dem ganzen Gewicht seiner Autorität. Derartige seltene Männer sollten überall da sich finden, wo Verständnislosigkeit und Uebelwollen einen Bund geschlossen haben, um mit geschäftigem Treiben die Bestrebungen wahren Künstlertums nach Möglichkeit zu vereiteln. — Am 3. März wurde die sterbliche Hülle des viel zu früh Entschlafenen, der ein Alter von kaum 54 Jahren erreicht hat, den Flammen übergeben. Einsam, wie er gelebt hat, wollte er auch seinen letzten Weg gehen: „In aller Stille“ sollte die Einäscherung stattfinden. Ein Kreis ihm besonders Nahestehender ließ es sich jedoch nicht nehmen, dem hochverehrten Gelehrten, Musiker u. Freund, an dem wir unersetzlich viel verlieren, das

Abschiedsgeleit zu geben.

*Karl Beringer.*

— Kammer- und Sängerkontrakt der *Leopold Demuth* ist, wie schon berichtet, am 4. März gestorben. Durch seinen Tod hat die Wiener Hofoper einen sehr schweren Verlust erlitten. — *Demuth*, ein gebürtiger Brünner, stand erst im 50. Lebensjahr und gehörte der Wiener Hofoper seit dem Jahre 1898 an. Er war einer jener Künstler, die sich *Gustav Mahler* von Hamburg mit-



LEOPOLD DEMUTH †.

gebracht hatte. Sein wundervoll weicher, breit ausströmender Bariton, seine erlesene Gesangkunst sicherte ihm sofort die Gunst der Hörer und diese ist ihm durch all die Jahre seiner Wiener Wirksamkeit treu geblieben. *Demuth* hat wohl das gesamte Baritonrepertoire beherrscht. Er hat sämtliche Wagner-Rollen gesungen, darunter den *Hans Sachs* auch in Bayreuth. Seine eigentliche Stärke aber lag im rein Gesanglichen, in seiner wunderschön geschwungenen Kantilene, seinem edlen Portamento. Deshalb hat er seine größten Triumphe in französischen, namentlich aber italienischen Opern gefeiert, und hier wieder bei *Verdi*, dessen Partien er unvergleichlich schön sang: den *Rigoletto*, den *Grafen Luna*, den *Jago* und *Falstaff*, vor allen Dingen aber den *René* im Maskenball. Obgleich *Demuth* eigentlich ein Sänger älterer Schule war, d. h. einer, der mehr Wert auf die Schönheit des Tones als auf den dramatischen Gehalt der Partie legte, hat er sich jedoch gerade in den letzten Jahren erfolgreich um das Darstellerische bemüht. Gerade, kräftige und ehrliche Naturen lagen ihm, seiner eigenen Art entsprechend, am besten. Doch hat er schließlich auch eine gewisse Brutalität glaubhaft zu machen verstanden und sich überhaupt mit bewundernswürdigem Fleiße abgerungen, was abzurufen war. Die Wiener Hofoper hat an ihm eine ihrer schönsten Stimmen und einen ihrer fleißigsten und unermüdetlichsten Künstler verloren. L.A.

— In St. Petersburg ist der bekannte Harfenvirtuose *Albert Zabel* gestorben.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart.  
Schluß der Redaktion am 22. März, Ausgabe dieses Heftes am 7. April, des nächsten Heftes am 21. April.

## Zweihändige Klavierstücke für die Jugend.

**Z'lica**, *Nous sommes pianistes*, II. Serie, 7 kleine Kinderstücke; **Breithopf & Härtel**, Leipzig; 2 M. Wie das früher angezeigte rote Heft 1, findet auch dieses gelbe Heft 2 unsern Beifall. Es ist ein echtes Kinderbüchlein; köstlich primitive Bildlein zieren jedes Stücklein, passen ganz zu der einfachen und leichten, mit hübschen Titeln aus dem Natur- und Kinderleben versehenen Musik. An einigen Stellen ist für französische Babys sogar ein Text zum Mitsingen untergelegt, also das reinste „Gesamtkunstwerkchen“. Manche der niedlichen Kompositionen verlangen eine eigenartige Spielweise, z. B. „Es regnet“ wird mit den Zeigefingern beider Hände gespielt. Freilich finden sich wieder an einzelnen Stellen weitere Spannungen und Griffe; da müssen die kleinen Schüler eben mit „Springen“ sich helfen. Ein Vorzug ist, daß das Stakkato vorherrscht. Der Fingersatz sollte häufiger angegeben sein.

