

Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1920

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0041 | LOG_0011

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang

Verlag Carl Gröninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

1920 / Heft 8

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) M. 3.50. / Einzelhefte 60 Pfa. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandverkauf M. 17.60 jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Gröninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Kottbühlstraße 77.

Inhalt: Zeit- und Zukunftsbedenken. — Musikalisches aus einem Reisetagebuch. — Deutsch-österreichische Klavierbilder. Arnold Schönberg. — Arnold Schönberg: Die Jakobseiter. Ein Oratorium. — Walter Georgii. — W. A. Mozart: Andantino für Violoncell und Klavier. — Welche Aufgabe hätte ein großer deutscher Sänger jetzt zu erfüllen? — Entgegnung auf eine Entgegnung. — Albert Mattausch: „Graviella“. Musikdrama in drei Aufzügen. — Musikbriefe: Kassel, Weimar. — Kunst und Künstler. — Zum Gedächtnis unserer Toten. — Erst- und Neuaufführungen. — Vermischte Nachrichten. — Symphonie. Ein nachdenklich Capriccio. — Besprechungen: Neue Lieder, Neue Melodramen, Neue Orgelmusik, Neue gesangspädagogische Literatur, Neue Bücher. — Neue Musikalien.

Zeit- und Zukunftsbedenken.

Von Walter Abendroth (Berlin).

Will man Aussichten eröffnen, um bestehenden Uebeln abzuweichen, muß man sich schon dazu verstehen, Symptomatologie zu treiben. Nur so kann man zu den eigentlichen, nicht nur zu den sekundären Ursprüngen gelangen und von hier aus die Wege zur Regeneration auffinden. Gewöhnlich wurzeln Zeitercheinungen, über welche man zu keinen einleuchtenden Erklärungen kommen kann, viel tiefer, als man die Wurzeln zu suchen pflegt. Keinem Menschen wird es einfallen, die Wurzel eines Baumes in der Nähe seiner Krone aufzusuchen — allein fast alle Menschen finden die Dinge unerklärlich, deren Erklärung sie vergeblich nachforschen in den Gebieten, welche der Erscheinung zunächst liegen. Deshalb vermögen viele ernste Künstler sich die Urteilslosigkeit unseres Publikums nicht zu erklären. Seine Urteilslosigkeit, die leider von sehr vielen Stellen, die berufen wären, sie zu beseitigen durch Beispiel und Erziehung zum Urteil, nur ausgebeutet wird aus materialistischen, finanziellen Interessen heraus, oder aus der Sucht nach „Popularität“, der Sucht, auf alle Fälle zu gefallen und den Wünschen der Masse entgegenzukommen. Das macht sich gerade bei vielen Theaterleitungen bemerkbar.

„Wohin ich forsch und blick,
in Stadt- und Weltchronik —
überall“ . . .

Neueinstudierungen von „Troubadour“, „La Traviata“ und ähnlichen Trivialitäten veräpplicher Herkunft. Wir befinden uns nämlich in Deutschland — in dem Lande, das so reich an großen Männern ist und so arm an Vermögen, seine guten Geister zu würdigen. Ungeheuer hoch rechnet man sich jetzt in Berlin das Verdienst an, Pfitzners „Palestrina“ nun endlich auf die „erste deutsche Opernbühne“ gebracht zu haben. Schon diese Bezeichnung der Berliner Staatsoper als „erste deutsche Opernbühne“ ist symptomatisch für die Tatsache, die dem modernen Verfallungsübel zugrunde liegt: Leichtfertigkeit schlimmster Art im Denken und Reden. Weil es die ehemals dem Namen nach „königliche“ Opernbühne der Hauptstadt des Deutschen Reiches ist, darum: „erste deutsche Opernbühne“, während sie doch in bezug auf den Ernst und die Fortschrittlichkeit ihrer Darbietungen oft genug die zweite und dritte war, in bezug auf Einstudierung neuer deutscher Werke aber weitaus in den meisten Fällen die vierte oder fünfte — oder gar keine . . . Der Berliner ist aber stolz auf diese „erste“ Opernbühne und überzeugt, daß die „erste“ Oper nur in Berlin, unbedingt aber in Norddeutschland zu finden sein müsse. Tatsache ist jedoch merkwürdigerweise, daß diese erste Oper erst Anspruch auf diesen Titel erheben kann, seitdem der große Melkame-Vogel Strauß nach Süben geflogen und Schillings, der objektivere Würdiger alles Wertvollen, aus dem Süben nach Berlin gekommen ist. Tatsache ist ferner, daß Gustav Mahler in Berlin häufiger gehört wird, seitdem zu Anfang dieser Konzertsaison Bruno Walter aus München kam, um uns Mahler einmal wenigstens so vorzuführen, wie er klingen muß. Tatsache ist endlich, daß erst Deutschland den Krieg verlieren mußte und die Franzosen Straßburg besetzen, damit Pfitzner ein bescheidenes Unterkommen in Berliner Sälen fand und Berlin etwas anderes als seinen Namen von ihm erfuhr.

Bisher wußte man hier praktisch eigentlich von lebenden Komponisten bloß, daß Strauß komponierte — und daß man dies wußte, dafür sorgte er! Man befolgte also Wagners Mahnung: „Ehrt eure deutschen Meister!“ wenigstens soweit, wie einem das Plakat und der Inseratenteil der Tageszeitungen verriet, wer als deutscher Meister zu ehren sei. Aber nicht alles, was deutschen Namen hat, ist im wesentlichen „deutsch“. Strauß ist der Meyerbeer unserer Zeit — er ist so international wie möglich. Allerdings gibt es eine gewisse fruchtbare Idee des Internationalismus, besonders in der Kunst; aber Strauß ist nicht der Mann, der uns beweisen könnte, daß die Internationale tiefere Menschheitswerte hervorbrächte als die Nationale. In der Gegenwart sind alle Begriffe unklar — daher stellt das Wort zur rechten Zeit sich ein, man hält sich also an dieses, an den Namen und ist stolz auf seinen Strauß, wobei man einerseits heimlich bedauert, daß er nicht so „entzündend“ ist, wie die süßen Italiener und die höflichen Franzosen, andererseits aber doch verblüfft sein muß, wenn man neben deren technischer Primitivität dessen souveränes Raffinement heraus merkt. Denn gerade zu Straußens Regierungszeit hatten hier neben seinen eigenen Werken die Italiener und Franzosen unbedingt den Vorzug. Man könnte Verdacht haben — ganz leise natürlich — dies sei geschehen, um den Gegensatz recht deutlich darzustellen — — — „Man fühlt die Absicht und man wird verstimmt.“ — — — Jedenfalls also: man ist stolz auf ihn, denn er ist so tiefgründig, so philosophisch, scheinbar wenigstens, doch darauf kommt es nicht an; unsere ganze Kultur ist ja augenblicklich Scheinkultur. Und den scheinbaren Tiefinn nimmt man recht gern hin, weil er nicht so wie der echte das Denken und Fühlen beschwert . . . Allein, man möchte auch oft etwas genießen, was weiter kein Grübeln erfordert, was „so recht aus dem Leben gegriffen“ ist — natürlich aus dem Leben, das man gerade kennt, allgemein kennt — also nicht aus dem Leben und Erleben großer Geister — nein, aus den Zeitungen und so — — und was doch „ernst“, „rührend“ ist, denn es gehört zum guten Ton, ernste Kunst zu genießen — und diese Kunst findet man so herrlich offenbart in Italien und seiner Schule. In diesem Falle beruft man sich mit überlegener Geste darauf, daß die wahre Kunst über den Nationen stehe. Warum aber, so frage ich, wenn man alles gute Deutsche genossen, alle guten deutschen lebenden Autoren vor dem Hungertode oder der Unbekanntheit gerettet hat, — warum bringt man dann nicht einmal z. B. eine von Tschaikowskys wundervollen Opern zur Aufführung? Einen schlichteren Versuch machte man mit „Eugen Onegin“ — zu der Zeit, als die Frage des Anschlusses an Rußland in der Politik aktuell war —; heute ist sie nicht mehr aktuell, also: fort mit Tschaikowsky! Zudem ist da ja wieder dieser vertrackte Tiefinn, dieser tiefe Sinn, der so anstrengend ist, und den man bei Wagner bis zum Ueberdruß hat über sich ergehen lassen. Denn der moderne Mensch ist des tiefen Sinnens schnell überdrüssig. Er braucht nur Nerventzettel — Kino — und das ist bei Verdi so schön, das ist bei unserm großen Meyerbeer-Strauß so hinreißend . . . Wozu brauchen wir noch Pfitzner? Wozu brauchen wir im Konzertsaal noch Tschai-

lowsky? Oder Mahler? Nein, Naivität, Reinheit oder Humor, der nichts mit Sarkasmus zu tun hat, das sind denn doch überwundene Standpunkte für den kultivierten Menschen — da hat man schon in England weit mehr Verständnis für das, was Zukunft besitzt, was die Gegenwart, die Kultur verlangt! Dort hat kein weltfremder Mahler sich dem Wahn hingegeben, an der Wende des zwanzigsten Jahrhunderts noch mit Naivität etwas ausrichten zu wollen, dort hat kein Pffizier den Irrtum begangen, der kultivierten Welt rein ideale Werte anzubieten — dort hat man in richtiger Erkenntnis der Kulturforderungen unserer „großen“ Zeit die große Oper in ein Kinotheater verwandelt! Und dort ist man wahrhaft philosophisch verfahren, indem man der Wahrheit die Ehre gab: „Erkenne dich selbst!“

... Nur nicht denken, nur nicht glauben, daß es etwas Ernstes gäbe als den banalen Ernst der Alltagstragödien, die sich um „Aufklärung“ oder um die Schwierigkeiten des Brotartenystems drehen! Das ist die Devise der Gegenwart. —

Und so geht unsere Zeit unter in der *Angst vor dem Ernst*. Hier ist die Quelle, die wir aufzufinden hatten! Da taucht ein willkommenes neues Schlagwort auf, um diese Angst vor der Intensität des Denkens und Fühlens zu bemänteln. Das ist das „gesunde“ Wort vom „frischen Musizieren um des Musizierens willen“. Abgesehen davon, daß diese Gesundheit sehr häuslich ist, sehr elementar, stellt dieses Schlagwort einen leicht nachzuweisenden Konsens dar. „Musizieren um des Musizierens willen!“ Niemand wird ernsthaft behaupten können, daß jemand musiziere, um eben zu musizieren. Niemand geht, um zu gehen, sondern um zu einem Ziel zu gelangen. Und wenn selbst dieses Ziel nur das Einatmen von frischer Luft ist, das wiederum keinen Selbstzweck hat. Nein, jedermann, der musiziert, tut dies, um zu hören, oder hören zu lassen. Man hört wiederum nicht, um zu hören, sondern um das Gehörte zu genießen. Das Ohr aber genießt nichts, sondern die Seele, das menschliche Gefühl, welchem mittels des Hörens der Inhalt des musikalisch Dargebrachten zugeführt wird. Damit ist klar bewiesen, daß es kein Musizieren um des Musizierens willen gibt! Das ist eine glatte und platte Erfindung, deren Zweck oben schon näher beleuchtet wurde. Ob die Seele, das Gefühl, nun größeren Genuß von einem auf die geschilderte Weise vermittelten großen tiefen Inhalt hat, oder von einem leichten handgreiflichen, das ist abhängig von dem Fassungsvermögen der individuellen Seele, von deren Weite und Grenzen. Ist es doch als selbstverständlich bekannt, daß man kein Meer in ein Wasserglas gießen kann. Aber in der Praxis behauptet man eigentlich meistens das Paradoxon, daß das Meer, welches das Wasserglas nicht fassen kann, nicht viel größer und bedeutender sei, als eben das Quantum, das bequemen Raum in dem beschränkten Gefäße findet. — Diese Trennung von „reflexierender“ Musik und solcher „nur um des Musizierens willen“ ist genau so unlogisch, genau so ein Produkt des modernen Beliebens, beileibe keinen Gedanken zu Ende zu denken, wie die trasse Unterscheidung von „Programm-“ und „absoluter“ Musik. Als ob es überhaupt eine richtige Musik gäbe, bei der sich nichts Rechtes fühlen, ja sogar denken ließe. Aber das Denken ist dem Menschen gemeinlich so un bequem, daß er, der nie durch Vorschriften dazu gezwungen war, bei einer Beethoven'schen Symphonie sich irgend etwas zu denken, empört war, als der Unus ankam, daß der Komponist im Titel des Werkes oder in erläuternden Texten andeutete, was er sich dabei gedacht habe. Heute vollends sind die Komponisten so unhöflich geworden, daß man ihren Werken wohl anhören muß, daß sie sich etwas dabei gedacht haben, aber oft nichts davon im Titel sagen, so daß der arme Zuhörer, dem somit keine Gebrauchsanweisung für das Denken mit auf seinen Leidensweg gegeben ist, absolut nicht weiß, was er davon denken soll. Jedoch — man will sich nicht blamieren! Der moderne Mensch weiß, sieht, hört alles und berichtet über alles; und anstatt zuzugeben, daß man nichts davon versteht, sagt man: der Komponist ist unverständlich. Man boykottiert ihn und holt sich seine geliebten veristischen Opern, deren Inhalt von vorneherein bekannt ist, da man ihn täglich im Lokalanzeiger unter der Ueberschrift: „Ghetragödie“, „Mord“ und

„Totschlag“ nachlesen kann, holt sich, um auf der Höhe der Zeit zu sein, sein pyramidales Straußenei, welches den Vorzug hat, stets durch überraschende Geräusche zu unterhalten, was viele Freude macht, indem man weiß, daß sehr bald ein neuer Strauß daraus hervorschießen wird, der wieder genau so aussehend wird, wie der alte, genau so einen kleinen Kopf und so große, prunkhafte Federn haben wird. Und keiner kann sich dabei blamieren, denn niemand weiß zu sagen, ob er den Inhalt dieses amüsanten Vorgangs nur, wie es immer bei ihm war, nicht begriffen hat, oder ob wirklich keiner vorhanden ist. —

Auf diese Weise hat das Publikum alle Urteilsfähigkeit verloren und ist in der Wahl seiner Kunstgenüsse angewiesen auf die Fingerzeige, die ihm durch die Kellame der Spekulanten gegeben werden. Daran krankt unser ganzes Kunstleben. Und nicht eher wird hier Gesundung eintreten, als bis das Volk, das jetzt die Freiheit so viel im Munde führt, sich von seinem schlimmsten Tyrannen befreit haben wird: von der Suggestion der Kellame! Dann wird es vielleicht wieder dahin kommen, sich selbst und seinen Meistern und dem Guten und Bösen in der Kunst auch anderer — nicht absterbender, sondern aufgehender — Völker treu zu sein!

Musikalisches aus einem Reisetagebuch.

Von Lili Preisendanz (Karlsruhe).

Johann Friedrich von Uffenbach, der 1687—1769 lebende Frankfurter Patrizier und Ratsherr, ein großer Musik- und Instrumentenliebhaber war, geht schon aus den von Wilibald Nagel in der Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft (Jahrg. XII. Heft 1) veröffentlichten Briefen Gottfried Grinemalds an ihn hervor. Auch Goethe weist (D. u. W.) einmal auf ihn hin: „Ein Schöpfung von Uffenbach lebte damals (um 1750) in gutem Ansehen. Er war in Italien gewesen, hatte sich besonders auf Musik gelegt, sang einen angenehmen Tenor, und da er eine schöne Sammlung von Musikalien mitgebracht hatte, wurden Konzerte und Oratorien bei ihm aufgeführt.“ Das erscheint Goethe als das Wesentlichste an dem Manne: daß er Musik trieb und in Italien gewesen war. 1715, ein halbes Menschenalter vor Goethe, bereiste Uffenbach als neugeborener Dr. juris halb Europa mit offenen Augen und begeisterten, aber auch durchaus kritischen Sinnen für alles, was sich ihm darbot. Sein sachliches und anregendes vierbändiges Tagebuch berichtet fleißig die Erlebnisse jeden Tags. Sein umfassendes Interesse für alles nötigt unwillkürlich zum Vergleich mit dem großen Reisenden selbst. Nichts entgeht seinem klugen Blick: Kunst und Künstler, Wissenschaft und Technik, alles erfährt seine Beurteilung.

Uns beschäftigt hauptsächlich sein „Italienisches Reys-Diarium von Turin bis Napoli“ I. II.¹ Naturgemäß sind es meist Berichte über Malerei, Bildhauerei und Baukunst, die die Seiten des Diariums füllen. Hier sollen seine Aufzeichnungen über Musik verwertet sein, die ein anschauliches Bild italienischen Musiklebens zu Anfang des 18. Jahrhunderts geben können. Allenthalben schildert er seine musikalischen Erlebnisse, die manches Neue über Kunst, Künstler und Publikum bieten. Das italienische Musikleben dieser Jahre trägt den Stempel des Virtuositentums: die großen Gesangs- und Violinkünstler beherrschen die Lage. Der Opernkomponist arbeitet meist auf Bestellung und muß sich nach den Stimmen, die ihm zur Verfügung stehen, richten. Auf diesem Gebiet hat den bedeutendsten Namen Alessandro Scarlatti (gest. 1725), dessen Einfluß sich später über ganz Europa erstreckte. Doch ihn erwähnt Uffenbach nicht. Es bezeichnet vielleicht die Auffassung der Zeit, daß Uffenbach, der doch fast täglich das Theater besuchte, nur zwei Opern mit Namen nennt: eine, die ihm schlecht, eine die ihm gut erscheint. Sonst redet er immer nur von dem tiefen

¹ In Göttingen aufbewahrt als cod. Uf. 29 der Universitätsbibliothek

Eindruck, den die herrlichen Stimmen, die vorzüglichsten Instrumente auf ihn machen. Es wäre gewiß nicht ohne Wert, an der Hand von reichlicherem Material festzustellen, ob diese Beobachtung nur auf eine bestimmte Vorliebe des einzelnen Reisenden Uffenbach oder auf die musikalisch-künstlerische Neigung des damaligen Theaterpublikums zurückzuführen ist. Ich möchte, ohne Belege beizubringen, mich für die zweite Annahme entscheiden. Am mächtigsten, das geht auch aus diesen Aufzeichnungen hervor, herrschen die großen Sopranjänger. Uffenbach findet für ihre Leistungen Töne der ehrlichsten Ergriffenheit. Und tatsächlich sind es auch sie zu großem Teil, die Italien zur fast völligen Beherrschung des europäischen Musiklebens verholfen. Daß Uffenbach sich nicht blindlings begeisterte, sondern ein kritisch scharfes Ohr besaß, zeigt sich an vielen Stellen seiner Aufzeichnungen. So kann er sich für Antonio Vivaldi, einen der ganz Großen seiner Zeit, der bedeutenden Einfluß hatte, nicht durchweg erwärmen. Er erkennt seine verblüffende Geigenkunst an, hat aber auch vieles zu tadeln. Mit am fesselndsten sind Uffenbachs Aufzeichnungen über die privaten Kammermusikabende, zu denen der vornehme junge Deutsche überall Zutritt hatte. Gerade über häusliches Musikleben ließ sich in der Literatur wenig finden, und doch scheint die Tonkunst in vornehmen Familien sehr gepflegt worden zu sein. Der Mangel eines brauchbaren Buches über dieses Thema macht sich hier sehr fühlbar: einer solchen Arbeit bieten die Uffenbachschen Tagebücher denkbar reichliches und brauchbares Material für Deutschland, die Schweiz, Frankreich und Italien. Bestimmte Häuser in jeder Stadt sind es immer gewesen, in denen die musikalische Welt sich traf; hier lernte Uffenbach, der überallhin gut empfohlene und leicht eingeführte, seine eigenen späteren Hauskonzerte in Frankfurt anzuordnen. Hören wir ihn selbst:

[I. S. 37]

Milano den 10ten Jan. 1715.

„... um 2 uhr italienisch, (denn hier sahe dieße art uhren zum ersten) ging die opera an, deswegen fuhren wir hin und sahen sie; das hauß ist schlecht und alt aber groß, in dem pallast des gouverneurs gelegen, und war dieße wohl wie jederzeit sehr voll, denn die noblesse ist sehr stark und wohnt in zeit des carnevals oder winters keiner auf dem land. Die opera ist übrigens mit guten sänger und sängerinnen bestellet gewesen, auch das orgester ziemlich stark, jedoch nicht, als wie ich mir es an den italienischen opern eingebildet hatte. ich hörte alhier zum ersten mal die castraden mit ihrer wunderlichen art recitativ zu singen und admirirte unter anderen einen sehr mageren, der ungemein hoch sunge, Verelli genannt, jedoch war ich, als einer der italienischen music noch ungewohnter, auf die französische arte nicht so content mit der opera, als ich mir vorher eingebildet hatte, das theatrum war groß, aber schlecht sonder eine einzige gute machinc, und wohl erleuchtet, es währte die opera so lange, daß ich lezlich darüber einschlieffe und das ende nicht auswartete, sondern mit Herrn Cardieu nach hauß eßen fuhr in willens, den rest ein ander mal zu hören.“

Diesen Verelli oder, wie ihn U. später nennt, Vercelli konnte ich in der Musikliteratur nicht finden. Und doch muß er ein ganz bedeutender Kastrat gewesen sein, da U. ihn noch über Senesino stellt.

