

133

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK- GESELLSCHAFT

Sechster Jahrgang 1904—1905



Herausgegeben von

Alfred Heuss



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

Music-X

ML

5

.I62

v.6

ML

INHALT.

	Seite
Abert, Hermann (Halle a. S.).	
- Alte Studentenmusik in Halle a. S.	499
Bernstein, Nic. Daniel (St. Petersburg).	
- Peter der Große und die Musik in Rußland.	277
Bienenfeld, Elsa (Wien).	
- Die kirchenmusikalischen Verhältnisse in Wien. Bemerkung	93
Borchers, Gustav (Leipzig).	
Der zweite musikpädagogische Kongreß in Berlin.	68
Boutarel, Amédée (Paris).	
L'Œuvre des sinfonies et l'interprétation de Félix Weingartner.	457
Broadwood, Lucy E. (London).	
- English Folk-Song	497
Clark, F. H. (Berlin-Rummelsburg).	
- Zur Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier.	413
Einstein, Alfred (München).	
- Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba. Berichtigung	272
Göhler, Albert (Leipzig).	
- Robert Eitner †	239
Heuß, Alfred (Leipzig).	
- Bach's Motetten, begleitet oder unbegleitet?	107
Carl Heinrich Graun, Montezuma, Oper in 3 Akten	71
Melchior Franck und Valentin Haussmann, Ausgewählte Instrumentalwerke In eigener Sache (Dr. A. Mayer-Reinach).	247 273
Jerichau, Thorald (Kopenhagen).	
- Zur Notenschrift	330
Istel, Edgar (München).	
- Peter Cornelius als Mensch und Künstler	58
Korganow, Basil David (Tiflis).	
- La Musique du Caucase	24
Kretschmar, Hermann (Berlin-Schlachtensee).	
Die Aufgaben der IMG.	7
Leichtentritt, Hugo (Berlin).	
- Jakob Handl (Gallus) opus musicum II.	469
- Über Pflege alter Vokalmusik	192
Ludwig, Friedrich (Potsdam).	
Noch einmal: Rezon's Rondelet in Stainer's »Dufay«	502
Maclean, Charles (London).	
Music Piracy.	113
Münnich, Richard (Berlin).	
Das zweite deutsche Bachfest in Leipzig	66
Zur Musikästhetik	287
Newman, Ernest (Birmingham).	
- Liszt's "Faust" Symphony.	380
Newmarch, Rosa (London).	
- Tchaikovsky's Early Lyrical Operas	29
Niecks, Fr. (Edinburgh).	
- Beethoven's Sonatas and the three Styles.	421
- Concerning the Waltz	203
- Liszt as Pianoforte Writer	104
Niemann, Walter (Leipzig).	
- Ein neues Jugendwerk Richard Wagner's (Fantasia für Klavier in Fismoll)	377
Prodhomme, J.-G. (Paris).	
- La Question du Concerto	241
- Un poème Humoristique sur la Musique	155

	Seite
Quittard, Henri (Paris).	
- Note sur un ouvrage inédit de Marc. Anthoine Charpentier (1634-1704) . . .	323
Rendall, Ed. D. (Godalming).	
Is Handel's "St. John Passion" Genuine	143
Richter, C. H. (Genf).	
Musik und Plastik	149
Riemann, Hugo (Leipzig).	
Die Musik des klassischen Altertums. Entgegnung auf A. Thierfelder's Kritik seines „Handbuchs der Musikgeschichte“, I. Halbband	234
Replik zu Fr. Ludewig: Noch einmal: Rezon's Rondelet in Steiner's „Dufay“	503
Zwei falsch gelöste Kanons in Stainer's „Dufay“	466
Rose, Algernon S. (London).	
A Private Collection of African Instruments	60
South African "Clickers"	283
Rychnovsky, Ernst (Prag).	
Ein deutsches Musikkollegium in Prag im Jahre 1616	20
Schneider, Max (Berlin).	
Die alte Choralpassion in der Gegenwart.	491
Spencer Curwen, J. (London).	
Regarding English Glee's	245
Spiro, Friedrich (Rom).	
Ein verlorenes Werk Johann Sebastian Bach's.	100
Musik in Rom	424
Squire, W. Barclay (London).	
Purcell's Dramatic Music	56
Starmer, W. W. (Tunbridge Wells).	
Regarding Carillons.	337
Thierfelder, Albert (Rostock i. M.).	
Die Musik des klassischen Altertums. Erwiderung auf die Entgegnung Hugo Riemann's	236
Thürlings, A. (Bern).	
Schweizerische Festspiele	34
Trotter, T. H. Yorke (London).	
Regarding Rhythm	463
Wustmann, Rudolf (Bozen).	
Zur Neuausgabe der Musica boscareccia	384

Amtlicher Teil. An die Ortsgruppen der IMG. Von Hermann Kretschmar S. 97. —
An die Mitglieder der IMG. (Abonnement der Rivista musicale betr.) S. 190. —
Bekanntmachung der erfolgten Eintragung der IMG. ins Vereinsregister S. 189. —
Bestimmungen über das Präsidium der IMG. S. 57. — Aufruf D. F. Scheurleer's
in Haag zur Bildung eines Musikfestfonds S. 190. — Erster Kongreß der IMG. S. 1.
Satzungen der IMG. S. 16. — Satzungen der Sektion Norddeutschland der IMG.
S. 95.

Aufführungen älterer Musikwerke S. 125, 171, 215, 257, 299, 352, 472.

Besprechungen von Musikalien S. 180, 314, 366, 404, 447, 518.

Kritische Bücherschau und Anzeigen neu erschienener Bücher und Schriften über
Musik S. 44, 81, 128, 178, 221, 262, 304, 360, 399, 439, 479, 509.

Buchhändler-Kataloge S. 55, 93, 185, 223, 272, 319, 374, 488.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft S. 56, 93, 140, 186, 375. — Basel
S. 375. — Berlin S. 411 454. — Frankfurt a. M. S. 186, 411. — Kopenhagen S. 320,
411. — Leipzig S. 140, 187, 273, 321, 376. — London S. 140. — Paris S. 141, 238,
274, 412, 523. — Wien S. 141, 488. — Schweden S. 274, 321. — Niederlande S. 455.

Musikberichte S. 37, 75, 117, 160, 205, 250, 290, 340, 387, 430, 471.

Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen S. 40, 79, 173, 358, 394, 437.

Notizen S. 40, 79, 127, 173, 218, 259, 303, 359, 395, 438, 475, 506.

Vorlesungen über Musik S. 38, 79, 127, 172, 217, 259, 302, 356, 393, 436, 475.

Zeitschriftenschau S. 49, 90, 135, 181, 227, 269, 316, 368, 406, 448, 484, 519.

Zwei Preisaufgaben der »Vereeniging voor Noord-Nederlands Musickgeschiedenis« S. 275.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 1.

Sechster Jahrgang.

1904.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *₰* für die 2gespaltene Petitzelle. Beilagen 15 *M.*

Amtlicher Teil.

Bericht

über die

Verhandlung des I. Kongresses

der

Internationalen Musikgesellschaft,

Leipzig, im Künstlerhaus, Bosestraße 9, am 30. September 1904.

Auszug aus dem Protokoll.

Tagesordnung:

1. Bericht über die erfolgten Arbeiten zur Reorganisation der Internationalen Musikgesellschaft durch den Schatzmeister.
2. Bestätigung der vom Präsidium im Februar 1904 angenommenen neuen Satzungen, eventuell Gründung einer neuen Gesellschaft auf Grund dieser Satzungen.
3. Vortrag des Vorsitzenden über die Aufgaben der IMG.
4. Delegiertenberichte über Stand und Aussichten der Gesellschaftstätigkeit in England, Frankreich, Holland, Italien, Österreich, Schweiz usw.

Herr Professor Dr. Adler-Wien eröffnet den Kongreß und heißt die Erschienenen willkommen. Er bestätigt die ordnungsgemäße Einberufung des Kongresses und teilt mit, daß der Vorsitzende desselben, Herr Professor Dr. Kretschmar, durch Krankheit verhindert sei, den Vorsitz zu führen bzw. den Kongreß zu eröffnen, und daß er an seiner Stelle dies tun werde. Erschienen sind die aus der Anwesenheitsliste ersichtlichen Mitglieder.

Herr Professor Dr. Adler verliest zunächst die Namen der Vertreter selbständiger Landesverbände und Ortsgruppen. Die betreffenden Herren melden sich, ebenso die andern stimmberechtigten Vertreter.

Herr Professor Dr. Adler wird durch Zuruf zum Leiter der Versammlung gewählt, als sein Stellvertreter Herr Dr. Max Seiffert-Berlin.

Man geht zur Tagesordnung über.

Zu 1

erstattet der Schatzmeister Herr Hofrat Dr. von Hase-Leipzig den Bericht. Dieser ist dem Verhandlungsbericht als Anlage beigegeben. Zum Bericht nimmt auf Befragen des Vorsitzenden niemand das Wort. Man ist einverstanden, daß die Verhandlungssprache durchweg die deutsche ist, auch die Beschlüsse in dieser Sprache niedergeschrieben werden, da die auswärtigen Mitglieder der deutschen Sprache mächtig seien.

Zu 2.

Stücke der neuen Satzungen sowie der »Zusätze« zu denselben befinden sich im Besitz der Anwesenden. Der Herr Vorsitzende trägt die Zusätze der Reihe nach vor, erklärt dieselben und berichtet, daß die Satzungen und Zusätze vom Präsidium genehmigt seien.

Auf Befragen wird auf Vorlesen der einzelnen §§ der Satzungen verzichtet und man nimmt hierauf einstimmig die Satzungen nebst den diese ergänzenden Zusätzen allenthalben an. Man beschließt weiter, diese, durch die Zusätze ergänzten Satzungen dem einzutragenden Verein »Internationale Musikgesellschaft« als Grundgesetz zu geben. Die IMG. soll ein eingetragener Verein im Sinn des deutschen bürgerlichen Gesetzbuches werden. Mit der Eintragung des Vereins in das Register des Kgl. Amtsgerichtes Leipzig hört insoweit der alte Verein der IMG. auf, und statt seiner, aber aus ihm heraus, erscheint der eingetragene Verein IMG.

Man schreitet hierauf zur Wahl des Vorstandes: es werden einstimmig und durch Zuruf gewählt die Herren:

Professor Dr. Hermann Kretzschmar-Berlin als Vorsitzender,
Dr. Max Seiffert-Berlin als Schriftführer,

Hofrat Dr. von Hase-Leipzig als Schatzmeister.

Dieser Vorstand wird hierauf von den Anwesenden bevollmächtigt, die Eintragung der IMG. in das Vereinsregister des Amtsgerichtes zu Leipzig zu erwirken, auch dazu von der Behörde geforderte Abänderungen oder Erweiterungen der Satzungen selbständig ohne Mitwirkung einer Hauptversammlung vorzunehmen. Die Anwesenden heißen weiter noch die vom Präsidium für Reorganisation der Gesellschaft vorgenommenen Schritte ausdrücklich gut.

Die zu Vorstandsmitgliedern gewählten Herren nehmen, soweit anwesend, die auf sie gefallene Wahl an.

Zu 3

verliest Herr Dr. Seiffert den von Herrn Professor Dr. Hermann Kretzschmar verfaßten Vortrag. Auf Anregung des Herrn Vorsitzenden beschließt man Herrn Professor Kretzschmar für diesen Vortrag den Dank der Versammelten abzustatten und ihn zu bitten, den Vortrag in einer ihm geeignet erscheinenden Form herauszugeben und so dem Publikum zugänglich zu machen. In gleicher Weise richtet der Herr Vorsitzende an die Anwesenden die Bitte, ihrerseits alles zu tun, was den Interessen der IMG. und ihrer Förderung dienlich ist. Man beschließt weiter der Neuen Bachgesellschaft offiziell den Dank dafür auszusprechen, daß diese ihre Festaufführungen in die jetzige Zeit gelegt habe, sodaß es den Mitgliedern der IMG. ermöglicht worden ist, jenen beizuwohnen.

Zu 4

berichtet zunächst der Delegierte für Amerika, Herr Sonneck-Washington, danach Herr Dr. A. Hammerich-Kopenhagen für Dänemark, Herr Pirro-Paris für Frankreich, Herr Dr. Maclean-London für England, Herr Dr. Seiffert-Berlin für Holland, und sich ihm anschließend Herr Scheurleer-Haag, Herr Dr. Wolf-Berlin für Italien, Herr Dr. Waas-Wien für Österreich, Herr Dr. Nef-Basel für die Schweiz.

Einem jeden der Herren Redner wird der Dank vom Herrn Vorsitzenden ausgesprochen, der sich außerdem vorbehält, den auswärtigen Schwes-tergesellschaften besondere Grüße zu entbieten.

Was die Wahl des nächsten Kongreßortes anlangt, so bringt Herr Pirro Paris in Vorschlag. Das Präsidium wird s. Z. den Vorschlag in Erwägung ziehen.

Mit nochmaligem Dank des Herrn Vorsitzenden an die Anwesenden, der der Hoffnung Ausdruck gibt, daß die IMG. immer mehr Erfolge zeitigen möge, schließt derselbe den diesjährigen Kongreß.

Herr Scheurleer möchte Herrn Professor Kretzschmar das Bedauern der Anwesenden wegen seiner Krankheit ausgesprochen sehen. Auf Anregung des Herrn Dr. Friedländer wird dem Vorstand der Dank der Versammlung ausgesprochen.

Vorgelesen, genehmigt mit vollzogen:

Dr. Anschütz.

Prof. Dr. Guido Adler.

Dr. Max Seiffert.

O. G. Sonneck.

A. Pirro.

Charl. Maclean.

Oscar von Hase.

Bericht über die erfolgte Arbeit zur Reorganisation der Internationalen Musikgesellschaft.

Zu Punkt 1 der Tagesordnung.

Bei der Gründung der Internationalen Musikgesellschaft wurde einem Präsidium übertragen, über die Maßnahmen zu wachen, »die auf die Erfüllung der Allgemeinbeschlüsse der Internationalen Musikgesellschaft abzielen«. Für dieses Präsidium, das sich aus den Sektionsvorständen, dem Vorsitzenden der Geschäftsstelle und dem Kassierer zusammensetzte, gab es aber keinen Präsidenten. Es ermangelte der Organisation und der Initiative und hat in den ersten fünf Jahren seines Bestehens keine einzige Versammlung abgehalten. So wurde die Internationale Musikgesellschaft, eine Republik ohne Präsident und ohne Ständeversammlung, einzig von dem Geschäftsführer geführt und von dem Schatzmeister verwaltet.

Im vierten Geschäftsjahre regte sich mehr und mehr das Verlangen der Mitglieder, konstitutionell regiert zu werden. Das Verlangen wurde schließlich so mächtig, daß der Bestand der Internationalen Musikgesellschaft gefährdet worden wäre, wenn das konstitutionelle Regime nicht ernstlich eingeführt worden wäre. Wo in der Welt das Verlangen nach einem konstitutionellen Rechtssystem auftaucht, da muß über kurz oder lang die patriarchalische Verwaltung weichen.

Die Kassierer der Gesellschaft, die sich bisher darauf beschränkt hatten, die Weisungen des eifrigen Vorsitzenden der Geschäftsstelle auszuführen, konnten sich den ihnen ausgesprochenen Bedenken gegen das bisherige System nicht verschließen. Sie baten ihn deshalb, er möge selbst die Initiative zu einer Reorganisation der Statuten ergreifen. Zwar ging er zunächst darauf ein, das Einverständnis der Einzelvertretungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz zu einer vorbereitenden Versammlung für diesen Zweck zu erbitten, versagte sich aber später der Berufung in diesem Jahre.

Erst darauf hin hat die Ortsgruppe Leipzig, weil sie eine Reformation an Haupt und Gliedern für nötig hielt, die Initiative ergriffen und zu einer Versammlung der Vertreter von Ortsgruppen der Internationalen Musikgesellschaft im Deutschen Reich, in Österreich und der Schweiz eingeladen, die am 6. Dezember 1903 zu Leipzig stattgefunden hat. Das Protokoll dieser Versammlung ist in der Zeitschrift der IMG. V, Heft 5/6 abgedruckt worden, ebenso der Wortlaut der von der Ortsgruppe Leipzig vorgelegten neuen Satzungen, an deren Beratung und Beschlußfassung auch der Vorsitzende der Zentral-Geschäftsstelle teilgenommen hatte.

Hauptzweck der neuen Satzungen war, die schon bestehenden Organe vor Verkümmern zu bewahren, insbesondere dem Präsidium eine führende

Rolle zuzuweisen. Die nationale Empfindlichkeit mußte schweigen, wenn sie den gänzlichen Mangel an Initiative herbeiführte. In erster Reihe war die Wahl eines jeweiligen Präsidenten und die Übernahme der Geschäfte der bisherigen Geschäftsstelle durch einen Vorstand nötig. Gleichzeitig aber galt es die Publikationen der Gesellschaft auf das Hauptziel der Internationalen Musikgesellschaft zu richten, den Wettbewerb mit den üblichen musikalischen Zeitschriften abzustellen.

Diese Satzungen sind darauf von der Mehrheit der Sektionen der IMG. laut der ebenda abgedruckten Bekanntmachung vom 20. Februar 1904 genehmigt worden. Laut derselben Bekanntmachung hat auf Grund der neuen Satzungen das Präsidium zu seiner Vertretung einen Vorsitzenden, Schatzmeister und Schriftführer, sowie eine dreigliedrige Redaktionskommission gewählt.

Das Präsidium hat zur Anbahnung eines geregelten Geschäftsganges »besondere Bestimmungen über das Präsidium der Internationalen Musikgesellschaft« und »besondere Bestimmungen für die Redaktionskommission der Internationalen Musikgesellschaft« beschlossen.

Für alle diese ersten Äußerungen beginnender eigener Tätigkeit mußte sich das Präsidium auf den schriftlichen Verkehr beschränken. Aber gleich bei der ersten Bekanntmachung vom 20. Februar 1904 an die Mitglieder der Gesellschaft schlug der Vorsitzende des Präsidiums vor, nach erfolgter Ordnung der Dinge im Herbst eine Hauptversammlung oder einen internationalen Kongreß in Leipzig einzuberufen.

Die Einladung zu diesem »Ersten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft« zu Leipzig für Freitag den 30. September und Sonnabend den 1. Oktober 1904 ist im Mai 1904 im Amtlichen Teile der Zeitschrift der IMG. V, Heft 9 erfolgt. Dieser Kongreß, dessen Tagesordnung gleichzeitig veröffentlicht wurde, soll »die Zweckmäßigkeit der neuen Organisation beweisen und die Arbeiten der Gesellschaft in ruhige, naturgemäße Bahnen leiten«.

Zur Sicherung dieser Arbeit hat das Präsidium beschlossen, die bisher auf schriftlichem Wege gefaßten Beschlüsse und Wahlen auch in mündlicher Verhandlung zu bestätigen und die der Hauptversammlung zu unterbreitenden Beschlüsse dieser zur Annahme zu empfehlen; ferner diejenigen Zusätze zu den Satzungen gutzuheißen, die zur Erlangung der Rechtsfähigkeit der Gesellschaft gesetzlich erfordert werden.

Der Anschluß des Festes der »Neuen Bachgesellschaft« an den Kongreß soll zugleich einen Wink geben, wie die Landesvertretungen der Internationalen Musikgesellschaft durch enge Verbindung mit ihren Zielen dienenden Vereinen auch ohne Aufwendung eigener bedeutender Mittel den Kongreßbesuchern die Besonderheiten ihrer nationalen und geschichtlich bedeutsamen Musik festlich darbieten können.

Des weiteren hat der Vorstand es sich angelegen sein lassen, über die Landessektionen und Ortsgruppen Klarheit zu gewinnen, um ihre Neubelebung zu fördern. Mit besonderer Freude hat er die Konstituierung der neuen Ortsgruppe Paris und damit die Neuorganisation der Sektion Frankreich begrüßt.

Die bisher erfolgte Reorganisation konnte nur dem äußeren Bestande der Gesellschaft, der festen Unterlage für ihr Wirken gelten; der Reorganisation der eigentlichen Hauptarbeit der Internationalen Musikgesellschaft wird der Vortrag des Vorsitzenden »über die Aufgaben der Internationalen Musikgesellschaft« dienen.

Zusätze zu den Satzungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Zu Punkt 2 der Tagesordnung.

§ 1.

In der Überschrift einzuschalten vor dem Worte »Zweck«: **Name**, hinter dem Worte: **Sitz, Rechtsfähigkeit.**

Vor den ersten Satz einzufügen:

Die Gesellschaft führt den Namen »Internationale Musikgesellschaft«.

Als Schlußsatz anzufügen:

Die Gesellschaft hat ihren Sitz in Leipzig und durch Eintragung in das Vereinsregister des Königlichen Amtsgerichts Leipzig Rechtsfähigkeit erlangt.

§ 3.

Als Schlußsatz anzufügen:

Das Vereinsjahr beginnt am 1. Oktober.

§ 4.

In der Überschrift hinzuzufügen: **Vorstand.**

Als Absatz 2 anzufügen:

Diese aus drei Mitgliedern bestehende Vertretung des Präsidiums bildet den Vorstand der Gesellschaft im Sinne des Gesetzes. Die Wahl des ersten Vorstandes erfolgt durch die Mitgliederversammlung, in der die Satzungen festgestellt werden.

§ 7.

Im letzten Satz einzuschalten zwischen »Die« und »Einberufung«: Zeit der Neuer Schlußabsatz anzufügen:

Die Einberufung selbst hat durch eine mindestens 2 Monate vorher zu erlassende Anzeige in der »Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft« unter Angabe der Tagesordnung zu erfolgen.

Die Hauptversammlungen werden vom Vorsitzenden oder einem anderen Mitgliede des Präsidiums geleitet. Über jede Hauptversammlung ist ein Protokoll aufzunehmen, das vom Leiter der Versammlung, vom Protokollführer und von drei Teilnehmern zu unterzeichnen ist.

§ 9.

In Satz 1 einzuschalten zwischen »der« und »sich«: volljährig ist und

Hinter Satz 1 ist einzuschalten:

Über die Aufnahme des Angemeldeten entscheidet der Vorstand.

Als Schlußsatz anzufügen:

Der Austritt eines Mitgliedes aus der Gesellschaft kann nur für den Schluß eines Vereinsjahres erklärt werden. Die Mitgliedschaft erlischt, wenn zwei Jahresbeiträge trotz erfolgter Mahnung unberichtigt gelassen worden sind.

Die Aufgaben der Internationalen Musikgesellschaft.

Vortrag von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.

Zu Punkt 3 der Tagesordnung.

Durch die Gründung einer Internationalen Musikgesellschaft ist seiner Zeit der Tatsache Rechnung getragen worden, daß den musikalischen Kulturvölkern während der letzten Jahrhunderte die Fühlung abhanden gekommen ist, die die Arbeiter am gemeinsamen Werke nicht entbehren können. Eine wunderliche Erscheinung, ein Widerspruch! Zu derselben Zeit, die den Verkehr und den Gedankenaustausch der Länder ungeahnt und glänzend erleichtert, wächst auf wichtigen geistigen Gebieten die Entfremdung und der Partikularismus. Der in wirtschaftlichen und politischen Fragen berechnete Egoismus der Nationen greift, durch den Mangel einer gemeinsamen Gelehrtensprache gefördert, auf die Pflege idealer Güter über. Nur die katholische Kirche weiß die alte Einheit

zu wahren, überall sonst reißt die Gefahr des Auseinanderkommens, der Kräftevergeudung, des Irregehens nicht mehr ab, sie bedroht selbst die durch die Bedürfnisse des praktischen Lebens disziplinierten Naturwissenschaften. Wohl aber nirgends sind durch die Vernachlässigung des Zusammenschlusses tiefere Schäden entstanden als in der Musik; hier haben sich Zustände gebildet, die die Zeit der Presse, der Eisenbahnen und Telegraphen geradezu verhöhnen. Wie schnell haben sich vor Jahrhunderten Notendruck, Chorlied, Monodie verbreitet. Heute aber verschläft die eine Nation den Aufschwung der Orchestermusik vollständig, eine andere läßt ihr Musikgewerbe verfallen, an jeder Grenze eine andere Ungleichheit in wesentlichen Leistungen und Einrichtungen. Isolierung und damit Rückgang auch auf den Gebieten des eigentlichen Wissens. Nach lebenden Weltnamen darf man nur noch in der Oper fragen. Schon die bedeutendsten Kirchenkomponisten sind nur im Inland bekannt. Es war wirklich angebracht, daß der Weg internationalen Zusammenarbeitens, auf den die Not die Mehrzahl der Wissenschaften schon früher zurückgewiesen hatte, auch von den Musikern wieder betreten wurde. Das erkannt zu haben, ist ein Verdienst des Gründers unserer Gesellschaft und sie hat ihm auch für die gute Organisation zu danken, die er ihr gegeben hat. Der Aufbau in Ortsgruppen und Landes-sektionen war ein trefflicher Gedanke. Diese Dezentralisation ermöglicht es den Gesellschaftsgedanken in die kleinsten Kreise zu tragen und alle gebildeten Elemente der musikalischen Welt in seinen Dienst zu stellen.