**Güls**, *Souvenir d'enfance*, 6 ganz leichte Stücke, kompl. 2 Fr., einzeln à 75 Ct., und *Soirées intimes*, dto. (Schott oder Junne). Die Musik macht weder technisch noch geistig irgend welche Ansprüche, ist flüssig geschrieben, in die Ohren fallend, aber herzlich unbedeutend. Sie bewegt sich harmonisch nur zwischen Tonika und Dominante. Immerhin läßt sie sich auf der Unterstufe zur Unterhaltung und zum Vomblattspiel verwenden.

**W. Kienzl**: „*O schöne Jugendtage*“, 10 kleine Klaviergedichte in fortschreitender Schwierigkeit, in 3 Heften à 1 M. 50 Pf., mit Fingersatz versehen (l.—m.) Verlag: *Vieweg*. Die Stücke zeichnen sich durch Frische, Volkstümlichkeit gediegenen Satz und tieferen Gehalt aus. Sie dienen daher nicht bloß instruktiven Zwecken — jede Nummer enthält in der Anmerkung die Angabe des technischen Übungszwecks — sie haben selbständigen musikalischen Wert und werden vorgerücktere Klavierspieler anziehen. Für diese eignen sie sich auch mehr, weil manche Spannungen und polyphone Stellen vorkommen. Die heitersten Stücke sind Heft I, No. 1: „Aus Großmutter's Brautzeit“, No. 4: „Flötender Hirtenknabe“ mit seinen Iohengrin-Klängen am Schluß; Heft II, No. 7: „Ferien“. No. 8, „Charfreitag“, im III. Heft drückt eine tiefere religiöse Stimmung aus. No. 2 „Es regnet“ und No. 9 verlangen schon recht gewandte Hände.

**Enna**, „*Skizzenbuch*“, 22 Klavierstücke für die Jugend in 3 Heften (l.—m.) à 2 M. **Breithopf & Härtel**. Fortschreitend geordnet, aber ohne Fingersatz. Enna ist auch ein Opernkomponist (bekannt durch die „Hexe“), der seine Feder in den Dienst der Jugend stellen will. Seine musikalischen Gedanken sind unter sich noch verschiedener als die Kienzls, aber zum größeren Teil mehr geistreich als unmittelbar eingänglich; sie entbehren der volkstümlichen Ader, die wir bei der Literatur für die Jugend ungerne vermissen. Das erste Heft ist dem Können und Verständnis der Jugend angepaßt, das dritte ist das wertvollste und für geübtere Spieler bestimmt.

**Adolf Ruthardt**: *Wegweiser durch die Klavierliteratur*, 7. Aufl. (Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.) Ruthardts Wegweiser