[I. S. 52]

Milano den 12. Jan. 1715.

„... Weil es abend wurde, so gingen wir in die opera und delectirten uns mit der schönsten music, so jemahls gehört, die mir zwar noch etwas wild vorfahne als einem der des italienischen gont der music noch nicht erfahren war, ich fand aber etwas incomparables und unvergleichliche sänger darin, so mich völlig entzuckten, ob ich es schon die tage vorher gesehen und gehört hatte, die Kälte aber war so groß und das stück so lang, daß uns das feuer in den schuen ausginge und wir uns in der helffte des stücks nach hauß machten willens, künftigt den lezten theil noch einmal zu hören. Zu herausgehen waren wir auf viel erzählungen der unglück, so in den langen gängen, die man durchgehen muß, täglich geschahen, etwas in sorgen, sahmen aber doch ohne anstoß außen an etlich weibliche creaturen, so auch ohne sichts wie wir, aber aus anderer intention, gingen mit lachen nach hauß, weil wir sowohl als jene nicht geringe furcht voreinander zu haben schienen und doch mit den köpfen im finstern dergestalt aneinander lieffen, daß die funken davon gefahren wären, wenn es die grimme kälte nicht verhindert hätte.“

[I. S. 92]

Biacenza den 24ten Jan. 1715.

„... besahen noch die opera, so eben gespührt wurde: wir fanden das hauß etwas klein und schlecht, aber die sänger nicht unrecht, absonderlich ein dücker castrade, so seine sachen pro more recht wohl machte und gewaltige läuffe und colletteren daher spiehe. Das parterre und logen waren alle wohl besetzt und die ersten davon, von dem prinzen von Parma¹, dem bruder des herzogen, eingenommen, so einem veritabeln

¹ Dazu ein Bild mit Umschrift: Antonius. Farnesius. Princeps. Parmensis.

Citronen krähmer ähnlicher als einem durchlauchtigen haupt sahe, das uns denn soviel lachens als der Ratto in der opera, der ein lächerliches intermedium lange, verursachte; der schlaff und die kälte aber incommodirten uns mehr als uns die music erfreute, deswegen nahmen wir vor dem ende unsern stillen abschied und machten uns nach hauß ins bette. . .“

[I. S. 117]

Verona den 30. Jan. 1715.

„... Wir gingen, weil eben die opera gespielt wurde, dahin und fanden in einem alten hauß ein großes neues und recht schönes theatrum, so überaus schön erleuchtet und gemahlt war, wiewohl die opera oder sujet keine besonders künstlichen machinen erforderte, daher auch keine zu sehen waren. Das ganze hauß war voller noblesse und ohnzehligen masquen besetzt, welches uns, als zum ersten mal, sehr lächerlich fürfahm; sie bestunden aber meistens nur aus schlafftröcken, mändel und langen, ungarischen kleider mit der bahnte(?) und weißen wachsmasque, als wir dieße in Hannover gesehen hatten, einige wenige aparte narren ausgenommen, so sich mit sonderlicher tracht distinguirten; das orgester war ziemlich stark besetzt, und fanden sich recht gute Symphonisten darin, absonderlich ein theorben spieler, so etliche cantaten ganz allein accompagnirte, die sänger waren auch unvergleichlich und insonderheit etliche wohlgemachte castraden dabei, so sich fürtrefflich hören ließen. Zwischen jedem act kam ein bassist, so etwas schlecht war, mit einem weibsmenschen und sangen lächerliche stücke, so die italiener in allen opern, die meist tragebia sind, zur recreation haben und intermedio nennen: das weib davon machte es insonderheit sehr gut und veränderte etlich mal im singen ihre ganze gestalt und kleider durch bloßes umbkehren in einem augenblick. Wir waren also sehr wohl mit dießem abend zufrieden. . .“

[I. S. 140 ff.]

Venedig den 4ten Febr. 1715.

„... als es aber zeit wurde nach der opera zu gehen, so fuhren wir dahin und zwar in die beste und größte zu St. Gio et Paolo. Wir gingen in das parterre, alwo man stühle lehnet und sich also der bequämlichkeit bedienen kan. Es war alles besetzt, weil insonderheit das stück heut zum erstenmal gespielt wurde und eine persianische historie fürstellte; die meisten Zuschauer waren masquit, und wir erfuhren dießeß mal zum ersten die insolenz derselbigen, hoc est beret, so in den logen sitzen, so ohne scheu auf die, so in dem parterre sitzen, rozen und spehen wie sie wollen, mit tabackspieffen und Aepfel oder pomeranzenschalen werffen und in summa sehr schweiniß hauß halten, welches alles man gedulbig aushalten und nicht hinauf sehen darf, wenn man es nicht ärger gemacht haben will; sie geben absonderlich achtung, wo die properen masquen sitzen, und werffen mit fleiß nach ihnen; es geschah mir aber ein solcher poßer gleich wie anderen, obzwar nicht masquit war; denn es spiehe mir einer ein solches abscheuliches maul voll auf das opernbuch, so eben in händen hatte, daß mich gerne mit dem schelmen gerauffet hätte, wofern es möglich gewesen wäre, allein man muß gedult dabei haben, indem die vornehmsten in das parterre gehen und es eben auch austreten müssen; wenn man aber sich rächen will, so gehet man ein ander mal in eine loge, so nicht viel mehr kostet, und exercirt sich, so gut man kan, im werffen und spehen ohngestrafft. Ueberdieß sahe viele, so in ihren logen oderlich speißeten, in der karte spieheten, taback raucheten und dergleichen mehr. Das opernhaus selbst ist weber sonderlich groß noch schön, aber das theatrum extra wohl illuminirt und decorirt, da man denn die schönsten machinen eine nach der andern sehen kan; absonderlich wurde ein tempel des Saturni vorgefelt, darin 3 theatra oder stücker übereinander waren, alles mit schönen treppen, seulen, balustrn, colonnaden und statuen; die seulen waren insonderheit schön und alle von glas inwendig mit lichter und stüdergolt, so man hin und her zoqe, angefüllt, das denn ein gewaltiges brilliren machte, man brachte auch in einer Scene, so ein königlich geschend fürstellte, gemahlte sich selbst bewegende camele und elephanten, eine schreckliche menge menschen und lebendige pferde [am Rand: dießeß waren die einzigen, so in Venedig gesehen; denn man gehet aus curiosität auf die reitbahn, nur um pferde zu sehen, also die einzigen in der statt zu treffen sind] auf das theatrum. Die music oder orgestre war nicht so stark, als mir es eingebildet hatte, aber mit lauter ausgeschrien und habilen leuten besetzt. Die sänger waren biß auf einen schlechten bassisten und die weibsteute alle castraden, darunter aber der Senesino der beste und ganz unvergleichlich war, unter den weibsteuten war die berühmte Diamantina mit, so gewaltig schwehere und nicht gar angenehme vorfagen machte, dabei man auch wohl merkte, daß ihr stimme etwas alt war. Nachdem wir alles mit großer attention ausgehört hatten, fuhren wir nach hauß eßen.“

Ueber Senesino — sein eigentlicher Name ist Francesco Bernardi (1680—17[.]), mit dem Uffenbachs Senesino gewiß identisch ist, sind wir durch Händels Geschichte unterrichtet, der ihn 1720 von Dresden weg nach London gewann. 1739 überwarf er sich mit Händel und wurde so erster Anlaß zu dessen Niedergang. 1715 hat er sich also noch in Italien aufgehalten. Jrgendwelche Nachrichten über eine Sängerin Diamantina fand ich nicht. Es sei denn, daß die von Fantoni in seiner *Storia universale del canto* S. 156 erwähnte Maria Diamante Scarabelli der Uffenbachschen Diamantina gleichzusetzen wäre. Ueberhaupt gilt für viele der hier genannten Größen: „dem Mimen scheid die Nachwelt keine Kränze!“ Von all den Sängern, die Uffenbach nennt, ist außer Senesino nur noch di Durofanti bekannt, wenn seine später genannte „Durastranti“ mit dieser Sängerin identisch ist, die Händel mit Senesino zusammen nach London verpflanzte. Die anderen alle, und es mögen große Künstler unter ihnen gewesen sein, sind verschollen.

[I. S. 150 f.]

Venedig den 4ten Febr. 1715.

„... bis es zeit in die opera zu gehen war, alsdann fuhr er mit eilichen bekanten in die von St. Angelo, so kleiner und auch nicht so kostbar als die oben beschriebene ist. Der entrepreneur davon war der berühmte Vivaldi, so auch die opera componirt hatte, und die recht artig und sehr wohl anzusehen war; die machinen waren nicht so kostbar als in dem andern theatro, die Symphonie auch nicht so stark, aber nichts desto weniger verdiente sie gar wohl gehört zu werden. Wir nahmen aus furcht, nicht wieder so mißhandelt und verspottet zu werden als das erste mahl, eine loge, so nicht viel kostete, und rütheten uns als dann auf hiesige art an dem parterre, gleich wie man uns das vorige mahl gethan hatte, ob es mir zwar sehr ohnmöglich zu thun fürnahm. Gegen das ende spielte der Vivaldi ein accompagnement Solo, admirabel, dem er zuletzt eine phantasia anhing, die mich recht erschreckt; denn dergleichen ohnmöglich so jemahls gespüht worden noch kan gespüht werden; denn er kam mit den fingern nur einen strohhalm breit an den steg, daß der bogen keinen platz hatte, und das auf allen 4 seiten mit fugen und einer geschwindigkeit, die unglaublich ist. Er surprenirte damit jederman, allein daß ich sagen soll, daß es mich charmit, das kan ich nicht thun, weil es nicht so angenehm zu hören als es künstlich gemacht war. Die sänger darin waren unergleichlich und gaben denen aus der großen opera gar nichts nach, absonderlich etliche weibsteute, darunter die so genante Fabri exzellirte, so wohl in der kunst der musique als annehmlichkeit, und dabey war sie überdas recht schön von gesicht — zum wenigsten auf dem theatro.“

Ueber Antonio Vivaldi (etwa 1680—1743) steht Näheres bei Wasielewski: die Violine und ihre Meister (s. Register) und bei A. Schering: Geschichte des Instrumentalkonzerts S. 56 ff. Er wird überall nur als Violinist an S. Marco und als „Maestro de Concerti“ am Pio Ospitale della Pietà genannt. Daß er auch „entrepreneur“ einer Oper war, fand ich nirgends verzeichnet.

[I. S. 167]

Dinstag den 19.

„... abends sahe zu; St. Angelo in dem kleinen opernhaus eine nur von Vivaldi componirte und entprenirte opera, Agrippina genannt; sie gesiehle mir aber lang nicht so wohl als die erste; denn weder das Sujet noch die decorations, noch insonderheit die kleidungen waren bürgerlich; der Merio, den die sängerin, die Fabri, fürstellte, war auf französisch art gekleidet, noch andere aber in spanisch, andere persisch, und in summa ein rechts absurdes mischmasch von sachen, so sich nicht zusammen reumeten; der Vivaldi spielte auch nur eine sehr kleine air solo auf seiner violin.“

[I. S. 167]

Mittwoch den 20.

„... abends sahe die opera in dem großen theatro zu St. Gio et Paolo, davon schon oben gemeldet; ich wolte probiren, ob auf das theatrum kommen könnte, umb die machine von dem tempel des Saturni und die gewaltig großen gläsernen seulen bei nahem zu sehen, aber der pörtner, so bey der thür, dadurch man hinauffahme, stunde, wolte es durch aus nicht erlauben, auch nicht vor ein trindgelt.“

[I. S. 178]

Venedig den 24ten Febr. 1715

„... Wir fuhrten abends in die opera St. Gio et Paolo, alwo ich expresse hingegangen war, umb noch einmal zu probiren auf das theatrum zu kommen, allein es war wie das vorige ohnmöglich, und sah also, daß die kerl mit ihren machinen sehr geheim waren, damit sie die andere hande von opernisten nicht nachmachen könnte, welches mich zehlich verdroßen, weil der ziehlichkeit des tempels von Saturno und der invention der gläsernen seulen wegen sehr gern in der nähe dabey gewesen wäre.“

[I. S. 199]

Venedig den 28ten Febr. 1715

„... deswegen ginge lieber in die opera zu St. Angelo, alwo man noch immer die vorige schlechte piece Nerons katto cesare oder agrippina spielte, darin weder invention noch machinen noch kleidungen was nutzten, die sänger aber waren wie gemeinlich sehr gut, und Vivaldi ließe sich wieder zehlich lange Solo hören mit seiner violin, so mir extra wohl gefallen; nach ihm wolte sich auch ein hautboiste eben so groß machen, aber er machte es so grau, daß man nicht begreifen kunte, was er wollte, und mir deswegen nicht gesiehle.“

[I. S. 209]

Mittwoch den 6.

„... nach dem eßen kamme der Vivaldi, der berühmte componist und violinspieler, zu mir, weil es oftmaß in seinem hauß sagen laßen, da ich denn wegen einigen concerti grossi, so ich gerne von ihm gehabt hätte, redete und selbige bey ihm bestellte, Sym auch, weil er unter die cantores gehörte, etliche bouteillen wein langen ließe, dabey er denn seine sehr schwehren und ganz inimitablen phantasien auf der violin hören ließe, da ich denn in der nähe seine geschicklichkeit noch mehr bewundern mußte und ganz deutlich sah, daß er zwar extra schwehre und bunte sachen spielt aber keine annehmliche und cantable manier dabey hatte.“

[I. S. 222]

Venedig den 9. Merz 1715.

nachmittag

„kamme der Vivaldi zu mir und brachte mir, weil es bestellt hatte, 10 concerti grossi, so (wie er sagte) er mir expresse componirt hätte, erste einige davon, und damit ich sie beßer hörte, so wolte er mich sie gleich spielen lernen . . . und von deswegen zu mir kommen, damit wir denn dieses mahl den anfang machten; gegen abend ginge hernach zu herrn president Willers, alwo seine frau abermahl ein klein concert mit ihrem informator auf dem clavic, herrn Kollo, ein

italiener, machte, dabey sie recht überaus wohl sang und er [accompagnirte.“

Wie ich von Göttingen erfahre, befinden sich die genannten Konzerte nicht im dort aufbewahrten Nachlaß v. Uffenbachs. Sie haben sich vielleicht anderswo erhalten. Wenn übrigens Wasielewski Vivaldi einen „Vielschreiber in des Wortes verwegener Bedeutung“ nennt, so finden wir hier eine glänzende Bekätigung des Urteils. Am 8ten März bestellst Uffenbach die Concerti, am 9ten bringt sie Vivaldi schon mit der Behauptung, er habe sie (sage z e h n Konzerte!) eigens für den Besteller komponiert. Vermutlich ist das ja nicht wahr, immerhin beleuchtet es sehr deutlich Vivaldis Ansichten über Produktionsmöglichkeiten.

[I. S. 289 f.]

Bologna den 19 merz 1715

„(Besuchte) herrn conte Veneni von Meyland, der bey einem seiner Bekanten recht propre in verschiedenen gemächern mit schönen gemählten logirt war; er empfing mich mit herrn Tardieu sehr höflich und führte uns abends zu einer sehr berühmten sängerin Sign. Santa Cavalli, alwo alle abend eine quazi assemblée und schöne musiquen zu hören sind. Selbige war recht propre logirt und hatte von verschiedenen herren und Dames von extraction besuch, die am anfang in der karte spiehlt, nachmahls aber dem concert, so etliche musici machten, zuhörten, wobey die Sign. Cavalli sich zuletzt auch mit ihrer stimme hören ließe: selbige war ungemein stark und sehr perfect, aber vor eine kammer musiq nicht gar angenehm zu hören, weil sie meistens sich zu theatralischer musique genehert hatte. Herr Tardieu redete unter anderem von der laute und meldete, daß ich darauf spiehlt, daher sie mich insgesambt sehr ersuchten, oft hinzukommen und meine laute mitzubringen, dazu sie dann die besten musici der statt invitiren und selbige mich auch hören laßen wolten, absonderlich redeten sie mir vil von einem conte Caldarini vor, der die laute in perfection spiehlen und sehr wohl componiren solte.“

[I. S. 299 f.]

Bologna den 20 merz 1715

„... dann besuchten wir die Sign. Santa Cavalli wiederumb, so nicht allein eine große gesellschaft bey sich hatte, sondern auch viele virtuosen und insonderheit den conte Federico Caldarini, den oben erwähnt zu sich gebetten hatte; es war dießer, weil er hörte, daß ich die laute spiehlete, sehr höflich, zeigte mir alsobalt von seiner composition und seine laute, so ein großes, sehr altes und gutes corpus mit nicht mehr als 5 Chör bezogen war, gleich wie eine theourbe, darauf er mit den nägelen, nach der music und nicht nach tablatur so fertig und wohl spiehlt, daß ich mich verwunderte. Sein kammerdiener muß ihn accompagniren, und dieses concert war so angenehm, daß etliche stunden ohnvermerkt drüber verließen, während zeit dießer Caldarini von lauter seiner eigenen composition uns hören ließe, nachmahls aber löhete ihn die Sign. Cavalli ab und sang etliche cantataten mit ungemeiner fertigkeit und delicateße, dabey verschiedene violinen, bässe und teourben accompagnirten, mittler weil verschiedene von der gesellschaft eine partie in karten spielen machten und überhaupt alle so wohl zu leben wußten, daß ich nimmermehr dergleichen in Italien anzutreffen denken können; man sahe die landsart und gezwungene geschmechlete hofflichkeit gar nicht, und waren zumahlen so complaisant gegen uns frembde, daß wir uns nicht genug verwundern konten; das concert währte bis mitternacht, da wir nach hauß fuhrten und den conte Veneni mit uns zu dem nacht eßen bathen.“

[I. S. 318 f.]

Bologna den 21ten merz 1715

„Des abends ginge ich hirauf abermahl zu der Sign. Santa Cavalli und fand eine starke gesellschaft von allerhand virtuosen bey einander, so alle begierig waren, meine laute zu sehen und zu hören, welches ich ihnen denn thun mußte, weil es so viel mahl versprochen hatte; es ließe aber in einer compagnie von solchen scharffen ohren nicht wie es gewünscht ab, daher es so kurz, als möglich war, machte, und sahe daß sie sich alle über das instrument verwunderten, indem sie ihre lebtig dergleichen nicht gehört noch gesehen, das mich und so viel mehr bestrebete, indem das instrument von hier seinen uhrsprung wahrscheinlicher weisse hat. Als ich fertig war, ließe sich die Sign. Cavalli auch hören und sang gewißlich unvergleichlich unter einem accompagnement von allerhand instrumenten; nach diesem concert ließe sich ein virtuos allein hören mit einem simpelen baß oder violoncello, namens Jacchini, darauf er aber so excellent spiehlt, daß wohl sagen kan, daß er inimitabel gewesen; es gleiche dieses einfache instrument mehr einer viol. di gamba unter seinen handen als einem baß, und er mußte absonderlich in der höhe so zart, rein, geschwinde und annehmlich zu spiehlen, daß ich recht erstaunt worden; er spiehlt lauter sonaten und stücke von seiner eigenen composition, die nicht minder schön war als seine execution; der man aber sah schlecht und etwas alt aus, so daß man bey dem ansehen nicht glaubet, daß solche kunst hinter steden solte; er ist auch der einzige, so es auf diesem rauhen instrument so weit gebracht hat, und ist deswegen in ganz italien berühmt. Der herr graff Caldarini bathe ihn so viel mahl, daß er seine Solo bis nach mitternacht hören ließe und mich bis den morgen mit dem größten plaisir zu hören machen können, so wohl gesiehle mir sein spiel.“

Von den hier genannten Namen sind meines Wissens nur zwei der völligen Vergessenheit entronnen. Conte Caldarino (nicht Caldarini) allerdings nur durch eine Arie, die sich im Manuskript zu Bologna (Kat. 3, 264) erhalten hat. Ueber Giuseppe Jacchini's Kompositionstätigkeit berichtet Féris (Biographie universelle). Jacchini war Anfang 1700 als Violoncellist an S. Pietro und Mitglied der philharmonischen Akademie in Bologna.