Sie ermöglicht es und läßt hoffen, daß wir soweit kommen. Aber wir sind heute von diesem Ziele noch ziemlich entfernt und haben in den fünf Jahren, die seit der Gründung der Internationalen Musikgesellschaft verflossen sind, sehr viel Zeit ungenutzt gelassen. Wollen wir sie wieder einbringen und der Gesellschaft eine praktische, durchgreifende Bedeutung für den Musikbetrieb der Nationen sichern, so müssen wir schleunigst und mit aller Kraft an die Lösung zweier Aufgaben herantreten. Die erste ist: der weitere Ausbau der gesellschaftlichen Organisation, die zweite: die Vergrößerung des Arbeitspensums.

Für den weiteren Ausbau der Organisation handelt es sich zunächst um eine beträchtliche Vermehrung der Ortsgruppen. Denn diese Ortsgruppen sind die eigentliche Seele der Gesellschaft, das Präsidium, die Sektionen, die Publikationen sind nur das Gehäuse dazu. Sie repräsentieren das Unternehmen öffentlich und rechtlich, der Grad seines Nutzens und Einflusses hängt aber viel weniger von ihnen ab, als von der Anzahl, von der Tätigkeit und Tüchtigkeit der Ortsgruppen. Sie empfangen von den anderen Organen wohl Anregungen und Direktiven, aber die wirkliche Arbeit haben sie aus Eigenem zu leisten; fehlen oder versagen

sie, so bleibt die ganze Internationale Musikgesellschaft ein Phantom, eine Spielerei.

Da haben wir denn unverkennbar viel zu wenig solche Ortsgruppen. Ist das ein Verhältnis, wenn ein Land wie Deutschland, in dem die Liedertafeln nach Zehntausenden zählen, nicht einmal ein Dutzend Vereine aufbringen kann, die eine höhere und umfassende musikalische Bildung vertreten? Nein, das ist eine Schmach, für die sich nur eine ernstere Entschuldigung anführen läßt: Die über den ersten Jugendenthusiasmus hinausgewachsenen Berufsmusiker sind übermüdet und wollen von Weiterbildung in der Mehrzahl nicht viel wissen. Da kommt nun alles darauf an, in welcher Form ihnen diese in den Ortsgruppen entgegengebracht wird, in welcher Weise sie in die Arbeit hineingezogen werden. Sie müssen sicher sein, daß sie hier von Wissenschaft mehr erfahren als in den Zeitungen steht oder in dem ersten besten Buch nachgeschlagen werden kann; wird Kunst geboten, muß sie das übersteigen, was zu jeder Zeit in den eignen vier Pfählen oder im gemütlichen Freundeskreis zu haben ist. Das sind aber Forderungen, denen eine Ortsgruppe auch an bescheidenen Plätzen genügen kann, sobald nur das verfügbare Sach- und Personenmaterial umsichtig benutzt wird. Geschieht das, so werden die Zusammenkünfte der Ortsgruppen auch den schonungsbedürftigen Fachgenossen als Stunden der Erfrischung und Erhebung gelten und die Klagen über Mitglie­d­er­mangel und unwilligen Besuch verstummen.

Sehr häufig hört man unter den Lokalgründen, die gegen Errichtung von Ortsgruppen angeführt werden, die Besorgnis mit bestehenden verwandten Instituten in Konkurrenz zu kommen. In der Landessektion Sachsen z. B. scheiterte eine Ortsgruppe Dresden immer wieder daran, daß die angegangenen Persönlichkeiten dem Dresdner Tonkünstlerverein nicht zu nahe treten wollten. Sehr zart, aber nicht mutig und unbefangen gedacht. Es gibt zurzeit überhaupt keine musikalischen Bildungsvereine, die sich durch die internationalen Ortsgruppen beeengt fühlen könnten, wohl aber könnten die meisten von diesem neuesten Schwesterinstitut nach der einen oder der anderen Seite Förderung erfahren. Richtig geleitete musikalische Ortsgruppen bieten nützliches Rüstzeug für jede Art wissenschaftlicher, künstlerischer oder organisatorischer Musik­­tätigkeit.

Sie müssen mit allem Eifer propagiert und gepflegt werden. — Aus guten Gründen haben indes die Satzungen unserer Gesellschaft die Mitgliedschaft nicht von der Zugehörigkeit zu einer Ortsgruppe abhängig gemacht. Diese guten Gründe sind rein praktischer, opportunistischer Natur. Solange sich die Internationale Musikgesellschaft nicht überall fest eingebürgert hat, werden viele sonst stattliche Musikplätze

die zum ordentlichen Betrieb einer Ortsgruppe nötige Mitgliederzahl nicht aufbringen können. Da bleibt, um die Willigen zu retten, einstweilen nichts weiter übrig, als sich mit Landessektionen allein zu begnügen. In außerdeutschen Ländern ist das die Regel. Wir dürfen aber hoffen, daß sich aus der sehr staatlichen englischen Landessektion — 160 Mitglieder — in näherer oder fernerer Zukunft neben der Londoner noch zahlreiche andere Ortsgruppen zu selbständiger Tätigkeit ausschalten und wir rechnen auf eine gleiche Entwicklung in Frankreich und allen übrigen Ländern. Von diesen hat sich im Verhältnis zu seiner musikalischen Bedeutung den Gesellschaftsbestrebungen Italien am fernsten gehalten. Aber überall muß noch stark geworben werden, wenn die Organisation der Gesellschaft den Ausbau erfahren soll, der eine ersprießliche und eingreifende Tätigkeit sichert. Wieviel dabei auf den Eifer einflußreicher Mitglieder ankommt, kann mit der erfreulichen Nachricht belegt werden, daß durch die Bemühungen des Herrn Hofkapellmeister Dr. Obrist soeben eine Sektion Thüringen in Sicht getreten ist. Hoffen wir, daß auch sie bald mit Ortsgruppen arbeitet!

Ob der Ausbau der Gesellschaftsorganisation leichter oder schwerer von statten gehen, ob die Gesellschaft für die Musik aller Länder eine Macht werden wird, oder nicht — das hängt aufs engste davon ab, wie sie sich ihr Arbeitspensum stellt und ihren Wirkungskreis denkt.

Da ist's nun gar nicht zu leugnen, daß wir bisher zu wenig geboten und beansprucht haben. Unser Apparat von Vorständen und Verwaltungsstellen ist für den ihm zunächst zugewiesenen Dienst, nämlich einen Leserkreis für Sammelbände und Zeitschriften zu bilden und zu erhalten, zu groß. Gewiß haben diese Organe ihre Bedeutung, sie haben an die Stelle der abgebrannten Vierteljahrsschrift der Musikwissenschaft ein neues Haus errichtet, sie haben zum erstenmal versucht, in ihm ein internationales Stelldichein zu bieten. Aber diese Publikationen in Umlauf und an die rechten Leute zu bringen, hätte auch die Vermittlung des Postboten genügt. Es unterliegt keinem Zweifel und es ist auch in dem Geleitwort des ersten Zeitschriftenheftes ausgesprochen worden, daß die Internationale Musikgesellschaft mehr als ein Lesezirkel sein soll: sie ist als Zentrum für die Pflege musikwissenschaftlicher Interessen, für die Ausnutzung und Vermehrung musikwissenschaftlicher Leistungen überhaupt gedacht. In diesem Sinne haben sich auch seither schon ausländische und deutsche Ortsgruppen und Sektionen bald schüchterner, bald entschiedener betätigt. Diese Art der Betätigung muß bald allgemeiner und erfolgreicher, sie muß vom Zufall, von der Gunst und Ungunst örtlicher Verhältnisse unabhängig werden und durch Ordnung und Planmäßigkeit allein schon wirken.

Daß die Musikwissenschaft wenn auch nicht auf allen, so doch auf

vielen wichtigen Gebieten in eine Periode großen Aufschwungs eingetreten ist, kann niemand bestreiten. Aber sie hat den Existenzkampf noch lange nicht gewonnen: und am meisten wird ihr das Leben von denen erschwert, für die sie in erster Linie arbeitet und die Kräfte einsetzt, von den praktischen Tonkünstlern. Unter den sogenannten Spitzen der Musik sitzen unsere schlimmsten Feinde, in Naturalismus und Genialitätswahn befangen, verstehen sie unsere Absichten nicht und stellen sich nicht selten bei Gelegenheit demonstrativ auf die Seite der Pfuscher und Halben. So ist's wenigstens in Deutschland noch immer. England, auch Belgien, beschämt uns darin, daß der Gegensatz zwischen Praktikern und Wissenschaftlern dort nicht besteht oder daß er doch von Schärfe frei ist. Die Führer schaffender und ausübender Tonkunst haben in diesen Ländern auch sofort Verständnis für die Internationale Musikgesellschaft bewiesen. Bei uns ist das nur ausnahmsweise geschehen. Wie die deutschen Tagesgrößen seiner Zeit in der Mehrzahl der Bachausgabe und der Händelausgabe fern geblieben sind, so fehlen sie bis auf etliche wenige auch heute wieder in den Subskribentenverzeichnissen unserer Internationalen Musikgesellschaft. Das ist traurig, aber es ist eine Tatsache, der die Vertreter und Freunde der Musikwissenschaft Rechnung zu tragen haben. Wir befinden uns in einer Werbezeit, einer Zeit, in der die Popularisierung und Bekanntmachung festgestellter wissenschaftlicher Tatsachen mindestens ebenso wichtig ist wie das Zutragen neuer Wahrheiten, einer Zeit, in der der gute Lehrer dasselbe zu bedeuten hat, wie der originale Forscher.

Von dieser Sachlage hat die Tätigkeit der Internationalen Musikgesellschaft auszugehen. Ihre erste Aufgabe ist es: den Kreis der Freunde der Musikwissenschaft zu erweitern, ihr Konsumenten zuzuführen und eine Reserve zu gewinnen, die auch den Zuzug weiterer Mitarbeiter vermittelt und sicher stellt. Die Ortsgruppen und Sektionen sollen den Musikfreunden und den Berufsmusikern den großen Rest Wissenschaft oder sagen wir lieber höherer Musikbildung bieten, der den Fachlehrern und Fachschulen, wie sie im Durchschnitt sind, zu hoch und zu fern liegt, von dem sie auch in den Fällen nichts zu wissen pflegen, wo der Unterricht ohne ihn zur Karrikatur wird. Der Betrieb alter Musik, Solo- und Ensemblemusik in Konservatorien und Konzerten stellt uns häufig genug vor solche Fälle. Sammelbände und Zeitschrift werden den aus eigenem Interesse in die Gesellschaft eingetretenen Mitgliedern immer wichtig und unentbehrlich bleiben, sie in der eigentlichen Forschung auf dem Laufenden erhalten, sie über die Entwicklung des musikalischen Lebens auf dem internationalen Boden orientieren, sie werden anregen und den Horizont erweitern. Aber dazu: der Gesellschaft neue Mitglieder zu gewinnen, die zur Abwehr des Plebejertums bereite Phalanx von Musikern

höheren Schlags auch äußerlich zu verstärken — dazu können sie nur wenig tun. Für diese Aufgabe müssen die Ortsgruppen besonders mobilisiert und zu Belehrungsinstituten und Fortbildungsschulen ausgebildet werden.

Da drängt sich denn voran die Frage auf: Was sind die Gegenstände, die in der Unterrichtsarbeit den Ortsgruppen zugewiesen werden müssen? Die Antwort kann nur lauten: Alles musikalisch Wichtige, was die Gelegenheit an die Hand gibt. In der Auswahl dieses Arbeitsstoffes muß den Ortsgruppen und den Landessektionen ein großes Maß lokaler Freiheit zugestanden werden. Für Berlin und Preußen hat Julius Otto nur ein geringes, für Königstein und Sachsen ein großes Interesse, der Jesuitenoper nachzugehen liegt für Rom und Wien eine größere Veranlassung vor, als für Venedig, neue Nachrichten über Purcell und Rameau erwarten wir Deutsche von Engländern und Franzosen. Gerade in der Ausbildung musikalischer Heimats- und Länderkunde bietet sich den Ortsgruppen und Landessektionen ein dankbares Feld besonderer Tätigkeit. Von da aus müssen wir auch zu der immer noch ausstehenden musikalischen Generalbibliographie kommen, die Ortsgruppen sind es, die von Platz zu Platz, die Landessektionen, die von Provinz zu Provinz, die alten Musikbestände zu buchen, ihrer weiteren Verwüstung zu steuern haben. Dafür hat Dr. Nef in den Mitteilungen über die Bestände der Baseler Universitätsbibliothek ein gutes Beispiel gegeben. Es liegen da überall dankbare Aufgaben für die einzelnen Ortsgruppen vor. Sie zu finden und zu lösen brauchen sie Ungebundenheit und Selbstbestimmungsrecht. Nur eine allgemeine Verpflichtung müssen sie auf sich nehmen, die, daß sie nicht bloß auf Sammelbände und Zeitschriften abonnieren, sondern daß sie auch, sei es empfangend oder produzierend sich an der musikwissenschaftlichen Arbeit intensiver beteiligen. Die Form dieser Beteiligung ist in regelmäßigen Zusammenkünften, mindestens eine im Monat gegeben und das in diesen Sitzungen zu erledigende Arbeitspensum zerfällt in zwei Teile: einen theoretischen und einen praktischen. Für jeden von beiden liegt eine kaum zu bewältigende Fülle interessanten Stoffes vor. Der theoretische Teil kann an lokale Veranlassungen, an Gedenktage, an geplante Aufführungen anknüpfen, seine Hauptaufgabe wird aber darin bestehen, gründliche kritische Referate über wichtige musikwissenschaftliche Arbeiten jeglicher Art zu geben. Auch in der Musikwissenschaft ist Arbeitsteilung und Spezialistentum so entwickelt, daß der Einzelne den Überblick über das ganze Gebiet verliert, wenn ihm nicht geholfen wird. Auf die Fachpresse kann man sich für diese Hilfe durchaus nicht verlassen und die Folge davon ist, daß ein großer Teil wissenschaftlicher Arbeit jahraus jahrein unfruchtbar bleibt und statt ins allgemeine Wissen überzugehen, nur zur Kenntnis einer

Minderheit gelangt. Unsere Sammelbände, die auf eigene Originalarbeiten angewiesen sind, und unsere Zeitschrift, die von einem Übermaß von Berichten bedrängt wird, werden darin wenig bessern können. Die Ortsgruppen sind es, die in diese Lücke eintreten und das Referat pflegen müssen; ihnen bietet sich in der Übernahme solcher wissenschaftlicher Referate eine Aufgabe, für die sie wie geschaffen sind, durch deren gute Lösung sie den ganzen Musikerstand auf eine höhere Stufe heben, seine stockende Bildung in einen frischen Fluß bringen, Einseitigkeit und Stumpfheit des geistigen Lebens in universelle Teilnahme an allem Wissenswerten verwandeln können. Gewiß, auch die musikwissenschaftliche Literatur der Gegenwart enthält sehr viele bloße Spreu, aber das Unglück fängt erst dann an, wenn die öffentliche Kritik nicht mehr zwischen Spreu und Weizen zu unterscheiden vermag. In dieser Lage sind wir aber schon lange: für gute und schlechte Bücher wird in der Regel in derselben lauwarmen, halbschläfrigen Art quittiert. Unser wissenschaftliches Referat, sein Durchschnitt wenigstens, hat Herz und Geist verloren, ist mechanisch und handwerksmäßig geworden. Das ist ein Vorwurf an die Adresse der musikalischen Fachzeitungen, aber er trifft viel weniger die Redaktionen als den Leserkreis. Wir stehen eben immer wieder vor der Tatsache, daß in der Konservatoriumszeit das geistige Niveau des Musikerstandes zurückgegangen ist. Sie ist die entscheidende Ursache dafür, daß das musikwissenschaftliche Referat daniederliegt und aus ihr folgt, daß immer wieder standart works der Musikwissenschaft als solche gar nicht erkannt oder nicht wirksam werden. K. Bücher's Untersuchungen über ›Arbeit und Rhythmus‹, die von Stumpf ›Über die Musik der Siamesen‹ sind so im Dutzend mit durchgelassen worden; daß sie wichtige Gebiete erst erschlossen haben, ist bis heute das Geheimnis einzelner Leser geblieben. Max Seiffert's Bearbeitung von Weitzmann's Geschichte der Klaviermusik ist es besser gegangen, aber sie ist im Absatz hinter Rubinstein's Pamphlet über ›Die Musik und ihre Meister‹ weit zurückgeblieben und vielen Fachschriftstellern doch entgangen. Auf der anderen Seite wird dann wieder einmal ein gut gemeinter aber gänzlich unzureichender Versuch wie Paul Moos, Musik-Ästhetik seit Kant über den grünen Klee gelobt. Man sollte nicht glauben, wie Dickleibigkeit und ein scheinbar schwieriges Thema imponieren! Jawohl: sua fata habent libelli. Aber die Schicksale musikwissenschaftlicher Werke sind doch ganz besonders ungereimt, weil der kritische Areopag, von dem sie abhängen, gar zu mangelhaft fungiert. Da können sich unsere Ortsgruppen ein Gotteslohn verdienen, wenn sie eine Generation erziehen, die zu prüfen und zu urteilen weiß. Der Weg aber, auf dem sie das erreichen werden, ist die regelmäßige und etwas anspruchsvolle Pflege des Referats. Es muß in allen Ortsgruppen oder auch in den Landessektionen

ein Hauptteil des Arbeitspensums werden, und den Autoren, den Hörern und den Referenten selbst gleichmäßig nützen. Deshalb braucht es einen bestimmten Kanon für die Anlage solcher Referate: das Gebiet des Werks muß umrissen und in seiner Bedeutung für musikalische Wissenschaft und Kunst bewertet, das auf ihm bisher Geleistete vorübergeführt, das in dem neuen Buch frisch Hinzugebrachte in seiner besonderen Bedeutung gekennzeichnet und durch Exzerpte erläutert werden. Es wird nicht immer und es wird namentlich in kleinen Ortsgruppen nicht leicht sein, die geeigneten Referenten zu finden. Da muß der Vorsitzende von langer Hand her die Überwachung der einzelnen Gebiete an verschiedene Mitglieder verteilen. Es darf dann auch darauf gerechnet werden, daß die eine Ortsgruppe von der anderen sich Rats erholt, daß die Vorstände der Landessektionen zu Hilfe kommen. Prinzipiell muß aber auf dieser durch Debattieren und Fragen zu ergänzenden Referiertätigkeit der Ortsgruppen, die durchaus nicht an ein einzelnes Werk gebunden zu sein braucht, bestanden werden. Sie wird am geeignetsten sein, ihnen auch in solchen Kreisen Freunde zu gewinnen, wo die musikalischen hinter den allgemeinen Bildungsinteressen zurückstehen, sie wird auch sicher dahin führen, daß die gelehrte Unterstützung und Vorbereitung künstlerischen Schaffens und Genießens in ihrer Bedeutung voll anerkannt wird, daß sie ein dankbares Echo findet und daß der Musikbetrieb wieder auf einen gleich starken Strom von Bildung rechnen darf wie er in der Schulchorzeit vorhanden war, wie er in anderen Zweigen redender Kunst noch heute da ist. Wir haben in Deutschland eigentlich nur eine Partei, die von der Zusammengehörigkeit von Musik und Kultur überzeugt, die von ernststen wissenschaftlichen Interessen erfüllt ist. Das sind die Wagnerianer. Einen guten Weg, wissenschaftliche Arbeit und Orientierung im Anschluß an Sammelband und Zeitschrift zu fördern, hat die englische Sektion damit eingeschlagen, daß sie die Mitglieder über den Inhalt der Publikationen durch gedrängte Übersichten aufklärt.

Dem praktischen Teil der Ortsgruppensitzungen fällt als die natürlichste und nächste Aufgabe die zu: die Bekanntschaft mit den neuen Ausgaben alter Musik zu vermitteln. Es genügt nicht, diese dem Verständnis und der Bewunderung weniger Kenner und Subskribenten zu überlassen. Soll die Kunst vergangener Zeiten das heutige Geschlecht direkt oder indirekt befruchten, so muß sie in breiten und weiten Kreisen wieder lebendig werden, und es gibt vorderhand keine Institute, denen es mehr zukommt hierfür durch häufige und stilgerechte Aufführungen einzutreten, als die Ortsgruppen der Internationalen Musikgesellschaft. Wenn unsere Gegner in der Pflege alter Musik ein antiquarisches Treiben sehen, sind sie damit teilweise im Recht, denn der historische Übereifer begeht mit ihr mancherlei Mißbrauch. Er kümmert

sich häufig zu wenig um die Lebensbedingungen früherer Meisterwerke und zieht unterschiedslos jede Art von Noten ins heutige Konzert. Aber man soll aus Mißgriffen keine Regeln ableiten. Unsrer Widersacher haben den Zweck der bespöttelten »Ausgrabungen« noch garnicht verstanden und ahnen nicht, daß wir mit unsern Denkmälern der musikalischen Welt ein Bildungsmaterial ersten Ranges zuführen und die Grundlagen ästhetischen Erkennens um ihr wichtigstes Stück, nämlich um das Bild des unter den verschiedensten Voraussetzungen tatsächlich Geleisteten vermehren wollen. Darin, daß die Musik das Band mit der Vergangenheit so lange zerschnitten hatte, lag eine Hauptgefahr für ihre weitere Entwicklung, das war eine Hauptquelle der fanatischen und unfruchtbaren Parteistreitereien, durch die das neunzehnte Jahrhundert eine Kriegszeit geworden ist. Alle Kunst macht reizbar, aber wenn die Maler und Bildhauer ihrer Differenzen leichter Herr werden, so danken sie das der bessern Bekanntschaft mit ihrer Geschichte. Wir sind auf dem besten Wege, ihnen endlich ebenbürtig zu werden, aber noch fehlen den Kirchen und Predigern die Gemeinden. Diese sollen und können die Ortsgruppen stellen. Ohne Zweifel wird ihnen damit eine schwierige Aufgabe zugewiesen, bei der Fehler und Irrtümer nicht zu vermeiden sind. Aber daß sie mit Mut und Vorsicht zu lösen ist, zeigt die Geschichte der Einführung Bach'scher und Händel'scher Kunst. Wissenschaft und Praxis müssen dabei Hand in Hand gehen, die kleineren Ortsgruppen sich zunächst der Führung der größeren unterstellen und es mit kleinen bescheidenen Anfängen im Lied, in der Kammermusik versuchen. Aber bei festem Willen soll es wohl gehen, namentlich wenn die Zeitschrift hier durch Mitteilung von Erfahrungen und Winken fleißig eingreift. An und für sich wäre aber auch dagegen nichts einzuwenden, wenn nach gegebener Gelegenheit die eine oder andere Ortsgruppe im praktischen Teil auch einmal für einen Strauß, Mahler, Perosi, Elgar, Fauré oder für sonst ein Stück wichtiger neuer Kunst eintritt. Das ist sogar wünschenswert und notwendig, denn der wissenschaftliche Wert der Arbeit ist nicht an den Gegenstand, sondern an seine Behandlung gebunden.

Also die Ortsgruppen an die Schanzen, und nicht bloß in Deutschland! Das ist die augenblicklich wichtigste Forderung, die die Internationale Musikgesellschaft zu stellen hat. Wird ihr genügt, dann wollen wir uns in zwei Jahren wieder sprechen und sehen, ob aus unsern achthundert Mitgliedern achttausend geworden sind. Nüchterner Weise müssen wir uns für den äußern Zuwachs auf ein langsames Tempo gefaßt machen. Aber wenn im Kleinen intensiver und praktischer gearbeitet wird, als bisher, so wird aus der Gesellschaft eine Macht, eine Instanz, deren Wort auch von den Behörden beachtet werden muß. Dann kann sie sich weiteren und solchen Aufgaben widmen, die sich vollständig nur

auf internationalem Wege lösen lassen. An erster Stelle gehört darunter gleichmäßige Durchführung der Publikationen in allen Ländern, am besten nach dem Muster der österreichischen und deutschen Denkmäler. Jedermann sieht sofort, wie sehr uns für dieses Unternehmen die Mitarbeit der Italiener fehlt und wie notwendig es ist, daß die Gesellschaft in diesem Lande festen und breiten Fuß faßt. Vielleicht noch wichtiger ist es aber, daß wir eine Reform des musikalischen Unterrichtswesens in seinem ganzen Umfang anschneiden und durchsetzen. Das sind denn auch die beiden Hauptthemen, die der Spezialbehandlung auf unseren weiteren Kongressen schon heute mit allem Nachdruck empfohlen sein mögen.