bedarf keiner Empfehlung mehr; er ist längst als der reichhaltigste und unparteiischste seinesgleichen in der gesamten Pädagogenwelt eingeführt. In der vorigen Auflage spukte noch J. C. Eschmanns, seines Begründers, in 44 Stufen geteilte fleißige Etüden-Rubrik, die fast gar nicht benutzt wurde, herum. Mit ihr fiel in der neuesten Auflage der letzte Rest Eschmanns Inhalts. Gegenüber der 6. Auflage ist überall die ergänzende und bessernde Hand angelegt. Ein neues, prägnantes Kapitel gibt einen Ueberblick über die Literatur für die Linke. Neue knappe, aber treffende Charakteristiken zeichnen die Art von Steibelt, Keßler, Arnold Krug, Bendel, der Backer-Gröndahl, Cleve, Sibelius, Debussy, Ducas u. v. a. Den Abschnitten: Zweihändige instruktive und freie Klaviermusik wurde eine, den Zweck dieser Abteilungen präzisierende neue Einleitung vorangesetzt. Außerordentliche Bereicherung erfuhr der Abschnitt: Sammlungen alter Klaviermusik; höchstens, daß man hier noch vielleicht Breitkopf & Härtels Meisterwerke deutscher Tonkunst und Rob. Hermanns Alte Franzosen (Hofmeister) hinzuwünschte. Eine neue, sehr interessante Einleitung führt in die vierhändige Klaviermusik ein; neu ist auch die verdienstliche Zusammenstellung guter Melodramen mit Klavier. Das Kapitel über das Vomblattspiel verschöner ein paar praktische Winke Reineckes. Weitgehende Bereicherung erfuhr auch das Schlußkapitel: Empfehlenswerte Schriften über Musik, das ja von Anfang in richtiger Weise keineswegs nur auf solche über Klaviermusik beschränkt blieb. Vielleicht könnten hier noch einmal Ehrlichs Berühmte Klavierspieler, jedenfalls aber als vielleicht klassischer Novellenbeitrag Georg Münzers Wunibald Teinert (Senff) aufmarschieren. Im übrigen zeigt gerade dieses Kapitel des Verfassers Charakterkopf am scharfgeprägtesten: in seiner Kritik. Man ist erfrischt, in unserer Zeit der Lau- und Halbheiten einem Manne zu begegnen, der unbeirrt kräftig und nicht ohne den köstlichen, trockenen und schalkhaften Kernhumor des Alemannen ein scharfes Urteil gibt und seine Ueberzeugung verfißt. Sieht man auch davon ab, daß, wie der Laie nur schwer erkennen wird, keine Seite ohne bessernde, feilende, mehrende Hand blieb: diese gerade eindeutige Art, seiner Führerplicht durch die Klavierliteratur zu genügen, sichert ihm das Vertrauen seiner Leser. Und darin sehe ich den großen und wachsenden Erfolg seiner mühevollen, aber segensreichen Arbeit. Dr. W. N.

\* \* \*

Unsere Musikbeilage zu Heft 13 bringt zunächst zwei Klavierstückchen „Fröhlicher Wanderer“ und „Im Reiche der Zwerge“ aus den Wanderskizzen für die Jugend von *Martin Frey* in Halle, der sich nicht zuletzt auf diesem Gebiete bereits einen guten Namen gemacht hat. Das zweite, stimmungsvolle Stück „Abendlied“ für Violine, Gesang und Klavier ist von *Hans Schmidt*, Domkantor in Halle; beide Komponisten von der Saale hellem Strande sind unseren Lesern gute Bekannte und werden mit ihren melodiosen, wirksamen Beiträgen auch diesmal willkommen sein.

Echt  
mit Firma:  
Orientalische  
Tabak- und  
Cigarettenfabrik

„Yenidze“

Inhaber  
Hugo Zietz,  
Dresden.



Salem Aleikum-  
Cigaretten sind  
außer zu 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, 4,  
5 Pfg. das Stück  
auch in Luxus-  
qualitäten zu 6,  
8 und 10 Pfg. er-  
hältlich. — Diese  
Cigarette wird nur  
ohne Kork, ohne  
Goldmundstück in  
einfachster Ver-  
packung verkauft.  
Bei diesem Fabri-  
katsind Sie sicher,  
daß Sie Qualität,  
nicht Konfektion  
bezahlen.

## Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufordern, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilieg.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

An Viele, allzu Viele! Wir sind es nun überdrüssig, fortwährend mitzuteilen, daß wir Anfragen nur im Briefkasten beantworten, es sei denn, daß es sich um ganz besondere Fälle handle, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt sind. Alles andere wandert von nun ab in den Papierkorb!

**Hans-Eger.** Ein Oratorium Saul gibt es nicht von Bach, wohl aber von Händel. **A. A., Würzburg.** Beide sind zu empfehlen. Weiter Richard Kügele: Harmonie- und Kompositionslehre nach der entwickelnden Methode. Breslau, Verlag von Franz Goerlich.

**A. Schn. in München.** Die Adresse von Luise Frein v. Sell ist: Schwerin in Mecklenburg, Annastraße 7. Wenigstens war die Adresse seinerzeit so.

**E. M. in H.** Das wissen wir allerdings, denn es stand verschiedentlich darüber in der „N. M.-Ztg.“ zu lesen. Die Aufführungen in Bayreuth finden statt in der Zeit vom 25. Juli bis 19. August.

## Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 19. März.)

**Fr. Sp., Dr.** „Hab Sonne im Herzen“ hat den nötigen rhythmischen Schwung; mit einer gewissen Unbekümmertheit ist der harmonische Teil hingeworfen. Schon vom 4. Takt an werden die Modulationen zu unruhig und würden in dieser Häufung völlig versagen.