[I. S. 319 ff.]

Freitag den 22.

Nachdem wir aber alle gemächer (des Conte Calbarini) besehen hatten, führte uns Herr Calbarini in ein, alwo ein sehr schönes concert auf uns wartete. Selbiges machten 2 Brüder, Laurenti genant, deren einer das violon cello, der andere aber eine unvergleichliche violin spiehlten, den nachmalen Herr Graff Calbarini abwechselte und schir eben so wohl spiehlte; der erstere war vor dießem im dienste des cardinal de Rohan gewesen und hatte sich lange zeit in Frankreich aufgehalten und also die italienischen manieren mit den französischen vereinigt, die ihn unergleichlich spiehlen machten; wie dießes zu ende war, mußte ich abermahl mit meiner armen laut zum vorkchein und spiehlte ihnen, so gut es gehen konnte, etliche wenige stücke, die ihnen aber wegen unbekantheit des instruments wohl gefielen, worauf mich der graff Calbarini mit seiner laute oder viel mehr calcedon abwechselte und sich von dem einen Laurenti mit der violin incomparabel accompagniren ließe, welches eine recht königliche music gab, worauf der Jüngste Laurenti ein Solo von eigener composition auf der viol d'amore hören ließe, so er besonders wohl verstande zu spiehlen; bey allem dießem wurden wir mit chocolade, confect, rinfrechi und anderem liquor, aus magnifiquem silber geschir und porcellan bedienet.

Eine Lautenart „Calcedon“ bezeichnet weder Büttendorff „Die Geigen- und Lautenmacher usw.“, noch sonst ein Bericht über Lautengesichte. Auch die Griechen, auf die das Wort führt, kennen kein Instrument dieses Namens. Von den Brüdern Laurenti (nicht „Laurenti“), Girolamo Nicolo und Pier Paolo, war namentlich Girolamo Nicolo als Violinist bedeutend. Beide komponierten, beide waren an St. Peter angestellt

[I. S. 378 ff.]

Rom den 31 merz 1715

wir fuhrten also, nachdem wir zühliche zeit hier angenehm zugebracht hatten, zu herrn Huber von Vion und hörten ihn auf seiner violbigamb nebst einem französischen mit der violin sehr wohl concertiren, abends aber war das wochentliche große concert in des principe Rospoli pallast, so wegen seiner vielen unkosten, die er jährlich drauf wendet, das beste alhier ist, und weil er gerne sieht und jedem fremden ohne introduction erlaubt hinzukommen, so fuhrten wir miteinander dahin und wurden durch eine große zahl fürtrefflich meublirter zimmer geführt, bis in eine ungeheuer große und lange gallerie, in der es gleich wie in dem ganzen hauß an unvergleichlichen gemälden und silberwerd nicht fehlte. Alles war außs prächtigste illuminirt und zu beyden seiten der ganzen gallerie stühle vor die zühörer gesetzt, oben aber der plaz für die musique frey gelassen, alwo eine große anzahl Virtuosen sich rengirten und drey Sängerrinnen nebst einem kleinen castraden, dem ambassadeur Gallas gehörig forn an saßen, die denn ein dergestaltig fürtreffliches concert oder so genantes oratorium machten, daß ganz entzückt wurde und überzeugt war, daß dergleichen in solcher perfection mein lebtage nicht gehört hatte; die composition ist jedesmahls ganz neu und von dem bekanten Calbara, päpstlichen capellmeister, gemacht, so hir auch dirigirte; man hörte auch die fürtrefflichen stimmen so andächtig an, daß sich keine fliege regete, außer wenn ein cardinal oder dame ankam, da jeder aufstunde, nachmahl aber auf seinen alten plaz sich nieder setzte. Ich fand auch, daß all die stimmen, so sonst in der opera gehört, dießen nicht bey kahmen, absonderlich der einen, Mariotgi genant, so ganz was sonderbahres und ungemein angenehmes in ihrem singen hatte; die oberste sängerin war des Calbara seine frau, so zwar sehr fertig in der musique und lauter der schwefelsten sachen mit großer behändigkeit absunge, mir aber doch wegen der schwachheit ihrer stimme lang nicht so wohl als die oben gemelbete gefiele; ohngeseht in der helffte der musique machten sie eine pause und da wurden liqueurs, gefrorene sachen, confect, und caffè in quantität herum getragen und jedermann presentirt. Nachdem aber machte man die andere helffte der musique, so überhaupt bey 4 stunden währte. Ich hatt es 14 tage also mit großem vergnügen ausgehalten; denn ich gewiß mit lauter verwunderung hier von ginge und mein lebtage nichts gehört, so dießem gleich gekommen. Bey dem accompagniren war eine violin, so ungemein wohl gespiehl wurde, und viele anderen instrumente alle in perfection gespiehl. Es war mitternacht, als wir fertig wurden, und der schlaff hinderte mich nicht, alles bis zu ende mit dem größten plaßir anzuhören. Das auditorium war auch sehr stark und viele damen, auch etlich cardinal alba, unter anderen der cardinal Ottoboni von venedig, der niehmahlen dergleichen verseumet.

Die letzten Jahre haben die Schleiter, die über Antonio Calbaras (etwa 1670—1736) Leben in dem Zeitabschnitt 1714—18 lagen, gelichtet. Daß Calbara 1715 in Rom war, wird durch U. nun einwandfrei festgestellt sein.

Cardinal Ottoboni, Corellis Mäcen, wird von U. irrthümlicherweise als von Venedig kommend bezeichnet. Er war immer in Rom. Seine von Corelli († 1713) geleiteten Hauskonzerte bildeten wohl die Anregung zu den Veranstaltungen im Palazzo Rospoli, der nach U. ein Musikzentrum Roms gewesen sein dürfte.

[I. S. 415 f.]

Rom den 7 april 1715

Abends fuhrten wir nach des principe Rospoli pallast, umb das Sontagliche ordinarium concert zu hören und der assemblé bey zu wohnen; es war das oratorium oder die musiq eben der art in der langen gallerie, als ich schon oben beschriebenen, und wir traffen eine vil größere menge menschen dießes mahl da wie als das vorige mahl; die musique war auch beyer und gewißlich ganz unvergleichlich, absonderlich aber der Mariotgi inimitable stimme, die allein verdienet, die reise hierher zu thun. Man machte auch das concert nicht so gar

lang als das vorige mahl, und also angenehmer. . . . Der cardina Ottoboni, der Imperiali und andere mehr, waren auch zu gegen und eine große anzahl standes persohnen und fremdde, nichts desto weniger aber war jedermann in solcher attention und entzündung, daß man auch eine fliege hette fliegen hören, so still hielt sich jederman. Die bizigen italiener vertrehten zwar alle augenblick die augen und alle glieder vor admiration, klopfeten auch in die hände, wenn etwas zu ende ginge, doch auf dem dazwischen gelegten viel mahl doppelten mandel, damit man es nicht hörte, in dem solches gegen den respect wäre und nur im theatris erlaubt ist.“

[I. S. 427 f.]

Rom den 9 april 1715

„nahm morgens ein garde von den chevas legers des papsts, ein französische mons. Julien Bloivin und lautenist das erste mahl zu mir und gab mir information; seine art zu spiehlen war zwar rein und lauber, aber etwas alfränkisch wie seine persohn, jedoch war ich damit zu frieden, weil es der einzige nicht allein alhier sondern in ganz italien gewesen, den auf der laute habe spiehlen hören.“¹

[I. S. 459 f.]

Rom den 14 april 1715

„als dann wir nach des principe Rospoli und in die wochentliche assemblé fuhrten, die fürtreffliche musique oder oratorium nicht zu verseumen. Dieße war wie die vorigen schon erwehnten mahlen außerleßen schön und eben so solenn als die bereits oben beschriebenen gewesen, es fehlte aber die incomparable Mariotgi, und an deren statt war ein sänger, Bitario genant, vorhanden, so eine ungemein angenehme mannstimme und große geschicklichkeit hatte, die jedermann admiriren mußte.“

[I. S. 515 ff.]

Rom den 17 april 1715

Gegen abend fuhrte nach dem St. Peter, alda in der capella Paulina vor dem papst und seiner cleriseh das miserere von der capelle und allen castraden gesungen wurde; ich nahm aber ein wenig zu spath, so daß vor dem abscheulichen getranke nicht hinein kommen kunte. Außen aber hörte dem gesang ein wenig zu; die gravität des papsts leidet nicht, daß eine orgel oder instrument gespiehl werde vor ihm in der kirche, daher nur ein chor der castraden dießes miserere so erbärmlich und doch fürtrefflich lange, daß es einen recht zur andacht bewegte; es ist solches ein alfränkisch coral music, aber meisterlich und unvergleichlich gesetzt; der falschen und künstlichen thone waren ohnzehlige und das aushalten perfect einer resonanz der orgel gleich, so daß man geschwohren hätte, es sehen keine menschenstimmen sondern instrumenten; alles war über das violet und schwarz behengt und in tieffter andacht, der papst rutschte zuletzt gleich wie die cardinäle auf den knien zu einem auf der erde liegenden crucifix, selbiges zu küßen, und blieb lang ausgestreckt auf der erde darüber liegen; es waren auch der flenelßen¹ so viel, daß man absonderlich bey der touchanten und höchst traurigen musique keine kunst anwenden dürffte, roß und wasser mit zu flennen; mir war aber dieße spectacul unangenehm und der fragen zu vil, auch die hize der menge volks wegen so entsezlich, daß mich halt davon machte und nach hauß fuhrte, mich in Gesellschaft des lachens, so ganz vergeßen hatte, mich wieder zu erinnern, und an zu gewöhnen.“

[II. S. 68 am Rand]

Rom Sontag den 19ten May 1715

„N.B. abends hörte ein concert bey dem principe Rospoli, so aber sehr klein und nur aus 3 violinen basso und 2 singstimmen bestunde, das er aber also das ganz Jahr continuirt; die gute sängerin Mariotgi ist allezeit darin gewesen.“

[II. S. 245]

Rom den 2ten Juni 1715

„Abends nach dem eßen [fuhrten wir] in den pallast des prinzen Rospoli, alwo wir ein sehr kleines concert, gegen den sonst gewöhnlichen großen oratorien oder geistlichen musiquen, so während heilige wochen alda gehalten worden, hörten, und zwar auch in einem anderen kleinen saal, drin es an tampfender hize nicht mangelt, womit er aber doch das ganz Jahr continuirt und alle sonntag allen fremdden und anderen erlaubt hinein zu gehen und zuzuhören.“

[II. S. 375 ff.]

Florenz den 30 Juni 1715

den abend wurde eine lang vorher componirte und sehr prächtig angestellte opera gespiehl, daher wir vor gute bezahlung auch dahin gingen und ein nicht großes und niedriges, aber doch ziehrliches theatrum antraffen; das stück war ungemein wohl gesetzt der poesie nach wie auch der incomparabeln music nach und stellet die historie des graffen von Essex unter persianischem rahmen für; man hatte die besten sänger aus ganz Italien hierher beschieden, die die unvergleichlich componirte opera nicht weniger admirabel exequirten, so daß ich ganz erstaunend gesehen mußte, daß dergleichen nicht vor her gehört hatte von solcher accurateße und annehmlichkeit. Die vornehmsten damen waren der von mir allezeit so sehr in Verona gelobte Mercelli, so ohnstreitig die schönste stimme von allen castraden in Italien hat, die etliche thöne mit größter geschmeidigkeit und anmuth höher als alle violinen und hautbois ginge, über dießen war der berühmte Sinesino und sein bruder, den in Venedig schon gehört hatte, alda wie auch die beyden weiber virtuose, die Durastanti und Grifoni, davon insonderheit die erstere ihres gleichen nicht hat. Das orgefre nahm in der perfection denen sänger ganz gleich und bey: es war zwar solches etwas schwach; aber von den besten meistern besetzt; insonderheit war ein hautboiste dabey, daraus man unerhörtes

¹ Flennesse: Scheltwort für ein weinendes, heulendes Mädchen; siehe Grimms Wörterbuch u. d. W.

werd machte, der mir aber gar zu krauß spielte und zu viel agrements machte, mein lebtag habe aber dergleichen music nicht gehört und muß ich gestehen, daß mir etliche arien, so Vercelli der castrade hold gesungen und die mit einer unvergleichlichen violin accompagnirt wurden, durch mard und beine getrungen. Der nahme der opera hiesse „amore et maesta“ und ist aus dem davon erkauften buch nachzusehen, wie jonh die poesie darin gemacht war, ohnerachtet aber der ganz ungemainen vergnügung, so man über die music hatte, war doch die beschwehrlichkeit der entseztlichen hige schir nicht zu ertragen, die mich auch zu meinem abschewlichen verdruß dergestalt schläffrigt und ungebultig machte, daß mir nicht möglich gewesen wäre, die opera ganz auszuhören.


Von Gasparini (etwa 1660—1737) existiert aus dem Jahre 1715 eine „Der Arsace oder Amore e Maesta“. Mit diesem Werk werden wir es hier zu tun haben.

Das sind die musikalischen Haupterlebnisse Uffenbachs, die als Berichte eines Augenzeugen wohl geeignet sein dürften, zu den musikalisch-geschichtlichen Quellen jener Zeit gezählt zu werden.

Deutsch-österreichische Künstlerbilder.

Von Prof. Josef Lorenz Wenzl (St. Pölten).

Arnold Schönberg.

 r Kobespiere der Musik! Sein Name ist wie „Revolution“, „Umsturz“, „Brand und Feuerjo!“ Ein Justament liegt in dem Namen, um das man den Mann, der ihn trägt, beneiden könnte. Ueber Erscheinungen wie Schönberg mit seichten Wizen oder wütendem Gebläse zur Tagesordnung zu gehen, ist arger Fehler. — Schönberg ist kein Jüngling mehr, 1874 zu Wien geboren ist er der Typus des Wienertumes, dem nichts recht und billig, alles umsturz- und reformbedürftig erscheint — was kein Tadel sein soll, denn dieser Charakterzug ist das treibende Moment in Schönbergs Künstlertum. Hätte er nicht die Musik, er wäre in der Politik ein gefährlicher Mensch geworden, denn der Reformator steckt ihm im Leibe. Die Notenschrift läßt ihm keine Ruhe, die transponierende Partitur und ihre Anordnung möchte er reformieren, den Theoretikern gibt er in jeder geistprübenden Harmonielehre jene längst verdienten Fußtritte, die ihnen die Kompositionsschüler schon lange gönnen. Der Mann ist die leibhaftige blutrote Revolution, dabei voll einem Bienenfleiß, der sich durch keinerlei Fesseln der Tagesarbeit einengen läßt. Alle diese erwähnten streitbar begangenen Gebiete sind aber Nebengeschäfte gegen seinen Lebenszweck: die Komposition. Schönbergs Klangwelt zu werten ist auch für den Fachmann eine schwere Aufgabe. Angesichts der technischen Riesearbeit, die in Schönbergs zahlreichen Werken liegt, drängt sich zunächst der Gedanke auf, ob in diesen, jeder Tradition Hohn sprechenden, verwirrenden Notenbildern ein System liegt. Viele halten Schönberg für einen musikalischen Casagliostro, Abenteuerer und Taschenspieler in Noten, andere sehen in ihm den Mann nie gehörter Tonvisionen, den Begründer einer neuen Tonwelt. Nicht um eine Köpenickade gerissener Künstlerpose handelt es sich hier, sondern um einen überempfindlichen überreizten Künstlergeist, der sonderliche eigene Wege geht. Und auf diese Wege gebracht hat Schönberg nicht künstlerische Standausucht, nicht wie manche meinen ein pervertes Musikempfinden, sondern — „die Sehnsucht nach neuen unerhörten Klängen“. Diesem treibenden Momente entspringen alle Bestrebungen Schönbergs. „Die Sucht nach der Ueberührtheit des Klanges, die nur der Impressionist hört“, nennt er selbst in seiner geistprübenden Harmonielehre als die Ursache seltsamer Klänge. Das ist die Höhe, gleichzeitig aber die bedenkliche Tiefe seines Schaffens. — In Schönberg streiten zwei Seelen, die eines Dichters und die eines neuerungsfüchtigen Erfinders. Und das muß leider gesagt sein der Techniker, Erfinder drückt den Dichter zu Boden. Alles auf Erden wiederholt sich, so findet auch Schönberg sein Gegenstück in der hypertrophischen Kontrapunktik vergangener Jahrhunderte mit ihren kindischen und zugleich imponierenden Spielereien. Das Themenjonglieren der Beethoven-Kopisten,

die Krebs-, Spiegel- und anderen Kanons, der vierfache Kontrapunkt in der Gegenbewegung und Schönbergs überspizte Affordexperimente sind Resultate ein und derselben menschlichen Schwäche: „Seht her! Wer macht's nach?!“ Paganini, die unheimlich aalglatte Technik der mittelalterlichen Kontrapunktiker, die faszinierende Dirigententechnik Mahlers, die Koloraturrouladen der alten Italiener und Schönbergs unberührte Klänge gehören in eine Lade. Das alte Spiel mit Form und Technik! Das ist die eine Seite Schönbergschen Schaffens, die Klangvirtuosität, die andere ist die alte Lessingsche Laokoonangelegenheit, die Sehnsucht nach den Wirkungen und Möglichkeiten der Nachbartkunst. Schönberg hat sich nicht umsonst mit Malen versucht. Oft mag er nicht wissen, ob er vor Staffelei oder Notenpapier steht. Malen! nur Malen können. In Tönen malen, Klangfarben! Das, was der gute olle Weber notgedrungen zum Erskaunen Beethovens in seine Wolfschluchtzene schrieb, Bilder von damals ungeahnter Farbenpracht und Naturwahrheit, ist bei Schönberg Selbstzweck, darüber lasse ich mich auch nicht durch die dabeistehenden Textworte hinwegtäuschen. Die Gedichte sind der lockere Rahmen für die Klänge. Schließlich kommt er selbst zum Melodram. Jemand spricht, um Schönberg Gelegenheit zu geben seine unerhört kühnen Klanggedanken zu äußern, das ist der Gedichtzyklus „Pierrot lunaire“ zum Beispiel. Er ist ein Jongleur mit den festen Begriffen der Affordwelt. Mit unheimlicher fast artistenhafter Geschicklichkeit schiebt er Affordmassen und Stimmen ineinander, das ist nicht Tondichten, sondern Modellieren des Klanges. Kaleidoskopartig verwirren sich die Klänge zu stets neuen Gebilden von manchmal unerhörter Schönheit, manchmal fast kindischem Gepräge, wie z. B. in Opus 6, den sechs kleinen Klavierstücken, in denen das sechste Stück an salopper Skizzenhaftigkeit wohl alles übertrifft, was je gedruckt wurde. Es erinnert das lebhaft an die Ungeniertheit der seinerzeitigen Sezessionisten, die die wichtigsten Skizzen im Hagenbund oder in der Sezession mit Pomp aushängten. Dann gib't wieder Werke von Riesengestalt, wie die Ballade für Chor, Soli und einem monströsen Orchester, „Gurrelieder“ genannt, eine Balladenmusik kolossalsten Formates, die große Kammer-symphonic, Lieder mit einer Ueberfülle kleinster Detailmalerei und zahlreiche andere Werke, in denen oft sonderbare Dinge sind, wie zum Beispiele die obligaten „Ketten“ in der Besetzung der Gurrelieder, der Sitzplan in der Partitur der Kammer-symphonie, die vorgedruckten Gedichte mit durchweg kleinen Anfangsbuchstaben im „Buch der hängenden Gärten“ und andere sonderbare Dinge. Das vom erweiterten Fosa-Quartett wiederholt gespielte Sertett „Verklärte Nacht“ soll nicht unerwähnt sein. Die Schönbergschen Werke gaben vor nicht langen Jahren Gelegenheit zu wüsten Standausagen, wie sie noch in keinem Konzertsaal Wiens vorgefallen sind. Heute ist es ruhiger geworden, man hört Schönberg an, die Universal-Edition druckt seine Werke. Ein Meisterstück deutscher Handfertigkeit sind der Druck dieser maßlos komplizierten Blätter. Eine eingehendere Besprechung der zahlreichen Werke Schönbergs verbietet der beschränkte Raum. Es ist eines wie das andere. Klangfarbe an Klangfarbe und der Wirkung dieser Gebilde auf analytischem Wege beizukommen ist nicht möglich, Schönberg in seiner Harmonielehre vermag es selbst nicht und verweist auf das Gefühl. Zu erwähnen wären die aus der Verwendung der Ganztonskala sich ergebenden Gebilde und die Afforde mit Quartenaufbau. Typisch erscheint mir die Technik des Zusammenpralles und das was ich Affordgeschiebe nennen möchte. Die widersprechendsten Afforde alten Systems erklingen gleichzeitig ineinandergeschachtelt und prallen aneinander. Solange man die Afforde auseinanderhören kann, bietet diese bei Richard Strauß häufige Technik hohe ästhetische Reize, wenn aber Schönberg diese Klänge jeden für sich noch alteriert, dann wird er unverständlich. Manche Affordgebilde sind von giftschillernder Prächtigkeit, auf die das Witzwort „Pui Teufel, wie schön“ paßt. Manches, besonders die durch Stimmführungskünste erreichten Gebilde machen kubistischen Farbenkleeindruck und