Ich bin am Ende und bitte Sie, meine Anregungen nachsichtig aufzunehmen und in eingehender Debatte zu verbessern.

Satzungen

der

Internationalen Musikgesellschaft.

Beschlossen in der Hauptversammlung am 30. September 1904.

1. Name, Zweck, Sitz, Rechtsfähigkeit.

Die Gesellschaft führt den Namen »Internationale Musikgesellschaft«. Der Zweck der IMG. ist, der musikwissenschaftlichen Forschung und damit der Vertiefung des musikalischen Lebens durch Austausch der wissenschaftlichen Errungenschaften im internationalen Verkehre zu dienen. Sie schließt zu diesem Ziele die Vertreter und Freunde der Musikwissenschaft in festen Verbänden zusammen.

Die Gesellschaft hat ihren Sitz in Leipzig und durch Eintragung in das Vereinsregister des Königlichen Amtsgerichts Leipzig Rechtsfähigkeit erlangt.

2. Mittel zur Durchführung des Gesellschaftszweckes.

Zur Durchführung des Zweckes der IMG. dienen:

- A. Publikationen,
- B. Versammlungen.

Die Publikationen sind:

1) Die Vierteljahrsschrift der Sammelbände, die für Arbeiten streng wissenschaftlichen Inhaltes bestimmt ist,

2) die Monatshefte der Zeitschrift, die über das Vereinsleben der IMG. und die Fortschritte der Musikwissenschaft und deren Einwirkung auf das Musikleben der Gegenwart zu berichten haben, ohne mit den bestehenden Musikzeitschriften in Wettbewerb zu treten, und

3) die zwanglosen selbständigen Beihefte, die größere Monographien bringen.

Versammlungen bestehen aus Ortsversammlungen und allgemeinen Kongressen.

3. Organisation.

Die IMG. beruht auf dem Zusammenschlusse von Ortsgruppen und Landessektionen. Sie ist berechtigt, mit Vereinigungen, die ähnlichen Bestrebungen dienen, in ein freies Kartellverhältnis zu treten. Ortsgruppen und Landessektionen regeln ihre Tätigkeit und Verwaltung selbständig. Alle Inhaber von Vereinsämtern werden auf höchstens je zwei Jahre gewählt. Wiederwahl ist zulässig.

Das Vereinsjahr beginnt am 1. Oktober.

4. Präsidium, Vorstand.

Die IMG. wird von einem Präsidium geleitet, das aus den Vorständen der Landessektionen besteht. Das Präsidium hat die Oberaufsicht über die gesamte Tätigkeit der IMG., insbesondere über Publikationen und Kongresse. Das Präsidium wählt zu seiner Vertretung einen Vorsitzenden, einen Schatzmeister und einen Schriftführer, die beiden letzteren aus seiner Mitte oder aus den übrigen Mitgliedern der IMG., die durch diese Wahl Mitglieder des Präsidiums werden.

Diese aus drei Mitgliedern bestehende Vertretung des Präsidiums bildet den Vorstand der Gesellschaft im Sinne des Gesetzes. Die Wahl des ersten Vorstandes erfolgt durch die Mitgliederversammlung, in der die Satzungen festgestellt werden.

5. Geschäftsordnung.

Der Vorsitzende hält die Präsidialmitglieder über alle Angelegenheiten der IMG. auf dem Laufenden und entscheidet dringliche Fälle selbständig. Sitzungen des Präsidiums sind bei den Kongressen, tunlichst alle zwei Jahre, abzuhalten. Der Schriftführer hat die Beschlüsse des Präsidiums auszuführen. Der Schatzmeister legt dem Präsidium alljährlich Rechnung ab.

Das Präsidium setzt für seine Tätigkeit eine Geschäftsordnung fest und gibt sie bekannt.

6. Publikationen.

Als Herausgeber der Sammelbände, der Zeitschrift und der Beihefte zeichnet die IMG. Das Präsidium wählt eine dreigliedrige Redaktionskommission. Diese ernennt einen oder mehrere Redakteure, die ihr für die Redaktionsführung verantwortlich sind und auf dem Titel der Sammelbände und der Zeitschrift als solche genannt werden. Die Kommission ist Beschwerdeinstanz.

7. Versammlungen.

Neben den Versammlungen der Ortsgruppen und Landesektionen werden alle Mitglieder der IMG. vom Präsidium zu Hauptversammlungen oder Kongressen einberufen. Sie sind Anträgen, Vorträgen und Verhandlungen in erster Linie gewidmet; es können aber auch Aufführungen alter Tonwerke oder solcher aus neuer Zeit, sofern sie musikwissenschaftliches Interesse bieten, damit verbunden werden. Die Zeit der Einberufung dieser Versammlungen oder Kongresse ist dem Präsidium anheimgegeben, doch sollen sie möglichst alle drei Jahre stattfinden.

Die Einberufung selbst hat durch eine mindestens 2 Monate vorher zu erlassende Anzeige in der »Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft« unter Angabe der Tagesordnung zu erfolgen.

Die Hauptversammlungen werden vom Vorsitzenden oder einem anderen Mitgliede des Präsidiums geleitet. Über jede Hauptversammlung ist ein Protokoll aufzunehmen, das vom Leiter der Versammlung, vom Protokollführer und von drei Teilnehmern zu unterzeichnen ist.

8. Stimmrecht.

Bei allen Allgemeinbeschlüssen steht den Mitgliedern des Präsidiums, sowie den Delegierten derjenigen Ortsgruppen, die mindestens sieben vollberechtigte Mitglieder zählen, je eine Stimme zu. Ebenso steht je eine Stimme den Delegierten von sieben außerhalb von Ortsgruppen stehenden Mitgliedern zu.

9. Mitgliedschaft.

Der IMG. kann jedermann beitreten, der volljährig ist und sich als Mitglied meldet. Über die Aufnahme des Angemeldeten entscheidet der Vorstand. Die vollberechtigten Mitglieder der IMG. haben auf Teilnahme an allen Veranstaltungen der IMG. Anspruch. Sie haben bei einem Jahresbeitrage von $\text{M} 20,-$ das Recht auf unentgeltliche Lieferung der »Sammelbände« und der »Zeitschrift«, sowie auf Bezug der »Beihefte« zu ermäßigtem Preise. Die Ortsgruppen und Landesektionen können neben solchen Mitgliedern, die zugleich vollberechtigte Mitglieder der IMG. sind, auch andere Mitglieder haben, über deren Einreihung in die

Ortsgruppe oder Sektion deren Satzungen entscheiden. Diese Mitglieder sind nicht wählbar zu den Ämtern der Zentralverwaltungen der IMG.

Der Austritt eines Mitgliedes aus der Gesellschaft kann nur für den Schluß eines Vereinsjahres erklärt werden. Die Mitgliedschaft erlischt, wenn zwei Jahresbeiträge trotz erfolgter Mahnung unberichtigt gelassen worden sind.

10. Satzungsänderungen.

Die Satzungen können nur auf Antrag des Präsidiums oder dreier Landesektionen von einer internationalen Hauptversammlung mit zwei-drittel Stimmenmehrheit der anwesenden Stimmberechtigten abgeändert werden. Der Antrag auf Satzungsänderung muß mindestens vier Wochen vor der Hauptversammlung eingereicht werden.

11. Auflösung der Gesellschaft.

Die Auflösung der Gesellschaft kann nur auf Antrag des Präsidiums oder dreier Landesektionen von einer internationalen Hauptversammlung mit dreiviertel Stimmenmehrheit der anwesenden Stimmberechtigten beschlossen werden. Bei Antrag auf Auflösung der Gesellschaft ist frühestens binnen vier Wochen, spätestens binnen drei Monaten zu diesem Zwecke eine Hauptversammlung einzuberufen. Im Falle der Auflösung bleibt den Ortsgruppen und Landesektionen das Verfügungsrecht über ihr Vermögen. Über etwaiges Gesamtvermögen der IMG. ist gleichzeitig mit der Beschlußfassung über die Auflösung der IMG. zu einem Zwecke internationaler Musikforschung zu verfügen.

Ein deutsches Musikkollegium in Prag im Jahre 1616.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts vereinigen sich in verschiedenen Städten Mitteleuropas Freunde der Tonkunst, zumeist aus dem wohlhabenden Bürgerstande, zu musikalischen Gesellschaften. Wir wissen, daß schon Peter Sweelinck dem »*Muidenkring*« angehörte, einem Kreise von literarisch und musikalisch gebildeten Männern, die auf dem Schlosse Muiden sich bei dem Dichter P. Hoofst zusammenfanden; ferner daß er durch die Komposition des Psalters (1604) der geistige Mittelpunkt eines Collegium musicum war, das in Amsterdam zur Pflege des Madrigals und der geistlichen Musik begründet wurde¹). In der Schweiz trat das erste derartige Kolleg 1613 in Zürich »zum Gesang von Psalmen und anderen schönen erbaulichen Stücken« zusammen, St. Gallen folgte 1620, Winterthur 1629, Schaffhausen 1655, Basel 1692²) usw., wogegen in Deutschland das erste nachweisbare Collegium musicum beim Organisten Mathias Weckmann zu Hamburg 1668 bezeugt ist³). Es müßte denn sein, daß jenes in Mattheson's »Ehrenpforte« erwähnte Collegium musicum über jedem Zweifel steht, das der gelehrte Arzt und Musikkenner Jodocus Willichius an der Universität zu Frankfurt a. d. Oder schon in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gründete, und das bei der herrschenden humanistischen Strömung in seiner ganzen Organisation auch einen vorwiegend humanistischen Anstrich hatte⁴). Eine Notiz Melisch's im Mendel'schen Musiklexikon über ein 1616 zu Prag ins Leben getretenes Collegium musicum⁵) ist von den Musikhistorikern offenbar übersehen worden, und die genaueren Ausführungen Tomek's im »Dalibor« sind, weil in tschechischer Sprache abgefaßt⁶), auf die Kenntnis sehr enger Kreise beschränkt geblieben, ebenso wie schon vordem eine kleine Abhandlung desselben Autors in der Prager musikalischen Zeitschrift »Věvec« und deren deutsche Übersetzung in »Prag«, den Beiblättern zu »Ost und West« (1844) keine Beachtung fand⁷).

Die einzige Quelle unserer Kenntnis über diesen Verein bilden seine vom 1. Juli 1616 datierten und mit den Siegeln aller Mitglieder versehenen Satzungen, die sich im Archiv der Stadt Prag, in einem Sammelbände: *Chaos rerum memorabilium* (I. S. 340—342) befinden. Sie sind in deutscher Sprache abgefaßt, welche aller Wahrscheinlichkeit nach die Geschäftssprache der Gesellschaft war. Dies mag vielleicht zur Erklärung dienen, warum die tschechische Geschichtsschreibung bisher kein Interesse an ihrer Veröffentlichung zeigte. Durch das liebenswürdige Entgegenkommen des Archivars, Herrn Dr. Josef Taige, bin ich nun in der Lage, die bemerkenswerte Urkunde zum ersten Male zu veröffentlichen.

1) Weitzmann-Seiffert, Geschichte der Klaviermusik I. (Leipzig 1899). S. 75.

2) Nef, Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz (Leipzig 1897).

3) Sittard, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg (Leipzig 1890). S. 10 und 60.

4) Für den Hinweis auf Mattheson's Ehrenpforte bin ich Herrn Dr. Alfred Heuß herzlichen Dank schuldig.

5) Mendel-Reißmann's Musikalisches Konversationslexikon Bd. II. (1872.) S. 75.

6) Dalibor III. Jahrgang (1860). S. 3.

7) »Prag«, Beiblätter zu »Ost und West« Nr. 24 vom 10. Febr. 1844, S. 95 ff.

Wilkürliche Statuta

Welche bey verfaß- und Approbirung dieser Collegij Musicj von denen zu endt benannten Personen acceptirt, vnd künfftig Jder Zeit inn guetter observanz treülichen vnd ohne ainige vngleiche widrige Deüttung sollen gehalten vnd manutenirt werden.

Zum Ersten.

1) Soll dieses Collegium principaliter vnd allein auf das Exercitium der Musica in guetten Moteten, Madrigalien andern gesängen, vnd kunstreichen Compositionen angesehen, aber sonst andere unzimbliche Discursus oder Disputationes von Theologischen vnd Polittischen sachen sowol den gemainen alß anderer Leüt privatwesen, dadurch an- oder abwesende gefehrdet werden möchten, abgeschafft vnd verboten sein.

Zum Andern.

2) Der Jenige so das Collegium aus gemainer Election halten wird, soll den Subsequenten beiwesens der andern, nominiren, vnd Ihnen seine vices auftragen vnd diß soll in perpetuum successive also gehalten vnd derselbe von den Andern zu vnterscheiden, auch vmb ansehens des Collegij willen der Ordinarius genennet werden.

Zum Dritten.

3) Der orth wo Ein Jeder das Collegium hinerfordern möge wird bey eines Jeglichen Discretion vnd seiner sonst besten bequemblichkeit ersuchung gelassen.

Zum Vierdten.

4) Die Zeit wann der nechstvolgende Conuentus anzustellen sey, soll allweg bey endtung des vorhergehenden durch den damals nominirten Ordinarium gemeldet, vnd wo mütlich der tag vnd stundt den beywesenden consentiren den praesignirt, auch solcher terminus nicht Viel vber Vierzehentag ohne sonderliche Verhinderung protrahirt werden.

Zum Fünfften.

5) Die stundt der Zusammenkunfft ist bestimbt, Sommers Zeitten von Zwey biß dreÿ vhr, wer drüeber außen bleibt soll in die straff welche auf erkäntnus des Collegij stehen soll, verfallen sein. Die Musica soll wehren dreÿ stundt, also das in puncto Sehs vhr, das essen auffm Tisch stehen, vnd die malzeit vber ein stundt nicht wehren soll. Winters Zeitten aber soll man umb aÿlff vhr Zusammen kommen, die Malzeit verrichten vmb zwelff vhr die Musica anfangen vnd vmb dreÿ oder lengst vier vhr geendet werden, welcher aber aus rechtmäßiger vrsachen der Musica gar nicht beiwohnen könte, soll sich durch einen seiner Mit Collegen glaubhaftig entschuldigen lassen, vnd nicht leichtlich es vmbgehen. Do aber einer, welcherley Vnmuths doch vnter so vernünfftiger Societet nicht zu suspiriren wer, temere vom Collegio absein wolte, der soll der Censur des ganzen Collegij deren vota der Ordinarius fassen vnd schließen soll vnterworfen sein.

Zum Sechsten.

6) Es soll ein Collega den Andern mit verleyhung der bücher, Regal oder Instrument guetwillig verhöfflich sein, Vnd do ein schad durch den offtern gebrauch erscheinete, der selbē soll ex fisco Collegij ergenzt vnd reparirt werden.

Zum Sibenden.

7) Zu einem honesto convivio soll keiner mehr zuzurichten schuldig sein, alß Ein gekochte speiß, ein gebrattenes benebenst einem Salat, vnd dann noch einer andern guetten speiß, Jedes so viel als zur nothurfft, zu letet einen Keeß oder ander gebachenes, dabey kein vberfluß, Pracht oder mehrer Vnkosten bey ernster Censur des Collegij, so der vorgehende Ordinarius eÿßern soll.

Zum Trunck legt der Ordinarius im anfang der Zusammenkhunfft Ain Pindt wein, die andern contribuiren Ihre Sÿmbola Einhalb Pinndt wein. Mehrers ist Niemandt zu spendiren, oder auch lenger beim trunkh Zuuerharren schuldig.

Zum Achten.

8) Brächte Jemandt einen guetten: vnd dem Collegio annemblichen freundt vñd Musicum mith, der soll für denselben ain Pindt wein zue geben schuldig sein.

Zum Neüntten. *

9) Wer sich khünfftig diesem Collegio adiungiren will (welches doch in allen vber zwölff Personen nicht haben soll) vnd welches per recommendationem eines Collegae im gesambt vorbringen laßen wird, der soll gegen der annehmung, vnd wann Er diese willkhürliche Statuta also subscribirt haben wird, dem Fisco etwas seiner Condition gemeiß verehren, wie auch, wann Einer oder der ander weg Ziehen oder sonst valediciren wolte, seines Nahmens danckbarliches Memorial hinderlasszen.

Zum Zehentten.

10) Der Fiscus vñnd die Statuta in originalj sollen bei dem Herrn Deÿbrechten alß Seniore deß Collegij Jeder Zeit verbleiben, Andere aber abschrift dauon haben.

Zum Aÿlfften.

Weil auch die Organisten vnd Instrumentisten mehrere Mühe tragen werden, sollen Sÿ beede (so ietzo im Collegio) nur ein Convivium wie obgemelt auf gleiche Vnkosten halten, Auch Jedesmal des ordentlichen Symbolj exempt vnd sonst ex merito dem Collegio wol recommendirt sein.

Alles anders, was zur Erbarkeit, vnd guetter Vertrauligkeit dienet, sey in eines ieglichen discretion, dexteritet, glimvf vnd Ehr gestellt.

Zur stetter fester vnd vnverfenglicher aufrichtiger Haltung dessen alles, wie obstehet, haben wir vnserere nahmen vnd Pattschafftē vnterzogen. Geschehen

und Geben zu Prag den Ersten Julij, dieses ietzt lauffenden Sechzehnhundert und Sechzehnten Jahres.

Melchior Teÿprecht, Abraham Güntzell, D. Fleischer,
 Samuel Adam von Weleslawin, Antonius Calander, von Weißenfels,
 Hans Adam Lengfelder, M. Jos. Turca mppa Melchior Corda.

Die Unterzeichner sind acht angesehene Bürger Prags, wie ja auch in der Schweiz die ersten Musikkollegien von Patriziern begründet wurden¹⁾. Das Verbot religiöse oder politische Dinge zu besprechen (Artikel 1) scheint darauf hinzudeuten, daß zwischen den Mitgliedern konfessionelle und nationale Unterschiede bestanden. Nach der Schlacht am weißen Berge mußte Adam von Weleslawin fliehen, Teyprecht wurde gefangen genommen und nach Raab gebracht, wogegen Abraham Güntzel von Güntzfeld als Sekretär der kaiserlichen Kammer auf dem Altstädter Ring zwei Häuser nach Verbannenen kaufte²⁾. Als höchste zulässige Mitgliederzahl setzten die Statuten zwölf Personen fest (Art. 9)³⁾, doch sollten eingeführte Gäste nicht unwillkommen sein (Art. 8)⁴⁾. Man versammelte sich alle vierzehn Tage⁵⁾, und zwar hatten die Mitglieder der Reihe nach das Lokal, gewöhnlich in ihrer Wohnung, beizustellen (Art. 3)⁶⁾. Der Gastgeber (ordinarius) führte den Vorsitz und bestimmte seinen Nachfolger bei der nächsten Zusammenkunft (Art. 2). Daneben hatte der Verein seinen ständigen Obmann (senior), der die Kassa versah und die Einhaltung der Vereinssätze überwachte. Neueintretende sollten ein Aufnahmegeld entrichten⁷⁾, Austretende eine Gedenkspende (Art. 9)⁸⁾.

Die Sitzungen fanden im Sommer zwischen 2 und 3 Uhr nachmittags statt. Man musizierte bis 6 und nahm sodann ein gemeinsames Mahl. Im Winter begann man um 11, und zwar mit der Mahlzeit, worauf bis 3 oder 4 Uhr musiziert wurde (Art. 5)⁹⁾. Auf unentschuldigtes Fernbleiben stand eine Strafe (Art. 5)⁹⁾. Man widmete sich der Aufführung von Motetten, Madrigalen und anderer Kunstmusik (Art. 1); gleichwie in der Schweiz überwog die Pflege der Vokalwerke¹⁰⁾, zumal nur zwei Mitglieder ein Instrument

1) Vgl. Nef, 98.

2) Tomek a. a. O.

3) Auch die Schweizer Musikkollegien beschränkten ihre Teilnehmerzahl. Sie schwankt zwischen acht und vierundzwanzig (Nef 55), dagegen hatte das Frankfurter Kollegium nach der Zahl der Musen nur 9 Mitglieder.

4) Vgl. Nef 49 und 50.

5) In Zürich (1620) anfangs täglich außer Sonnabend (Nef 33), später jede zweite Woche.

6) Vgl. Nef 44 und 98.

7) St. Gallener Kolleg 1636. Art. 12. (Nef 56).

8) Fast wörtlich so in den Statuten der Gesellschaft zur deutschen Schule in Zürich 1679 (Nef 40f.). Dagegen kam man in Frankfurt um 5 Uhr abends zusammen und blieb bis 10 Uhr.

9) In St. Gallen wurde Dienstag um 4, Donnerstag um 12 Uhr begonnen.

10) Vgl. Nef 56. In Frankfurt wechselte Gesang mit der Beantwortung gelehrter, vorher bekannt gegebener Fragen ab, dann verzehrte man das erste Gericht des Mahles. Ferner hub sich die Instrumentalmusik an; darauf kam wieder eine Frage aufs Tapet; abermahl zur Tafel; wiederum gesungen, und eine neue Frage aufgeworfen; und eine Instrumental-Music gehalten; wie die zu Ende, nahm die Gesellschaft das dritte Gericht ein.

beherrschten (Art. 11). Das mit den Musikübungen verbundene Liebesmahl, das auch die schweizerischen Kollegien kennzeichnet¹⁾, ist offenbar nach dem Vorbild der Kalandbrüderschaften²⁾ und sächsischen Kantoreien³⁾ festgesetzt. Dagegen bilden die den Instrumentalisten zugestandenen Erleichterungen bei der Ausrichtung des Convivium eine sonst nirgends wiederkehrende Eigentümlichkeit des Prager Vereins.

Wie lange das Kollegium bestanden hat, ist ebenso wie alles Nähere über sein künstlerisches Wirken unbekannt. Spätestens hat die Schlacht am weißen Berge (1621), wonach mehrere seiner Mitglieder, darunter auch sein erster Obmann Teyprecht, Böhmen verlassen mußten, es zersprengt und diesem ältesten, auf deutscher Grundlage begründeten, privaten Musikverein Prags ein frühzeitiges Ende bereitet.

Prag.

Ernst Rychnovsky.

La Musique du Caucase⁴⁾.

L'orientalisme dans la musique. — L'importance de l'étude de la musique caucasienne. — Quelques notices sur l'histoire et l'ethnographie des peuples du Caucase. — La musique religieuse et laïque des Arméniens et des Géorgiens. — Les problèmes de l'avenir.

Mesdames et Messieurs,

Presque tout ce que je voudrais exposer ici ne vous offre point l'intérêt de la nouveauté; mais ces choses si vieilles, si connues, ont une telle importance pour notre art, et, en même temps, sont tellement négligées, que je crois utile d'y attirer votre attention et de vous rappeler qu'en recevant *ex oriente lux*, c'est aussi de l'Orient que nous recevons l'ardent éclat de l'art asiatique, dont nous retrouvons les reflets fantasques dans nombre de grandes œuvres de la musique européenne. Peu nombreux sont les compositeurs, demeurés étrangers à l'orientalisme; il y a deux cents ans, les sympathies pour l'élément oriental ont commencées à se manifester dans la musique européenne et cette sympathie augmente sans cesse, important dans l'art européen les tableaux merveilleux et poétiques d'un caractère exotique, les mélodies bizarres et fantasques des peuples de l'Asie, qui ont séduit Mozart, Beethoven, Chopin et surtout Glinka, Borodine, Tschaikovsky, Rubinstein, Verdi, Saint-Saëns et tant d'autres.

Il ne serait pas juste de croire, que la musique de tous les peuples asiatiques a eu à cet égard la même importance. C'est l'art du peuple, dont

1) Vgl. Nef 43. Doch scheinen diese Musikmahlzeiten dort nur von Zeit zu Zeit, nicht regelmäßig abgehalten worden zu sein.

2) Rautenstrauch, Die Kalandbrüderschaften (Dresden 1903). S. 19 ff.
3, Nef 31, 43.