**Eichsfeld.** Einfacher ließen sich diese 4 Volkslieder wohl kaum setzen. Das 4. Lied enthält einige ungute Stellen; der Akkord der 6. Stufe ist jedesmal schlecht eingeführt (siehe 5., 7. und 9. Takt). Da die Lieder ziemlich verbreitet sind, können Sie die Sätze an mustergültigen Fassungen ja leicht nachprüfen.

**Al. in M.** Im 4. Takt Ihres wirkungsvollen Chorsatzes muß der Alt auf das 2. Viertel von a nach f geführt werden, weil sonst unschöne Quintenparallelen mit dem Sopran entstehen. Sie zeigen, daß mit Hilfe der einfachsten diatonischen Verhältnisse sich immer noch etwas Originelles erfinden läßt, daß also die Diatonik noch nicht so verbraucht ist, wie viele meinen.

**B. Erfurt.** „s blühn Rosen am Hage“ wirkt anmutig. „Soviel die Welt“ leidet unter einer harmonischen Einförmigkeit; eine Modulation in die Dominant-Tonart stünde dem Lied wohl an. Auch der Rhythmus ist zu gleichmäßig. Den 4. Schlusstakt fehlt die entsprechende Einführung.

**Fr. M—des.** Wir glauben, Sie früher schon genügend beraten zu haben. Einen wesentlichen Fortschritt bedeuten die zwei Lieder nicht. „Vor Sonnenaufgang“ hat ein reizendes Begleitmotiv. Die durch die vielen textlichen Wiederholungen verursachte Weitschweifigkeit schadet dem Eindruck des Liedes. Der harmonisch verfehlte Rückgang von D dur über G dur nach A dur bei der Einführung des Schlußteils zeigt, daß Sie aus Büchern wohl noch etwas profitieren könnten. Die „Sehnsucht“ hätte es nicht verdient, nochmals ausgegraben und aufgefrischt zu werden.

CEFES - EDITION

## Berühmte Violin-Duette

von  
**Ch. de Bériot.**  
Aus der Violinschule.

Neue, nach den ergänzenden Werken de Bériots vervollständigte, mit Vorübungen versehene Ausgabe nebst einem Anhang verschiedener Autoren

von  
**Heinrich Dessauer.**

Heft 1: 2. und 3. Lage, Lagenwechsel 1.—3. Lage . . . . . M. 1.50 no.  
Heft 2 u. Anhang: 4., 5., 6. u. 7. Lage, Lagenwechsel 1.—7. Lage M. 2.50 no.  
Beide Hefte in 1 Bde. . . . . M. 3.—no.

„Die Sammlung Bériotscher Violinduette, herausgegeben von Heinrich Dessauer, sind für Anfänger im Lagenspiel sehr praktisch zu verwenden; sie bilden neben den vom Herausgeber betonten Vorzügen eine vorteilhafte und dem Schüler angenehme Lagenrepetition. Für meine Schüler werde ich dieselben in Zukunft gerne benutzen.“

**Adolf Fritsch,** Violinlehrer a. d. Hochschule f. Musik in Mannheim.

„Die von Heinrich Dessauer herausgegebenen ‚Berühmte Violin-Duette‘ von Ch. de Bériot (nach dessen Violinschule) bilden eine wertvolle Ergänzung des Studienmaterials für Anfänger und Geübtere. Die anmutigen Violinstücke fördern den Geschmack und Stil für die spätere Wiedergabe der klassischen und modernen Violinliteratur. Sie liefern die Grundlage einer zuverlässigen Technik und seien daher allen Lehrern und Lernenden bestens empfohlen.“

**Gustav Hollaender,** Kgl. Professor,  
Direktor des Sternschen Konservatoriums.

„Die Bearbeitung und Vervollständigung der Bériotschen Duette hat mich sehr interessiert. Die Verbindung rein technischer Studien mit melodischen Duetten ergibt ein vorteilhaftes Unterrichtsmaterial zur Förderung von Technik und Vortrag. Auch die als Anhang beigegebenen Studien sind ausgezeichnet. Ich habe das Werk bereits beim Unterricht eingeführt und gleichzeitig meine unterrichtenden Kollegen darauf aufmerksam gemacht.“