reizen zur Ablehnung. Diese Seite der Technik ist knifflig, für Aug und Ohr unverständlich, obstinate Strudelteilgopolyphonie, die einen Musiker wütend ärgern könnte. Dabei gibt's viele hochinteressante Stellen, die Meisterhand zeigen, sie werden aber erdrückt durch eigen sinnige Stülblüten. Es ist eben alles Farbe und Spachtelarbeit. — Schönberg schließt seine Harmonielehre mit dem Satz: „Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag.“ Das ist es, in Schönberg lebt ein subtiler hochentwickelter Geist, ein Phantast steht er in diesem realistischen Jahrhundert wie ein alter Alchimist am Schmelzofen und braut giftige Affordgebilde. Von Totenköpfen umgeben steht er im Zauberkreis und sucht wie diese alten Kinder und Phantasten den musikalischen Stein der Weisen. Halb Kind, halb Kobespiele rüttelt er wütend an den Stützen der Musik und hascht gleich wieder nach goldigen Sonnenstäubchen. Heute steht er einsam und allein. Und doch möchten wir Oesterreicher diesen Mann nicht missen, wenn wieder einmal alles im altösterreichischen Schlandrian versinkt und alle Musik zufrieden im gewohnten Geleise plätschern dahingeht, dann dröhnt Schönbergs Posaune, er belebt, reizt zum Widerspruch, vieles seiner Technik zieht an und so erfüllt er seine Mission, als der Sauersteig unseres Musiklebens. Ist auch uns Musikern seine Sprache fremd, oft klingt in seinem Schaffen frapierend eine Saite jener Klangwelt, die jeder Musiker in sich trägt, jener unerfüllten Musik der Sphären, die das innere Ohr des Schaffenden erlauscht, aber die spröde Materie nie und nimmer verwirklichen läßt. Um diese übersinnliche Welt des Klanges ringt Schönberg mit Macht. Unsere großen Meister verstanden es in ihren Werken zwischen dem Kratzen der Geige, dem Fauchen der Flöte, dem Käseln des Cellos wie in Obertönen ahnen zu lassen, daß es Klänge gibt, die nie ein Ohr gehört, Klänge der Sphären. Und dieses beseligende Ahnen ist das ergreifende ewige Moment in der durchaus realen Klangwelt der Meister. Doch Schönberg sucht mehr, nicht ahnen lassen, greifbar zeigen will er und das ist die Tragik seines Schaffens, die Tragik des Prometheus, der der Sonne zu nahe kam. Schönberg ist kein Cagliostro, er ist ein Suchender, ein Künstler, wir wünschen ihm, daß der Künstler den Maler, den Erfinder, den Revoluzzer unterkriege, dann wird er ohne Sigordnung, mit großen Anfangsbuchstaben, im alten Partiturbilde das erreichen, was er möchte, nämlich nicht den Ruhm eines Musikathleten, eines Klangequilibristen, eines musikalischen Baukonstruktors — sondern den Ruhm neue seelische Werte errungen zu haben. Den Wert technischer Errungenschaften haben wir leider in diesen Unglücksjahren bitter erkannt, dem Seelischen gehört die Zukunft, aber seelische Eindrücke geben Schönbergs gewiß interessante Kompositionen vorderhand nicht.

Arnold Schönberg: Die Jakobsleiter.

Ein Oratorium.

Von Dr. Walter Klein (Wien).

„Eine Leiter stand auf Erden, die führte mit der Spitze an den Himmel und siehe, die Engel Gottes stiegen daran auf und nieder.“

Auf dem Gebiete der Malerei und der Musik haben einige Meister gewirkt, die erst in verhältnismäßig spätem Alter den Beruf und die Kraft für ihre Kunst in sich entdeckten. Dagegen gab es, soviel ich weiß, bisher kein bedeutendes Beispiel dafür, daß ein Mann im vierten Jahrzehnt seines Lebens plötzlich dichterisch zu schaffen beginnt¹. Man wird daher erstaunt sein, Schönberg, der

¹ Und S. Pfitzner? Im übrigen bemerken wir, daß wir des Verfassers Ansicht von der Bedeutung der Dichtung Schönbergs nicht zu teilen vermögen und auch Schönbergs Musik in wesentlich anderer Weise bewerten. Das durfte uns aber nicht abhalten, der Abhandlung Dr. Kleins hier Auf-

nur als Tonsetzer und Musiktheoretiker bekannt ist, mit einem Male auf dem von ihm bisher noch nicht betretenen Pfad der Dichtkunst zu finden. Vielleicht auch sind der „Jakobsleiter“ schon manche nicht veröffentlichte Versuche vorausgegangen. Jedenfalls gehört dieses Oratorium zu den bedeutendsten und erschütterndsten künstlerischen Kundgebungen unserer Zeit.

Der Name „Oratorium“ sagt schon, daß das Werk aus dem Geiste der Musik geboren und zum Zwecke der Vertonung geschaffen ist. Sicherlich werden die Absichten des Dichters erst durch die — vorläufig noch nicht erschienene — Partitur zur vollen Deutlichkeit des Ausdrucks gelangen. Dennoch ist diese Dichtung so weit davon entfernt, nur ein Lehrbuch zu sein, daß es verlockend ist, sich mit ihr schon jetzt so vertraut als möglich zu machen.

Ganz leicht ist dies nicht. Denn wie Schönbergs Musik Zukunftsmusik ist, so ist seine Gedankenwelt eine Welt von Zukunftsgedanken. Man könnte sie auch Gedanken der Vergangenheit nennen, denn es sind die Gedanken des alten Indien. Aber für Europa, das bisher von Asien zu lernen abgelehnt hat, bedeuten sie Zukunft, eine Zukunft, die zu verkünden seit 150 Jahren immer wieder die geistigen Helden unseres Erdteiles bemüht sind.

Allen voran aber drei: zuerst Goethe mit dem weithin schallenden Weckruf: „Der westfälische Divan“; dann Schopenhauer, der von einer Art philosophischer Wunschelrute mit unfehlbarer Sicherheit dorthin geleitet wurde, wo im Schutte uralter Ueberlieferung das echte Gold der metaphysischen Erkenntnis vergraben lag; endlich Richard Wagner, der seinem indischen Helden allerdings den christlichen Gralsmantel umhängte. Hatte uns Goethe die *G e s u h l s w e l t* des Ostens zum ersten Male lieb und vertraut gemacht, so war es Schopenhauer, der uns dessen *G e d a n k e n* denken lehrte. Wagner aber war es, der diese Gedanken mit der nur der vereinigten Gewalt des Dichters und Tonschöpfers möglichen Deutlichkeit in ein Anschauliches zu verwandeln wußte.

Aber auch „Parzifal“ konnte in der Aneignung östlicher Weisheit keinen Schlupfunkt bedeuten. Denn von den beiden Fragen, die das Um und Auf alles metaphysischen Erkenntnisdranges enthalten und deren Lösung die Lösung aller anderen in sich schließt — die Frage nach dem Ursprung und die nach dem Ziele des Menschen —, von diesen beiden Fragen beantwortete Wagner in seinem letzten Werk nur die zweite. Diese Antwort lautete, um es ganz schlicht zu sagen: Das Ziel des Menschen ist, dem Erlöser gleich zu werden.

So zeigt uns „Parzifal“, wohin wir gehen. Woher wir aber kommen, warum wir sind, warum wir leiden, das konnte nicht gezeigt werden aus dem einfachen Grunde, weil der Gralmythos jene Vorgänge nicht enthält, in die sich die Antwort symbolischerweise projizieren ließe. Wie Wagner über diesen Punkt dachte, ist wohl flüchtig angedeutet durch die Worte, die Gurnemanz über Kundry spricht:

„Hier lebt sie heut,
Vielleicht erneut,
Zu büßen Schuld aus früher'm Leben.“

Mein leider fehlt diesen Worten der organische Zusammenhang mit dem lebendigen Ganzen der Dichtung. Sie sind nicht eindringlich, aber doch deutlich genug, um uns zu sagen, daß es die Lehre von der Wiedergeburt war, mit der Wagner das andere der beiden Grundrätself der Menschheit zu lösen dachte.

Diese Lehre ist nun der Kern, um den sich Schönbergs Dichtung kristallisch zusammengeschlossen hat. Ich sage „kristallisch“, um die leuchtende Helligkeit, scharfkantige Deutlichkeit und allseitige Durchsichtigkeit des um den einen großen Grundgedanken schöngeordneten Werkes anzudeuten. Welchen

nahme zu gewähren. Unter allen Umständen sei die aufmerksame Lektüre von Schönbergs Oratorium, das im Verlage der Universal-Edition, Wien und Leipzig, erschienen ist, unseren Lesern empfohlen.

Reichtum von Ideen die Reinkarnationslehre in sich schließt, darüber geben schon Schriften wie die von Swedenborg, Steiner, Blavatska und vieler anderer hinreichenden Aufschluß. Aber diesem Reichtum hat Schönberg aus eigenem Unermeßliches hinzugefügt, indem er die Idee aus dem Allgemeinen einer bloß begrifflichen Darstellung, die schon mancher Andere vorher versucht hatte, zum ersten Male mitten in unser Leben hinein entrückte. In das ganz alltägliche, praktische Leben des Einzelnen. Diese unerhört reiche Dichtung ist für Menschen jedes Schicksals und jedes Charakters eben das richtige, eben das, dessen gerade er und gerade jetzt am meisten bedarf. Jeder und jedes hat in ihr sein im tiefsten Wesen erfaßtes Spiegelbild, jedem reicht sie den Schlüssel gerade zu seinen Rätselfn, zeigt ihm den Ausweg aus seiner Not und spricht das erlösende Wort für das schwer zu fassende, ewig Entgleitende seiner ureigensten Dual.

Rein äußerlich genommen, gliedert sich das Oratorium in zwei Teile. Im ersten erkönen die Stimmen der Liebe, des Hasses, der Gewißheit, des Zweifels, des Dankes, der Anklage, und alle die anderen — zuerst zu einem brausenden Afford zusammengefaßt, dann etliche einzeln. Und für jeden gibt es Belehrung oder Trost. Der Schuldige muß nicht verzweifeln. Denn „Sünden sind Strafen“ und somit entführen sie. Der Fortschreitende, der Verarmung statt Bereicherung empfindet, findet die Erklärung dafür in dem Gesetze alles Fortschrittes: „Du warst reicher, ehe du vollkommener wurdest. Jetzt hast du allen Glanz hingegeben für das traurige Wissen: daß du nicht ausreichst.“ Der Sterbende endlich gelangt zu der erlösenden Erkenntnis: „Tausend Leben: Wer von ihnen weiß und sie überblickt, dem sind sie nichts Fürchterliches mehr. Fürchterlich ist ein Leben; ein Leid!“

Der zweite Teil schildert in grandioser Weise die Loslösung der „Toten“ aus dem Schoße der Dämonen, Genien, Sterne, Götter und Engel und ihren abermaligen Abstieg zur Erdenwelt. Aber die meisten kehren nicht mehr zur untersten Stufe der Jakobsleiter zurück, sondern machen eine Sprosse höher halt, getragen und gestützt von den gesammelten Reichtümern des früheren Lebens, nun erst reif für die heilige Lehre, die Gabriel, der Führer und Meister, verkündet: „Auf jeder Stufe fällt man in Schuld und eines jeden Gebet kann die seinige tilgen . . .“

Naher ist, wer in jeder Handlung Gott sucht.“

Dies alles ist so schlicht! Und es ist selbstverständlich nach dem schönen Worte Marie Ebner-Eschenbachs: „Sag etwas Selbstverständliches zum erstenmal und du bist ein großer Mann.“

Das Selbstverständliche zum erstenmal zu sagen und Dinge zu entdecken, die niemand sieht, obzwar sie vor aller Augen liegen, das ist ja auch die ureigentliche Begabung des Musikers Schönberg. Eine spätere Generation wird das begreifen. Die jetzige, deren klaviermäßige Erziehung eine weitgehende Verkümmern des Gehörs zur Folge hatte, ist dazu größtenteils nicht fähig. Es bleibt nichts anderes übrig, als abzuwarten, bis sich die Gabe der unbefangenen Auffassung, die so schwer gelitten hat, wieder einstellt. Aber auch jetzt schon mag es nützlich sein, manchem Einwand zu begegnen, der nicht den Mangel unmittelbarer Aufnahmefähigkeit, sondern einem rein intellektuellen Irrtum entstammt.

So bekommt man immer wieder zu hören, Schönbergs vollkommene Abwendung von der Dreiklangsharmonie sei kein Zeichen von Originalität, sondern von Armut und von Unfähigkeit, aus der Quelle zu schöpfen, aus der so viele allergrößte Meister vor ihm geschöpft haben, ohne ihrer Ursprünglichkeit etwas zu vergeben. Hierauf wäre zu erwidern, daß in der Kunst, wie auch sonst überall, allerdings die Epochen jahrhundertelanger allmählicher Entwicklung und friedlichen

Ausbaues vorherrschen. Andererseits aber gibt es auch plötzliche vulkanische Erschütterungen, bei denen es nicht den Ausbau, sondern den Umbau gilt. Diejenigen, die das letztere bestreiten, verweise ich auf jene viel gewaltigere und erstaunlichere Umwälzung, die sich vor etwa 900 Jahren in der Tonkunst vollzog, nämlich damals, als man, nicht etwa wie jetzt, von einem harmonischen System zu einem anderen, sondern von der völligen Einstimmigkeit zum Prinzip der Harmonie überhaupt überging. Gegenüber jener ungeheuren, kaum faßbaren Revolution erscheinen Schönbergs Neuerungen, so bedeutend sie auch sind, verhältnismäßig geringfügig. Aber diese Neuerungen lenken die Aufmerksamkeit der Meisten davon ab, wie eng Schönberg dennoch in allen seinen Prinzipien mit den älteren Meistern verbunden bleibt. Was man an Beethoven am meisten bewundern muß: die vollkommene Durchseelung aller Stimmen, das Abhandensein von Weirwerk und Füllsel, der wunderbare organische Aufbau, all das gehört zu den Stilelementen der älteren wie auch der neuesten Werke Schönbergs. Seine völlig neue Harmonik fasse ich als notwendigen künstlerischen Ausbruch des völlig neuen Menschen auf, der eben jetzt unter den unsäglichen Wehen des Weltkrieges geboren wird.



Walter Georgii.

Walter Georgii.

Walter Georgii, geboren 1887 zu Stuttgart, entstammt einer bekannten alten schwäbischen Familie. Sein Großvater war der in Turnerkreisen vielgenannte „Turnvater“ Theodor Georgii, dessen Denkmal in Eßlingen steht. Den ersten Klavierunterricht erhielt er mit 9 Jahren; sechzehnjährig wurde er Privatschüler von Max Bauer. Nachdem er die humanistische Reifeprüfung bestanden hatte, trat er Herbst 1905 auf Bauers Rat probeweise ins Stutt-

garter Konservatorium ein. Hatte er bis dahin hinsichtlich der Berufswahl noch geschwankt, so wurde ihm nunmehr bald klar, daß sein Heil nur in der Tonkunst liege. Neben dem Hauptstudium bei Bauer widmete er sich den üblichen Nebenfächern bei S. de Lange (+) und E. G. Seyffardt. In einem Prüfungskonzerte wurde eine Sonate für Klavier und Violine von ihm aufgeführt, über welche sich die Presse günstig äußerte; da aber die kompositorische Begabung ihm selbst nicht ursprünglich genug erschien, gab er, um sich nicht zu zersplittern, 1909 mit Abschluß seiner Studienzeit diesen Zweig der musikalischen Betätigung völlig auf. Dagegen verbrachte er anschließend an die Konservatoriumszeit im Bestreben, seine Allgemeinbildung zu erweitern und auch in die Musikgeschichte tiefer einzubringen, je ein Semester an den Universitäten Kiel, Leipzig, Berlin und zuletzt mehrere in Halle, wo er Februar 1914 bei H. Abert promovierte. Die (später bei Breitkopf & Härtel erschienene) Dissertation behandelte R. v. Weber als Klavierkomponisten.

Unterdessen trat Georgii von 1909 an als Pianist an die Öffentlichkeit und hatte in Berlin sowie in vielen anderen Konzertstädten Deutschlands wachsenden Erfolg. Als er 1910 in St. Petersburg spielte, wurde er durch Glassunow, den bekannten russischen Komponisten und Vorsitzenden der damaligen Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft, an die dieser Gesellschaft gehörende Kaiserliche Musikschule in Woronesch (Südrußland) als erster Klavierpieler verpflichtet. Dort verlebte er zwei Winter, kehrte aber 1912 nach Deutschland zurück, um die unterbrochenen Universitätsstudien fortzusetzen und abzuschließen.

Ostern 1914 wurde Georgii von Fritz Steinbach ans Kölner Konservatorium berufen. Doch schon 1915 wurde er zum Heeresdienste eingezogen, den er 3½ Jahre als russischer Dolmetscher erfüllte. Während dieser Zeit tauchte sein Name naturgemäß nur ganz selten im deutschen Konzertleben auf

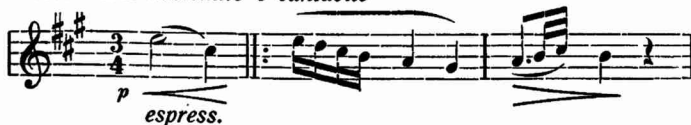
Erst im April 1919 konnte er nach Köln zurückkehren. Dort erfreut er sich jetzt als Lehrer am Konservatorium und insbesondere als konzertierender Pianist hoher Wertschätzung. So sprach Dr. D. Meigel in der Kölnischen Zeitung von seiner „vielseitigen, die ganze Klavierpielkunst umfassenden Begabung“, und andere Stimmen hoben die Fülle von Anschlagsnuancen, den echten Klavierton, die unfehlbare Technik und die poetische Auffassung dieses Künstlers hervor, der in seiner Art vielleicht an der Spitze der rheinischen Pianisten stehe.

Georgii's Repertoire ist äußerst umfangreich; es meidet ausgetretene Geleise, indem Georgii bei den älteren Komponisten selten gespielte Werke bevorzugt (z. B. bei Beethoven die Variationen Op. 34 F dur oder die Bagatellen Op. 126), gelegentlich auch Kompositionen eines Friedrich Kiel, Bargiel, C. Franck u. a. spielt und für die lebenden deutschen Komponisten, namentlich die süddeutschen (J. Haas, J. Weismann, A. Neuf, H. K. Schmid u. a.) und rheinischen (E. Strässer) eintritt, wodurch er sich einen besonderen Namen gemacht hat; ausländische Sachen hört man von ihm seltener, bisweilen etliche russische Klaviermusik, ferner das Klavierkonzert in d moll von Mac Dowell, das ihm unter Krug-Waldsee (†) in Magdeburg, Suter in Basel und Abendroth in Köln stürmischen Erfolg eingebracht hat. W. S. J.

Wandlungen durchgemacht, ehe sie ihre jetzige Gestalt gefunden hat. Um auch im Mittelteil (nach dem Wiederholungszeichen) nichts Mozart-Fremdes hineinzubringen, habe ich für die Harmoniefolge den entsprechenden Abschnitt des Andante-Satzes der B dur-Sonate (K. V. 333) und beim Schlußteil einen Gedanken aus dem Adagio des Klarinettenkonzertes (K. V. 622) herangezogen. Der Oktavenstelle des Originals der Violoncellstimme ist eine Erleichterung beigefügt. Seine Uraufführung in der vorliegenden Gestalt erlebte das Stück am 10. Januar 1917 in Dresden durch die Herren Professor Julius Klengel und Dr. Artur Chig. Ersterer hat es aus praktischen Gründen aus dem ursprünglichen B dur nach A dur versetzt, die Violoncellstimme für den öffentlichen Vortrag genau bezeichnet, auch ein paar Verbesserungen darin vorgenommen und drei Schlußtakte hinzugefügt.