4) Ce discours fût accepté pour le congrès de 1-5 octobre 1903 à Berlin. Par suite de la suppression du congrès, le discours était prononcé dans la séance de la Société Internationale de Musique (Section de Berlin), 20—I—1904, Il était accompagné par l'exécution des mélodies caucasiennes.

la culture, pour telle ou telle raison, nous est plus proche, plus intelligible et plus accessible, que nous comprenons de la façon la plus complète. Parmi les peuples de l'Asie, deux seulement, — et cela avant le cinquième siècle après Jésus-Christ, — ont embrassé le christianisme; depuis ce moment ils entrent en relations intellectuelles avec Byzance, à laquelle ils empruntent les principes de l'Église Grecque, et ils fournissent beaucoup de prosélytes du catholicisme. Il en est résulté que ces peuples se sont rapprochés des européens, leur musique religieuse, aussi bien que laïque, a pris des formes plus parfaites, plus intelligibles pour ces derniers, que celle, par exemple, des habitants du Tibet ou d'Afghanistan; leur état de soumission aux puissants peuples musulmans, état, qui a duré sans interruption jusqu'au dix-neuvième siècle, a contribué à la conservation des principaux traits et éléments de l'orientalisme, comprenant sous ce dernier terme les caractères les plus éclatants et les plus saillants de l'art des Arabes et des autres peuples de l'Asie occidentale. Certes, la musique des habitants du Tibet ou d'Afghanistan, n'est en somme pas moins originale, fantasque, ni bizarre, que celle des peuples du Caucase, mais, en parlant de l'importance de l'art dans ses variétés, je ne veux pas parler de sa bizarrerie, mais bien de l'état d'âme qu'il crée en nous. Il faut connaître, ne serait-ce que superficiellement la vie d'un peuple, comprendre ou tout au moins deviner instinctivement son esprit, pour pouvoir apprécier les beautés de son art. En dehors de ces conditions l'exécution de mélodies étrangères devant le public perd toute base réelle, est dénuée de tout sens. La musique des peuples du Caucase et leur art musical ne sont pas pour les européens des choses inconnues. Déjà au dix-septième siècle les voyageurs européens ont donné des descriptions détaillées de ces peuples; les derniers ouvrages sur ce pays, qui appartiennent à la plume de savants français, allemands, anglais et autres, remplissent de gros volumes. Le public européen s'est en quelques sorte approprié la musique de ces peuples, mais cette dernière est encore loin d'avoir donné tout ce qui peut servir de source inépuisable aux compositeurs; pourtant les circonstances avangent, de plus en plus graves et de plus en plus menaçantes, qui peuvent, en peu de temps, détruire la musique authentique du Caucase, et l'art européen peut être ainsi facilement privé de ce recueil si abondant et si à la portée de différentes mélodies orientales, de tournures, de cadances, de modulations originales et de beautés rythmiques.

Dès temps immémoriaux et presque jusqu'à nos jours le sort des peuples du Caucase n'est pas ressemblant à celui des autres peuples. Les incalculables richesses naturelles de leur pays ont été connues déjà à l'antiquité.

Les troupes des Romains, des Croisés, des Mongols, des Arabes, des Turcs, des Perses, des Huns, des Seldjoucks, celles de Tamerlan et de Tchinghis-Khan ont traversé le Caucase. Toutes elles ont gouverné ce pays, ou, au moins, exercé sur ses habitants une importante influence indirecte. On suppose, que c'est par «la porte du Caucase», qu'a eu lieu la «grande émigration des peuples» et cette hypothèse est confirmée par ce, que les caucasiens ont des traits ressemblants à ceux de la race, connue sous le nom de race caucasienne, c'est à dire à tous les peuples européens, sauf les habitants de l'extrême Nord, et les philologues trouvent même certains traits communs à la langue de quelques peuplades caucasiennes, non seulement avec la langue des écossais et avec celle des basques, mais aussi avec celle des finlandais.

De tout temps deux peuples constituèrent la majeure partie de la population du Caucase, à savoir: les Arméniens et les Géorgiens. Aux quatrième et cinquième siècles ces deux peuples ont embrassé le christianisme et ont inventé leur alphabet. Leurs relations réciproques, en général assez paisibles, furent interrompues à plusieurs reprises par des guerres, suivies par la soumission d'un de ces peuples à l'autre. Les deux peuples sont conservateurs; les Géorgiens penchaient toujours vers le régime féodal; les Arméniens vers le commerce; les deux s'occupent volontiers de l'agriculture. Tous les deux sont pénétrés de patriotisme, qui se manifeste surtout aujourd'hui, dans notre siècle de chauvinisme, artificiellement exagéré.

Les savants de tous les pays européens, les ethnologues, frénologues, philologues, archéologues et géologues ont étudié et continuent à étudier à fond le Caucase; il existe des travaux précieux même sur l'architecture des Arméniens et des Géorgiens; il n'y a que, malheureusement, notre art, la musique du Caucase, qui reste encore à étudier et si elle a pénétré dans une mesure tout à fait insignifiante dans l'art européen ce n'est que par un pur hasard, parfois sous une forme tout à fait dénaturée, et ce que nous en savons, est loin de représenter ce qu'elle a de meilleur. Les recueils et les études de ces mélodies ne nous présentent ni un travail scientifique, ni authentique, mais des essais de dilettantes et tout au plus de bonnes intentions, avec un matériel scientifique très restreint, sur lequel je me permettrai d'attirer votre attention. Ce matériel, par exemple, ne donne que des renseignements insignifiants sur le chant religieux arménien, qui a comme base des tetracordes à intervalles de demi, un et un demi tons, et qui consiste en psalmodies et récitatifs, établis d'après différentes formules. Le texte de liturgie est tantôt prosaïque, tantôt rythmé et rimé. La scission précoce de l'église arménienne et de l'église grecque, eût comme résultat un développement tout à fait indépendant de celle-là. Le centre de son administration se trouve au Caucase, à Etschmiadzine, la résidence du catholico de tous les arméniens. C'est ici, que dès temps anciens on instruisit à l'aide de vagues signes musicaux et, surtout, par l'apprentissage oral les futurs professeurs du chant religieux, qu'on envoyait ensuite dans différents diocèses. C'est à la suite de cette organisation, qu'on entend dans toutes les églises arméniennes de la Russie aussi bien, que de la Turquie et de la Perse, les mêmes psaumes à une voix, où dominent les sons nasaux et gutturaux, ces sons favoris de l'Orient. Vers la fin du dix-neuvième siècle nous voyons ces airs se développer; les harmonisateurs plus pénétrés du patriotisme et plus instruits en matière de musique européenne de nos jours, qu'en celle des détails et de l'esprit du matériel à manier, nous ont donnés les liturgies, qui sont déjà introduites dans certaines églises, mais qui restent aussi étrangères au peuple arménien, que la célèbre liturgie de Bortniansky l'est au peuple russe. Les arméniens qui ont su préserver leur religion chrétienne et leur langue du joug de l'ennemi menaçant, ont été obligés de leur céder dans la musique laïque, et de danser aux sons d'instruments arabopersans, comme on le voit rien qu'aux titres de la plupart de leurs chansons et à leurs termes de musique. Certaines de leurs danses ressemblent aux danses des bajadères des Indes-Orientales, aux danses égyptiennes d'Alma et aux danses moresques. Dans la musique laïque qui ne connaît aucun signe écrit, c'est le caractère de la mélodie persane qui domine, avec ses intervalles de seconde et de quarte augmentées, avec ses innombrables mélismes

et chromatismes, avec ses quarts de ton. Ces airs monotones, tantôt tristes et larmoyants, tantôt tendres et dorlotants, qui endorment les nerfs et emportent l'imagination loin d'icibas dans le règne de doux et merveilleux rêves; ces accords, où gémit la volupté, et où pleure la sensualité excitée, n'est-ce pas tout l'Orient avec la beauté imposante de sa nature poétique, avec son haschisch, et son opium, son misticisme et sa nirvane, avec son immobilité et son sommeil éternel? Dans les chansons d'origine ultérieure on peut trouver des éléments de la musique italienne, allemande et de celle de l'Oucraïna¹): le peuple alterne volontiers le ton majeur avec le ton mineur parallèle, et les musiciens ambulants exécutent souvent, à la suite de leur ignorance, et surtout devant des touristes, — des airs de Verdi, qu'ils font passer pour des chansons populaires. Jusqu'à nos jours l'Aschougue s'est conservé ici, genre de ménestrel, avec sa cornemuse ou son instrument à cordes, qui chante ou récite des œuvres épiques et didactiques, en parcourant les régions méridionales du Caucase. En même temps le Mestviré, — trouveur géorgien, sa musette sous le bras, s'en va par le Nord Transcaucasien, à la recherche de nobles personnages en fête, qu'il chante en des vers improvisés, quand il ne glorifie pas les héros nationaux. Le chant religieux des géorgiens ressemble davantage au chant grec, que celui des arméniens; ses mélodies sont plus égales, sans sauts à des intervalles éloignées. Les accords majeurs et mineurs dominant dans l'harmonie, les diminués ne sont que rares. Le mouvement des parties est calme, lent et solennel; la mélodie reste toujours dans la partie supérieure: la basse accompagne dans les quintes et octaves parallèles, et la voix moyenne se meut plus librement, mais le style contrapointique n'existe point. Le texte rythmé des psaumes grecques, ayant été traduit en géorgien en prose, il n'existe pas de division régulière et rythmée. La construction est constante, les modulations sont rares et ne conduisent qu'aux tonalités les plus voisines. Toutes les syllabes sont prononcées par tous les chanteurs simultanément. De même que chez les arméniens l'enseignement de ce chant a été orale, ce qui n'a pourtant pas empêché l'apparition de signes écrits, dans le genre de neumes. Malheureusement, jusqu'aujourd'hui ces chants n'ont été ni notés, ni harmonisés; on n'a pas eu, que de faibles essais de dilettantes et beaucoup d'indications dans la presse, où l'on prévenait de la perte et de la dénaturation imminente de ce chant originel. Le style de l'ancienne chanson populaire géorgienne est identique au style sévère du rite religieux de ce peuple. Toutes les mélodies de construction diatonique sont pénétrées d'un même caractère sévère et d'une plastique extraordinaire, et se distinguent par l'absence totale du chromatisme et des beautés sensuelles, propres aux autres peuples du Caucase. Si nous constatons, que beaucoup de chansons modernes manquent à ce style, nous pouvons l'expliquer surtout par l'influence des Arabes (au huitième siècle), chez lesquels les géorgiens ont emprunté différents petits ornements et méliques, et des Perses (au treizième siècle), qui leur ont laissé une note de sensualité. Un savant musical trouvera beaucoup d'intérêt aux constructions polyphone, qu'on rencontre souvent dans les chants populaires géorgiens et qui sont presque totalement inconnues aux peuples de l'Orient. — Et ce n'est pas tout. — Chaque recoin du Caucase du Nord, aussi bien que de la région Transcaucasienne, chaque peuple nous donne dans ses chansons

1: La Petite Russie.

quelque chose de nouveau, d'original, plein d'intérêt scientifique et esthétique. Par exemple, on trouve chez les lesghis, — montagnards à demi-sauvages du Nord-Est du Caucase, des traces très prononcées d'harmonie et de régularité du rythme, et leur danse, la «lesghinka», qui ressemble de beaucoup à la tarantelle, est considéré, non sans raison, comme la danse principale du Caucase. La musique des Kourdes, qui peuplent la partie méridionale du Caucase et la région attenante de la Turquie, rappelle par leurs tournures mélodiques, par leurs syncopes répétées et par leurs ports de voix, — les chansons tyroliennes, mais avec une pointe exotique. Il en est de même pour beaucoup de chants de gouriens, qui peuplent la rive du Sud-Est de la Mer Noire, et dont les airs sont pleins de vie, de mouvement et de passion. On trouve, au contraire, quelque chose d'élégique, de profondément touchant dans la musique de Kahetins du centre du Caucase.

Oui, Mesdames et Messieurs, la musique du Caucase c'est cette cascade merveilleuse, qui pourra verser plus d'un courant frais et vivifiant dans l'art et la science musicale. Mais quel est celui, qui pourra le faire? Où chercher cet Orphée, qui fera sortir cette Euridice des gorges du Kasbek et de l'Ararate? Quelle est cette Amour, qui lui aidera dans cette œuvre? Nous mêmes, les Caucasiens, nous sommes, et cela pour différentes causes, — trop faibles. Quoiqu'il y ait plus de cinquante ans, que l'opéra florit chez nous et qu'elle ait déjà traversée l'époque de passion pour les canzonettes italiennes, et qu'elle cultive en ce moment avec succès Wagner, Saint-Saëns, Rimsky-Korsakoff, quoiqu'il y ait plus de vingt-cinq ans, que nous possédons un conservatoire avec trois ou quatre cents élèves, quoique il y ait actuellement peu de virtuoses célèbres, qui n'aient pas visité le Caucase, mais tout ceci ne nous a pas aidé dans notre triste situation et ce n'est pas dans cette voie, que nous avons à chercher notre salut. Il est entre vos mains, il dépend des représentants de l'art européen, il dépend de votre soutien, de votre sympathie, de votre concours! Vous direz, que l'étude des chants populaires, — n'est possible qu'avec la connaissance du peuple, de sa vie, de sa langue. — Oui, mais dans toute l'Europe et surtout ici, à Berlin, on trouve beaucoup de savants, qui connaissent à fond les principaux peuples du Caucase et leurs langues. Dans toute l'Europe on peut aussi rencontrer de jeunes caucasiens, qui étudient la théorie de la musique. Parmi les uns comme parmi les autres on rencontre déjà des personnes, qui se risquent à de modestes essais dans le domaine de l'étude de la musique du Caucase. Soutenez ces pionniers par votre autorité, dirigez-les, donnez-leur des indications, utilisez ce qui a déjà été étudié. Personne en dehors de vous, ne peut aider à dissoudre le problème que je viens d'indiquer, et c'est cette certitude seule, qui m'a permis de vous rappeler ici, ce qui a été injustement oublié, — la musique du Caucase, — qui embrasse non seulement celle de deux principaux peuples du Caucase, — les arméniens et les géorgiens, — mais encore celle de nombre d'autres peuples de ce pays. Cet art n'est pas moins précieux que les trésors, accumulés par la nature dans les seins du Kasbek et de l'Ararate. Ces derniers restent, aussi des siècles entiers, intactes et inconnus aux européens, mais le trésors des géants du Caucase peuvent attendre avec patience, sous leur couverture de granit, que des machines, des pompes et des chaudières soient installées, tandis que l'art, qui était transmis oralement de génération en génération, — art privé des signes écrits, — peut dans notre siècle facilement disparaître, sans laisser de traces. Et

cette disparition constituera une perte beaucoup plus sensible pour l'art européen, pour l'art humain, que pour celui des peuples locaux, de plus en plus entraînés par les courants de civilisation, où ils perdent leur individualité. Le Caucase est riche en énormes forêts vierges, en buissons opulents, en fleurs odoriférantes; envoyez-nous donc des rossignols, qui vont peupler ces forêts et, enivrés de leurs aromes, enchanter des airs célestes, auxquels se régèlera l'humanité entière.

Bibliographie.

- 1 Alexandre, évêque, — Messe géorgienne.
- 2 Bagdassarian, — *«Journal musical russe»* 1901, N° 19.
- 3 Balantschivadse, — *«Journal musical russe»* 1899, N° 11.
- 4 *«Caucase»* Journal, 1894, N° 204.
- 5 — — — 1895, N° 100.
- 6 *«Caspj»* — — — 1898, N° 143.
- 7 Ecmalian, — Liturgie arménienne.
- 8 Eghiasarian, — Chansons arméniennes (?), 1900, Paris.
- 9 Grosdoff, — Chansons populaires des Mingreliens.
- 10 *«Journal musical russe»*, 1898, N° 11.
- 11 — — — 1900, N° 13.
- 12 Iwanoff, — Journal *«Nouveau Temps»*, 1896 et 1897, N° 7616.
- 13 Ippolitoff-Iwanoff, — Journal *«Artiste»*, 1895, N° 45.
- 14 Karbeloff, prêtre, — Vêpres géorgiennes.
- 15 Keworkian, moine, — *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1900, H. I.
- 16 Klenowsky, — *Recueil des chansons caucasiennes*, 1893. Moscou, chez Jurgenson.
- 17 Klingher, — *Chansons des Tschetschins*, 1850.
- 18 Koreschtschenko, — Journal *«Revue Ethnographique»*, 1901, N° 2.
- 19 Monadiroff, — Journal *«Caucase»*, 1900 N° 155.
- 20 *«Messager du Caucase»*, Journal, 1900, N° 1.
- 21 — — — — — N° 10.
- 22 — — — — — 1901, N° 11.
- 23 Papsian, — Journal *«Revue Ethnographique»*, 1901, N° 2.
- 24 Ribacoff, — Journal *«Nouvelles»*, 1900, N° 64.
- 25 *Revue des Etats russes transcaucasiens*, 1836.
- 26 Sadsagheloff, — Journal *«Nouvelle Revue»*, 1894, N° 3601.
- 27 *«Secours fraternel»*, — *Recueil de Djanschieff*.
- 28 Tigranoff, — *Recueil des Chansons Transcaucasiennes*.
- 29 Tigranoff, — Journal *«Nouveau Temps»*, 1901. N° 8039.

Tiflis.

Basil David Korganow.

Tchaikovsky's Early Lyrical Operas.

It is certain that while Glinka was influenced by Beethoven, Serov by Wagner and Meyerbeer, Cui by Chopin and Schumann, Balakirev and Rimsky-Korssakov by Liszt and Berlioz, Tchaikovsky never ceased to blend with the characteristic melody of his country an echo of the sensuous beauty of the South. This reflection of what was gracious and ideally beautiful in Italian

music is undoubtedly one of the secrets of Tchaikovsky's great popularity with the public. It is a concession to human weakness of which we gladly avail ourselves. Although, as moderns who have graduated in a superior school, we prefer to worship the old gods of melody under a new name. Long ago, in something like a phase of intellectual snobbery, we "cut" the old Italian ideals which had given us many an hour of enjoyment; but, consciously or not, we salute them once more when we meet them in company with the popular Russian composer. Tchaikovsky began quite early in life to frequent the Italian Opera in Petersburg; consequently his musical tastes developed far earlier on the dramatic than on the symphonic side. He knew and loved the operatic masterpieces of the Italian and French Schools long before he knew the Symphonies of Beethoven or any of Schumann's works. His first opera, "The Voyevoda," was composed about a year after he left the Petersburg Conservatoire, in 1866. He had just been appointed Professor of Harmony in Moscow, but was still completely unknown as a composer. At this time he was fortunate enough to make the acquaintance of the great dramatist Ostrovsky, who generously offered to supply his first libretto. In spite of the prestige of the author's name, it was not altogether satisfactory; for Ostrovsky had originally written "The Voyevoda" as a comedy in five acts, and in adapting it to suit the requirements of conventional opera many of its best features had to be sacrificed. The music was pleasing and quite Italian in style. This work coincides in period with Tchaikovsky's orchestral fantasia "Fatum" or "Destiny", and also with the most romantic love-episode of his life — his fascination for Madame Desiré Artôt, then the star of Italian Opera in Moscow. Thus all things seemed to combine at this juncture in his career to draw him towards dramatic art, and especially towards Italianised opera. "The Voyevoda," given at the Grand Opera, Moscow, in January 1869, provoked the most opposite critical opinions. It does not seem to have satisfied Tchaikovsky himself, for having made use of some of the music in a later opera, "The Oprichnik," he destroyed the greater part of the score. The composer's second operatic attempt was made with "Undine". This work, submitted to the Director of the Imperial Opera in Petersburg in 1869, was rejected, and the score was mislaid by some careless official. When after some years it was discovered and returned to the composer, he put it in the fire without remorse. Neither of these immature efforts are worth serious consideration as affecting the development of Russian Opera.

"The Oprichnik" was begun in January 1870, and completed in April 1872. Tchaikovsky attacked this work in a complete change of spirit. This time his choice fell upon a purely national and historical subject. Lajeknikov's tragedy "The Oprichnik" is based upon an episode of the period of Ivan the Terrible, and possesses qualities which might well appeal to a composer of romantic proclivities. A picturesque setting, dramatic love and political intrigue, a series of effective — even sensational — situations, and finally several realistic pictures from national life; all these things might have been turned to excellent account in the hands of a skilled librettist. Unluckily the book was not well constructed, while in order to comply with the demands of the Censor, the central figure of the tragedy — the Tyrant himself — had to be reduced to a mere nonentity. The most serious error however was committed by Tchaikovsky himself, when he grafted on to "The

Oprichnik", with its crying need for national colour and special treatment, a portion of the pretty Italianised music of "The Voyevoda". The interpolation of half an act from a comedy subject into the libretto of an historical tragedy confused the action, without doing much to relieve the lurid and sombre atmosphere of the piece. The title of this opera is sometimes rendered into English by the misleading equivalent of "The Lifeguardsman". The "Oprichniks" were the "bloods" and dandies of the court of Ivan the Terrible. Young noblemen of wild and dissolute habits who bound themselves together by sacrilegious vows to protect the Tyrant and carry out his evil desires. Their unbridled insolence, the tales of their black masses and secret crimes, and their utter disrespect for age or sex made them the terror of the populace. The story of "The Oprichnik" will be found at full length in my book upon Tchaikovsky. During its first season, this work was given fourteen times; so that its success — for a national opera — may be reckoned decidedly above the average. Those who represented the advanced school of musical opinion in Russia condemned its forms as obsolete. Cui, in particular, called it the work of a schoolboy who knew nothing of the requirements of the lyric drama, and pronounced it unworthy to rank with such masterpieces of the national school as Moussorgsky's "Boris Godounov" or Rimsky-Korsakov's "Maid of Pskov." But the most pitiless of critics was Tchaikovsky himself, who declared that he always took to his heels during the rehearsals of the third and fourth acts to avoid hearing a bar of the music. "Is it not strange," he writes, "that in process of composition it seemed charming. But what disenchantment followed the first rehearsals! It has neither action, style, nor inspiration!" Both judgments are too severe. "The Oprichnik" is not exactly popular, but it has never dropped out of the repertory of Russian Opera. A few years ago I heard it in Petersburg and noted my impressions. The characters, with the exception of the Lady Morozova, the Oprichnik's mother, are not strongly delineated; the subject is lurid, horror on horror's head accumulates; the Russian and Italian elements are incongruously blended; yet there are saving qualities in the work. Certain moments are charged with the most poignant dramatic feeling. In this opera, as even in the weakest of Tchaikovsky's music, there is something that appeals to our common humanity. The composer himself must have modified his early judgment, since he was actually engaged in remodelling "The Oprichnik" at the time of his death.

In 1872 the Grand Duchess Helena Pavlovna commissioned Serov to compose an opera on the subject of Gogol's Malo-Russian tale "Christmas Eve Revels". A celebrated poet, Polonsky, had already prepared the libretto, when the death of the Grand Duchess, followed by that of Serov himself, put an end to the scheme. Out of respect to the memory of this generous patron, the Imperial Musical Society resolved to carry out her wishes. A competition was organised for the best setting of Polonsky's text under the title of "Vakoula, the Smith," and Tchaikovsky's score carried off both first and second prizes. In after years he made considerable alterations in this work and renamed it "Cherevichek" ("The Little Shoes"). It is also known in foreign editions as "Le caprice d'Oxane".

Early in the seventies Tchaikovsky came under the ascendancy of Balakirev, Stassov, and other representatives of the ultra-national and modern school. "Cherevichek", like the Second Symphony — which is also Malo-

Russian in colouring — and the symphonic poems “Romeo and Juliet”, “The Tempest”, and “Francesca di Rimini”, may be regarded as the outcome of this phase of influence. The originality and captivating local colour, as well as the really poetical lyrics with which the book is interspersed, no doubt commended it to Tchaikovsky's fancy. Polonsky's libretto is a mere series of episodes, treated however with such art that he has managed to preserve the spirit of Gogol's text in the form of his polished verses. In “Cherevichek” Tchaikovsky makes a palpable effort to break away from conventional Italian forms and to write more in the style of Dargomijsky. But, as Stassov has pointed out, this more modern and realistic style is not so well suited to Tchaikovsky, because he is not at his strongest in declamation and recitative. Nor was he quite in sympathy with Gogol's racy humour which bubbles up under the veneer of Polonsky's elegant manner. Tchaikovsky was not devoid of a certain subdued and whimsical humour, but his laugh is not the boisterous reaction from despair which we find in so many Slav temperaments. “Cherevichek” fell as it were between two stools. The young Russian party, who had partially inspired it, considered it lacking in realism and modern feeling; while the public, who hoped for something lively in the style of “Le Domino Noir”, found an attempt at serious national opera, the thing which above all others bored them most.

The want of marked success in opera did not discourage Tchaikovsky. Shortly after his disappointment in “Cherevichek” he requested Stassov to furnish him with a libretto based on Shakespeare's “Othello”. Stassov was slow to comply with this demand, for he believed the subject to be ill-suited to Tchaikovsky's genius. At last however he yielded to pressure; but the composer's enthusiasm cooled of its own accord, and he soon abandoned the idea.