**H. Schmidt-Reinecke,** Konzertmeister, Dortmund.

Bei Vereinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

**C. F. Schmidt,** Musikalienhdlg. und Verlag, Heilbronn a. N.

Die beste  
**quintenreine Saite**  
der Gegenwart

**A. SPRENGER**  
STUTT GART

## Klavierauszüge

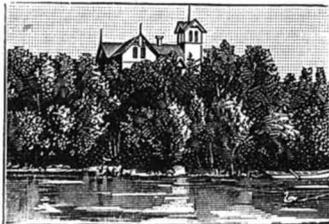
aller  
Opern,



Partituren, Musikliteratur Bücher etc., gegen monatliche Teilzahlung von

= **Zwei Mark** an. =

Bestellungen und Anfragen unter A. Z. 300 an die Expedition dieses Blattes.



## Kieler Kochschule

mit wirtschaftl. Töchter-Pensionat bess. Stände. — Vorst. Frau Sophie Heuer. Ländlich. Aufenthalt i. Eigenbesitzum. „Heuer-Adler's Ruh“ Ellerbek bei Kiel. Gründl. Ausbildg. zu selbst. Tüchtigkeit in Küche u. Haus, weiter Bildg. i. Wissenschaft, Musik, Gesang, Sprach^n. Während d. langj. Best. d. Anstalt, nahe 30 J., wurd. mehr tausend Schül. ausgeb. Die Anstalt liegt malerisch am See. Erste Ref. Alles Nähere durch den Lehrplan.

Freunde, Verehrer und Schüler des unvergeßlichen Meisters

## Joseph Joachim

haben sich vereinigt, um ihm ein würdiges plastisches Denkmal zu setzen.

Professor **Adolph von Hildebrand,** München, hat die Ausführung desselben zugesagt.

Als Ort der Aufstellung ist eine Nische in der großen Halle der Königl. Hochschule für Musik, Charlottenburg, bestimmt.

Beiträge für die Ausführung des Zweckes nimmt das Bankhaus **Mendelssohn & Co.,** Berlin W. 56, Jägerstr. 50 entgegen. Die Liste der sich Betheilgenden wird seinerzeit ohne Nennung der Beiträge öffentlich bekannt gegeben werden.

Private Aufforderungen, sich an der Sammlung zu beteiligen, werden nicht versandt.

## Pianos, Harmoniums.



Verlangen Sie  
Pracht-Katalog Frei.  
Jährlich. Verkauf 1900 Instr.  
fast nur direkt an Private.  
**Größtes  
Harmonium-Haus  
Deutschlands.**  
Nur erstklassige Pianos.  
hervorrag. in Ton u. Ausfüh.

**Brüning & Bongardt, Barmen.**

Sieben erschienen!  
Vorzügliches Unterrichtswerk!  
Einzig in seiner Art dastehend!

## . Conus

### Aufgabenbuch der Instrumentationslehre.

Ins Deutsche übersetzt von  
**Oscar v. Riesemann.**

Teil I M. 2.20; Teil II u. III à M. 3.30.

(In den Klassen des Moskauer Konservatoriums der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft zum Unterricht eingeführt!)

**Verlag von P. Jurgensohn**  
in Leipzig und Moskau.

**R. WEICHOLD'S**  
**Saiten,  
Bogen,  
Geigen**  
sind unübertroffen!  
Dresden · A. Pragerstr. 10

## Drei ungarische Tänze

von **Josef Ruzak,** für Violine und Klavier Mk. 2.—.  
Verlag von **Carl Grüniger, Stuttgart.**

## Alter Violinen, Violen, Celli

Versenden grat. neuest. Katalog  
mit Original-Illustrationen berühmter italienischer Meister. Fachmännische Bedienung, volle Garantie, reelle Preise  
**Causch. Gutachten.**  
Atelier für Reparaturen.  
**Hamma & Co.,**  
Größte Handlung alt. Meisterinstrumente,  
**Stuttgart.**



## Felix Draeseke

Der gebundene Stil

Lehrbuch für  
Kontrapunkt und Fuge.