Das „Andantino“ ist in Sonatenform geschrieben. Ein reizendes, leicht dahinfließendes Thema:

Andantino sostenuto e cantabile



wird zuerst vom Klavier vorgetragen und im sechsten Takt vom Cello aufgenommen. Der nun folgende Vermittlungssatz führt zum Seitensatz in der Tonart der Oberdominante und dieser



in den Schlußsatz des ersten Teiles. Nach der Wiederholung des ersten Teiles beginnt der Durchführungssatz. Die Reprise bringt die Themen mit kleinen Veränderungen und anderer Verteilung auf die beiden Instrumente. Ein kleiner Anhang beschließt das Andantino in der Haupttonart.

Das Andantino ist wirklich eine erfreuliche Bereicherung unserer Cello-Literatur und wertvoller als manche verschollene Komposition, die man glaubte ausgraben zu müssen. Die Ergänzungen des unvollkommenen Mozartschen Autographs sind Lewicki ausgezeichnet gelungen. Wir wollen nun hoffen, daß unsere Cellisten seine große Mühe und Sorgfalt auch mit guten Aufführungen belohnen, was wir ja bei dem streng konservativen Charakter unserer Konzertprogramme nicht ohne weiteres voraussetzen können. Eine kleine Revolution könnte auch hier nichts schaden; sie würde vielleicht auch unseren modernen Komponisten zugute kommen.



W. A. Mozart: Andantino für Violoncell und Klavier.

(Köch.-Verz. Anh. Nr. 46.)

Von Karl Bienert (Konstanz).

Wer die herrlichen Kammermusikwerke Mozarts kennt, bedauert stets, daß der Meister keine Kompositionen für das Cello geschrieben hat. Wir müssen es als einen unglücklichen Zufall bezeichnen, kommt doch gerade dieses Instrument dem melodischen Charakter Mozartscher Kunst, wie kaum ein anderes, entgegen. Welch wundervolle Werke hätten da entstehen können, ja, schon der Gedanke daran zaubert uns die göttlichen Kantilenen, perlenden Passagen und Klangkombinationen, im Verein mit Orchester oder Klavier, hervor!

Müssen wir uns auch leider mit der Tatsache abfinden, daß unsere Musikliteratur um einige Meisterwerke ärmer ist, so finden wir doch einen kleinen Trost in einem allerliebsten Andantino für Cello und Klavier, das bei Breitkopf & Härtel erschienen ist (Nr. 5063). Professor Ernst Lewicki in Dresden, der unermüdliche Mozart-Forscher und große Verehrer Mozartscher Kunst, hat diese Komposition, zusammen mit J. Klengel, bearbeitet. Lewicki ist uns kein Fremder, gab er doch seinerzeit die Anregung zu der in gemeinsamer Arbeit mit dem ehemaligen Schweriner Hofkapellmeister A. Schmitt bei Breitkopf & Härtel 1901 herausgegebenen c moll-Messe — Dresdener Messe — ein Meisterwerk Mozartscher Kirchenmusik, das verdiente, öfters aufgeführt zu werden.

Ueber die Entstehung des Andantino schreibt Professor Lewicki in seiner Vorbemerkung:

„Das Autograph (unvollständig) dieser einzigen Originalkomposition Mozarts für Violoncell und Klavier (sie dürfte aus dem Anfang der Wiener Zeit stammen; Köchel gibt als Tonart irrtümlich g moll an) ist im Besitze des Salzburger Mozarteums. Auf meine Bitte hin erhielt ich im Jahre 1907 eine von Joh. Ev. Engl genommene Abschrift und zugleich die Erlaubnis, das in allen Hauptzügen skizzierte Stück — die Handschrift enthält 33 Takte — wenn möglich zu ergänzen und herauszugeben. Die Ergänzung hat mir einige Mühe verursacht und im Laufe eines Jahrzehnts mehrfache

¹ Ein aus dem Jahre 1775 stammendes Violoncell-Konzert in F dur muß z. B. noch als verschollen gelten (vergl. die Notiz von E. Lewicki in Heft 34 [Nov. 1912] der Mitt. f. d. Mozart-Gemeinde in Berlin).

Welche Aufgabe hätte ein großer deutscher Sänger jetzt zu erfüllen?

Von Otto Schmitt (Neu-Ulm).

Großer italienischer Sänger, Enrico Caruso, hat die Welt mit seinem Ruhm erfüllt. Kein deutscher Sänger kommt ihm zurzeit an Berühmtheit und — Einnahmen gleich. In ihm ist der italienischen Kultur ein ausübender Künstler erstanden, der die Aufgaben, die die großen italienischen und französischen Komponisten gestellt haben, restlos erfüllt! Er ist kein Virtuose im üblichen Sinne des Wortes, er ist Künstler durch und durch, allerdings eben romanischer Künstler. Das ist nicht der Virtuose älterer Schule, dem es einzig darauf ankommt, durch Stimme und Gesangstechnik zu glänzen; nein, er lebt seine Rollen, er stellt seine reichen Gaben und seine glänzende Kunstfertigkeit ganz in den Dienst des Kunstwerks. So offenbart er auch uns Deutschen die ganze Bedeutung der dramatischen Musik und Bühnenkunst der Romanen.

Mit Recht zieht er davon ab, in Deutschland deutsche Rollen zu verkörpern. Die technische Möglichkeit läge natürlich vor. Aber dem Künstler Caruso, der nur auf italienisch singt, würde das mit Recht als Stilwidrigkeit erscheinen. Einen Siegfried oder Lannhäuser könnte er wohl singen, aber nicht erleben, denn solche Gestalten liegen eben seinem angeborenen Charakter, wie überhaupt dem Wesen seiner ganzen Nation, völlig fern.

Gerade in seiner Beschränkung auf romanische Opern zeigt sich also Caruso als echter, tiefer Künstler. Seine Nation darf stolz auf ihn sein — wenn er auch leider nicht auf seine Nation!

Höhere kulturelle Ziele verfolgt allerdings Caruso nicht. Die Kunst ist ihm Selbstzweck, er findet seine Befriedigung darin, seine dramatisch-musikalischen Aufgaben ideal zu lösen, und dabei gleichzeitig die vollendetste Gesangskunst die wunderbarste Stimme zu zeigen. Natürlich soll seine Kunst ihm nicht nur Ruhm, sondern auch Gold, viel Gold bringen!

Welche Aufgabe hätte demgegenüber ein wahrhaft großer deutscher Sänger jetzt zu erfüllen? Es wäre entsprechend im Grunde genau dieselbe, nämlich die Aufgaben, die die großen deutschen Meister gestellt haben, restlos zu erfüllen! Damit ist aber gesagt, daß seine Aufgabe wieder ganz anderer, höherer Art ist, gemäß dem grundsätzlichen Unterschied zwischen deutschem und romanischem Geist und deutscher und romanischer Kunst.

Seine Mittel wären allerdings die gleichen: zunächst eine vollendet schöne und biegsame Stimme, in den Dienst des Kunstwerks gestellt. Und dann vor allem müßte er auch ein gottbegnadeter Darsteller sein. Denn seine wichtigste künstlerische Aufgabe wäre die Verkörperung der Gestalten des musikalischen Dramas. — Wagner schildert in seinen Schriften wiederholt die Natur des genialen „Mimen“, den er sich ersehnt, und den er auch in zwei Fällen gefunden hat. Wilhelmine Schröder-Devrient war es, die nach seinem Geständnis ihm diese geniale Mimennatur zuerst offenbarte, die ihn lehrte, wie er seine Rollen zu schaffen habe, damit sie wert seien, von einer solchen Frau gesungen zu werden. Sie hat auch bei den Dresdner Erstaufführungen des „Rienzi“, des „Fliegenden Holländers“ und des „Lannhäufers“ mitgewirkt. Vor allem war sie eine hinreißende Senta. Leider machten sich ihre stimmlichen Mängel schon bei der Verkörperung der Venus störend geltend. In den späteren Werken Wagners, besonders also in den stilreinen musikalischen Dramen, ist sie nicht mehr aufgetreten. Ueber den Eindruck ihrer Kunst

kann man in den Schriften Wagners manche anschauliche Schilderung lesen, besonders in der Schrift „Ueber Schauspieler und Sänger“. Sie war eben eine echte Seelenkünstlerin, die die Seelen der Zuschauer und Hörer so zu fesseln wußte, daß nach Wagners Zeugnis niemand dabei an „Stimme“ und „Singen“ dachte. Das ist also das deutsche Ideal, im Gegensatz zum italienischen, wo die äußeren Mittel doch immer für die Wirkung entscheidend bleiben. Noch einmal war dann Wagner später das Glück beschieden, sein Ideal erfüllt zu sehen. Darüber berichtet seine Schrift „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr v. Carolsfeld“. Die Wirkung der Kunst dieses genialen Sängers vergleicht Wagner einmal mit dem Zauber. Er sah ihn zuerst als Lohengrin in Karlsruhe, und glücklich darüber, ihn gefunden zu haben, sicherte er sich seine Mitwirkung bei den ersten Aufführungen von „Tristan und Isolde“ in München. Ueber Schnorrs ungeheure Leistung

als Tristan, dann auch als Lannhäuser lese man in der erwähnten Schrift nach! Es war ein sehr schwerer Schlag für Wagner, daß dieser gottbegnadete Sänger schon kurz nachher, noch nicht 30 Jahre alt, in Dresden starb. Wagner nennt ihn den „Granitblock“, auf den er die idealen Aufführungen des musikalischen Dramas habe gründen wollen.

Wir wissen also aus dem Munde des Schöpfers des musikalischen Dramas selbst genau, wie die Aufgabe des großen deutschen Sängers beschaffen ist. Stimme und Darstellung sollen Mittel sein, die Seelen der großen Helden zu enthüllen, deren Schicksal sich auf der Bühne vollzieht. Erst dieser höchstbegabte deutsche Sänger vermag die von Wagner gestellten Aufgaben restlos zu erfüllen! Er erst kann dem Dichter und Dramatiker Wagner die gleiche Anerkennung verschaffen, die der Musiker Wagner bereits genießt! Seine große Aufgabe ist es, dem deutschen Volke die Helden seiner Kunst so eindringlich vor die Seele zu stellen, daß dadurch in der Brust des Zuschauers alle edlen Triebe wach werden,



Konradin Kreuzer.

den, die Sehnsucht nach dem Ideal höchster und reinsten Menschlichkeit, wie wir es in einem Siegfried, einem Lohengrin, einem Parsifal verkörpert sehen!

Dieser Sänger würde dann auch das Bestreben haben, nur in weihewollen Aufführungen, also in wahrhaften Festspielen mitzuwirken, und seine Kunst ausschließlich den hohen und edlen Aufgaben, die die deutsche Kunst stellt, zu widmen. Er würde damit, kurz gesagt, im Gegensatz zum italienischen Sänger, im Dienste der deutschen Kunst, seine ganze Tätigkeit der Erfüllung hoher Kulturaufgaben zuwenden. Denn dafür zu sorgen, daß unsere große deutsche Kunst endlich die ihr gebührende Stellung in unserem Volksleben gewinnt, das ist jetzt Sache der ausübenden Künstler, die sie ihrem Volke zu vermitteln haben. Alles egoistische Streben ist da ausgeschlossen. Nicht Ruhm und Gold zu ernten ist das Ziel, sondern die Gewinnung einer hohen künstlerischen Kultur für das ganze deutsche Volk. Niemand hat solchen Einfluß auf die Seele des Volksgenossen wie der Sänger; schon Schiller preist die unvergleichliche, überwältigende Macht des Gesanges: er „weckt der dunklen Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schliefen“, und Wagner bezeugt, daß die Kunst der Schröder-Devrient auch den lebernsten Philistern ans Herz gegriffen habe!

Nichts tut unserem Volke nach dem endlich beendeten Kriege so not, wie die Pflege der idealen Güter. Unsere großen Erfolge auf materiellem Gebiet führten eine große Gefahr mit sich, der z. B. die Engländer unterlegen sind, die der Ueberschätzung des Mammons. Die Bibel sagt: „Was hülfte es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewänne, und

nähme doch Schaden an seiner Seele?" Diejer Seele dient auch die deutsche Kunst, dient auch der deutsche Künstler! — Seine ganze Lebensführung sei auch vorbildlich, denn den Wert der Kunst im moralischen Sinne schätzt das Volk einfach und treffend darnach ab, welche Wirkung sie auf die Lebensführung ihrer Träger, der Künstler, ausübt. Ganz ähnlich, wie es ja auch den Wert der Religion nach der Gesinnung der Geistlichen beurteilt.

Eine große und herrliche Aufgabe also wäre es, die der große deutsche Sänger zu erfüllen hätte. Zunächst die Verwirklichung der höchsten künstlerischen Absichten unserer großen deutschen Meister, vor allem die Verkörperung der Idealgestalten des musikalischen Dramas in wahrhaften Festspielen! Damit die Erweckung und Belebung aller guten und idealen Triebe in der Brust der Volksgenossen, und die Einziehung der hohen deutschen Kunst in ihre wahre, notwendige Stellung im Leben der Nation wie des Einzelnen. Die Blüte edelster deutscher Kultur und wahrhafter Bildung und Gesittung, die Herbeiführung eines Zustandes freier und schöner Menschlichkeit, den Deutschlands große Dichter und Denker mit allen Kräften erstrebt, mit allen Fasern des Herzens herbeigesehnt haben! Ist das nicht wahrlich die schönste Aufgabe, die überhaupt einem Menschen gestellt sein kann?!

Entgegnung auf eine Entgegnung.

Gleich am Anfang seiner Ausführungen stellt der Verfasser den Satz auf, daß alle anderen Künste ihren Inhalt aus unserem geistigen und sinnlichen Leben schöpfen, die Musik allein, deren „Objekte vorerst noch außerhalb der Vorstellungskreise des Tonsetzers liegen“, höheren Ursprungs sei. Das ist doch der Sinn!

Stünde hier, gleich am Anfang einer Erwiderung auf meinen unlängst in denselben Spalten erschienenen Aufsatz „Aus einer Kompositionslehre“, statt des etwas unbulbiamen Ausrufungszeichens ein zugänglicheres Fragezeichen, wäre die Angelegenheit mit einem herzhaften „Nein!“ kurzerhand zu entscheiden. Also zu größerer Ausführlichkeit veranlaßt, muß ich vor allem die gar zu oberflächliche Durchsicht der umstrittenen Schrift beklagen, worauf solche Gegenüberungen häufig gegründet sind.

In der eigenen, durch die oben angeführten Zeilen falsch wiedergegebenen Einleitungsstelle habe ich buchstäblich von der künstlerischen Materie gesprochen, und bemerte nun erstaunt, weil, in anbetrachter mehrfachen ausdrücklichen Verwendung des Wortes selbst, hierfür nicht der geringste Beweggrund vorliegt, die Realität des künstlerischen Stoffes mit der Idealität des künstlerischen Inhalts vertauscht. Sollte etwa der Verfasser je-er Einwürfe tatsächlich gleichgültig gegen den Unterschied sein, welcher zwischen einer Marmor-gestalt (als Stoff) und einer Marmorgestalt (als Inhalt) besteht? — Ich darf es ohne weiteres nicht voraussetzen, und beschränke mich demgemäß auf diese bloße Berichtigung, hoffend, daß damit kein Irrtum nebst allen daraus abgeleiteten Folgerungen auch für ihn erledigt sei. Für meinen Teil ist dies wenigstens der Fall, obschon es bei erwähnten Folgerungen nicht wenig härteigig zugeht, und mir geradezu die Unkenntnis des „Ringens der Künstlerseele mit dem Ungeborenen“ vorgehalten wird, insofern ich der Meinung sei, daß „dem Tondichter die Themen einfach zustiegen“. Auch hier waltet wiederum lediglich die Flüchtigkeit der Kritik, da ich der Feststellung: „Ein Werk wird erschaffen, ein Thema erfunden, jenes ist Expression, dieses Impression des musikalischen Gemüts, wobei solche Formel den Melodien-satz scheinbar zum Gemeingut stempelt.“ — unmittelbar mit jedes Mißverständnis ausschließender Deutigkeit hinzusetzte: „Der Ausdrucksfähigkeit sind jedoch fast die nämlichen Grenzen gezogen wie der Eindrucksfähigkeit, und das Finden oder Nichtfinden eines Motivs wird im tiefsten Sinne jedem, wenn auch nicht vorausbestimmt, so doch veranlagungsgemäß als Möglichkeit auf seinem Entwicklungsweg mitgegeben sein.“ — somit anders gefaßt bereits genau dasselbe behauptete, was mich dann im angeführten Mahler-Zitat widerlegen soll!

Auf den Vorwurf, ich spräche über Bach in despektierlichem Tone, näher einzugehen erübrigt sich wohl: es ist doch gar zu billig und alle erspriechliche Kritik lähmend, bei jedem in seiner Sachlichkeit der üblichen Phrasenterminologie entfaltenden Worte über Blasphemie klagen zu wollen. Wer wirkliche Verbesserungsmöglichkeiten zu erkennen glaubt und vorschlägt, untersucht die alten Meister noch keineswegs und ehrt sie durch fleißiges Studium für den allgemeinen Fortschritt gewiß nutzbringender als so mancher, der ihre Namen stets pathetisch im Munde führt, ohne sich mit ihren Werken innig und fruchtbar zu beschäftigen.

Es bleiben nur die letzten Sätze zu erwähnen, die ich in bezug auf meine eigenen Darlegungen einfach ablehnen muß, da sie völliger

Mißdeutung der von mir gebrauchten Bezeichnungen „induktiv“ und „deduktiv“ entspringen, welche gar nicht in überschwänglicher Richtung auf „Erdachsen“, sondern ganz schlicht zu Kennzeichnung des Verhältnisses der musikalischen Durchführung zu ihren Themen, also ungefähr im Sinne von „konstruktiv“ und „destruktiv“, jedoch mehr das zentripetale Hinstreben und zentrifugale Auseinanderdrängen zu beinahe schaulichen bemüht gewählt wurden. — Der Vollständigkeit halber sei schließlich hinzugefügt, daß der Verfasser jener Entgegnung sich gerade hinsichtlich meiner wesentlichsten und den eigentlichen Kern des Aufsatzes bildenden, prinzipiellen Bemerkungen über das Formwesen für einverstanden erklärt. Alexander Zemlitz (Budapest).

Albert Mattausch: „Graziella“.

Musikdrama in drei Aufzügen.

Uraufführung im Magdeburger Stadttheater am 14. Dezember.

Graziella“, ein dem italienischen Verismus stark nachempfundenes Werk von Albert Mattausch, erlebte unter Leitung des Komponisten und unter Anwesenheit der Librettisten wie zahlreicher auswärtiger Direktoren in Magdeburg seine Uraufführung. Das Textbuch baut sich auf einem bereits vor Jahren zur Aufführung gebrachten Schauspiel: „Der heilige Filippo“ von Max Kempner-Hochstädt auf und ist unter Benützung der Idee von Ernst Heinrich Bethge für die Oper umgearbeitet worden. Obwohl der textlichen Unterlage hervortretende Tieflandanlehnungen anhaften und die Zeichnung der Hauptpersonen wie der gesamte Aufbau stark unter dieser Beeinflussung zu leiden hat, ist doch dem Drama ein ausgesprochener Sinn für Bühnenwirksamkeit eigen und ein, allerdings durch Brutalität der Geschehnisse wirkendes, sensationslüsternes dramatisches Melos unverkennbar. Die Handlung ist kurz erzählt folgende: Ciccio, die Schwester des reichen Bauern Tollemeo, hüllt um die verlorene Liebe Kenzuz, der mit Graziella, einer Tochter des in den Diensten Tollemeos stehenden, sowie in dessen Schuld geratenen Spiano, vermählt ist und der trotz der aufopferndsten Liebe bei Graziella nur Mitleid, jedoch keine Gegenliebe auszulösen vermag. Graziella ist der dämonischen Macht ihres früheren Geliebten Ubaldu, einem Bruder Kenzuz, verfallen und wird von diesem gezwungen, ihm auch fernerhin anzugehören. Indessen drängt Tollemeo bei Spiano auf sofortige Rückgabe des Geldes und Kenzu erbietet sich — wiederum aus Liebe zu Graziella —, dem Vater seines Weibes das Geld zu verschaffen. Er dringt des Nachts in die Behausung Tollemeos und stiehlt diesem Geld, das er in einer in seinem Hause befindlichen Falltür versteckt hält. Tollemeo behauptet, Kenzu erkannt zu haben und beantragt dessen Verhaftung. In fraglicher Nacht hat während der Abwesenheit Kenzuz nun Graziella Ubaldu empfangen und sich ihm in Liebesstunden hingegeben. Das Haus Kenzuz wird nach dem Gelde resultatlos durchsucht und Kenzu, obwohl die von neuem abgewiesene Ciccio behauptet, ihn erkannt zu haben, durch das Dazwischentreten des gerade vorüberkommenden Priesters Don Antonio in Freiheit belassen. Antonio behauptet, in selbiger Nacht vor dem Hause Kenzuz die beiden Liebenden belauscht zu haben. Kenzu schöpft Verdacht. Im letzten Aufzuge finden wir Ubaldu wieder zu Graziella schleichend und diese um Herausgabe des von Kenzu gestohlenen Geldes drängend. Graziella zeigt ihm die Falltür und stürzt Ubaldu, als dieser im Begriff steht hinunterzu steigen, in den Abgrund der Falltür. Kenzu eilt herbei, und befreit wirft sich Graziella diesem in die Arme.