During this winter (1876—1877) he was absorbed in the composition of the Fourth Symphony, which may partially account for the fact that “Othello” ceased to interest him. By May he had completed three movements of the Symphony, when suddenly the tide of operatic passion came surging back, sweeping everything before it. Friend after friend was consulted in the search for a suitable subject. The celebrated singer Madame Lavrovsky suggested Poushkin's popular novel in verse “Eugene Oniegin”. “The idea”, says Tchaikovsky, “struck me as curious. Afterwards, while eating a solitary meal in a restaurant, I turned it over in my mind and it did not seem bad. Reading the poem again, I was fascinated, I spent a sleepless night, the result of which was the mise en scène of a charming opera upon Poushkin's poem”. The Fourth Symphony was completely forgotten for a time. In my volume on Tchaikovsky I give a detailed account of “Eugene Oniegin”, and Londoners remember its production under Henry J. Wood, during Lago's opera season in the autumn of 1892. The subject was in many respects ideally suited to Tchaikovsky. The national colour suggested by a master hand, the delicate realism which Poushkin was the first to introduce into Russian poetry, the elegiac sentiment which pervades the work, and, above all, its intensely subjective character, were qualities which appealed to the composer's temperament. In May 1877, he wrote to his brother: “I know the opera does not give great scope for musical treatment, but a wealth of poetry, and a deeply interesting tale, more than atone for all its faults”. And again, replying to some cautious critic, he flashes out in its

defence: "Let it lack scenic effect, let it be wanting in action. I am in love with Tatiana, I am under the spell of Poushkin's verse, and I am drawn to compose the music as it were by an irresistible attraction". This was the true mood of inspiration — the only mood for success. We must judge the opera "Eugene Oniegin" not so much as Tchaikovsky's greatest intellectual, or even emotional, effort, but as the outcome of a passionate, single-hearted impulse. Consequently the sense of joy in creation, of perfect reconciliation with his subject, is conveyed in every bar of the music. As a work of art, "Eugene Oniegin" defies criticism, as do some charming but illusive personalities. It would be a waste of time to pick out its weaknesses, which are many, and its absurdities, which are not a few. It answers to no particular standard of dramatic truth or serious purpose. It is too human, too lovable, to fulfil any lofty intention. One might liken it to the embodiment of some captivating, wayward, female spirit, which subjugates all emotional natures, against their reason, if not against their will. The story is as obsolete as a last year's fashion-plate. The hero is the demon-hero of the early romantic reaction — "a Muscovite masquerading in the cloak of Childe Harold". His friend Lensky is an equally romantic being; more blighted than demoniac, and overshadowed by that gentle and fatalistic melancholy which endeared him still more to the heart of Tchaikovsky. The heroine is a survival of an even earlier type. Tatiana, with her young-lady-like sensibilities, her superstitions, her girlish gush, corrected by her primness of propriety, might have stepped out of one of Richardson's novels. She is a Russian Pamela; a belated example of the decorous female rudely shaken by the French Revolution, and doomed to final annihilation in the pages of Georges Sand. But in Russia, where the emancipation of women was of later date, this virtuous and victimized personage lingered on into the nineteenth-century, and served as a foil to the Byronic and misanthropical heroes of Poushkin and Lermontov. The music of "Eugen Oniegin" is the child of Tchaikovsky's fancy. Born of his passing love for the image of Tatiana, and partaking of her nature. Never rising to great heights of passion, nor touching depths of tragic despair. Tinged throughout by those moods of romantic melancholy and exquisitely tender sentiment which the composer and his heroine share in common. The opera was first performed by the students of the Moscow Conservatoire in March, 1879. Perhaps the circumstances were not altogether favourable to its success; for although the composer's friends were unanimous in their praise, the public did not at first show extraordinary enthusiasm. Apart from the fact that the subject probably struck them as daringly unconventional and lacking in sensational developments, a certain section of purists were shocked at Poushkin's chef d'œuvre being mutilated for the purposes of a libretto, and resented the appearance of the almost canonized figure of Tatiana upon the stage. Gradually however "Eugene Oniegin" acquired a complete sway over the public taste, and its serious rivals are now few in number.

We may sum up Tchaikovsky's operatic development as follows. Beginning with conventional Italian forms in "The Oprichnik" he passed in "Cherevichek" to more modern methods, to the use of melodic recitative and arioso; while "Eugene Oniegin" shows a combination of both these styles. This first operatic period is purely *lyrical*. Afterwards, in "The Maid of Orleans", "Mazeppa", and "Charodeika", he passed through a second period

of dramatic tendency. With "Pique-Dame" he reached perhaps the height of his operatic development; but this work is the solitary example of a third period which we may characterize as *lyrico-dramatic*. In "Iolanthe" he showed a tendency to return to simple lyrical forms.

London.

Rosa Newmarch.

Schweizerische Festspiele.

Die Schweiz ist das Land der Festspiele. Jahrhundert- und Halbjahrhundertfeiern vaterländischer Ereignisse, sei es im Bund, in den Kantonen oder in den Städten, bieten dem festfrohen Volke immer wieder Anlaß zu großen dramatisch-musikalischen Veranstaltungen, die meist in weiten Festhallen oder halb im Freien stattfinden und, wie sie die Mitwirkung zahlreicher Kunstfreunde erheischen, so auch einen ungemeinen Volkszusammenfluß herbeilocken. Für die der Pflege sehr werthe Sache bemüht man sich, die besten Kräfte zur Gewinnung von Text und Musik heranzuziehen. In der Stadt Bern besteht sogar ein Preisgericht, das alle drei Jahre durch seinen Spruch die Verteilung von Preisen für Festspiieldichtungen aus einer Stiftung veranlaßt. Bei der Komposition wetteifern die Komponisten des Landes, wie wohl die Aufgabe schon deshalb nicht zu den dankbarsten gehört, weil ihr Ergebnis zwar gleich von Anfang mit vielem Glanze umkleidet wird, dann aber sofort seine Aktualität verliert und, als Ganzes wenigstens, nie oder nur bei ganz günstigen und seltenen Umständen wieder zur Aufführung gelangt. Die Festspiele sind richtige Eintagswerke, und das ist schwer zu ändern, weil man in den meisten Fällen weniger auf die dramatisch-einheitliche Ausgestaltung eines einzelnen Gegenstandes, als auf eine Aneinanderreihung von Bildern Bedacht nehmen wird, die in bunter Folge die ganze Vergangenheit des Landstriches oder Ortes, der feiert und gefeiert wird, entrollt. Sind sonach die Bedingungen zu einer wirklichen Oper nicht leicht gegeben, so soll auf der anderen Seite die Vorführung der historischen Bilder auch keine rein epische sein, daß etwa ein Oratorium oder eine größere geschlossene Kantate daraus werden könnte; sondern sie soll dramatisch unter Mitwirkung großer Gruppen und Entfaltung alles möglichen Festprunkes vor sich gehen. Das Festspiel ist also keine Festoper, kein Festoratorium, wie etwa Mozart's Titus oder Händel's Messias, ebensowenig ein »Bühnenweihfestspiel« im modernen Sinne. Die dem Komponisten eines solchen nationalen Festspiels gestellte Aufgabe würde es heutzutage geradezu verbieten, der künstlerisch reichen musikalischen Ausstattung dieser oder ähnlicher Vorbilder nachzueifern.

Manche Unterschiede in der Verwendung der Musik ergeben sich außerdem durch die Verschiedenheit der heranziehbaren ausführenden Kräfte. So enthält das thurgauische Festspiel (1898) von Jakob Christinger nur musikalische Einlagen, von Wilhelm Decker komponiert; ebenso lieferte Joseph Lauber nur »Intermèdes musicaux« zu Philipp Godet's »Neuchâtel suisse« (1898). Andere Festspiele sind mehr durchgängig musikalisch

behandelt. Zu nennen sind das Berner Festspiel zur Gründungsfeier 1891, von Carl Munzinger, — das Bündner Festspiel zur Calvenfeier 1899, von Otto Barblan, — das Basler Bundesfestspiel 1901, von Hans Huber komponiert. Gleich drei Festspiele zumal brachte das vergangene Jahr 1903, zu den Zentenarfeiern der Kantone Aargau (Komponist Eugen Kutschera), Waadt (Emile Jacques-Dalcroze) und St. Gallen (Albert Meyer).

Eigentümliche Umstände brachten es mit sich, daß das letztgenannte Stück ¹⁾ seine (erste) Aufführung nicht an seinem Bestimmungsorte auf weitem Festplatz in dramatischer Form, sondern in Bern in engem Kirchenraume konzertmäßig zu erleben hatte.

Die beiden Dichter des preisgekrönten Textes, Redakteure des »Bund«, hatten schon zu Barblan's Festspiel für ihre gemeinsame Bündner Heimat das Buch geliefert. Für das St. Gallener Spiel ergaben sich aber besondere, von den Verfassern wohl erkannte Schwierigkeiten aus dem Umstande, daß eine einheitliche historische Vergangenheit des St. Gallischen Landes nicht gibt. War das Gebiet schon von vornherein im wesentlichen aus zwei sehr heterogenen Teilen, der Abtei St. Gallen und der Grafschaft Toggenburg, zusammengesetzt, so erwuchs in der Reformationszeit ein neuer und verschärfter Dualismus zwischen der protestantischen Stadt und dem innerhalb ihrer Mauern fortbestehenden und sein Gebiet regierenden Stift. Als dann 1803 St. Gallen als selbständiger und einheitlicher Kanton in die Eidgenossenschaft eingegliedert wurde, war wohl weniger das Gefühl eines errungenen Besitzes, als das einer schwierigen Aufgabe berechtigt: die jetzt hundertjährige Geschichte des Kantons hat in dem geistig so regsamen und industriell hervorragenden Volkswesen bis heute noch nicht völlig einheitliche Zustände zu zeitigen vermocht. Daran ist denn wirklich auch Fest und Festspiel gescheitert.

Die Dichter hatten in dem Bestreben, die verschiedenartigen Landesgegensätze zu einer dichterischen Einheit zu verschmelzen, einen wirklich genialen Weg eingeschlagen, indem sie sich, überall an die Geschichte der Landschaft anknüpfend, die Verherrlichung des Liedes in seinen mannigfachen Arten und Zwecken zum Vorwurf nahmen. Es ist nicht nötig, sich abermals an berühmte Muster, wie Humperdinck und Wolfrum, zu erinnern, um die wertvolle Grundlage zu erkennen, die damit gerade für die hier angezeigte leichtere, volksmäßigere Behandlung der Musik gegeben ist. Der Komponist, Albert Meyer, selbst ein St. Gallener, und tüchtiger Dirigent in seiner Vaterstadt, schöpferisch bisher nur mit einigen Liedern und schulmäßigen Klaviersachen, neuerdings auf der letzten Tagung des schweizerischen Tonkünstlervereins auch mit einem Klavierkonzert hervorgetreten, hat sich seiner Arbeit mit großem Geschick entledigt, sowohl in der reichen Verwendung alten Materials, als in den meist wohl gelungenen eigenen Zutaten; er liebt knappe und verständliche Form und energische, kräftige Instrumentierung.

In fünf Abteilungen, »Bildern«, wird das Lied, speziell das der St. Gallener,

1) Walthari, Ein St. Gallisches Festspiel. 1903. Dichtung von M. Bühler und G. Luck. Komponiert von Albert Meyer. Kl.-Ausz. vom Komponisten. Preis 5 Frk. n. Komm.-Verlag Zweifel-Weber, St. Gallen. 104 Seiten 8^o. — Uraufführung am 28. November 1903 in der Französischen Kirche zu Bern, unter Leitung des Komponisten durch den Gesangverein Liederkranz-Frohsinn mit Zuziehung eines Frauen- und Knabenchors und eines verstärkten Orchesters. Walthari: Herr Charles Troyon aus Lausanne; Sopransolo: Frl. Johanna Dick aus Bern.

gefeiert und dargestellt. Zuerst das Heldenlied, vornehmlich vertreten durch den uralten Sang vom Recken Walthari, dessen lateinische Fassung wir dem St. Gallener Mönche Ekkehard I. verdanken. Meyer's Weise dazu ist in einem rhapsodischen, Löwe'sche Formen und moderne Tonartenmischung vereinigenden Stile gehalten. Zuletzt greift der Chor ein, und der erste Satz eines Waltharimarsches schließt das Bild. Motiviert wird aber das als Fest- und Siegesgesang eingeführte Lied durch die vorausgehende Schilderung einer Überwindung der Hunnen durch die kriegerischen Mönche, die zu einem markigen Hunnentanz Anlaß gibt. Das einem anderen St. Gallener Mönche, St. Notker, wohl fälschlich zugeschriebene berühmte Kriegsgebet *Media in vita*, in der alten Melodie und einer vom Dekan Bischoff in Wyl antikisierend gesetzten Begleitung steht zwar im Klavierauszug, wurde aber in der Ausführung mit Recht weggelassen: es würde zu sehr gegen alles übrige abgestochen haben; man kann die archäologische Genauigkeit auch zu weit treiben. Dagegen hätte man gern einen wirkungsvollen Kontrast gehört zwischen dem Wodansgesang der noch im Heidentum befangenen — dies aber den Mönchen, ihren Schutzherren und Lehrern, sehr unbefangenen bekennenden — Landleute, und dem Lied der Mönche, die beide einen gleichmäßigen Ton düsterer Feierlichkeit anschlagen. Wie liegt uns doch Händel's Vorbild schon so fern! Aber siehe! Wie die jungen Klosterknaben zwischen durch den König Konrad begrüßen, in einer anspruchslosen, aber erquicklichen, volksmäßigen Weise, da ist auf einmal dieser Kontrast da, der an der wichtigeren Stelle so wohlgetan hätte.

Walthari, der Heldensänger, zieht nun mit uns durch alle Bilder des Werkes als eine Idealgestalt, als »Verkörperung der volkstümlichen Poesie, der volkstümlichen Begeisterung für das Große und Edle«. So gibt dieser Name dem Ganzen Titel und Schild. Natürlich geht auch sein »Motiv«, wie's Brauch ist, durch das ganze Werk. Im zweiten Bild, »Minnelied«, wird »Walthari« als Minnesänger gekrönt; wir hören alte und neue Minneweisen, dazu Schwertertanz, Tourniermarsch und Fahnenreigen, alles hier wie in den anderen Gruppen von kräftiger Wirkung, die über das, was wir nach dem Klavierauszug erwartet hatten, weit hinausreichte. Im »Kirchenlied« treten nach einem charakteristischen Werberlied der Reisläufer die Pfeifer von Uznach mit dem alten katholischen Wallfahrtslied: »In Gottes Namen fahren wir«, nach der jüngeren Leisentritt'schen Melodie, nicht »15.«, sondern 16. Jahrhunderts auf, dem als Gegensatz das Kappeler Kriegslied Zwingli's: »Herr nun heb den Wagen selb« nachfolgt. Der Komponist ist sich wohl nicht bewußt gewesen, daß er eine charakteristische Verszeile dieses Liedes in das vorhin erwähnte Wodanslied der Landleute hat hineinschlüpfen lassen. »Walthari« bannt den Streit »um diesen Namen Zwingli« mit einem ausdrucksvollen Gebet um den Glaubensfrieden, in welches der Chor einstimmt. Das vierte Bild ist dem »Volkslied« gewidmet, wobei in das Milieu des 18. Jahrhunderts doch mancher Anachronismus eingeflochten werden mußte, da der volkstümlichste schweizerische und St. Gallische Liederkomponist Ferdinand Huber, der dem 19. Jahrhundert angehört, nicht übergangen werden durfte. »Walthari« singt das Sarganser Tannhäuserlied. Das letzte Bild, »Freiheits- und Vaterlandslied« feiert den nach den Freiheitsstürmen vor hundert Jahren erfolgten Eintritt St. Gallens als besonderen Gliedes in die Eidgenossenschaft. Neben Märchen, Reigen und Liedern zur Feier der Freiheit und des Vaterlandes, in welchen, wie im vierten Bild, auch derbere,

ja triviale Töne nicht verschmäht werden, gibt dieses Bild Anlaß zu breiterer Entwicklung des Chores. In den Schlußchor greift auch »Walthari« als vor- und rückschauender Barde ein. Das allgemeine Vaterlandslied: »Rufst du mein Vaterland« bildet den Schluß; leider mußte dafür die B-dur-Tonart nach dem F des vorausgegangenen Chores gewählt werden, sodaß es trotz des geschickten Überganges sich nur mangelhaft angliedert.

Die Aufführung, durch den Vereinsdirigenten Herrn E. Höchle tüchtig vorbereitet, wurde vom Komponisten sehr kräftig geleitet und fand bei allgemeiner Beteiligung verdienten Beifall. Die Dislozierung war aber doppelt zu bedauern, weil an Stelle dramatisch belebter Aufzüge eine — mäßig vorgetragene — Deklamation zwischen die einzelnen Nummern des Werkes treten mußte, sodaß die Intentionen der Dichter und des Komponisten nur sehr beschränkt zur Geltung kommen konnten.

Bern.

A. Thürlings.

Musikberichte.

Paris. Au début de la saison nouvelle, il n'est pas sans intérêt d'énumérer les premières auditions données l'hiver dernier par nos grands concerts; aussi bien la liste en est-elle des plus courtes; voici:

Au Conservatoire, sous la direction de M. Marty, la *Passion selon Saint-Jean* (Bach), des fragments des *Indes galantes*, le *Magnificat* de Rameau; l'*Apprenti sorcier* (Dukas), la première *Symphonie* de Borodine, *Lénore* (Duparc); une *Fantasie pour harpe* (Th. Dubois).

Aux Concerts-Colonne; sous la direction soit de M. Colonne, soit, lors de son voyage en Amérique, de M. Gabriel Pierné, *Les Villes maudites* (Max d'Ollone), *Caïn* (Lefebvre-Derodé), *Nuit d'été* (Marty), suite d'orchestre tirée de *Titania* (Georges Huë), *Thème et Variations* (Caetani), *Antoine et Cléopâtre* (Torre Alfina), *Concerto pour piano* (Gernsheim), *Stenka Razine* (Glazounow). Aucune de ces œuvres n'a eu plus de deux auditions, et la plupart n'en eut qu'une seule.

Aux Concerts-Lamoureux, sous la direction de M. Camille Chevillard: *Symphonie en ré mineur* (Wittkowsky), *Symphonie dramatique* (Le Borne), *Symphonie en si bémol* (Vincent d'Indy); *Hercule au Jardin des Hespérides* (Busser), *Chant de Fête* (Guiraud), *Été* (Coquard), *ouverture pour un drame* (Pierre de Bréville), *Variations pour piano et orchestre* (Rhené Batonq), *Chère nuit* (Bachelet), *quatre-vingt-treize*, *ouverture* (Francis Casadesus), *Harmonie du soir* (Saint-Quentin), *Trois poésies maritimes* (Georges Huë), *Poème pour violon et orchestre*, les *Préludes* (Liszt), deuxième *Symphonie* de Borodine; fragment de *Gunlöd* (P. Cornelius). Il faut en outre remarquer que, chez M. Colonne, on a donné un cycle presque entier des grandes œuvres de Berlioz, ainsi que les quatre symphonies de Brahms, tandis que M. Chevillard dirigeait des symphonies de Schumann et de Mozart, trop rarement entendues à Paris. Au Châtelet, on n'a pas compté moins de douze concertos sur vingt-quatre concerts, ce qui, au gré de certains amateurs, est beaucoup trop. Aussi bien, l'exécution des concertos ne va pas toujours sans tumulte et s'accompagne souvent de manifestations peu sympathiques d'une partie du public, auxquelles une autre portion de la salle répond par des bravos d'autant plus enthousiastes. Paderewski lui-même, à sa dernière apparition au Châtelet, n'a pu désarmer la haine des concertophobes; et, se basant sur ce fait, Eugène Ysaye a déclaré il y a quelques

mois, par une lettre que publie le *Monde musical*, qu'il ne se présenterait pas à Paris tant que cet état d'esprit durerait.

Les Concerts Colonne et Lamoureux feront leur réouverture, respectivement, les 16 et 23 octobre; au Châtelet, M. Colonne consacra plusieurs séances à César Franck (Symphonie en ré mineur; fragments de Hulda, opéra; Psyché; Rédemption); puis viendront successivement: les neuf Symphonies de Beethoven; la Cantate pour tous les temps (Bach); le Songe d'une nuit d'été (Mendelssohn); la Vie du Poète (Charpentier), et la Croisade des Enfants, l'œuvre de M. Gabriel Pierné primée au dernier concours triennal de la ville de Paris.

On annonce la création de deux nouvelles institutions philharmonique: les Nouveaux-Concerts, de M. Pierre Carolus-Duran, qui a donné une idée, au mois de mai dernier, de ce qu'il pouvait faire en dirigeant avec grande autorité un premier concert; et une association de musiciens ayant à sa tête M. Alfred Cortot, qui se propose de donner une soirée par mois et de faire, en outre, des lectures publiques d'œuvres nouvelles. Cette innovation ne saurait manquer d'intéresser les jeunes compositeurs auxquels M. Cortot fait appel.

L'Opéra annonce (enfin!) pour cet hiver la représentation de *Tristan et Yseult* dont la première remonte, comme on sait, au 10 juin 1865; la partition de Wagner aura donc mis une quarantaine d'années à franchir la distance qui sépare le Hof-theater de Munich de notre Académie nationale de musique! On prépare au même théâtre *Daria*, de M. Marty, deux actes sur un livret de MM. Adolphe Aderer et Armand Ephraïm.

L'Opéra-Comique a réouvert, comme chaque année le premier septembre, avec *Carmen* (M^{lle} Pornot s'y est fait remarquer dans le rôle de Micaela). La prochaine première sera celle de *L'Enfant-Roi* de M. Bruneau. Cet ouvrage, dont le livret est d'Emile Zola, n'est pas, comme les précédents, un drame lyrique, et la pièce ne relève pas du genre sombre dans lequel Alfred Bruneau s'était jusqu'ici complu. C'est, dit-on, une comédie, très gaie par endroits; elle traite de la situation de l'enfant dans la famille, de l'influence qu'il exerce autour de lui, et de la domination qu'il s'arroge; c'est donc une sorte d'étude philosophique dont Zola a écrit le livret. Ce ne sera pas le moindre événement lyrique de la saison prochaine.

Je terminerai en rappelant, un peu tardivement, les intéressantes séances de musique ancienne (XV^e et XVI^e siècles), données par notre collègue M. Expert, lors de l'Exposition des *»Primitifs français«* au Louvre (en juin et juillet), auditions auxquelles M. Expert a prêté l'autorité de ses paroles, en de courtes causeries sur l'art musical à l'époque de la Renaissance.

J.-G. Prod'homme.

Warschau. Die Opernsaison wurde mit dem Musikdrama *»Philaenis«* von Roman von Statkowski mit gutem Erfolge eröffnet. Das Werk, welches 1897 entstand, wurde in London (1902) mit dem ersten Preise ausgezeichnet. Die Aufführung leiteten Operkapellmeister Podesti und Regisseur Chodakowski. (Statkowski wurde 1858 in Warschau geboren, studierte Jura und Musik, die Komposition im Petersburger Konservatorium; außer seinem Musikdrama sind Lieder, Klavier- und Violinstücke von ihm bekannt.)

Vorlesungen über Musik.

Breslau. In der *»Naturforscher-Gesellschaft«* hielt Dr. Placzek (Berlin) (Abteilung für gerichtliche Medizin) einen Vortrag über *»Recognitionenmerkmale der Musiker«*, nämlich ob die Einwirkung des Spiels auf Klavieren und Saiteninstrumenten für den forensischen Identitätsnachweis ausschlaggebend sei. Der Redner muß dies verneinen, besonders deshalb, weil die Quantität des Spielens und die Individualität des Spielers zu verschieden seien.

Frankfurt. Der Gesangspädagoge Richard Schulz weida sprach am 20. September über *»dramatische Gesangskunst mit besonderer Bezugnahme auf das Studium und Singen der Werke R. Wagner's«*. Die einzelnen Punkte lauteten:

Fühlbarer Mangel guter Bühnensänger und -Sängerinnen. — Jährlicher Zuwachs derselben. — Wagner's Stimmbehandlung. — Wodurch verbessern wir den modernen dramatischen Gesang? — Ausbildung dramatischer Stimmen. — Keine sog. Stimmregister! — Die Natur im Gesang. — Hell und dunkel singen. — Defekte Töne oder kranke Stimmen. — Behandlung derselben. — Widerstandsfähigkeit der Stimme. — Studium der höchsten Töne. — Ton- und Partien-Studium. — König Heinrich — Veit Pagner — Wolfram — Der Holländer — Telramund — Wotans Abschied. — Dramatisches Gesangstudium der Tenöre. — Lohengrin — Walter von Stolzing. — Dramatisches Gesangstudium der Sängerinnen. — Keine sog. Bruststimme anwenden! — Elisabeth — Brünnhilde — Ortrud. — *»In die Maske hineinsingen«*. — Allgemeines über dramatischen Gesang.