2 Bände je M. 5.—, geb. je M. 6.—

**Verlag Louis Oertel,**  
Hannover.

A. Karlsruhe. Der große Notensegen, den Sie uns zuschickten, zeugt von einem staunenswerten Fleiß und einer Strebsamkeit, die zu bewundern ist. Sie sind noch auf der Suche nach sich selbst, versperren sich aber den Weg durch ein allzugeschäftiges Wesen. Sie kommen nicht zur Besinnung und halten Ihr Talent, das sich naturgemäß entwickeln möchte, hinten. Sie wollen Lyriker und Dramatiker zugleich sein, sind es auch bis zu einem gewissen Grad, stecken aber so in den Fesseln des Hergebrachten, daß Sie noch nichts Neues zu sagen vermögen. In „Bitte“ können Sie den Orgelspieler nicht verleugnen. Wir hoffen, daß Sie unser aufrichtiges Wort, das es wohl mit Ihnen und Ihrem schönen Talent meint, nicht mißverstehen.

C. Sch. in Nordhausen. Wie in jeder Nummer mitgeteilt, und wie außerdem noch oft besonders beantwortet, bedarf es zur Beurteilung von Kompositionen im Briefkasten keiner vorhergehenden Anfrage, nur des Abonnementsausweises.

H. Sch., S—an. Sie stehen noch mit den ersten Grundregeln der Harmonielehre auf dem Kriegsfuß. Mit solchen Proben, wie den eingesandten, werden Sie sich darum Ihren musikalischen Horizont nicht erweitern. Prüfen Sie klassische Stücke nach ihrer modulatorischen Wirkung. Weil es Ihnen an harmonischer Sicherheit fehlt, vergreifen Sie sich gar zu leicht in den Mitteln, wie z. B. bei der Stelle „O, wie wunderschön“, wo Sie, von G dur herkommend, mit einem kühnen Salto über E dur sich direkt nach F dur hineinbegeben. Auch der „Schäfer“ trägt noch keine Kritik.



## Neue Musikalien.

### Gesangsmusik.

- Sigfrid Karg-Elert, op. 66. No. 1. Völlige Hingabe. No. 2. Sphärenmusik. No. 3. Ich steh' an deiner Krippe hier. Karl Simon, Berlin. Preis je 1.20 M.
- Paul Scheinpfug, op. 11. Zwei Balladen für mittlere Singstimme und Klavier. Verlag D. Rahter, Leipzig. Preis je 2.50 M.
- Jul. Weismann, Drei Lieder aus Scherers Kinderbuch. Preis kompl. 2 M. D. Rahter, Leipzig.
- Aug. Enna, Vier Lieder. Preis kompl. 2 M., einzeln 1 M. D. Rahter, Leipzig.
- Alfred Besuch, Sechs Lieder. Preis kompl. 2 M. D. Rahter.
- C. Faißt, Rosenmär. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg. Preis 1 M.
- Leland A. Cossart, Fünf Konzertlieder. Heinrichshofen.
- Fritz Danneel, op. 2 I u. III, op. 3. Lieder. C. Becher, Breslau. Preis je 2.50 M.
- E. Lebegott, Juvenilia. Sechs Lieder. Carisch & Jänichen, Mailand.
- Max Stange, Lasset die Kindlein zu mir kommen. Viweg, Großlichterfelde. Preis 1.20 M.
- W. Nolopp, Aus der Töne Heimat. Im Selbstverlag, Magdeburg. Preis 2 M.
- Volkmar Andreae, Einstimmige Gesänge mit Klavierbegleitung. op. 15—16. Hug & Cie., Leipzig.
- Gustav Kulenkampff, Die Vestalin. Ballade von Felix Dahn. op. 24. Raabe & Plothow, Berlin.

## Volksausgabe Breitkopf & Härtel

# Unsre Lieblinge

Die schönsten Melodien alter u. neuer Zeit in leichter Bearbeitung für Violoncell und Pianoforte herausgegeben von

**Julius Klengel**

3 Bände je 3 Mk.

Neben den Unterrichtsmitteln, welche vorzugsweise technischen Zwecken gewidmet sind und jenen, welche durch ihren musikalischen Inhalt den Lernenden allgemach bis zu den Werken der klassischen Meister führen sollen, sind auch die Anthologien von „beliebten Melodien“ nicht zu verachten und nicht zu entbehren, da sie einesteils bei dem Anfänger die Lust zur Musik heben, andernteils den Sinn für Rhythmus wecken und Gelegenheit zur Bildung des Vortrages geben. Der Name des Herausgebers, des bekannten Cellovirtuosen u. Lehrers am Leipziger Konservatorium