Die Musik erhebt sich schon in instrumentaler Hinsicht über den üblichen Durchschnitt des heutigen Opernschaffens und geht — wenn auch nicht gerade eigene — so doch überaus talentvolle Wege, in denen sich eine liebenswürdige, ernstzunehmende Musikernatur offenbart. Die melodische Führung der Singstimmen ist großangelegt empfunden, niemals trivial gehalten, und der in üppigster Polyphonie geführte orchestrale Teil darf nicht nur als Illustrationsmittel angesehen werden. Dort, wo es heißt, bemerkenswerte Klangmalereien zu finden und dem lyrischen Ausdrucksvermögen gerecht zu werden, weiß der Komponist überzeugende Töne zu finden, so z. B. am Schluß der Szene vor dem Muttergottesbild bei den Worten: „Kenzu, hab' Dank!“ Der musikalische Aufbau ist, an sich betrachtet, geschickt und entbehrt nicht einer von Akt zu Akt immer stärker hervortretenden Steigerung. Der zweite Aufzug birgt von dem markantig gehaltenen Auf-ittethema der Carabiniere an den Höhepunkt des Werkes: ein Septett. Hier ist eine Polyphonie von seltener Struktur entstanden! Mattausch verrät im übrigen am Ende des zweiten Aufzuges wie in der Schlussszene der Oper eine vornehme Haltung der Faktur und den gewandten Operndramatiker, der beifälliger Bühneneffekte bewußt auszunutzen weiß und sich gleichzeitig als Orchester-routinier von zielbewußter instrumentaler Gestaltungskraft zeigt. Schon nach dem Vorpiel der Oper, das durch Austritt der hauptsächlichsten Motiv- und Themenbildungen besticht, jedoch fast durchgängig homophon gehalten ist, war eine unmittelbare Wirkung zu verzeichnen; die Ouvertüre des letzten Aktes ist jedoch in ihrer Reinheit des nicht nach kataphonischen Klangwirkungen strebenden Orchester-satzes ein fast noch wertvolleres Instrumentalstück, das auch außerhalb des Bühnenrahmens im Konzertsaal verbreitet werden dürfte.

Der Erfolg war nicht nur ein Achtungserfolg, sondern — nicht zuletzt auf die geschickte Besetzung der Hauptpartien der Damen Sedlmaier, Kojahn sowie der Herren v. Ullmann und Gesser zurückzuführen — ein durchschlagender. Ob dieses Werk die größeren auswärtigen Bühnen erobern wird? Im Interesse der arbeitsfreudigen Autoren und der Bühnenwirksamkeit des Dramas wäre es zu wünschen! (Gerhard Dorfsfeldt (Magdeburg).)



Musikbriefe

Kassel. Fast noch lebhafter als im Vorjahre scheint sich das Musikleben dieses Winters zu entwickeln. Sehr frühzeitig begannen die Konzerte. Besonders auf chorischem Gebiet setzte ein lebhafter Wettbewerb ein. Als Neugründung erscheint der städtische Konzertchor, der von Kapellmeister Laugs geleitet wird und 500 Mitwirkende umfaßt. Daß ihm der ausgezeichnete Lehrerchorverein angegliedert ist, verleiht den Männerstimmen imposante Wirkung. So erzielte die Vortagsaufführung der h-moll-Messe von Bach einen gewaltigen Eindruck; sowohl an rhythmischer Bestimmtheit wie an Schwungkraft und Ausdruck war alles aus dem Kliefchor herausgeholt. Für solche Choraufführungen erweist sich die neue Stadthalle mit prächtiger Orgel als sehr geeignet. Dort brachte auch der Philharmonische Chor (Dr. Pauli) Händels „Judas Makkabäus“ in hervorragender Weise zur Aufführung. Unter den Solisten ragte Fritz Müller-Raven in der Titelpartie hervor. Mit reinem Genuß folgte man der von K. Hallwachs liebevoll geleiteten Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri“ durch den Oratorienverein. Liffie Schrader stand zwar der Peri noch nicht reif genug gegenüber, dafür boten H. Weher, Windgassen und Wuzel vollendete Leistungen. — Erfreuliche Pflege findet die Kammermusik. Während sie in den Kriegsjahren fast ganz ruhte, ist sie jetzt zu neuem Leben erweckt. Eifrig nehmen sich ihrer zwei neugebildete Trio-Vereinigungen an. Im Kühlung-Trio, dessen Namensgeber als Cellist hervorragend, wirkt die temperamentvolle Pianistin Kath. Eilenberger und der Geiger Lange-Frohberg. Das Zulauf-Trio wird von unserm feinsinnigen Kapellmeister Dr. Zulauf geführt, dem in Rich. Kromer und H. Bender tüchtige Spieler zur Seite stehen. Man hörte Klavier und Romantiker; die Musikgruppe brachte selten gespielte Kammermusik von Brahms und Dvoršak. Den ersten Platz in Musikleben behaupten dauernd die Konzerte der Staatlichen Kapelle. Mit besonderem Schwung brachte sie unter Laugs' belebender Führung Beethovens Siebente Symphonie in A dur heraus, der die edel-schöne Vierte in B dur folgte. Hohen Genuß gewährte neben Schuberts „Unvollendeter“ die hier noch unbekannt zweite Symphonie d-moll von Dvoršak, ein Werk, überströmend an musikalischer Erfindung, glänzend in der Verarbeitung und von rhythmischem Schwung. Interessant waren die geistreichen, klangschönen und feinsinstrumentierten Variationen über ein eigenes Thema von Elgar. Dagegen hätte man an Stelle von R. Strauß' „Domestica“ trotz der bedeutenden Ausführung lieber eine seiner anderen Liederdichtungen gehört. Hans Waffermann, ein jugendlicher Geiger von bemerkenswerter Begabung, spielte in stilbewusster Auffassung Bachs E-dur-Konzert und die Chaconne. Im übrigen erlitten diese Abonnementskonzerte durch die Verkehrsschwierigkeiten manche Aenderungen, da die Solisten oft ausblieben. Indessen war das schließlich zu verschmerzen; denn an Solistenkonzerten war auf allen Gebieten kein Mangel. Von Sängerrinnen erwähne ich Hermine Bosetti, die diesmal nicht im Koloraturfach glänzte, sondern mit entzückender Feinheit Lieder sang, ferner Eleonor Schloßhauer-Reynolds mit klangvollem Alt, die durch Stimme und Gesangskunst bedeutend wirkende Adelheide Widert, die vielversprechende Maria Wendel mit warmleuchtendem Sopran, die feinsinnige einheimische Liedersängerin Magda Schier. Unter den Sängern stelle ich Lattermann mit in erste Reihe, der mit seinem edeln, klangreichen Bariton Lieder von Strauß und Liszt fein empfunden und ohne jedes Bühnenpathos sang. Ganz ohne R. Wagner glaubte er allerdings ebenso wenig auszukommen wie W. Kirchhoff und Hensel. Letzterer enttäuschte sehr, da sein früher so herrlicher Tenor an Klangschönheit viel verloren hat. Als stimmlich reich begabter, wenn auch noch nicht ganz reifer Künstler stellte sich der Tenor John Gläser vor. Tiefgehender Eindruck hinterließ der Meistergesang von Schlußnus. Auf pianistischem Gebiet überragte alle Frida Kwast-Hodapp. Wie die geniale Künstlerin Chopins Sonate h-moll und Hegers Telemann-Variationen in Auffassung und Technik durchführte, gehört zu den stärksten Eindrücken. Eine klar und sicher gestaltende Pianistin ist Elise Hennig; als poesievoll empfindender Spieler mit fein geschliffener Technik erprobte sich Max Jaffe. Er konzertierte mit A. Petšnikoff, dessen vornehme Kunst sich in Mozarts Violinkonzert A dur äußerte. J. Thornberg entzückte im Mendelssohn-Konzert durch bestrickend schönen Ton und virtuosos Können. Stillichere Auffassung und hoher künstlerischer Ernst ist J. Wolfsthal und G. Kulenkampfs-Poß nachzurühmen. Auch unser junger Konzertmeister Kromer durfte sich neben solch anerkannten ersten Geigern öfters mit Erfolg hören lassen. Vielbegehrt als Begleiter ist mit Recht R. Laugs. — Die Oper brachte eine Anzahl trefflicher Neueinstudierungen älterer Werke heraus; besonders die Speloper, für die gute Kräfte zur Verfügung stehen, leistete in „Fra Diavolo“, „Lustige Weiber“, „Hoffmanns Erzählungen“

sehr Erfreuliches; daneben behaupten die vom Publikum heißgeliebten Opern „Mignon“, „Traviata“, „Carmen“ u. a. ihren festen Platz im Spielplan. Als Erstausführungen erschienen „Die toten Augen“ von d'Albert mit starkem äußern Erfolg und das Singspiel „Das Dorf ohne Glocke“ von Ed. Künneke, ein musikalisch sehr ansprechendes Werk. — Unser bisheriger lyrischer Tenor Fr. Windgassen ist in das Fach des Heldenteners übergegangen, und daß er, trotzdem sein Organ nicht die heldenhafte Wucht besitzt, sich hier behaupten kann, bewies sein prachtvoll durchgeführtes Tannhäuser, Lohengrin, Siegmund. Für den Siegmund im „Ring“ war Hensel herangezogen. In Müller-Raven mit weichem, fein geschultem Organ ist das lyrische Fach wieder gut vertreten; auch der neu gewonnene Bariton Mofsi ist besonders für Charakterrollen eine ausgezeichnete Kraft. Schließlich ist noch eine von Dr. Zulauf geleitete Neueinstudierung von Humperdincks köstlicher Oper „Hänsel und Gretel“ als besonders gelungen zu erwähnen. (Th. Iber.)

Weimar. Unser ehemaliges Hof-, jetzt Deutsches Nationaltheater, ist nun nach dem Weggang der Nationalversammlung seiner Bestimmung wieder zurückgegeben worden und eröffnete seine Pforten unter der regsten Anteilnahme der begeisterten Zuhörer mit einer wohl gelungenen Aufführung der „Meisterfänger“ unter Dr. Peter Raabes Leitung. Hervorragend war wieder der Hans Sachs Strahmanns, dessen herrliche Stimmittel besonders im dritten Akt eine Wärme ausstrahlten, die der Aufführung aufs beste zustatten kam. Neu besetzt waren nur die Eva durch die schönstimmige Priska Nisch und der Bedmeßer durch den überaus intelligenten Hans Mang, der mit seiner musikalisch sicheren Partie wieder dem Hörer zum Bewußtsein brachte, wie unmittelbar ein Bedmeßer wirkt, der nicht übertreibt, sondern sich an das hält, was Wagner eben durch die Noten so genial vorschreibt. Eine ausgezeichnete, in allen Teilen abgerundete und nach jeder Richtung durch Peter Raabe sorgfältig vorbereitete Aufführung bot die Intendanz mit Bodo Sigwart, des leider zu früh aus dem Leben Geschiedenen, Oper „Die Veder des Euripides“. Alle Schönheiten dieser wohlklingenden, erstgemeinten Musik kamen unter der Hand des Dirigenten zu restlosem Erklingen; wohl diszipliniert, klangvoll und rein erklangen die nicht leichten Chöre, und Ausstattung wie Inszenierung zeugten von der stillgerechten Auffassung des verdienten Orchesterführers Ferdinand Wibey, der in diesem Jahre unter Anteilnahme seiner Kollegen und der Weimarer überhaupt auf eine fünfundsingzigjährige Bühnentätigkeit an der Weimarer Oper zurückblicken konnte. Die Hauptpartien lagen bei den Damen Nisch und v. Normann und bei den Herren Strahmann, Haberl, Bergmann in besten Händen, besonders Fr. Priska Nisch bot nicht nur durch ihre lebendige Darstellung, sondern auch gesunglich prächtige Momente, die sich an einigen Stellen zu dramatischen Höhepunkten eindringlichster Art steigerten. In den bis jetzt stattgehabten Abonnementskonzerten der Staatskapelle unter Raabes Leitung hörten wir am ersten Abend Hegers Romantische Suite, deren zweiter Satz ganz besonders gefiel, Schumanns a-moll-Konzert für Violoncello, von dem Dresdner Professor Wille ganz prächtig gespielt, und Brahmsens e-moll-Symphonie. Etwas sensationeller gestaltete sich schon der zweite Abend, gab es doch hier drei Orchesterstücke des vielumstrittenen Arnold Schönberg. Nun der Erfolg war negativ, die Zuhörer lachten. Man wird ja im Laufe der Zeit noch manches andere von ihm hören, der ja auch musikalisch wirklich Schönes geschrieben haben soll; diese drei Stücke ließen allerdings von dem Begriff Musik nichts ahnen. Robert Keiz, der Konzertmeister unserer Staatskapelle, spielte mit trefflichem Gelingen noch Sinigaglia nicht uninteressantes und temperamentsvolles Violinkonzert und Peter Raabe entschädigte die Hörer für den verfallenen ersten Teil des Konzertes durch eine großzügige Wiedergabe der C-dur-Symphonie des göttlichen Franz Schubert. Im Konzertsaal gab es ebenfalls manches Interessante und Erwähnenswerte. Vor allem ist da Emmy Heim aus Wien zu nennen, die, vom Untergeordneten begleitet, sich durch ihre vortreffliche Gesangskunst einführte und die Schönheit ihres prachtvoll ausgeglichenen Organs in Arien (italienisch) und Liedern von Debussy und Mahler zur Geltung brachte, so daß sie, wenn sie wieder mal nach Weimar kommt, die freudigste Aufnahme finden wird. Einen sehr nachhaltigen Genuß bot auch unsere Anneliese v. Normann mit einem Volksliederabend. Die schlichte, anspruchslose Art ihres Vortrags im Verein mit einer sehr sicheren Beherrschung ihrer schönen Stimmittel gaben ihren Darbietungen etwas ungemein Anziehendes und Fesselndes, gibt es ja im allgemeinen leider wenig Bühnensänger, die dem einfachen Liede in dieser Weise gerecht werden. Prätig verließ auch der Liederabend von Lena Lübeck (Hamburg), die, in Weimar keine Fremde mehr, durch den Ernst ihres Strebens und durch ihre sympathischen Mittel stets interessiert. In ihrer Partnerin Fr. Clara Körner aus Moskau lernte man eine Geigerin von ganz hervorragenden Qualitäten kennen, die sicher ihren Weg machen wird. Ein sicheres Stützgefühl und hohe musikalische Intelligenz vereinigen sich hier mit der ausgeprochenen Begabung für die Technik dieses Instrumentes, die zu den größten Hoffnungen berechtigt. In Bruch d-moll-Konzert strahlte ihr blühend schön, immer männlich wirkender Ton eine Wärme aus, die die Zuhörer zusehends mit fortriss, so daß man sie recht bald wieder hier hören möchte. Ein nachahmenswürdiges, mutiges und dankenswertes Beispiel gab die Gesanglehrerin an der Staatlichen Musikschule, die Konzertängerin Fr. Maria Schulz-Birch, mit einem Zyklus von sechs Abenden für zeitgenössische Musik im Saale der Musikschule. Zum ersten Abend, der Werke von Ella Adajewski, Gustav Lewin und Rich. Weß brachte, hatte sich

bereits eine andächtig lauschende Zuhörerschaft eingefunden, die den Vorträgen mit wachsendem Interesse folgte. Starkem Interesse begegnen auch die von Rob. Reiz und Dr. Lakto eingeführten Sonatenkonzerte, die an Vormittagen im Konzertsaal des Nationaltheaters abgehalten werden. Daß letzterer eine Tristan Aufführung in Vertretung des damals erkrankten Peter Raabe ohne vorangegangene Probe leitete, darf nicht unerwähnt bleiben. Hier, wie in einer von Dr. Julius Maurer geleiteten Aufführung der „Lieder des Euripides“, ebenfalls in Vertretung Dr. Raabes, zeigten sich die beiden Dirigenten ihren Aufgaben vollkommen gewachsen. Als ein Sänger von hoher künstlerischer Intelligenz erwies sich Rehsfuß von Frankfurt a. M., der im Verein mit dem ihn trefflich begleitenden Prof. Hünze-Reinhold zwei Schubert-Abende veranstaltete, in denen die „Müllerlieder“ und die „Winterreise“ zum Vortrag kamen. Die Darbietungen des Sängers, dem neben einer prächtig kultivierten Stimme eine treffliche Aussprache zu Gebote steht, ließen keinen Wunsch unbefriedigt. Junere Anteilnahme und eine meisterliche Art des Vortrages schufen hier eine kongeniale Ausdeutung dieser herrlichen Gesänge, die auf die Zuhörer so stark wirkte, daß die beiden Künstler sich zu einem dritten Abend, der Schumann und Beethoven gewidmet war, entschließen konnten. So gestaltete sich also bis jetzt das Musikleben Weimars sehr abwechslungsreich und interessant, so schmerzlich es auch empfunden wurde, daß der zum ersten Abonnementskonzert im Nationaltheater sehnlichst erwartete d'Albert im letzten Moment abgefaßt hatte.

Gustav Lewin.

Kunst und Künstler

— Großen Schwierigkeiten begegnet die Uebernahme des Opern- und Schauspielhauses in Hannover durch die Stadt. Trotz aller Subventionen, der Erhöhung der Eintrittspreise, des glänzenden Besuchs wird die Lage des Theaters (dasselbe wird von Braunschweig, Stuttgart und anderen Orten gemeldet) immer schwieriger. Verpachtung an einen Privatunternehmer ist wohl ausgeschlossen: wer soll sich an ein Geschäft machen, das von vornherein dazu verdammt ist, nicht zu rentieren? In Stuttgart beziehen Künstler zum Teil noch Gagen von 6000 Mk., während die Theaterarbeiter viel mehr verdienen. Deshalb mit Recht, weil sie bei sich zu Hause die tiefstgründigen und zeitraubendsten Studien zu machen haben, wie sie in der nächsten Probe einen Nagel einschlagen oder eine Kuliße ohne Gefährdung — für sich — transportieren müssen. Es ist zum Lachen oder zum Heulen! Ueberall das gleiche Lied: vor lauter mißverstandenen sozialen Denken geht schließlich alles, was wir gebaut haben und was unser Stolz sein durfte, zum Teufel!

— Einen sehr beachtenswerten Vorschlag, Mängel des deutschen Theaters zu beheben, finden wir in einer Zuschrift der Essener Stadtverwaltung: „Die wirtschaftliche Lage der Theater ist in derart ungünstiger Entwicklung begriffen, daß ernste Sorge für den Fortbestand der Kunstdarbietungen und damit für das Auskommen der Theaterkünstler und Angestellten besteht. Um die Lebensbedingungen der Theater im richtigen Einklang mit der wirtschaftlichen Lage der Städte zu halten, haben sich bereits die Theater Rheinlands und Westfalens mehrfach in Essen zusammengesunden, um Stellung zu den Forderungen der Angestellten und Künstler zu nehmen. Diesem Vorgang entsprach eine Einladung des Oberbürgermeisters von Mannheim nach Berlin zu einer Besprechung der Städtevertreter über die wirtschaftliche Lage der Theaterkünstler. Es wurde dort festgestellt, daß es unbedingt erforderlich sei, den Städten im Deutschen Bühnenverein eine wirksamere Vertretung zu verschaffen, um mit ihm Mittel und Wege zu finden, wie eine Einstellung der Theaterbetriebe zweckmäßig verhindert werden kann. Es wurde beschlossen, die Begründung eines „Städtebundes für Theaterbelange“ anzuregen. Ein Arbeitsausschuß aus den Verwaltungssachwaltern der Stadttheater Essen, Frankfurt, Leipzig, Mannheim wurde zur Vorbereitung der erforderlichen Schritte eingesetzt.“

— Zwischen der Berliner und Dresdener Staatsoper werden Austausch-Gastspiele geplant. Als Handelsobjekt werden von sächsischer Seite „Die Schneider von Schönau“ genannt. Berlin schweigt sich mit seinem Angebot noch aus. Und das in der Zeit der Verkehrsbehinderungen und Reiseerschwerungen!