Genf. Direktor C. H. Richter hielt in der *»Deutschen Liedertafel«* einen Vortrag über *»Die Formen in den Künsten und insbesondere in der Musik«*.

Wien. In den *musiktheoretischen Kursen* hält Frl. Dr. Bienenfeld während des Wintersemesters Vorlesungen über *»Allgemeine Geschichte der Musik«*, 2 St. und *»Darstellung der musikalischen Entwicklung im 19. Jahrhundert«*, 1 St.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Wintersemester 1904/1905.

Basel. Dr. K. Nef: Haydn, Mozart, Beethoven, 2 St.

Berlin. Prof. Dr. H. Kretzschmar: Geschichte der Oper, 4 St.; Organisation der deutschen Musik, 1 St.; Übungen, 2 St. — Prof. Dr. M. Friedländer: Allgemeine Geschichte der älteren Musik, I. Teil, 2 St.; Übungen, 2 St. — Prof. Dr. O. Fleischer: Einführung in die Musikwissenschaft, 2 St.; allgemeine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 1 St. — Dr. J. Wolf: Musikgeschichte Englands im 16. und 17. Jahrhundert, 2 St.; Musikgeschichte, 2 St.; evangelische Choralkunde, 1 St.

Bern. C. Heß: Analyse bedeutender Meisterwerke, 2 St.

Bonn. Prof. Wolff: Geschichte der Oper IV. Teil (19. Jahrhundert), 2 St.

Breslau. Prof. Dr. Bohn: Über Beethoven's Klaviersonaten, 1 St.

Cöln (Handelshochschule). Dr. G. Tischer: Das deutsche Lied, 1 St.

Czernowitz. Lektor Hfimaly: Die Musik bei den Völkern des Altertums. Die Musikentwicklung im Mittelalter auf dem Boden der christlichen Kirche und auf außerkirchlichem Gebiete. Die Klassiker der Tonkunst. Das 19. Jahrhundert in seinen musikalischen Hauptvertretern der modernen Tonkunst. Über Musikliteratur mit praktischen Übungen, 2 St.

Darmstadt (technische Hochschule). Dr. W. Nagel: Geschichte des musikalischen Dramas bis zum Tode R. Wagner's.

Gießen. Universitätsmusiklehrer Trautmann: Die Sonatenform seit Beethoven, 1 St.

Greifswald. Reinbrecht: Allgemeine Musikgeschichte, 1 St. Unterricht im liturgischen Kirchengesang.

Halle. Dr. Abert: Einführung in das Musikdrama R. Wagner's nebst Erklärung des Nibelungenrings, 1 St. J. S. Bach und sein Zeitalter, 2 St.

Heidelberg. Prof. Dr. Wolfrum: J. S. Bach, besonders als Orgelkomponist.

Kiel. Dr. Mayer-Reinach: Einführung in die Musikwissenschaft, 2 St.; Geschichte der Sinfonie, 2 St.

Königsberg. Universitätsmusikdirektor Brade: Musikgeschichte, 1 St.

Kopenhagen. Prof. Dr. Hammerich: Die Musik im christlichen Altertum, 2 St.

Leipzig. Prof. Dr. Riemann: Musikalische Paläographie, 2 St.; Musikalische Ästhetik, 2 St.; Historische Kammermusikübungen, 2 St. — Prof. Dr. Prüfer: Geschichte der Musik im 18. Jahrh., 3 St. Übungen, 2 St.

Marburg. Musikdirektor Jenner: Der evangelische Gesang und seine Geschichte, 1 St.

Posen (Kgl. Akademie). Musikdirektor Prof. Hennig: Musikgeschichte 1450—1750, 1 St.; Übungen: Mensuralnotenschrift, 1 St.

Prag. Prof. Dr. Rietsch: Geschichte der Musik im Mittelalter, 2 St.; moderne Harmonik und Kontrapunktik, 1 St.; Übungen 1½ St.

Straßburg. Prof. Dr. Jacobsthal: Das Streichquartett Haydn's, Mozart's und Beethoven's, 3 St.

Tübingen. Prof. Dr. Kaufmann: Über A. Bruckner und seine Sinfonien, 1 St.

Wien. Prof. Dr. Adler: Die Wiener klassische Schule, 1 St.; Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 St.; Übungen. — Prof. Dr. Dietz: Die klassische Musikepoche zur Zeit Gluck's, Haydn's, Mozart's und Cherubini's, 2 St. — Dr. Wallaschek: Kant, Herder, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche und die Musik, 1 St.

Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen.

Berlin. Am Stern'schen Konservatorium hält Herr E. C. Lusztig Sonderkurse über *Musikästhetik*. Der Kurs dauert drei Monate mit einer Stunde wöchentlich.

Dortmund. Mit Eröffnung des Stadttheaters wird gleichzeitig am Konservatorium (Direktion: C. Holtschneider, G. Hüttner), eine Opernschule eingerichtet.

Warschau. Josef Sliwiński, der (neben Paderewski) größte polnische Pianist eröffnete hier bei der Philharmonie die Meisterschule.

Notizen.

Berlin. Der zweite Musikpädagogische Kongreß tagt unter dem Vorsitz Professor Xaver Scharwenka's vom 6. bis 8. Oktober d. J. zu Berlin. Die Sitzungen finden im Reichstagsgebäude vormittags 10 Uhr und nachmittags 4 Uhr statt. Auf der Tagesordnung stehen: 1. Tag. Referate über allgemeine musikpädagogische Fragen, u. a. »Die Pädagogik als Lehrgegenstand im Musiklehrer-Seminar«, »Die Musikästhetik und ihre praktische Einführung«, »Musikalische Akustik«, »Das Musikdiktat und seine Pflege« usw. Ferner Vorträge über die »Physiologie des Anschlags und der Bogentechnik«, »Reformen auf dem Gebiete der Notenschrift« u. a. 2. Tag. Vier Vorträge über »Der Kunstgesang und die Ausbildung der Gesangslehrkräfte«. 3. Tag. »Reformen auf dem Gebiete des Schulgesangs«, zu dem zahlreiche Referate angemeldet sind. An den Kongreß schließt sich am Nachmittag des 8. Oktober die Generalversammlung des Musikpädagogischen Verbandes, zu welcher nur die Mitglieder Zutritt haben.

Demnächst soll eine neue Zeitschrift »*Kritik der Kritik*« unter der Redaktion von Leo Horwitz und Rudolf Kurtz erscheinen. Im Prospekt heißt es u. a.

Bisher gab es für den Autoren wenig Gelegenheit, die Gesamtkritik seines Werkes selbstkritisch zu betrachten. Diese offenbare Lücke wollen wir mit unserer Zeitschrift ausfüllen. Ein öffentliches Forum, ein unparteiischer Thing soll unsere Zeitschrift sein, freies Wort dem Angegriffenen usw.: Eine Freistatt allen Künstlern, den Schriftstellern wie den Tonkünstlern, der bildenden wie darstellenden Kunst soll sie sein.

Daß das Unternehmen zeitgemäß ist, ist wohl nicht von der Hand zu weisen. Es wird aber in erster Linie von der Höhe des Gesichtspunktes der leitenden Persönlichkeiten abhängen, wie weit die Zeitschrift ernst zu nehmen sein wird.

Die »*Barth'sche Madrigal-Vereinigung*« hat für ihr Konzert am 20. Oktober folgendes interessante Programm aufgestellt:

J. P. Sweelinck: Psaume 150: Or soit loué l'Eternel. Aus: Rimes italiennes: a) Facciam, cara mia File, b) Lascia Filli mia cara (a und b mit Begleitung der Harfe);

Palestrina: a) *Dónna, vóstra mercéde*, b) *Che débbo far?*; **H. L. Hassler:** a) *Ich scheid' von dir mit löyde*, b) *Herzlieb zu dir allein*; **Hans Christoph Haiden** (um 1600): *Mach mir ein lustigs Liedelein*; **Thomas Bateson** (um 1600): *Wach auf, lieb' Schwesterlein*; **O. Gibbons:** *The silver swan*; **A. Scandello:** *Bonzorno madonna*; **Gastoldi:** *Amor vittorioso*.

Gloucester. — The 181st annual meeting of the Three Choirs of Gloucester, Worcester and Hereford (see IV, 31, V, 173) took place this year at Gloucester from 6 to 9 September. The preliminary Sunday Cathedral Service is always very properly intended as a popular event to which the people are admitted without payment; by degrees however the artistic interest of the music therein has been increased. The setting of the Magnificat and Nunc Dimittis this year was by Ivor Atkins, organist of Worcester Cathedral, who two years ago performed the same task for Worcester Festival. The present compositions are undoubtedly an advance on the previous. They are treated freely in the manner of Brahms. Melodious in the best sense of the word, they avoid the kind of sweetness that is so distasteful in church music, and have breadth and in many passages strenuous power. The Anthem was by John E. West, who occupied the same position at the Gloucester Festival of 1901. He has given to the present "Song of Zion" some of the brilliance of an Oriental pageant; it is however by no means all noise, but effective and musical. A young composer, J. W. E. Hathaway, connected with the district, provided a set of symphonic variations for orchestra on a theme (by Wm. Hayes 1707—1777) which is played on the chimes of Gloucester Cathedral. Monday at these Festivals is given up to Full Rehearsals. The "Elijah" on Tuesday was noticeable for a small attendance. I have never seen at a Three Choirs Festival so many vacant seats when it was performed. Specially to be noted at the Wednesday evening concert were Stanford's "Te Deum" and the Prelude and Angel's Farewell from Elgar's "Gerontius". These represent respectively the two main tendencies of music not only at this time but at any time; the tendency on the one hand to develop the art on lines that have proved their worth, and on the other hand to break away from them into regions yet unknown. The "Te Deum" which Sir Charles Stanford wrote to commemorate Queen Victoria's reign of 60 years, and which was produced at the Leeds Festival of 1898, is a strong work, brilliant and jubilant in effect. The "Dream of Gerontius" will be variously judged according to the critic's temperament, but most musicians will agree in regarding the "Angel's Farewell", incorporated together with the Prelude, as representing one of the happiest moments in the score, and one of the most unmistakably inspired pages in all Elgar's works.

With Wednesday morning's performance in the Cathedral the Festival may be said to have begun in earnest. "In earnest" also is a phrase that describes Hubert Parry's new work very admirably. "The Love that Casteth out Fear" is essentially an earnest work written by a man who is in profound earnest. One feels this in contemplating the "book" of this short oratorio or "Sinfonia Sacra". It is a simple gospel of optimism, and one feels it expresses the author's own philosophy and that he has not regarded it simply as a fitting peg for musical treatment. On the other hand Parry has not fallen into the snare of sinking the artist in the moralist. The admirable poem which he has himself compiled and in part originated, is indeed a model libretto, and though one would be sorry to see the field of music narrowed, it seems to represent the highest type of subject for musical treatment. It deals with a purely abstract subject and intensely human, so that it does not tempt the musician outside his ideal sphere, while it suggests states of mind and emotion such as music can best express. The argument is stated in simple terms, illustrated incidentally by concrete examples, and sustained logically. Hence it may be said not only to suggest but to dictate its formal treatment, a method which from an artistic point of view is infinitely better than the old-fashioned compromise that existed between poet and composer, in which each gave up some of his distinctive qualities, so that in the long run it was as a rule the mediocre poet who made the best librettist. So fine a poem, fashioned by one who understands the capacities of music, was bound to lead to effective musical treatment. Accordingly one is not surprised to find that it is laid

out so as to form a congruous and well-proportioned whole. The mystic semi-chorus is alternated and contrasted with the full chorus in discussing the relations of man to God, and in attempting to find an answer to the questions, "What is man?" and "What is love"? The baritone and contralto soloists bring forth instances — Moses, David, and Peter — witnesses who testify to the imperfection of even the greatest of the Saints, and the culminating point is when the mystic and full chorus unite in affirming the omnipotence of love as "The one thing that availeth". The work had the advantage of a remarkably fine performance — perhaps the best first performance one of Parry's works has ever received. — There was another novelty in the programme, Granville Bantock's Rhapsody for Chorus and Orchestra "The Time Spirit". In its scope, subject, and general character it is on very similar lines to Richard Strauß's "Wandrer's Sturmlied", which may help to describe it to those acquainted with that work. The poem, by Helen F. Bantock, finds for the pilgrim a symbol and a moral in the storm which purifies that upon which it beats, and this subject at once picturesque and poetic has inspired a setting which has remarkable colour and undoubted poetic charm. It is laid out in well-contrasted sections, and a sense of proportion is well observed. The themes have genuine charm; and the colouring is vivid, yet never laid on with a coarse or insensitive hand, but is kept well within the scheme of the picture, and within the limitations of artistic expression. Bantock is a thorough master of the orchestra, and several passages that are both characteristic and beautiful linger in one's memory. What distinguished the work however is its poetic feeling and the atmosphere it creates, and in these respects and in its sense of completeness and absence of effort it seems to me to be in the forefront of its composer's works. Bantock is a well-equipped conductor, and he secured a good interpretation of his music, clearer in detail than the rehearsal promised. — C. Harford Lloyd's Organ Concerto in F-minor was not new, having been composed for the Gloucester Festival of 1895. Though an organ concerto is something of an anachronism — since it is unjust to an instrument fine in its own sphere to make it the centre piece in an orchestral picture — Lloyd's refined taste has helped him to write a very acceptable work, especially in the happily designed slow movement, which shows real poetic fancy. The solo part was very brilliantly played by G. R. Sinclair of Hereford. At the evening concert (Shire Hall) Elgar's nearly new overture "Alassio" or "In the South" was a special feature. This work was suggested by the present beauties and past glories of Italy, and is characterised by an abundant vitality and by colour that is laid on with a powerful and lavish hand. The actual novelty of the concert was an orchestral fantasia, entitled "Scenes from the Ballet", by W. H. Reed, who stepped from the ranks of the first violins to conduct his work. It is an effective, well constructed composition, and its tunefulness is appropriate to its subject, though a rather lighter touch would have made it still happier.

Judging from the crowded attendance at the Cathedral on Thursday morning to hear Elgar's "Apostles" it would seem that "Elijah" has, for the time being at any rate, found a rival in public favour; a state of things to which a parallel existed a year ago, when the "Dream of Gerontius" created a record in attendance, just over-topping those of "Elijah" and "The Messiah". I am no prophet, so will not attempt to "place" Elgar. But this I will affirm, that an individuality so strong must assert itself. The formalists may decry his genius; the colourists, as I may style them, may over-rate his importance, but he undoubtedly represents a force to be reckoned with. In the evening was given a short oratorio "The Holy Innocents", by the conductor of the Festival, A. H. Brewer. The music is, speaking generally, far broader, richer, and more masculine than is the case with his earlier works. He does not even yet give one the unmistakable impression of a musician whose impulse is from within, and to this extent his music may not carry absolute conviction, but it does give the impression of genuine, musical feeling, as well as skilled musicianship, qualities which never fail him, and his new oratorio is very acceptable music on this account. The remainder of the Festival calls for no special notice.

Herbert Thompson.

The master-work of the Festival was Hubert Parry's new "Love that Casteth out Fear". Some platitudes are truths, — which is not a fragment of a syllogism, but a serious plea. To say that music always represents the inner nature of its composer sounds like an exoteric too-easy platitude; but closely and technically also it is an exact truth. Another writer has correctly stated above that Parry's text is the outward expression of a habitual high-minded optimism; the same is the case with the music. An analysis of this composer's apparatus musicus was made at IV, 676, and there is nothing to add thereto, because he never departs from it. He has been composing now for half a life-time, with practically the same apparatus, and that the simplest in use by any contemporary eminent composer; yet the astonishing thing is that so far from its palling, its products seem ever more and more fresh. Among all that is said (and some of it is even cant) about thematic invention, melodiousness, and colouring, how many realise that none of these are fundamental, and that the only thing fundamental is the harmonic system? What character is to the social man, so is his harmonic system to the composer. The more the others are added so much the better, but this is the nadir. The whole instinct of Parry's art is towards diatonic work based on essentially diatonic harmony, and being so palpably as it is the development of our purest bygone cathedral music, and indeed a direct product of academic olive-groves, it is really wonderful that it shows such capacities for still further budding and blossoming. Parry goes on and on, with apparent perfect ease. There is very little form, the minimum of imitative device. It is difficult to say what there is, except that it is music, that it has the power of climax, and that it is full of expression. And one might say much the same of Palestrina. The conclusion is that Parry has gone to the root of things. He has been fortunate in choosing a most happy style for sacred choral and vocal illustration, and his optimistic sincerity of disposition has caused him to hold fast by this, finding means for developing it to a pitch which no-one 20 years ago could have thought possible. In listening to this music, old yet new, one seems to have before one's mind's eye nothing so much as Christian and Faithful of the ever-delightful Journey-Dream, whose portraits will indeed go down to the ages. Whatever the value of these reflections, the effect at the Festival of this newest work of Parry's on all right-minded musicians was prodigious. Such results achieved by a composer who never makes a bid for popularity might give cause to those who are on the crest of the wave to institute heart-searchings as to how much of the mountebank there may not be mixed up in their own art. C. M.

Haag. Zweimal ist in Holland vergeblich der Versuch gemacht worden, die Mittel aufzubringen, um Jan Pietersze Sweelinck, dem Begründer der norddeutschen Organistenschule, ein Denkmal zu errichten. Kürzlich ist nun die nationale Ehrung privatim erfolgt. Herr D. F. Scheurleer hat Sweelinck's Kopf nach dem prächtigen Stich von Jean Müller 1624 als Medaillon-Relief modellieren und an der Hauptfront seines neuen Sommersitzes auf dem Darthuizerberg bei Leersum anbringen lassen.

Venedig. Der Komponist Jacopo Raboga hat in der Schweiz bei einem Antiquar eine Nocturne Chopin's gefunden, die seiner Meinung nach zu den besten des Meisters gehört.

Warschau. Her Mieczysław Surzyński wurde zum Organisten und Chorkapellmeister der *Philharmonie* ernannt. Der neue Chor, welcher schon 120 Personen zählt, wurde nach dem Muster des Berliner Philharmonie-Chores gebildet. Neben den schon angemeldeten Chorwerken werden zur Aufführung Werke von de Haan, Lange-Müller, Grieg, Mieczysław Sottys, van der Stucken usw. gelangen. (Das Werk von Grieg wurde speziell für die Philharmonie komponiert.) — In der laufenden Saison werden außer den schon angekündigten Opern noch zwei Werke zum ersten Male aufgeführt werden: »Manuel Menendez« von Filasi und »Die Ziegenhirtin« von Dupont (von Sonzogno mit erstem Preise ausgezeichnet). In beiden Opern wird Gemma Bellincioni (im November 1904) auftreten. — Der Opernregisseur Chodkowski hat eine polnische Neuübersetzung der Texte zu den Opern von Mozart, Rossini und Weber veranstaltet, da es bisher nur miserable polnische Übersetzungen gab.

Kritische Bücherschau

über neu-erschienene Bücher und Schriften über Musik.

Branberger, Jan. Über die Musik der Juden. (O hudbe židů). Kulturhistorische Skizze.) Prag, 1904. Preis 1 K 20 h. 56 S.

Der Autor selbst, ein in Prag wirkender Musikschriftsteller, nennt seine Abhandlung bescheidenlich eine kulturhistorische Skizze und nimmt durch solch freimütiges Bekenntnis der Kritik bequem die Waffen aus der Hand. Denn da er in in der nicht umfangreichen Schrift auch nicht eine vollständige Darstellung der Musik der Juden bieten will, so wird man das Fehlen verschiedentlich Daten, die man gern hier und da verzeichnet fände, nicht zu einem casus belli machen dürfen, und dies um so weniger, da Branberger als Katholik bei der Behandlung der alttestamentarischen und der sogenannten synagogalen Musik aus den Quellenwerken nicht direkt schöpfen konnte, vielmehr auf die Angaben seiner nicht gleich vollwertigen Gewährsmänner angewiesen war. Was aber seiner Schrift neben den vielen illustrierenden Notenbeispielen den eigentlichen Wert verleiht, ist die als Anhang beigegebene Literaturübersicht, die Schriften über altjüdische Musik, hebräische Akzente, über Musikinstrumente und synagogale Musik, über Sammlungen von Synagogengesängen, über Musik im jüdischen Jargon und über jüdische Komponisten und Virtuosen in sich begreift. Der Autor beschränkte sich hierbei nicht bloß auf die deutsche Literatur, er verwertet vielmehr auch die Literatur der Franzosen, Engländer und Italiener, natürlich wie es das umgekehrte Verhältnis zwischen der Größe des Stoffes und der vorliegenden Schrift mit sich bringt, nur andeutungsweise: den Stoff sucht er in vier Kapiteln unterzubringen, von denen das erste die Musik der Juden in Palästina behandelt, das zweite die Geschichte der synagogalen Musik, das dritte den jüdischen Volksgesang — Jargonlieder aus Galizien und Rußland — und das letzte, umfangreichste, den Anteil der Juden an der europäischen Musik, soweit sie schaffende und nachschaffende Künstler sind. Als Beweis für den regen Anteil der Juden an der Musik Böhmens sei aus der Arbeit Branberger's die Stelle über die jüdischen Instrumentalkapellen des 16. und 17. Jahrhunderts hervorgehoben. Nach dem 30jährigen Krieg traten mit einermal (?) eine Menge Juden als Musiker auf, die sogar

bei den katholischen Gottesdiensten die Musik besorgten. Die jüdischen Musiker spielten, wie es scheint, ganz gut, sodaß sie mit den christlichen Kollegen erfolgreich konkurrierten. Die gegen sie seitens des Konsistoriums erlassenen Verbote fruchteten ebensowenig, wie ein Erlaß des Prager Erzbischofs, der den Juden, »so sich der Musica instrumentalis gebrauchen« unter harter Strafe verbietet, in Prag an Sonn- und Feiertagen, bei Kindstaufen, Hochzeiten und anderen katholischen Zeremonien ohne besondere Lizenz zu spielen. Um dieses Ziel zu erreichen, hatte der »cursor cancellariae« die Ermächtigung, jüdische Musikanten, die trotz dem Verbote in der Stadt Musik machten, mit Hilfe des weltlichen Armes in den Kerker werfen zu lassen. Auch die Predigten der Prager Pfarrer vermochten nicht, die Juden spielen lustig weiter ungeachtet dessen, daß es die Prager christlichen Musiker an Verdächtigungen und Schmähungen nicht fehlen ließen, wie, daß durch das Treiben der Juden ihnen an ihrem Gewerbe Eintrag geschehe, daß die Juden von Musik nichts verständen, daß sie wertloses und unkünstlerisches Zeug spielten, nicht Takt hielten, überhaupt diese schöne Kunst dem Spott und Gelächter preisgaben. Aber auch schon vor dem 30jährigen Kriege wird eine Prager jüdische Kapelle lobend erwähnt, die 1589 zugleich mit katholischen Posaunenbläsern zu den Hochzeitsfeierlichkeiten des Peter Wok von Rosenberg mit Katharina von Sudanitz aufs Bechiner Schloß geladen wurde.

Ernst Rychnovsky.

Drouker, Sandra. Erinnerungen an Anton Rubinstein. (Bemerkungen, Andeutungen und Besprechungen [mit vielen Notenbeispielen] in seiner Klasse im St. Petersburger Konservatorium). Verlag von B. Senff, Leipzig. 1904. 8°. 28 Seiten.

Jedenfalls ein interessantes, allen das höhere Klavierspiel Lehrenden und Lernenden empfehlenswertes Buch, welches wieder den Beweis erbringt, daß alle großen reproduzierenden Künstler erst die Seele des Werkes ahnten und dann aus den ihnen zu Gebote stehenden Mitteln der Technik suchten und suchten, bis sie diejenigen gefunden haben, welche ihren Ahnungen die

künstlerische Erfüllung verhiessen. Besonders sind die *B-* und *D-dur*-Sonate von Schubert, die *C-dur*-Phantasie von Schumann und die Préludes von Chopin besprochen. Technische, musikalische und poetische Aufgaben werden angedeutet. Aber die Bemerkung in bezug auf op. 90 von Beethoven scheint mir falsch zu sein. Was hat der erste Satz dieser Sonate, auf welchen Beethoven selbst »mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck« schreibt, mit der beunruhigenden Angst und Sorge zu tun, die man um einen lieben, kranken Freund hat? Und wo ist im zweiten Teil, den Beethoven »nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen« verlangt, jener Jubel, mit dem wir den Wiedergenesenen in die Arme nehmen, jener Jubel, der wohl nicht laut ist, aber das innerste Herz in die lebhafteste Erregung bringt? — Und hin und wieder ist eine Äußerung nicht ganz einwandfrei — da hätte die Herausgeberin noch sichten können. — Trotzdem sind wir ihrer Begeisterung von Herzen dankbar, haben wir doch ein Gedenkblatt mehr an den unvergesslichen Wohltäter Anton Rubinstein.