**Julius Klengel** bürgt für die Güte der Sammlung, die neben einer reichen Auswahl von deutschen und fremdländischen Volksliedern und Volkstänzen vorzugsweise eine Auslese der schönsten Melodien von Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Wagner, Reichardt usw. bringt, ohne die besten Meister Frankreichs und Italiens, wie Méhul, Auber, Paisiello, Rossini usw. ganz zu übersehen. Sobald die jungen Cellisten die Zeit des ersten Uebens hinter sich haben, können sie schon und sollten auch nach dem ersten Bande von „Unsre Lieblinge“ greifen. Freude werden ihnen die Stücklein bereiten und die Lust zum Lernen von neuem anregen.



Zu haben in Parfümerie-, Drogen- und Friseur-Geschäften.

## Notenpapier

in besonders geeigneter Qualität empfiehlt  
Wilhelm Rappenecker,  
Straßburg-Ruprechtsau (Elsaß).

Eugen Gärtner, Stuttgart s.  
Kgl. Hof-Gelgenbauer, Fürstl. Hohenz. Hof.  
Handlung aller Streichinstrumente.

Anerkannt  
grösstes  
Lager in  
ausgesucht  
schönen,  
gut erhaltenen  
alten  
Violinen  
der hervorragendsten  
italien., französ. u. deutsch. Meister.  
Weitgehende Garantie. — Für absol.  
Reellität bürg. feinste Refer. Spezialität:  
Geigenbau. Selbstgefertigte Meister-  
instrumente. Berühmtes Reparatur-  
Atelier. Glänzende Anerkennungen.

## Nicolai - Saiten.

Beste quintenreine Saite.  
Friedr. Nicolai, Saiten-Spinnerei in  
Weinböhla-Dresden. — Preisliste frei.

Für jeden Violinisten interessant und  
instruktiv:

## PAGANINI'S

Leben und Treiben als Künstler und  
Mensch von seinem Zeitgenossen  
Prof. J. M. Schottky.  
1830 (Neudruck 1910) 8°. (416 S.)  
M. 6.—, geb. M. 7.50.

Taussig & Taussig, Prag.



## Musikstücke zum „Führer durch die Klavierliteratur.“

William Byrd (1538[46]-1623),

Organist und Virginalspieler in der Kapelle der Königin Elisabeth um 1575.

### Tregians Ground.

Andante grazioso.

Bearbeitet von Otto Urbach.

Aus dem „Fitzwilliam Virginal Book“ 60. Stück. Die Bearbeitung erstreckt sich auf Phrasierung, Fingersatz, Tempo- und Vortragsbezeichnung und Übertragung der ursprünglichen Verzierungen in die uns geläufigen.

1) Der leichten Lesbarkeit wegen im 3/4 Takt notiert. 2) Die Verzierungen, im Original 3/4, sind in Beziehung zur melodischen Linie bald als Mordent, bald als Pralltriller angegeben. 3) Im Original 3/4 4) Ergänzung der Herausgeber Fuller Maitland und Barkley Squire.  
N.M.-Z. 1265

IV.

VII. 5)

*più vivace*

*mf*

IX. *Più mosso.*

*f marcato*

5) Die 5., 6. u. 8. Variation sind ausgelassen worden. 6) Um zu schnellem Tempo vorzubeugen, ist auf den ursprünglichen  $\frac{3}{4}$  Takt zurückgegriffen worden. 7) Die Verzierungen gefährden den kräftigen Charakter dieser Variation und bleiben vielleicht besser weg.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents and hairpins. A circled 'b' is present above the staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamic markings. A circled 'b' is also present here.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, marked with a large 'X' at the beginning. It includes the instruction *f brillante* in the bass clef.

Fifth system of musical notation, characterized by rapid sixteenth-note passages in both hands.

Sixth system of musical notation, marked *Più mosso.* and *sempre f*. It features a change in tempo and dynamics.

Seventh system of musical notation, concluding the page with a double bar line and repeat signs.

XI.

*non legato*

Tempo I. (Andante.)

XII. g)

*pespr.*

g) Original  $\frac{6}{2}$  Takt.