— Das Royal College of Music in London veranstaltet Orchesterkonzerte, um der Öffentlichkeit das Schaffen der lebenden englischen Komponisten bekannt zu machen. Nach der Richtung wird nicht gefragt. Der Deutsche handelt anders: erst wird sein Name und Art festgestellt und dann . . . Wann werden wir eine Statistik der zu dauerndem Barten verurteilten deutschen Meister bekommen? Was einzelne Fürsten früher in Hintansetzung deutscher Kunst geleistet haben, war ein Kinderspiel zu der heute z. B. die deutsche Bühne beherrschenden Gefinnungslumperei in nationaler Hinsicht!

— Gegen die erst im Juli begründete Star Opera Co. in New York, die ihre Absicht, deutsche Opern zur Aufführung zu bringen, wegen der feindseligen Haltung eines Teiles des Publikums nicht durchführen konnte, ist das Konkursverfahren eingeleitet worden. Im Metropolitan Opera House, in dem u. a. Caruso, Frau Farrar und Scott auftraten, wird Bodansky den „Parifal“ dirigieren.

— Im Verlag Hug & Co. (Zürich-Leipzig) sind unter der Herausgabe von Karl Seelig, Zürich, die wertvollsten deutschen Volkslieder erschienen. Inzwischen wurde mit der Sammlung fremder Volkslieder (mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung, Original- und deutscher Text) begonnen. Komponisten, welche gegen Honorar an einigen weiteren — namentlich slawischen — Heften mitarbeiten möchten, sind gebeten, möglichst bald mit dem Herausgeber (Karl Seelig, Zürich 2, Sternstraße 18) zu gemeinsamer Verständigung in Verbindung zu treten.

— Die wertvolle Wagner-Sammlung des verstorbenen Kaufmanns H. E. Hagedorn (Hamburg) ging in den Besitz der Stadt Leipzig über.

— Das Dortmunder Philharmonische Orchester soll 1920 verstaatlicht werden.

— Der vortreffliche Münchener Komponist A. Reuß war kürzlich mit seinen Variationen „Landsommertage“ auf dem Programm eines Münchener Klavierabends des bekannten Kölner Pianisten Walter Georgii vertreten. Das reizvolle Werk fand ebenso wie die „Hausmärchen“ von J. Haas starken Anklang.

— Otto Heß hat als Wagner-Dirigent in Madrid (Teatro Real) große Erfolge. Nach dem ersten Akte der „Walküre“ brachte ihm das Publikum eine stürmische Ovation dar. Unter den Darstellern waren die Italiener Elsa Roccanelli, Cirino und Nina Galo, der Franzose Rousselière und die Spanierin Maria del Camino de Bejar. Das europäische Konzert ist also wenigstens fern im Süd, im schönen Spanien wieder im Gange.

— Frida Kwast-Hodapp wurde zum Ehrenmitglied des Richard-Wagner-Vereins Darmstadt ernannt.

— Als Nachfolger Prof. Aberts hat der a.o. Professor der Musikwissenschaft an der Universität Breslau, Dr. Max Schneider, einen Ruf nach Halle erhalten.

— Fritz Koentneke wurde dem Großen Schauspielhaus in Berlin als musikalischer Dramaturg verpflichtet.

— Leo Fall hat die Partitur einer Oper „Der goldene Vogel“ vollendet. Der Komponist hat unter Zurückstellung jeder Tätigkeit für die Operette drei Jahre lang an ihr gearbeitet, sich somit zum mindesten als rara avis unter den gleich ihm Strebenden bewährt.

— Als Nachfolger Dr. L. Hürth, der, wie gemeldet, nach Berlin an die Staatsoper übersiedelt, ist Dr. Otto Erhardt (Düsseldorf) zum Oberregisseur am Württ. Landestheater in Stuttgart ernannt worden.

— Geh. San.-Rat Dr. Walter Pielke, dem bekannten Stimmarzt, Dozenten am akadem. Institut in Charlottenburg und früheren Leipziger und Berliner Heldentenor, ist der Titel eines Professors verliehen worden.

— Die ausgezeichnete Konzertsängerin Frau Vand-Aglo da hat eine große künstlerische Reise durch norddeutsche Städte mit außergewöhnlichem Erfolge beendet und ist zu einer zweiten Tournee verpflichtet worden.

— Neue Werke Roderich v. Mossisowitsch wird die „Wiener Kammerkunst“ unter Leitung von Milencovich zur Aufführung bringen: eine Serenade für Streichtrio, eine Violinsonate, eine Weihnachtskantate und Tenorlieder nach Dichtungen Greifs.

— Karl Förrn, vormalig Tenor am Kgl. Opernhaus in Berlin, hat sich in Amerika eine Farm gekauft. Wohl dem, der's kann!

— F. v. Weingartner, der gerne irgendwo draußen bei den „ehemaligen“ Feinden Geld und Lorbeeren gesammelt hätte und deshalb einen wütenden Ausfall gegen die Deutschen machte, zu denen wir ihn selbst doch zu zählen gewohnt waren, will in Berlin dirigieren. Der „B. L.-A.“ legt ihm nun nahe, seinen „Fall“ vorher aufzuklären. Fabelhaft nett vom „B. L.-A.“! Und so entgegenkommend. . . Ob wohl die Franzosen so viel „Objektivität“ aufbringen würden?

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Paul Lange, Kaiserlich osmanischer Hofkapellmeister und Chef des türkischen Marineorchesters, der in der Türkei lange Jahre verdienstvoll gewirkt hat, ist in Konstantinopel gestorben.

— August Stoeklin, geb. 1873, Schüler des Straßburger Konservatoriums, Komponist von Kirchenmusik, Liedern, Klavierkompositionen und der Oper „Theodolinde“ (Dichtung von G. Speß, deutsch von D. Reizel), ist in seiner Vaterstadt Fienheim gestorben.

— Die bekannte russische Sängerin Maria Dolina ist in Paris gestorben.

Erst- und Neuaufführungen

— R. Strauß' „Frau ohne Schatten“ wurde nun auch in Köln aufgeführt. Die Stellung der Kritik ist natürlich geteilt. Die Gegner und auch die nicht-unbedingten — ianer empfinden offenbar je länger je stärker die Artifizialität, die mangelnde Ursprünglichkeit der Musik und vor allem die langgezerrte, in Symbolistik erstarrte Dichtung Hofmannsthal's als quälend.

— G. v. Reznicek's neue Oper „Blaubart“ soll im Februar dieses Jahres in der Staatsoper in Berlin zur Uraufführung kommen.

— **B. Graeners** Oper „Don Juans letztes Abenteuer“ ist bei ihrer ersten Aufführung in Prag ohne starken Beifall aufgenommen worden.

— In Wien ist die neue Operette von **Oskar Strauß**, „Die Dorfmusikanten“, mit starkem Erfolg im Theater an der Wien aufgenommen worden.

— **G. Puccini's** Trilogie „Das Triptichon“ (die drei Einakter Der Mantel, Schwester Angelika, Ganni Schicki) sind am Auditoriumstheater in Chicago mit starkem Erfolge in Szene gegangen. Das Werk wurde zuerst in Rom gegeben.

— **B. Mascagnis** neue Oper „Si“ hat es in Rom nur zu einem Achtungserfolge gebracht.

— Im letzten Symphoniekonzert der Kapelle des Landestheaters zu Karlsruhe kam zur Uraufführung „Frau Abenteuer“ (nach Schöffel), eine Ouvertüre von **Hermann Noegel**, dem Autor der Oper „Meister Guido“. Von dem neuen Werk, das, mehr epifodenhafte als einheitlich gegliedert, bald in zart getöntem, bald in leuchtenden Orchesterfarben uns entgegentritt, geht eine starke, von innen heraus inspirierte Bildkraft aus, die an Intensität noch dadurch gewann, daß der Komponist selbst als Orchesterleiter in sinnfälligster Weise seine Schöpfung erlebendigte.

— Als örtliche Neuheit brachte **Erich Band** mit der Stuttgarter Chorvereinigung **Bruckners** Messe in f moll zur ersten Wiedergabe.

— **Walter Giesecke**, ein junger, begabter Pianist, brachte in der Darmstädter Sezession Werke neuromantischen Ursprungs, darunter Arbeiten **Debussy's**, **G. Scotts**, **M. Ravel's** und **B. Niemanns**, zur Wiedergabe.

— **Karl Goepfert** (Potsdam) hat mit seinen im Verlage **B. Hille** in Weimar erschienenen neuen Chören Helgoland, An das Leben, Morgenopfer und Legende (Ballade) in Weimar und Potsdam starken Eindruck gemacht.

— Zum 70. Todestage **Konr. Kreuzers** wurden in Donaueschingen des Komponisten (ungedruckte) Faust-Szenen durch den verstärkten katholischen Kirchenchor und die Solisten **Gertrud Wehler** und **Prof. L. Feuerlein** von Stuttgart zur ersten Wiedergabe gebracht. Das schöne und musikalisch wertvolle Werk, das aus 22 Einzelnummern besteht, die der Hofbibliothekar **H. Burkard** zu 7 Szenen zusammengestellt hat, fand lebhafteste Anerkennung. Das Werk Kreuzers stellt in dieser Bearbeitung eine Bereicherung unserer dürftigen Literatur an kleineren Chorwerken dar. Auch ein ungedrucktes Quartett Kreuzers für Klarinette, Violine, Viola und Violoncello fand viel Beachtung.

— **A. Skrjabin's** 4. (Chor und) Symphonie (E dur) kam in Köln unter **Abendroth** zur ersten Aufführung.

— Das dritte, dem zeitgenössischen musikalischen Schaffen der Schweiz gewidmete Konzert der Tonhalle-Gesellschaft in Zürich vermittelte die Bekanntschaft mit zwei neuen Werken: einem Konzertino für Geige und kleines Orchester des Zürchers **Walter Schultheß** und einer vierjährigen Symphonie in C dur (Op. 31) von **Volkmar Andreae**.

Vermischte Nachrichten

— An **Professor Beethoven**. Nach den in Wien erscheinenden „Musikalischen Signalen“ ist in Wien ein Brief angekommen, den man für einen Scherz halten könnte, wenn er sich nicht wirklich in den Händen der Zeitung befinden würde. Er hatte folgende Adresse:

Wohlgeborenem Herrn
Ludwig Beethoven, Professor am Konservatorium
Wien, 9. Bez., Schwarzspanierstr. 15, 1. Stock.

Der Briefträger, der diesen Brief auszutragen hatte, hat gewissenhaft Nachforschungen nach dem Adressaten angestellt, deren Resultat nachfolgender amtlicher „Vermerk“ auf dem Kuvert war: Adressat IX/3, Schwarzspanierstr. 15, jetzt unbekannt. Vor 92 Jahren wohnte hier ein **Ludwig Beethoven**, selbiger gestorben im Jahre 1827. Anfrage Konservatorium, Wien III/3.

Der Brief hat folgenden Wortlaut:

Wien, am 12. November 1919.
Sehr geehrter Herr Professor

Es handelt sich darum ob Sie meine 16jährige Tochter für die Oper ausbilden können. Ihre Opern haben mir sehr gut gefallen so daß ich nur Vertrauen zu Ihnen sehr geehrter Herr Professor habe. Ich bezahle alles was Sie verlangen den ich bin sehr reich auch 200 K. für die Lektion. Möchten Sie das übernehmen? da ich heute abreisen muß so bitte ich um Ihre Zuschrift.

Mit Hochachtung
(folgt genaue Adresse und Name)
Skolomea, Galizien.

(beigelegt 1 Stück 20-Heller-Briefmarke!)

Als Dokument der „galizischen“ (hm, hm!) Bildung von heute nicht ganz übel. Im übrigen hat der Briefschreiber doch auch Anspruch auf unsere Teilnahme: als offener Kriegergewinnler will er seiner Tochter den besten Unterricht geben lassen. Der Mann hat also, wenn auch nachträglich, sein Herz entdeckt und „Das Herz abelt den Menschen“, sagt Mozart. (Übrigens — als Zusatz für die „Galizier“: Mozart, der die 200 Kronen für eine Lektion auch hätte gebrauchen können, erteilt gleichfalls keinen Unterricht mehr.)

Zu unseren Bildern. Wir bringen an anderer Stelle dieses Heftes eine Notiz über die durch die Gesellschaft der Musikfreunde veranlaßte Aufführung der Faust-Szenen **Konradin Kreuzers** in Donaueschingen. Sie fand statt zur Erinnerung an den 70. Todestag des Komponisten, der am 22. November 1780 zu Meßkirch in Baden als Sohn eines Müllers geboren wurde, Theologe werden sollte, als Jurist in die Matrikel der Universität Freiburg eingetragen wurde und sich 1800 nach dem Tode des Vaters ganz der Musik, die er schon früher eifrig betrieben hatte, widmete. Nach einem längeren Aufenthalt in Konstanz kam er 1804 nach Wien, wo er Schüler **Albrechtsbergers** wurde und als Komponist (ohne Erfolg) tätig war, bis 1810 sein Singspiel „Jery und Bäteln“ einschlug. Ein zweites Singspiel, „Mesop in Phrygien“, wurde 1821 in Donaueschingen und später in Stuttgart aufgeführt. Seine Oper „Konradin“ verschaffte Kreuzer die Stellung eines Hofkapellmeisters in Stuttgart, die er 1817 mit der eines Kapellmeisters des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen vertauschte. Von 1822 ab war Kreuzer wieder in Wien, 1840—1846 wirkte er in Köln, dann wieder, drei Jahre lang, in Wien und siedelte schließlich nach Riga über, wo er am 14. Dez. 1849 starb. Kreuzer (so wird sein Name im Taufregister geschrieben) lebt heute noch durch einige Männerchöre, die Oper „Das Nachtlager in Granada“ (Wien 1834) und seine Musik zu Raimunds „Ver-schwender“ (Wien 1833).

Gymphonie.

Ein nachdenklich Capriccio.

Im tiefen Dunkel liegt der Saal,
Leht bricht ein schwanker Mondenstrahl
Weis zitternd durch die weiten Räume
Und stört der Schläfer leichte Träume. —
Der breite Bach, er rüttelt sich,
Der Paukenschlegel schüttelt sich,
Voll Anmut klagt die zarte Flöte
Dem Cello ihre Liebesnöte.
Die Becken geben dumpfen Laut,
Fagott verwundert um sich schaut,
Die Geige und die Klarinette
Bereinen sich zum Kampfduette.
Dvor bricht des Schweigens Bann
Und fängt ein Lied voll Schwermut an,
Die große Trommel lärm't dazwischen,
Als wollte sie sie niederzischen. —
Was soll dies Toben und dies Schrein?
Der Mond blüht höchst verwundert drein.
Was wollen diese Musikanten,
Die hier in heißem Kampf entbrannt?
Es fehlt der Meister, der sie zwingt,
Der Dissonanz zum Wohlklang bringt,
Der rasch mit einem Wink der Hände
Dem wüsten Chaos macht ein Ende.
Das ist grad hier wie in der Welt:
Ein Mann auf rechten Platz gestellt
Weiß, wie er Widerstreben meistert,
Reißt mit, schafft Ordnung und begeistert
Was wirrer Töne Ueberschwang,
Wird klarer, herrlicher Gesang;
Aus vieler Wollen wohl beraten
Erwachsen rühmenswerte Taten. —
Nur in harmonischem Verein
kann Kunst erblühen und gedeihn,
Und nur mit echten Geisteswaffen
kann ja die Menschheit Großes schaffen.
D' fand' ein Volk doch stets den Mann,
Der alle zwingt zu seinen Bann,
Was locket, fester knüpft und fester
Zu aller Guten Weltorchester.
Das wär' ein Tönen wundersam,
Wie's nie zu Menschenohren kam,
Das gab in reinsten Harmonien
Die hehrste aller Symphonien.

Walter Machler (Berlin).

Besprechungen

Neue Lieder.

Hans Kleemann, Op. 1: Zwei Mädchenlieder; Op. 4: Vier Lieder.
Verlag E. M. Plenum, Leipzig-Chemnitz.
Wer in Op. 1 schon so Ausgereiftes gibt, wie Hans Kleemann, dessen Name muß man sich merken. Gleich im Mädchenlied beweist er, daß er

aus dem einfachsten Stoffe — ohne gegen den Stil zu verstoßen — etwas zu machen weiß, daß er sich durch die Gleichheit des Rhythmus nicht an eine gleiche Form in der Musik gebunden fühlt und es ausgezeichnet versteht, sich in der Beschränkung als Meister zu zeigen und allerliebste Melodien zu schreiben weiß. Das Lied „Mädchenwünsche“ (Op. 1 Nr. 2) in seiner fast klassischen Form und von rührend einfacher Melodie, ist sehr zum Vortrage geeignet; ein dankbareres Lied in anspruchsvollerem Gewande findet man kaum ein zweitesmal. Op. 4 enthält erste Lieder. In „Der weiße Mond“ ist der ganze Reichtum Verlaine'scher Poesie musikalisch mitempunden und fast übertroffen. In den übrigen Liedern begegnet man guter Tonmalerei; scharfe Kontraste sind vermieden, bei aller Vielgestaltigkeit des Ausdrucks. Edel ist die Tonsprache. Man hat es hier mit einem Komponisten von bedeutender Begabung zu tun.

Hermann Zilcher, Op. 41: Drei Gedichte von Richard Dehmel für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Edition Breitkopf Nr. 5120.

Selbst die Namen Dehmel und Zilcher sind in Einklang zu bringen: der Komponist muß es nur verstehen, aus des Dichters Schaffen das herauszugreifen, das in seiner Seele eine Saite miterklingen läßt. Wie ichwermütig und doch frohreich hat Zilcher das Gedicht „Die Verhüllten“ vertont und ein formvollendetes Lied daraus geschaffen, das im Hörer nachklingt und unvergessen bleibt! Man muß, wie er, vertraut mit der Natur sein und ihr die Klänge abgelauscht haben, um Naturerlebnisse so gestalten zu können, wie er es in diesem Liede tut. Von langsam gleitenden Begleitfiguren gestützt und ruhig fließender Stimmführung ist das Lied „Gleichnis“, während „Deutscher Liebe Lobgesang“ mehr auf Wirkung hin gearbeitet ist, aber dennoch in jedem Takte verrät, daß es von einem Meister geschrieben ist, der aus einem unversiegbaren Quell Erhebung und Erbauung spenden kann.

Karl Aeschbacher: Aus den von uns in Heft 22 (40. Jahrgang) besprochenen Liedern des sehr begabten Schweizer Komponisten (Op. 13, 14, 15 und 16) sind nun einige auch einzeln im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. Wir wollen nicht versäumen, nochmals auf diese vortrefflichen Kompositionen hinzuweisen und sie zum Studium zu empfehlen.

Max-Reger-Liederalbum für eine mittlere Singstimme und Klavier. Bote & Bock, Berlin.

Mit dem Wunsche, den Liederkomponisten Reger auch dem nicht an moderner Liedkunst geschulten Laien vertraut zu machen, hat Franz v. Hüßlin dieses mit einem Vorwort versehene Album herausgegeben. Es enthält Lieder aus Op. 66, 68, 70, 75 und 95, denen zwei weitere aus Op. 76 (den Schlichten Weisen) des Vergleiches wegen beigelegt sind. Aus dem reichen Schaffen Max Regers ist hier in gedrängter Form eine vortreffliche Auswahl geboten, die es dem Musikfreund ermöglicht, das Regersche Lied kennen zu lernen, und es kennen, heißt auch es lieben. „Das Dorf“, „Reise, leise weht ihr Lüfte“ und anderes sind darin aufgenommen. Die mit feinstem Verständnis der Regerschen Muse hier in gutem Drucke gegebene Auslese dürfte jedem eine willkommene Gabe sein.

Alfred Kunnert: Kinderlieder und Lieder für Kinder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung; 2 Hefte. Stern-Verlag, Potsdam.

Ein lichter Sonnenstrahl leuchtet aus diesen einfachen Liedern, die sehr innig empfunden und hübsch gesetzt sind. Sie sind z. T. (wie ja ihr Titel sagt) geeignet, den lieben Kleinen vertraute Weisen zu werden, z. T. aber auch dankbare Vortragsliedchen für Sängerinnen mit kleinen Stimmen und einem Herzen für die Kinderwelt.

Richard Kügeler, Op. 294: Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag Rudolf Abelhorst, Hamburg 6.