J. Pembaur jr.

Max Hesse's Deutscher Musiker-Kalender 1905. Leipzig, Max Hesse's Verlag. Kl. 8^o. 594 S.

Der Kalender hat die frühere Einteilung. Interesse gewährt der Konzertbericht (Statistik der aufgeführten Musikwerke der verflossenen Saison), wenn von einer Vollständigkeit auch nicht die Rede sein kann. Ein kurzer Aufsatz über A. Dvořák von H. Riemann schließt mit einem Hinweis auf Joh. Stamitz und weist auf Ähnlichkeiten der beiden böhmischen Komponisten hin! Ihm folgt ein kurzes Lebensbild E. Hanslick's, dessen Verfasser ungemein für Hanslick eintritt, seinen Namen aber nicht nennt.

Müller, Paul. Hugo Wolf. (Moderne Essays Heft 34/35, Herausgeber Dr. Hans Landsberg). Berlin, Gose und Tetzlaff, 1904. Preis 1 *M.*

Paul Müller's »Essay« über Hugo Wolf ist ein vorzüglicher Cicerone für alle, die, von einzelnen Gaben des großen musikalischen Lyrikers ergriffen, ihre Herzen immer empfänglicher machen wollen für den ganzen Umfang und die volle Tiefe seines herrlichen Lebenswerkes. Zugleich aber ist das kleine Büchlein ein wundervolles Dokument moderner Kunstanschauung, die in der musikalischen Betätigung verständnisvoller Ehrfurcht vor der Dichtung zwar nicht das einzige, aber doch ein unbedingt

verbindliches Gebot für die Liedvertonung erblickt. Diese verständnisvolle Ehrfurcht vor der Dichtung wurzelte in Hugo Wolf so tief wie in keinem Meister des Liedes zuvor. Mit der Sicherheit, die er der restlosen Kenntnis Wolf'scher Kunst verdankt, zeigt nun Paul Müller an besonders einleuchtenden Beispielen die Haupttypen der verschiedenen Vertonungsweisen in Wolf's Liedern, charakterisiert die vielseitige Bedeutung des Klaviers, streift die farbenvolle Wirkung seiner Modulationen, kennzeichnet die geniale, über das Konventionelle weit hinausragende Weise seiner Schlußbildungen. Von den einzelnen Abschnitten, die er den verschiedenen Dichterbänden widmet, möchte ich mit Nachdruck den über die Goethe-Lieder hervorheben, um zugleich die volle Gewißheit auszusprechen (die der Verfasser anscheinend teilt), daß hier Wolf's lyrische Kunst, daß hier die deutsche Liedvertonung überhaupt für die Gegenwart ihren höchsten Gipfel erreicht hat. Möchte jeder lesen und beherzigen, was Paul Müller über die Lieder aus dem »Wilhelm Meister« sagt, über die künstlerische Ausprägung und Verklärung des pathologischen Elements in Wolf's Harfnergesängen, möchten namentlich unsere Sängerninnen seinem gerechten Hinweise auf die Mignon-Lieder folgen (»So laßt mich scheinen, bis ich werde . . .«) und vertiefe sich ein jeder, ehe er an diese wundervollen musikalischen Gestaltungen geht, zuvor in die innerlichen, komplizierten und zugleich unsagbar feinen Seelenschöpfungen des Goethe'schen Romans! Aber: »Der ernste Wolf ist so wenig der ganze, wie der Tragödiendichter der vollständige Shakespeare ist.« Wenn Paul Müller berichtet, Wolf habe seine genial-kühne, zum Teil genial-tolle Vertonung von »Gutmann und Gutweib« als Legitimation seiner Befähigung zur komischen Oper betrachtet, so werden wir dem Tondichter unbedingt recht geben; er löste hier — man vergleiche dagegen Loewe's hausbackene Komposition — wie im Spottlied (»Ich armer Teufel, Herr Baron«) auf dem Gebiete der musikalischen Komik Aufgaben, die vor ihm unlösbar erschienen.

Die einleitenden Ausführungen über Wolf's Vorgänger in der Liedkunst des XVIII. und XIX. Jahrhunderts sind charaktervolle und zugleich besonnene Urteilsäußerungen, die den echten kritischen Künstler verraten. Alles in diesen Zeilen Gesagte aber möchte ich zusammenfassen in den Wunsch, daß der Verfasser, dessen selbstloses Wirken für Hugo Wolf's Kunst bis in die gesunde, schaffenskräftige Zeit des Tondichters zurückreicht, das Wertvolle, das er der Wolf-Gemeinde noch zu sagen

hat, recht bald und in größerem Rahmen bringen möge! Richard Münnich.

Im Verlage von Bard, Marquardt & Co. in Berlin erscheint eine Serie kleiner Büchlein unter dem Titel »Die Musik, Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen«. Bis jetzt liegen vor: I. Beethoven von August Göllerich; II. Intime Musik von Oskar Bie; III. Wagner-Brevier von Hans von Wolzogen; IV. Geschichte der französischen Musik von Alfred Bruneau. Als Herausgeber zeichnet ein hochangesehener Künstler, kein Geringerer als Richard Strauß, bezw. »Dr.« Richard Strauß.

Wenn eine neue Partitur von Strauß erscheint, beeilen wir uns, sie zu studieren. Da mag es manchem ergehen, wie dem Schreiber dieser Zeilen, daß er sich, ungeachtet einiger trüber Ahnungen, verpflichtet fühlt, des Herausgebers halber auch diese Büchlein zu lesen. Die mit der Lektüre verbundene Enttäuschung ist groß. Sie beginnt schon bei wichtigen Momenten der Strauß'schen Einführung. Die »wesentlichen Gebiete der Tonkunst« sollen in dieser Publikation unter einem bestimmten Gesichtswinkel besehen werden, den Strauß »den« Entwicklungsgedanken nennt; gemeint ist damit der Nachweis, daß sich alle Musik »von der Wiedergabe unbestimmter oder allgemeiner, typischer Vorstellungen zum Ausdruck eines mehr und mehr bestimmten, individuellen und intimen Ideenkreises« entwickelt habe. Abgesehen davon, daß es vom 17. Jahrhundert bis auf den heutigen Tag Musik gab und gibt, deren Gehalt ebenso individuell und intim als unbestimmt und allgemein ist, schreibt z. B. bekanntlich Bach in seiner Jugend Instrumentalstücke, welche dem Ausdruck eines bestimmten Ideenkreises dienen, entfernt sich aber auf dem fraglichen Gebiet mit zunehmender Reife »mehr und mehr« von der Nachahmung der Kuhnau'schen Programmmusik. Strauß wendet sich ferner gegen jene Ästhetik, welche mit »der augenblicklichen Not angepaßt« Gesetzen operiert; aber auch die Theorie von dem angeblich durch den Entwicklungsgang erwiesenen ausschließlichen Beruf der Musik zur Wiedergabe bestimmter Ideen, ist der augenblicklichen Not angepaßt; das Hausgesetz der zurzeit regierenden einen Dynastielinie soll damit zum allgemeinen Gesetz erhoben werden. Da war Liszt in

den einleitenden Worten zu seiner Studie über die Harold-Sinfonie weitsichtiger.

Wir waren es dem Namen des Herausgebers schuldig, etwas bei seinem Programm zu verweilen. Bezüglich der einzelnen Arbeiten seiner Mitarbeiter können wir uns kürzer fassen; die in Wahrheit treibenden Kräfte im Entwicklungsgang der Musik aufzudecken, reichen die musikwissenschaftlichen Kenntnisse der Verfasser nicht aus. Schon in Göllerich's Beethoven sind nicht die verlässigen Quellen zur Biographie herangezogen, sondern die geringeren, Marx und Nohl; die betrachtenden Bemerkungen aber sind zumeist gemeinplätzig und unbedeutend. Bei Bie, der uns »belehrt«, in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts fehle das Intime, Innerliche ganz, der die italienische Kammermusik der Zeit schleunigst »in der Oper aufgehen« läßt (siehe Veracini sen., dall' Abaco usw.) spielt außer anderen altbekannten Wünschen für Reform der Musikaufführungen und der Vorliebe des Verfassers für das Harmonium die Theorie vom verdunkelten Musikraum die bekannte Rolle. Aus der Dunkelheit soll uns die Kunstvertiefung kommen. Ganz schön; die Herren übersehen nur, daß es zunächst gälte, Dunkelheit wegzuräumen, nämlich die in den Köpfen der Hörer, und daß es ungezählte brennende Fragen der musikalischen Erziehung gibt, welche bedeutend vordringlicher der Inangriffnahme bedürfen, als die Verbesserung dieser sekundären Hilfsmittel. Ungeheuer naiv geschrieben ist endlich bis in die Zeit Meyerbeer's hinein Bruneau's sogenannte Geschichte der französischen Musik, ein schlechtes Exzerpt aus schlechten musikgeschichtlichen Vorlagen. Erst von Berlioz ab empfangen wir wenigstens auf gründlichere Materialkenntnis basierte persönliche Werturteile.

Noch am harmlosesten gibt sich Wolzogen's Brevier: eine Sammlung von Aussprüchen Wagner's über deutsche Art, Welt und Zeit, öffentliche Kunst usw. Wollte man freilich alles zusammenstellen, was Wagner z. B. über die Deutschen gesagt hat, so fielen das »Brevier« anders aus; aber eine Vollständigkeit, die für kritisches Verständnis Unterlagen böte, wird niemand billiger Weise von einem Erbauungsbuch der bayreuther Kirchengemeinde verlangen.

Von den »Briefen hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt« ist bei Breitkopf & Härtel (Leipzig 1894) eine »Neue Folge« in Gestalt eines dritten Bandes erschienen, gesammelt von La Mara.

Wie es nicht anders sein kann, ist der

Inhalt auch dieser Kollektion ungleichwertig; sehr wohl aber hätte geschehen können, daß eine ganze Reihe völlig nicht-sagender Briefe weggelieben wäre. Wenn die Herausgeberin alle die hier vertretenen mehr oder minder tüchtigen Klaviervirtuosen männlichen, weiblichen und nebensächlichen Geschlechts, all die widerlichen Lobhudler und unreifen Jünglinge (deren einer Liszt für »den größten unter den Tondichtern« erklärt), all die Magnaten und aristokratischen Damen, ja selbst die Vorstandsmitglieder des preßburger Maria-Elisabethen-Vereins (Nr. 102) für »hervorragende Zeitgenossen« hält, ist das ihre Sache; Publikum und Kritik aber haben das größte Interesse, daß nicht die ungeheure Masse musikpublizistischer Makulatur auch noch durch Herausgabe solcher brieflicher Nichtigkeiten vermehrt werde. Nach Entfernung dieses Ballastes verbleibt dem Buch ein hübscher Rest wirklich wertvoller Dokumente, aus denen wir wieder mit Staunen ersehen, mit wie vielen bedeutenden, in Charakter, Temperament und Kunstanschauung so verschiedenen Menschen in Deutschland, Italien, Frankreich und Rußland Liszt gleichmäßig in freundschaftlicher Verbindung war. Die Lebensgeschichte des Meisters wird da und dort um neues Detail bereichert; in Nr. 158 meldet Liszt's Schwiegersohn Olivier den Tod der Madame Agoult, Olivier, der gemeinsam mit seiner frühverstorbenen Frau Blandine in den für den gesunden Sinn zumeist so unerquicklichen nächstpersönlichen Verhältnissen des Künstlers eine höchst sympathische Rolle spielt. Blandine muß ein prächtiges Geschöpf gewesen sein. Auch zur Biographie Wagner's und Bülow's erhalten wir mancherlei neue Beiträge; der wichtigste Brief der ganzen Sammlung ist der Bericht des russischen Malers Joukowsky vom 20. Februar 1883 über Wagner's Tod. Kunstgeschichtlich im engeren Sinne wertvoll sind dann die neu mitgeteilten Dokumente von Robert Franz (insbesondere Nr. 83 mit neuerlichen Äußerungen Franzens über seine künstlerische Entwicklung), Saint-Saëns und anderen wirklich »hervorragenden« Zeitgenossen, in denen all' diese Künstler immer wieder freudig bekennen, welche Förderung sie auf ihrer Bahn durch Liszt's Edelsinn empfangen; ferner ergänzende Mitteilungen, wie in Nr. 126 u. a. über die Münchener Verhältnisse der Bülow'schen Ara, in Nr. 110 über die Beihilfe Franz Doppler's bei der Instrumentierung einiger von Liszt's ungarischen Rhapsodien oder über die im Neudruck beibehaltene Abänderung des Schlusses von Liszt's Concerto pathétique durch Bülow (Nr. 193).

Riemann, Hugo. Handbuch der Musikgeschichte. Erster Teil des ersten Bandes: Die Musik des klassischen Altertums.

Fortsetzung und Schluß.

Höchst interessant sind die Darlegungen der Nomoskompositionen seit Terpander, und es ist besonders anzuerkennen, daß der Verfasser die diesbezüglichen Untersuchungen von C. v. Jan und Heinrich Guhrauer berücksichtigt, von denen namentlich der letztere auf diesem schwierigen Gebiete hervorragendes geleistet hat. Auf Seite 57 werden die vermutlichen Anfänge der griechischen Notenschrift angegeben, und zwar sollen dieselben »offenbar auf eine diatonische Skala mit dem (soll wohl heißen »den«) ersten Buchstaben des Alphabetes« hinweisen. Auch Bellermann hat geglaubt, daß die alten Instrumentalzeichen auf eine diatonische Tonleiter berechnet gewesen seien. Wäre dies der Fall, so würden die sogenannten Homotona, welche in der griechischen Musik eine große Rolle spielen, nie zutage gekommen sein. So wird z. B. der dorische Ton »c« mit einem anderen Zeichen ausgedrückt, als der genau auf derselben Tonhöhe befindliche lydische Ton »c«. Beide Zeichen schließen sich gegenseitig aus, und nur im Mixolydischen kommen dorische und lydische resp. hypolydische Zeichen untermischt vor. Gerade der Umstand, daß die Instrumentalnotenschrift die Halbtonsbezeichnungen durch ein und denselben Buchstaben, teils umgelegt, teils differenziert ausdrückt, weist darauf hin, daß eine Tonleiter, die noch keine Halbtonschritte kannte, daß also die vom Verfasser a. a. O. so sehr gepriesene fünftönige, anhemitonische Skala zugrunde lag. Die Zeichen der sog. Instrumentalnotenschrift scheinen im Quintenzirkel erfunden worden zu sein, und zwar wurde der sechste und siebente Quintton, als die Diatonik aufkam, durch Modifizierung des betreffenden Buchstabens ausgedrückt. Einen besseren Beweis für das Vorhandensein der fünftönigen Urskala in der älteren griechischen Musik gibt es nicht.

Brillant abgefaßt sind die Kapitel über die Feste und Festspiele, sowie über die Saiten- und Blasinstrumente der Griechen, von denen namentlich das letztere wegen der Howard'schen Aulosforschungen ganz besonders anregend wirkt. Die Bemerkung über Hucbald und dessen »zweifelhaftes Verdienst« um den Quintenparallelgesang läßt darauf schließen, daß der Verfasser mit Fétis das lateinische Wort sequitur mit »begleitet« anstatt mit »folgt« übersetzt.

Die Fortsetzung dieses Handbuches der Musikgeschichte wird zeigen, ob der Verfasser wichtige Gründe hat, dies Fétis'sche »accompagné« dem näherliegenden »suivre« vorzuziehen. Vox vocem sequitur heißt für den Unbefangenen: »eine Stimme folgt der anderen«; der Begriff des Begleitens im Sinne des modernen Akkompagnements kann nur künstlich in das lateinische sequi hineingetragen werden. Der Diener begleitet allerdings seinen Herrn, aber er geht immer hinter ihm, er folgt ihm nach. Nur wenn aus Gerbert bewiesen werden kann, daß beide Stimmen gleichzeitig einsetzen, kann von einer Huchald'schen Begleitung in Quinten resp. Quartan die Rede sein. Andernfalls liegt es nahe, an eine kanonartige Vortragsweise gewisser Kirchenmelodien zu denken.

Sehr interessant ist der Abschnitt über Archilochos, mit welchem das dritte Kapitel »Die Lyrik« beginnt. Die Auffassung des Verfassers der antiken Heterophonie als einer Art Verzierung des Gesanges durch eingestreute Zwischentöne ist zu billigen; jedenfalls fehlt bis jetzt ein direkter Nachweis antiker Mehrstimmigkeit. Von einem Verbot des gleichzeitigen Erklings konsonanter Töne ist freilich ebenfalls nirgends die Rede. Nachschlagende Quinten und Quartan, sowie Durchgangstöne werden dagegen, wie der Verfasser auch zugibt, vielfach angewendet worden sein. Die Plutarch'sche Stelle über diesen Punkt wird übrigens durch die gewagten, der Riemann'schen Auffassung des Tropos spondeiazon (s. Olympos S. 44) zu Liebe gemachten Konjekturen nicht besser.

In dem der Chorlyrik gewidmeten Paragraphen wird auch die Melodie zur ersten pythischen Ode Pindar's mitgeteilt, deren Echtheit der Verfasser nicht bezweifelt, deren hohe Tonlage ihm jedoch anfechtbar erscheint. Ich halte es für praktisch, sämtliche Musikreste der Griechen eine Terz tiefer zu notieren, als in diesem Handbuche geschehen ist, wobei allerdings nicht das Dorische, wie der Verfasser will, sondern das Lydische in den Mittelpunkt des Systems tritt. In rein theoretischer Beziehung hat es ja entschieden etwas für sich, wenn die dorische Tonleiter die Bezeichnungen unserer sog. Naturskala erhält, sodaß alle übrigen Tonarten als Transpositionen dieser griechischen Grundskala erscheinen. Die überlieferten Melodien müssen aber, wenn sie im Chore (d. h. von Bassisten und Tenoristen zugleich) gesungen werden sollen, in diesem Falle wieder tiefer transponiert werden, wie schon Bellermann in praxi tat, der im grauen Kloster zu Berlin seine Schüler die von ihm herausgegebenen griechischen Melodien eine

Quarte tiefer singen ließ. Die dorische Skala wird dann F-moll, deren zwei Oktaven F—f von einem Manne (Bariton) mindestens ebenso gut gesungen werden können, als das Riemann'sche dorische Disdiapason A—a. Gegen die Rhythmisierung dieses Pindar'schen Bruchstückes ist im allgemeinen nichts einzuwenden, nur erscheinen die Dehnungen im 12. und 16. Takt etwas gezwungen.

Das letzte Kapitel des ersten Buches behandelt in vorzüglicher Weise das antike Drama und die Stellung der Musik in demselben. Hier findet auch das von Wessely aufgefundene Fragment eines Chores mit Vokal- und Instrumentalnoten aus dem Euripideischen Orestes gebührende Berücksichtigung.

Das zweite Buch: »Die antike Theorie der Musik« bringt zunächst in einleuchtender und übersichtlicher Weise die Skalenlehre. Durchaus zuzustimmen ist dem Verfasser darin, daß er das geheimnisvolle Syntonolydisch, welches Bellermann mit dem Hypolydischen identifiziert, dem Hypophrygischen (wenn auch eine Oktave höher) gleichstellt. Ergänzend möchte ich hinzufügen, daß das Syntonon sowohl wie die Jas kürzere Skalen zu sein scheinen, die wegen des charakteristischen kleinen Terzschrilles ihren asiatischen Ursprung nicht verleugnen können. Nach Aristides ist die Jas (wenn wir anstatt der enharmonischen die diatonische Lichanos setzen) eine Folge von sechs Tönen: H c d e g a und das Syntonolydisch eine Folge von fünf Tönen: H c d e g.

Auf S. 187 befindet sich ein Druckfehler. In der hyperphrygischen Skala (Mitteloctave) muß das Kreuz anstatt vor »e« vor »f« stehen.

Die hypomixolydische Tonart ist bloß äußerlich identisch mit der dorischen, da sie eine andere Tetrachordeinteilung hat als diese.

In dem Paragraphen über Thesis und Dynamis zieht der Verfasser scharf gegen Westphal und Paul zu Felde, welche, um nicht bei Deutung einer Ptolemäischen Stelle auf den Holzweg zu geraten, ihre diesbezügliche Theorie aufstellten. In dem einen Punkte hat der Verfasser vollkommen recht, daß die ganze Sache ziemlich überflüssig ist, aber zu den Westphal-Paul'schen Erklärungen stimmen die Angaben des Ptolemäus ganz genau. Wenn letzterer nur zwei bis drei Notenzeichen beigelegt hätte, wäre von den Musikgelehrten viel Zeit und Tinte gespart worden.

In dem Paragraphen über die Tongeschlechter muß auf S. 206, Z. 8 statt Begriffs-

stimmung »Begriffsbestimmung« gelesen werden.

Bezüglich der Enharmonik bin ich, wie schon früher bemerkt, teilweise anderer Ansicht, als der Verfasser. Die enharmonische Lichanos hat nie unter der diatonischen Parhypate gestanden, sondern ist immer oberhalb derselben stehen geblieben. Die Stelle des Bacchius (Beller- mann, gr. Tonl. S. 81), durch welche der ganze Irrtum entstanden zu sein scheint, muß deshalb gründlich untersucht werden. Entweder hat Bellermann mit seiner Erklärung der Eklysis usw. recht, oder Archytas und seine Nachfolger, welche der enharmonischen Lichanos ihren Platz oberhalb der Parhypate anweisen. Dieser um eine Schwebung höher klingende Ton wurde bei stark akzentuierten Silben angewandt (s. Orestes-Fragment) oder diente zur Modulation (s. Apollohymnus 1). Beide dicht nebeneinander stehende Töne wurden auch bei Diphthongen nacheinander gesungen (s. ebendasselbst) und scheinen hin und wieder dazu gedient zu haben, um ein Vibrato der Singstimme (Pralltriller) darzustellen. Nur darf nicht an Viertelöne gedacht werden. Das eine Intervall im enharmonischen Pyknon war ein kleiner Halbton $\frac{23}{26}$, das andere ein Komma $\frac{80}{81} = \frac{1}{10}$ Ton. Die Summe beider Intervalle ergab das Hemitonion $\frac{15}{16}$, den großen Halbton. Es ist hier nicht der Ort, näher auf dieses schwierige, aber äußerst wichtige Kapitel einzugehen. Nur das eine will ich bemerken, daß die Berechnungen nicht immer dieselben geblieben sind.

Wie ich schon früher andeutete, bin

ich bezüglich der Entstehung der Instrumentalnotenschrift anderer Meinung als der Verfasser, welcher z. B. mit Bellermann annimmt, daß die höchsten Töne derselben durch verschiedene Lagen des N ausgedrückt werden. Im Apollohymnus 2 steht an den betreffenden Stellen ein deutliches, altes Zeta, welches dem späteren Jota ähnlich sieht, und ein Sigma ohne Fuß. Auch auf diese Materie will ich hier nicht näher eingehen. Bei Erklärung der Vokalnotenschrift hätte Stratonikos, jüngerer Zeitgenosse des Euripides, eine Erwähnung verdient, von dem feststeht, daß er der erste war, der bei seinem Musikunterrichte Diagramme (Notentabellen) anwendete.

Auf S. 226, Z. 14 müssen die seitlichen Striche, welche die eingestrichene Oktave markieren sollen, entfernt werden.

Den ersten Apollohymnus hat der Verfasser gleich Reimann im $\frac{6}{8}$ -Takte notiert, weil ihn der $\frac{5}{8}$ -Takt stört. In seiner Rhythmisierung stören aber häufig die Dehnungen und Pausen, welche künstlich angebracht werden müssen, um aus dem fünfzeitigen Takte einen sechszeitigen zu machen. So oft ich diesen Hymnus habe singen lassen: noch nie hat ein Sänger an dem Fünfteltakt Anstoß genommen. —

Das geistvoll konzipierte und mit großer Sorgfalt ausgearbeitete Geschichtswerk des berühmten Musikforschers bietet für diejenigen, welche sich für die schwebenden Streitfragen interessieren, reichen Stoff zur Anregung und ist für diejenigen, welche die noch nicht zum Austrag gebrachten Probleme überschlagen, von hohem, positivem Werte.

A. Thierfelder.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von Fritz Brückner.

Abkürzungen für die Musikzeitschriften.