An diesen Liedern ist die Strömung der Zeit vorbeigerauscht, ohne sie zu berühren, ohne irgendwelche Spuren zurückzulassen. Es sind schlichte Gesänge, die an das Können des Ausführenden und die Aufnahme-fähigkeit des Hörers keinerlei Ansprüche stellen, und des Beifalls eines gewissen Publikums, dessen musikalisches Empfinden in der guten alten Zeit wurzelt, sicher sein dürfen.

Walter Krah: „Hab Some“. Verlag Joh. Haber, Duderstadt.

Wollte der Komponist ein Lied schreiben, das des Vergleichs mit guten Liedern gewürdigt werden soll? dann muß ich eine durchaus ablehnende Haltung einnehmen; war es ihm aber darum zu tun, die Sorte Lieder wie „Sei gegrüßt du mein schönes Sorrent“ usw. zu bereichern, dann gehört die Besprechung des Liedes nicht hierher. Nur eines sei dem Musikbesessenen gesagt: lassen Sie die Hände von César Fleischlen. —r.

Neue Melodramen.

Armin Knab, Op. 20: In Bulmans Haus, Melodram, bezw. Pantomime mit Melodram für Klavier. Speka-Verlag, Leipzig, 3,50 M.

Die deutsche Melodramliteratur erzählt hier eine Bereicherung, welche um so bemerkenswerter erscheint, als sie von der üblichen Form ganz und gar abweicht. Keine neue Gattung, und doch ein Sonderfall. Wenn auch Storms Gedicht an und für sich schon zur lebendigen Gestaltung herausfordert, so zeigt doch Knabs Versuch eine bemerkenswert glückliche Lösung des Problems, das hier gegeben war. Seine untermalende Musik ist greifbar echt und plastisch und verleiht dennoch nicht ihren Charakter seiner und glücklicher Stimmungsmalerei. Der Inhalt des

Gedichtes erscheint in knappen Mitteln so überzeugend ausgedrückt, daß man auch der pantomimischen Darstellung fast ohne sonderlichen Verlust entraten kann, wenigleich auch gerade in ihr wiederum eine denkbar seine Wirkung liegen muß, die zum mindesten unsern Vertreterinnen der jüngsten Muse, des Tanzes in seiner heutigen künstlerischen Form, ein willkommenes Objekt zur feinsinnigen Ausnutzung bieten müßte. Eine feine, melodische Musik, vom Rhythmus der Verse getragen, in durchsichtiger Konstruktion aus ein paar Grundakkorden, einem einzigen Motiv konsequent herausentwickelt, von jener undefinierbaren Empfindung getränkt, wie sie die neue Aera in denkbar einfachsten Klangkombinationen zu bestimmen weiß, dazwischen ein ganz einfacher Ländler, der Schubert abgelautet sein könnte, — dies das musikalische Gewand des liebenswürdigen Werdens. Technisch kaum sonderlich anspruchsvoll, verlangt doch diese Musik eine gewisse liebevolle Vertiefung, und man wird Knab gut genug kennen, um nicht zu wissen, daß er auch hier trotz mancher bloß malerischen Ausschmückungen eine innere Beteiligung voraussetzt, die sich dann jedoch um so schöner belohnt. Hat die Gattung des Melodrams auch schon mancherlei mehr oder minder wertvolle Abzweigungen hervorgerufen, so wird man doch auch gerade diesem zartmädchenhaften, lyrisch-stimmungsvollen feinen Zauber nicht absprechen können, der nicht zum wenigsten in einer absoluten Verneinung alles durchaus Theatermäßigen, Dramatischen liegt. Vornehme Kleinkunstbühnen und auch Hausaufführungen (in besserem Sinne!) würden sich des Werdens gewiß zu besonderem Dank annehmen. K. Witt.

Neue Orgelmusik.

Alexander Zemitz: Introduction, Passacaglia und Fuge für Orgel. Op. 1. (München, Wunderhorn-Verlag.)

Ein interessantes und reiches Werk. Daß Zemitz, der den Lesern der „N. M. Ztg.“ schon durch einige Aufsätze bekannt ist, der Regerschen Schule angehört, sieht man dem Notenbild seiner Musik auf den ersten Blick an; wie Daffe, Hoyer und Joseph Haas (in seinen früheren Werken) bedient sich Zemitz vollkommen der kontrapunktischen Ausdrucksformen Regers, die er in der harmonischen (nicht ebenso in der thematischen) Ausladung noch zu steigern weiß. Die Passacaglia ist ganz nach Regers Op. 63 (f moll) gearbeitet, persönlicher ist die kapriziöse Einleitung und die Fuge (scherzando, Cdur) mit der unvermeidlichen Steigerung vom pp zum ff und Grave des Schlusses. Geistreiche Musik — aber, ach wie kalt! Ich glaube nicht, daß die Weiterentwicklung der Orgelmusik auf dieser Linie liegt.

H. Keller (Stuttgart).

Neue gesangspädagogische Literatur.

G. Schott: Vom Widerschein des Unbekannten. 1. Heft: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Gesang? München, Chr. Kaiser, 1919.

Aus dem letzten Säckchen des Titels geht hervor, daß Schott vom Ende des Studiums sprechen will. Seine Empfindungen und symbolischen Vergleiche sind nur für einen mit vollendeter Technik ausgestatteten Sänger von Wert, während sie auf Anfänger verwirrend wirken können. Entsetzt sich, wie Schott sagt, der Ton des Sängers von oben herab und findet keinen Halt in der Brust, so klingt die Stimme ungesund. „Die Natur sich frei und unbehindert auswirken lassen“ —, leider ist es gerade diese, die dem Singenden meist ungeahnte Hemmnisse in den Weg legt und die zu befeitigen — auf natürlichem Weg — die erste Aufgabe des Lehrers ist. Dann erst vermag der Schüler seinen Ton zu vergeistigen und zu befehlen. — Eine Zufallsfrage kann das „Singen“ nie sein, sondern stets bewußtes, sicheres „Einstellen“ und Können. „Arbeitsnachweis für Kräfte, die viel zu lang schon müßig waren“ —. Sehr gut! Ende diese in deiner Brust und in deinem Kopf und habe dazu eine Seele! Also, wer keine technischen Schwierigkeiten mehr zu überwinden hat, lese aufmerksam dieses viel Gutes und Schönes enthaltende Schriftchen. —tz—.

Otto Brömme: Vollendete Stimmführung. Verlag der A. d. G., Sprendlingen bei Frankfurt a. M.

Ein stolzer Titel! Der Verfasser hat viel gelesen und gesucht, sich aus dem Chaos der Tausende von Methoden auf einen festen Boden zu retten. Prof. Engels Unterrichtsart ist Brömmes Ausführungen zugrunde gelegt und soll damit verewigt werden. Sehr richtig ist die Forderung von wissenschaftlich und musikalisch gründlichen Lehrern. Brömme redet viel von Negativem, das wir alle zur Genüge kennen. Neu ist der Ausdruck „Gegeन्द्र“, sicher eine zu begrüßende fortschrittliche Einsicht in die Notwendigkeit eines solchen für den Singenden. Was aber B. von Lippen, Mund, Wangen zc. sagt, sind äußerliche Mittel und Fragen zweiter Ordnung. — Das wichtigste ist eine bewußte Resonanz in Kopf und Brust und tadellose Atemführung. Gerade diese Punkte sind etwas nebensächlich behandelt, während das Blickelein sonst viel Wahrheiten enthält und ein erstes Suchen und Wollen zeigt. —tz—.

Albert Hieber: Betrachtungen eines alten Gesangslehrers. (1918.) Mannheim: Vereinsdruckerei.

Weise Betrachtungen eines Siebzigjährigen, die auf große Erfahrung und Liebe zum Kunstgefang hinweisen! Vier Punkte werden sehr gut behandelt: Diatonen, Krüsen, Uebergang und Volksgefang. In klaren, kurzen Worten klärt der Verfasser auf über die wichtigsten

Dinge des Singens. Diagnosen: Hieber sucht wie Müller-Brunow nach dem primären Ton und entwickelt die Stimme ganz richtig auf Grund desselben. Krisen: Ein Glück, daß ein solch berufener Erfahrener diese als unvermeidlich, ja heilend bezeichnet, ausgenommen von den Krisen, die durch falsche Methoden entstehen. Auch Uebergang und Volksgefang finden in dieser Schrift entsprechende Würdigung. Besonders noch seien die Warnungen an junge dramatische Talente als sehr empfehlend hervorgehoben. Eine sehr lehrreiche, Verständigung über den Bel canto* findet der Leser als Einleitung des Buches, das hiemit jedem Gesangsbesessenen bestens empfohlen sei. —tz—

Neue Bücher.

Wilh. Altmann: Orchesterliteraturkatalog. F. G. C. Leuckart, Leipzig 1919.

Altmann bietet in diesem 197 Seiten starken Bande ein Verzeichnis von seit 1850 erschienenen Orchesterwerken, also Symphonien, Suiten, symphonischen Dichtungen, Konzerte für Soloinstrumente, und ergänzt diese Angaben durch die Aufführung der hauptsächlichsten Bearbeitungen. Das Buch ist ein Gegenstück zu des Verfassers „Kammermusikliteratur“ und wird bald wie dieses ein unentbehrliches bibliographisches Hilfsmittel werden. Die Bedeutung des Buches für theoretische und praktische Zwecke liegt zu sehr zutage, um darüber noch besondere Worte zu verlieren. Altmann hat diese mühevollen Aufgabe mit Fleiß und Gewissenhaftigkeit gelöst und so sei seine Arbeit angelegentlich empfohlen.

Leopold Hirschberg: Die Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker. Aufsätze zur vaterländischen Musikgeschichte als Zeitbild zusammengestellt. Berlin-Bichterfelde, Chr. Friedr. Vieweg 1919. Hirschberg hat in dem vorliegenden, vortrefflich ausgestatteten Bande 33 Aufsätze, die zuerst an allen möglichen Stellen veröffentlicht wurden, zusammengestellt. Sie geben ein übersichtliches Bild dessen, was die großen Meister der Tonkunst an kriegerischer oder vaterländischer Musik schufen. Die kritische Sonde da und dort anzulegen, wäre wohl notwendig, wenn die Aufsätze nicht im Anschlusse an bestimmte Ereignisse des Krieges und unter der Einwirkung des Krieges überhaupt geschrieben wären. Was ich meine, ist dies: wenn Hirschberg etwa den Engländern jede Befähigung für die Musik abspricht und Purcell einen weißen Raben nennt, so war das 1914 begreiflich und entschuldigbar, hält aber der wissenschaftlichen Prüfung nicht stand. Andererseits ist es jedoch nicht nur fesselnd, diese frisch und gut geschriebenen Aufsätze zu lesen: sie geben auch ein lehrreiches Bild unseres damaligen Denkens und Fühlens und vermögen sicherlich auch allen, die sich auf dem in ihnen behandelten Gebiete theoretisch oder praktisch unterrichten wollen, ein zuverlässiger Führer zu werden. Die Gesinnung, aus der das Buch und seine Teile entstanden, ist eine erfreuliche: das warme und ehrliche Bekenntnis Hirschbergs zur deutschen Kunst wird ihm hoffentlich viele Freunde werben.

Nelly Diem: Beiträge zur Geschichte der Schottischen Musik im 17. Jahrhundert nach bisher nicht veröffentlichten Manuskripten. (Differenz.) Komm.-Verlag Hug & Co., Zürich-Leipzig 1919.

Die Verfasserin hat sich mit dieser Untersuchung der ältesten schottischen Musikmanuskripte ein großes Verdienst erworben. Sie geht von der Tatsache der Beliebtheit der schottischen Violen aus und legt ihre Eigenart ausführlich dar. Erste Sammlung solcher Melodien im 17. Jahrhundert: es sind Tabulaturen ohne Texte, deren Deutung (ob ursprünglich instrumental oder vokal usw.) schwierig ist. Verf. verfolgt kurz die Musikgeschichte Schottlands und kommt auf die handschriftlichen Quellen zu sprechen. Von 9 untersuchten, in Edinburgh und sonstwo bewahrten Handschriften sind 5 in französischer Lautens-, 1 in Violintabulatur und 3 in moderner Notation überliefert. Das älteste ist das Rowallan-Manuskript, das in die Zeit von 1612—28 gelegt wird (Sir W. Marc's Lute-Book, College Library in Edinburgh). Es wird wie die übrigen ausführlich beschrieben. Der Inhalt der Handschriften besteht zum Teil aus „Rehngut“, importierten Instrumentalformen (Tänzen) und Bearbeitungen von Violen usw. Eines der Stücke ist eine der beliebten Schlachtmusiken. Die Untersuchung über das „Eigengut“, also die Stücke schottischen Ursprungs, gestaltete sich deshalb schwierig, weil die Aufzeichnungen von Violenhabern, nicht von Berufsmusikern herrühren, weil ethnographische Treue gar nicht in deren Absicht liegen konnte und weil rhytmische Zeichen oft fehlen und die Melodien vielfach nur als solche, also ohne harmonische Sätze, angegeben sind. Die Verfasserin untersucht nun die „schottischen“ Melodien nach ihren Intervallen usw. und stellt fest, daß sie meist in Dur stehen mit Auslassung der 4. und 7. Stufe, während die in Moll stehenden Melodien die 2. und 6. Stufe auslassen (Pentatonik). Doch fehlen sie nur selten ganz, erscheinen aber vorwiegend als Durgangs- oder Wechselnoten. Der nächste Abschnitt der Schrift bringt rein philologisches, Texte und Untersuchungen über die Gedichte. Der Anhang bietet eine Bibliographie in chronologischer Folge. Ihm folgen 31 Seiten Musikbeilagen.

G. Bagier: Eine Auslegung: Anregung zur Alpensymphonie (von R. Strauß). C. F. Satho, Berlin 1916.

Eine Ergänzung zu der Analyse des Werkes, die Steiniger bei Leuckart hat erscheinen lassen. Kann ich mich auch weder ihrem Ausgangspunkte noch ihren Ausführungen im einzelnen anschließen, so möchte ich die gut und mit warmem Anteil geschriebene Arbeit Bagiers doch zur Einführung empfehlen. Ueber die Technik der Alpen-

symphonie, über die im übrigen vorderhand wohl die Akten geschlossen sind, läßt sie sich nicht aus; was Bagier gibt, ist eine allgemeine Einführung in den Geist des Werkes, wie er ihn sieht und erfährt.

Fel. Günther: F. v. Weingartner. Eine Studie zur Psychologie der modernen Musik. C. F. Satho, Berlin 1917.

Auch diese Studie geht uns mit starker Verspätung zu. Günther gehört zu den stärksten Lobrednern Weingartners, denen ich noch begeben bin. Er spricht vom „Genesius“ als einem Opfer der Kritik, die in der Kompositionstätigkeit W.'s eine Gefahr für sein Wirken als Dirigent erblickt habe. Ich begreife, daß sich der Satz rechtfertigen läßt. Günther verfolgt W.'s Schaffen von den Klavierstücken Op. 1 an, in denen der Romantiker zum ersten Male zur Öffentlichkeit sprach, über die ersten Opern, die W. im Ringen gegen Wagner'schen Einfluß zeigen, den Genesius, in dem der Verismus der neunziger Jahre sich meldet, dessen Musik aber „edel in der Linie“, „vornehm“, „sorgfältig“ und ohne „knallige Farben“ in den Höhepunkten ist. Den Wagner'schen Einfluß erkennt G. im Genesius auch bedingt an, doch sieht er den Komponisten hier auch schon vom Bayreuther wegrücken. Weiter geht G. auf W.'s orchestrales Schaffen ein, wie an anderen Stellen seiner Schrift den Kritikern W.'s einen und den andern Hieb versetzend und den Weg angehend, wie seiner Ansicht nach sich W.'s Entwicklungsgang in logischer Folge aufbaute, der über symphonische Dichtungen zur Symphonie führte. Hier bekommt auch Kretschmar eines auf den professoralen Zeigefinger (wegen des Angriffs auf den Walzer in der dritten Symphonie) — Ausführungen, die im Prinzip sicherlich richtig sind. Den Beweis dafür, daß W.'s dritte Symphonie „die uns seine Philosophie verkündet“, mit einem Walzer schließen mußte, hat G. freilich nicht erbracht. Weiter behandelt er die Kammermusik, die Drestie, Rain und Abel, die Faust-Musik (deren Herauswachen aus der „ehernen Melodie faustischer Gedanken“ ich beim besten Willen nicht anerkennen vermag), Dame Kobold. Schlussbemerkungen gehören den Niebren Weingartners. Die letzten Werke Weingartners sind also noch nicht in den Kreis der Betrachtung gezogen. Ob man übrigens „psychologisch“ (allzuviel bemerke ich in Günthers Schrift davon überhaupt nicht) die Entwicklung Weingartners bis zu der Stufe, die sie heute erreicht hat, ganz wird darlegen können, möchte ich bezweifeln. Zum mindesten müßte ein anderer Ausgangspunkt gefunden und die Besonderheit der Begabung Weingartners und ihre Grenzen aufgezeigt werden. Das aber setzt eine objektive Bewertung voraus. Und die wollte Günther vermeiden. Als ein subjektives Urteil über den Komponisten, das in Einzelheiten viel Schätzbare enthält, kann man die kleine Schrift gar wohl gelten lassen. W. R.

Ueber Hausmusik (Ratgeberchriften des Dürer-Bundes, Heft 2). München, Georg D. W. Callwey, 3 Mk.

Um einem erititen und immer wieder fühlbaren Mangel fürs erste abzuhelfen, veröffentlicht der Dürer-Bund eine kleine Schrift über Hausmusik. Gerade die Hausmusik, der wir künftig wieder eine gesteigerte Aufmerksamkeit und Pflege zuwenden müssen und sollen, bedarf auf jede Weise der tatkräftigsten Förderung und Anregung; und wenn wir auf der negativen Seite die Verbannung aller musikalischen Schund- und minderwertigen Salonmusik fordern, so sind wir auf der positiven Seite zu greifbaren Gegenvorschlägen und zur Angabe entsprechender „Erfasse“ verpflichtet. Ist doch zumal die durchschnittliche Literaturkenntnis bei Laien (wie auch bei Künstlern) zumeist sehr gering und befähigt in den seltensten Fällen, selbständig das Rechte zu treffen und zu finden, vielmehr bleibt die Mehrheit auf Winke und Ratsschläge angewiesen. Hier nun will die besagte Schrift einspringen und den ersten Versuch einer Hausmusikliteratur wagen. Einem solchen Versuch werden natürlich immer Mängel und Fehler anhaften (vor allem der neueren Musik gegenüber), denn der Schwierigkeiten sind gar viele, ganz abgesehen von der Verschiedenheit der Geschmäcker. Das darf jedoch nicht daran hindern, von vornherein darauf zu verzichten, denn ein gewisser Kanon läßt sich doch fixieren und erreichen. Und so begrüßen wir die Tat des Dürer-Bundes und wünschen ihr eine weitere Verbreitung, ein segensreiches Wirken und — eine baldige erweiterte und ergänzte Neuauflage.

Vor allem unter der neueren Musik vermißt man doch vieles, um so mehr, als in dieser Hinsicht zweifellos recht Gutes die letzten Jahre geleistet worden ist. Ich erwähne nur z. B. den Wunderhornverlag, den Sathoverlag und Tischler & Jagenberg (Köln), die reichlicher hätten ausgeben und werden können. Jos. Haas mit seinen entzückenden Hausmärchen u. a. m., Hausmusik reinsten Wassers, bleibt unerwähnt. Auch die Rubrik „Kunstlieder“ scheint mir sehr verbesserungsbedürftig, ebenso die Angabe von Schriften über Klavier und Klaviermusik (Wach, Versuch über die wahre Art Klavier zu spielen, Rauthard, Wegweiser durch die Klavierliteratur, Prosniz, Handbuch der Klavierliteratur, Niemann, Klavierlexikon, Schmitz, Klavier usw. sind nicht vorhanden!). — Von Ungenauigkeiten erwähne ich Thuilles Lobedanz statt Lobetanz, unter Cornelius' Opern Gudrun statt Gudmöö (oder soll wohl heißen: Draesete, Gudrun). Bei den Klavierauszügen macht sich eine einseitige Bevorzugung der Universal Edition geltend. Das ganze Kapitel ist sehr ungleichwertig. — Bei diesen Einzelheiten möchte ich es bewenden lassen. Hoffentlich gelingt es dem Dürer-Bund in einer baldigen Neuauflage den Versuchskarakter abzutreiben.

Loßjen (Darmstadt).

Schluß des Blattes am 17. Dezember. Ausgabe dieses Heftes am 15. Januar, des nächsten Heftes am 29. Januar.