ADM Les Annales de la Musique (organe officiel de la Fédération Musicale de France), Paris, 5 Place Saint-François-Xavier.
AM L'Avenir Musical, Genève, 20, Rue Général-Dufour.
AMZ Allgemeine Musik-Zeitung, Charlottenburg, P. Lehsten.
BB Bayreuther Blätter, Bayreuth, H. v. Wolzogen.
BlHK Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, H. Beyer & Söhne.
BW Bühne und Welt, Berlin, Otto Elsner.
C Caecilia, Straßburg i. E., F. X. Le Roux & Co.
Ca Caecilia, Maandblad voor Muziek, 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff.
Cc Caecilia, Breslau, Franz Goerlich.
CEK Correspondenzblatt d. ev. Kirchengesangsvereins, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

CM Le Cronache Musicali, Roma, tip. E. Voghera.
CMu Courrier Musical, Paris, 2 rue Louvois.
CO Cäcilienvereinsorgan, Regensburg, F. Pustet.
DBG Deutsche Bühnen-Gesellschaft, Berlin, F. A. Günther & Sohn.
DIZ Deutsche Instrumentenbau-Zeitung, Berlin, Bansteinstrasse 8.
DMMZ Deutsche Militärmusiker-Zeitung, Berlin, A. Parrhysius.
DMZ Deutsche Musikerzeitung, Berlin, P. Simmgen.
DTK Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Charlottenburg, C. Neubauer.
DVL Das deutsche Volkslied, Wien, Dr. J. Pommer.
Et Etude, Philadelphia, Theo. Prosser.
GBl Gregorius-Blatt, Düsseldorf, L. Schwann.
GBö Gregorius-Bote, ibid.

- GM** Le Guide Musical, Bruxelles, 7, rue Montagne des Aveugles.
- GR** Gregorianische Rundschau, Graz, Buchhandlung »Styria«.
- H** Das Harmonium, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- K** Kirchenchor, Frastanz, F. J. Battlogg.
- KCh** Kirchenchor, Bötha, J. Meißner.
- KL** Klavierlehrer, Berlin, M. Wolff.
- KVS** Kirchenmusikalische Vierteljahrschrift, Salzburg, Anton Pustet.
- KW** Kunstwart, München, G. D. W. Callwey.
- L** Lyrä, Wien, Anton August Naaff.
- M** Ménestrel, Paris, Heugel & Cie.
- Mc** Music, London, 188 Wardour Street.
- Mu** Music, Chicago, W. S. B. Mathews.
- MB** Musikbode, Tilburg, M. J. H. Kessels.
- MC** Musical Courier, New York, 19, Union Square.
- MCh** Musikhandel und Musikpflege, Leipzig, Verein der Deutschen Musikalienhändler.
- MfM** Monatshefte für Musikgeschichte, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Mk** Die Musik, Berlin, Schuster & Löffler.
- MM** Monde Musical, Paris, A. Mangeot.
- MMG** Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde, Berlin, Raabe & Plothow.
- MMR** Monthly Musical Record, London, Augener & Co.
- MN** Musical News, London, 130 Fleet Street.
- MO** Musical Opinion and Music Trades Review, London, 35 Shoe Lane.
- MR** Musical Record, Boston, Lorin F. Deland.
- MS** Musica Sacra, Regensburg, F. Pustet.
- MSIG** Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Göttingen, Vandenboeck & Ruprecht.
- MSu** La Musique en Suisse, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé.
- MT** Musical Times, London, Novello & Co.
- MuM** Musica e Musicisti (Gazzetta Musicale di Milano), Milano, Ricordi & Co.
- MW** The Musical World (Boston, Arthur P. Schmidt).
- MWB** Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, E. W. Fritsch.
- NM** Nuova Musica, Firenze, E. Del Valle de Paz.
- NMP** Neue musikalische Presse, Wien, Arthur E. Bosworth.
- NMZ** Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, C. Grüninger.
- NZfM** Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.
- OCh** The Organist and Choirmaster, London W., 9, Berner's Street.
- PA** Le Progrès Artistique, Paris, 22—23 passage des Panoramas.
- PJ** Piano Journal, London, W. Rider & Son.
- RA** Revista Artística, Sao Paulo (Brasilien), J. de Mello Abreu.
- RAD** La Revue d'Art Dramatique, Paris, Société d'éditions artistiques et littéraires, librairie Ollendorff, 50, Chaussée d'Antin.
- RE** Revue Eolienne, Paris, Toledo & Cie.
- RM** Revue Musicale (Histoire et Critique) Paris, H. Walter, 4 Rue Bernard Palissy.
- RMC** Revista Musical Catalana, Barcelona.
- RMG** Russkaja Musikaalja Gazeta, St. Petersburg, Nic. Findeisen.
- RMI** Rivista musicale italiana, Torino, Fratelli Bocca.
- RMZ** Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, Köln a. Rh., Kölner Verlagsanstalt und Druckerei.
- RoM** Romänia Musicală, Bucuresti, Str. Olteni 46.
- S** Signale f. d. musikal. Welt, Leipzig, B. Senff.
- Si** Siona, Güttersloh, C. Bertelsmann.
- St** The Strad, London, E. Shore & Co.
- SA** Sempre Avanti, Amsterdam, Allert de Lange.
- SC** Santa Cecilia (Rivista mensuale di musica sacra e liturgica), Torino, Marcello Capra.
- SH** Sängerkunst, Leipzig, C. F. W. Siegel.
- SMT** Svensk Musiktidning, Stockholm, Fr. J. Huß.
- SMZ** Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Gebrüder Hug & Co.
- SZ** Schweizerische Zeitschrift für Gesang, St. Gallen, Zweifel-Weber.
- TK** Die Tonkunst, Berlin, Ernst Janetske.
- TSg** Tribune de St. Gervais, Chevalier Mareşq & Co.
- TV** Tijdschrift der Vereniging v. N.-Nederlands Muz., Amsterdam, Fr. Müller & Co.
- TW** Das Tonwort, Eisenberg, Carl Eitz.
- U** Uraula, Erfurt, Otto Conrad.
- WCh** Wegweiser durch die Chorgesang-Literatur, Köln, H. vom Ende.
- WCB** Weekly Critical Review, Paris, 336 rue St. Honoré.
- WKM** Wochenschrift für Kunst und Musik, Wien, Schulerstraße 18.
- WvM** Weckblad voor Muziek, Amsterdam, Erven Munster & Zoon.
- Z** Zenelap, Budapest, VIII Prater u. 44.
- ZfI** Zeitschrift für Instrumentenbau, Leipzig, P. de Wit.
- Zg** Zeneviläg, Budapest, L. Hackl.
- ZIMG** Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft.
- ZOH** Zeitschrift für Orgel- und Harmoniumbau, Graz, Buchhandlung »Styria«.

Abell, M. Music in Switzerland, MC 25, 7. | Altenburg, W. Vereinigung der B- und A-Klarinette in einem einzigen Instrumente, ZfI 24, 31.

— Das »Heckelphon«, ein neues Blasinstrument, ZfI 24, 35.

Altmann, W. Heinrich von Herzogenberg, Zeit 636.

— Brahms' Jugendliebe, Zeit 506.

Ambient, M. Music for the masses, Mc 10, 9.

Anonym. Naturgemäße Lautbildung beim Singen und Sprechen in der Schule nach A. Böhme-Köhler, KL 27, 18. — Why manuscripts are rejected, Mc 10, 9. — Musical piracy, Mc 10, 9. — The musical copyright bill, Mc 10, 9. — Zur neuen vatikanischen Choralausgabe. Ansicht der »Germania« Breve Pius X. an den Abt von Solesmes usw.) GBl 29, 7. — Operaiiana, WvM 11, 35. — Lisztiana, WvM 11, 35. — Giacomo Meyerbeer

Hanslick) SMT 24, 12. — Ocean Grove (mit Abb. des Orchesters), MC 25, 7. — Michael Bratbost †, SMT 24, 12. — Echoes from Europe, MC 25, 7. — Erinnerungen an Johannes Brahms, WvM 11, 32. — The New York State Music teachers Association, MC 49, 2. — Some passing Comment, MC 49, 2. — Milwaukee festival, MC 49, 7. — Aus dem Tagebuch eines praktischen Musikers (um 1800), RMZ 5, 16. — Drei ungedruckte Briefe von Karl Maria von Weber (1820, 1821 u. 1824), Allg. Anzeiger für Stadt und Kreis Erfurt 12. Juni. — The song of the nightingale, Leisure hour. Sept. — Ignace Jan Paderewsky, Review of Reviews Melbourne, July. — Elson, L., the history of American music Kritik, The Academy 1685. — Henriette Sonntag, Die Schönheit (Berlin) 2, 4. — Lützenförf, Freiherr von, die Geigen- und Lautenmacher vom M.-A. bis zur

- Gegenwart (Kritik), Mitt. d. Ver. f. Gesch. Nürnberg. 16. — Richard Wagner und seine Mutter, WvM 11, 33. — Das Salzburger Musikfest, MWB 35, 35 ff. — Berlioz et Wagner MM 16, 15/16. — Volkskirchenkonzerte—Buchholz, KCh 15, 9. — Über die Wirkung des *Motu proprio* in Rom aus der *Rassegna gregoriana* (Juli-Aug.), übersetzt mit der Anmerkung der Red., daß man in Zukunft an die eigenen Verhältnisse, nicht an die »ultramontanendenken wolle«, MS 37 (16), 9. — Aus den »Portrait et Souvenirs« von Saint-Saëns übers. Bessmertny. Über Bizet, NMP 13, 16. — A portrait of Monteverde. Ölgemälde, im Besitz des Herrn Arthur F. Hill, MT 739. — The library of Congress (Washington) and its Music, *ibid.* — Muffat, G. Auserlesene usw. Instrumentalmusik 1701 usw. Bearb. von Erwin Luntz. Publikationen . . . Österreich 11, 2. (Besprech.) Lit. Zentralbl. 1904, 39. — Das deutsche Harmonium — Allgemeiner Konzertverein — Volkschor Barmen — Der deutsche Kaiser und Leoncavallo — Das deutsche Volkslied. Tagesfragen (Kissingen) 1904, 6. — Betrachtungen über die Gründung des Verbandes »Deutscher Geigenbauer«, ZfI 24, 31. — Paul de Wits historische Ausstellung auf dem VI. Internationalen Gitarrentage in München, ZfI 24, 31. — Musikhistorische Gebäude: die Thomaskirche und -Schule in Leipzig, NMZ 25, 22. — Aus den Erinnerungen einer Stuttgarter Musikschülerin, NMZ 25, 24. — Une lettre inédite du cardinal Fesch sur la Villa Médicis. — Claudina Cucchinelle sue »memorie« nella coreografia, MuM 59, 9.
- Anteliffe, H.** Händel und Brahms, MO 321.
- Arend, M.** Julius Otto, SMZ 44, 26. — Bayreuth 1904, BfHK 8, 11.
- Arnold, C.** Das Volkslied in der Pfalz, Wandern und Reisen (Düsseldorf) 2, 18.
- Aurovy, P. van.** Ludwig van Beethoven und seine neun Symphonien, WvM 11, 37.
- B., E.** Brief aus Bayreuth, WvM 11, 36.
- Bache, E.** Peter Cornelius, MMR 34, 405.
- Batka, R.** Edouard Hanslick †, RW 17, 23. — Der Merker, H 1, 1. — Mörike und die Musik, K 17, 24.
- Baughan, A.** On musical festivals, MMR 34, 403.
- Behrend, W.** Weise und Kuhlau (1774—1842, 1786—1832), Mk 3, 22, bedeutend für Dänemark geworden.
- Bertini, P.** In memoria d'un grande critico musicale, NM 19, 103/4.
- Bessmertny, M.** Max Fiedler, NMZ 25, 24.
- Bidois, G. le.** Die ethischen Ideen des Theaters 1903—4. Correspondent (Paris) Aug. 10.
- Blumenberg.** Editorial Etschings from Paris, MC 25, 9.
- Blümmel, K.** Beiträge zur Musikbibliographie I. (Verzeichnis von in Zeitschriften verstreuten Kompositionen dort veröffentl. Gedichte.) MfM 36, 9.
- Bohn, P.** Die Benediktiner von Solesmes und ihre Arbeiten zur Wiederherstellung der traditionellen gregorianischen Chorals, GBo 21, 8/9.
- Boughton.** The Prostitution of Music: the self advertiser, Mc 10, 9 und vorher.
- Bouyer, R.** L'opinion de feu Edouard Hanslick sur »l'expression musicale« M 70, 34. — Menus propos au conservatoire, M 70, 32. — La »Physionomie de la musique«, M 70, 38. — La sonate en si bé-mol mineur de Chopin, M 70, 29.
- Brandes, F.** Feuersnot von Wolzogen u. Strauß. (Ausf. Bespr. der Wiederaufführung am 3. Sept. in Dresden., S 62, 47.
- Brenet, M.** L'amitié de Berlioz et de Liszt, GM 50, 33/34 ff.
- Büttner.** Lyra, J. W. Luthers deutsche Messe (Kritik), Theol. Litbl. 25, 36.
- Busching, P.** Die Bayreuther Bühnenfestspiele 1904, Mk 3, 23.
- Cantel.** L'anneau du Nibelung à Munich, GM 50, 33, 34 ff. — Mozart et Wagner à Munich, *ibid.* 35-36.
- Chantavoine, J.** Un opéra inédit de Liszt. (Don Sanche ou le château d'amour, RAD 19, 15. Juli.
- Combarieu, J.** Les deux systemes de musique (bezieht sich auf Hövker's »Über die Intonation der Durtenz in der NZfM 32), RM 4, 17/18.
- Carstens.** Fünf Volkslieder, Heimat 14, 9.
- Conti, G.** Due feste notturne a Firenze. »Guerra di bellezza« degli occhi contro la bocca e un balletto a cavallo (1616—1637) (ill.), MuM 59, 8.
- Cooke, F.** Das Brooklyner Institut der Künste und Wissenschaften, MWB 35, 38.
- Crotchet, D.** The Tercentenary Exhibition of the Musicians' Company mit interessanten Bildern, MT 738. — Peterborough Cathedral (ill., MT 739.
- Cugnasca, M.** Il teatro sociale di Como (ill.), MuM 59, 8.
- Cummings, H.** Bar-lines, MT 739.
- Cursch-Bühren, F. Th.** Überblick über die im Jahre 1903 im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienenen Chor- usw. Werke, Cc 12, 7 ff.

- Dark, S.** Madame Magdeleine; the musical medium, Royal Magazine (Pearson) Sept.
- Dehmel, R.** Neuer Text zu Chopins Grabgesang aus Polen, Mk 3, 24.
- Dietz, Th.** Einige Bemerkungen zu dem Artikel: »Ein Buch über die Restauration des evangelischen Kirchenliedes«, MSfG 9, 9.
- Dubitsky, F.** Beethoven beim Generalbaßstudium, RMZ 5, 16.
— Eine »lesbare« Partitur (betr. Schlüssel und Notierungsweisen), MWB 35, 35 ff.
- Duncan, E.** On the dominant seventh, MMR 34, 405.
- Eschelbach, H.** Zur Hebung des Volksgesanges Hochland (München und Kempten hrsg. von Karl Muth), 1, 12.
- E., E.** Le »Rhin« de Peter Benoit a Anvers, GM 50, 35/36.
- E.** Über die Garantieverpflichtungen der Orgelbauer, ZfI 24, 32.
- E, F. G. Dr.** Charles Burney (1726—1814), MT 737 ff. (ill.)
- Ebeling.** Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts von A. Fischer ed. W. Tümpel, Gütersloh, MSfG 9, 8.
- Eccarius-Sieber, A.** Die Bestrebungen zur Hebung des Musiklehrerstandes (Nachtrag), MWB 35, 38.
- Ehrenfels, Chr. von.** Sängerei, Chordrama von E. und Otto Taubmann, NZfM 71, 38.
- Ehrenhofer, E.** Die neue Orgel in der Kathedrale zu Vász (m. Abb.), ZfI 24, 31.
- Eitner, R.** Georg Eduard Goltermann (Violoncellist 1824—1898), Allg. deutsche Biographie Lfg. 242/3.
— Moritz Fürstenau (1824—89), Allg. deutsche Biographie Lfg. 242/3.
- Ernst, H.** Musik und Magnetismus, SH 44, 38.
- Ertel, P.** Verträge am Mannheimer Hof- und Nationaltheater, DMZ 35, 34.
- Fimmanò, R.** Francesco Durante (Una pagina di Storia della Musica, ill., MuM 59, 8).
- Fischer, E.** Der Prozeß um die Friederich'sche St. Jakobi-Orgel in Chemnitz anno 1765 und ein Gutachten von J. D. Silbermann, ZfI 24, 35.
— Zur Geschichte der Harmonikaindustrie ZfI 24, 33.
- Flagny, L. de.** Munich et le théâtre du Prince-Régent, RM 4, 17, 18.
- Foster, B.** Old Ballads, Leisure Hour, Sept.
- Freemann, B.** Hymns and their life stories, Quiver (Cassel) Sept.
- Freimark, H.** Moderne Hausmusik (aus dem Kunstwart, H 1, 1).
- Friedmann, A.** Eduard A. Hanslick, NMZ 25, 23.
- Friedrich, P.** Gegen das moderne Theater, Neue Bahnen 4, 17/18.
- Göhler, G.** Urheberrechtsgesetz und Konzertantiemen, Deutschland (Weimar) 22.
— Heimatstimmen von B. Schneider (Bespr., abfällig), KW 17, 22.
- Goodrich, A. J.** Alleged composers, MC 25, 10.
- Glickh, R.** Am Harmonium, H 1, 1.
- Gottesleben.** Ein zweiter Hans Sachs (Johannes Weirich, geb. 1793), Erfinder der Mundharmonika, Cc 12, 8.
- Grunsky, K.** Die Bayreuther Festspiele 1904, NMZ 25, 22.
- Haberl, F. X.** Programm der Kirchenmusikschule in Regensburg (mit Abb.) MS 37 (16), 9.
— Über die 17. Generalversammlung des Allgemeinen Cäliensvereins, ibid.
- Hadden, C.** Ladies and orchestral instruments, Young Woman, Sept.
- Harzen-Müller, N.** Liszt, Wagner und Bülow in ihren Beziehungen zu Georg Herwegh, Mk 3, 23.
- Heimann.** Die Phonetik im Pariser Ferienkursus, Gymnasium (Paderborn) 22, 17.
- Helm, Th.** Das Salzburger Musikfest, MWB 35, 35.
- Hövker, R.** Ergänzendes zur Frage der Tonarten-Charakteristik, NZfM 71, 37.
- Hofmann, H.** Zur Geschichte der Leipziger Gesangbücher, Programm der 1. Realschule Leipzig.
- Holzer, E.** Ein Schubart-Fund (Kompositionen von 1783, jetzt in Stuttgart), Allg. Zeitg. (München), 140.1.
- Horn, P. M.** Neuausgabe der Scriptorum von Gerbert, GR 3, 9.
- Hornborstel, E. M. von.** Melodischer Tanz. Eine musikpsychologische Studie, ZIMG 5, 12.
- Hunt, W.** The »Faerie Queen« — a religious romance Homiletic Review, Aug.
- Imbert, H.** Henri Fantin-Latour, GM 50, 33/34.
- Istel, E.** Drei unveröffentlichte Briefe Loewe's über geistliche Kompositionen an das Haus Schott, BfHK 8, 12.
— Die Wagner-Festspiele im Münchener Prinzregententheater, NZfM 71, 34 ff.
- J., A. J.** Johannes Brahms, MT 737 ff.
- Jacques-Dalcroze, E.** Aus dem Musikleben der Schweiz, NMZ 25, 24.
- Jecklin, F.** Zur Geschichte des Psalmen-gesanges in der Schweiz, Anzeiger f. Schweiz. Geschichte (Bern), 35, 3.
- Jendrossek, K.** Einiges über die Erklärung liturgischer Texte, Cc 12, 9.
- Josephi, Hjalmar.** Melbournier Musikverhältnisse, Mk 3, 24.
- Kanders, A.** Die Wiener Operette, BW 6, 23.

- Karlyle, Ch.** Die Saison in Coventgarden. III. S 62, 46.
- Karpath, L.** »Gustav Mahler und die Wiener Hofoper«, BW 04, 17.
- Kerst, F.** Beethoven über Kunst, Rheinisch-Westfälische Zeitung (Essen) 18. Juni.
- Kistler, C. H. Ritter's** »das goldene Buch der Lebensweisheit«, Tagesfragen (Kissingen) 04, 6.
- Klein, E. Pius X.** und das Provinzialkonzil von Cöln in Sachen der Kirchenmusik (Kap. 20 derselben Versammlung vom Jahre 1860, übersetzt), GBo 21, 8/9.
- Kloss, E.** Das Wagner-Museum in Eisenach, RMZ 5, 16.
- Knosp, G.** Annamitische Melodien, Mk 3, 24.
- Körner, F.** Heinrich Heine und die Musik, NMZ 25, 22.
- Kohut, A.** Auber's Eigentümlichkeiten, RMZ 19.
— Franz Adam Hiller, DMZ 35, 35.
— Die Gattin Karl Maria von Weber's, RMZ 5, 16.
- Komorzynsky, E.** von. Johann Gallus (18. Jahrh.), Allg. deutsche Biographie Lfg. 242/3.
— Der Wiener Sänger und Komponist Gerl (1790 Musik zu Schikaneders »der Stein der Weisen«), Allg. deutsche Biographie Lfg. 242/3.
— Neues zur Entstehungsgeschichte des »Freischütz«-Textes, NMZ 25, 22.
- Krauß, R.** Eduard Mörike und die Musik, Mk 3, 23.
— Eduard Mörike und seine Komponisten, NMZ 25, 23.
- Krejčí, V.** Der Fall Dvořák, Zeit 503.
- Kromayer, F.** Der Mechanismus des musikalischen Ausdrucks. III. Anschlag und Gehörsinn (übers. aus M. Jäells »La musique et la psychophysiologie), KL 27, 18.
- Kroyer, Th.** Die Münchener Festspiele, S 62, 49.
— Die Richard Wagner Festspiele (München), Mk 3, 24.
- Krull, Luise.** Vor zweihundert Jahren (Händel in Hamburg), NMP 13, 16.
- L., Fr.** Haben die Alten etwas von der Harmonie gewußt? (Wird bejaht), RMZ 5, 16.
- Lassus, A. de.** La musique religieuse et la musique d'église, RM 4, 17/18.
Le Plaint- Chant. — La Musique Paestrienne. — L'Evolution dans l'église. — La musique moderne.
- Lehmann, G.** Das neu aufgefundene Mimosdrama aus Ägypten, BW 6, 23.
- Lehmann, O.** Ein Brief Tartini's über das Violinspiel, AMZ 31, 37.
— Von den Münchener Wagner-Festspielen, ibid. 34 ff.
- Levy, H.** Zur einheitlichen Orgelspieltischanlage, ZfI 24, 32.
- Liebling, L.** Doings of the Dog Days, MC 25, 8.
- Lindenlaub, Th.** Les vacances d'Ysaye, GM 50, 33/34.
- Lindner, A.** Von den Wiener Theatern 1903/4, BW 6, 23.
- Lombard.** Osservazioni di un musicista nord-americano, Rivista Bibliografica Italiana 9, 15.
- Louis, R.** Hans Pfitzner's »Die Rose vom Liebesgarten«, NZfM 71, 37.
— Das Salzburger Musikfest, Mk 3, 24.
— Anton Bruckner in Wien, Südd. Monatssh. 04, 7.
- Lüstner, K.** Totenliste des Jahres 1903, die Musik betreffend, MfM 36, 8.
- M.** 16. Oberschlesisches Sängerbundesfest, SH 44, 39.
- M., O.** Schweizer Musikfest in Bern, SMT 24, 12.
- Maffert.** Theaterzensur in Deutschland u. Italien, Grande revue (Paris) Aug.
- Mangeot, A.** La distribution des Prix au Conservatoire. — Madame Rosine Laborde, MM 16, 15, 16.
— La mort de Fantin-Latour. (Bedeutender Maler, der u. a. »musikalische« Lithographien in der Monde musical usw. veröffentlichte), MM 16, 17.
— Armide à Béziers (die Gluck'sche Oper unter freien Himmel) mit Abbildungen, ibid.
- Melos.** Wagneriana, Cae 61, 15.
- Mercier, A.** Richard Strauß et ses nouveaux lieder, RM 4, 17/18.
- Mey, K.** Richard Wagner's Parsifal, DMZ 35, 36.
— Die Wagnerfestspiele im Münchner Prinz-Regenten-Theater, MWB 35, 39.
- Meyer, C.** Schwankende Bezeichnungen, DMZ 35, 39.
- Millet, L.** Memoria, RMC 1, 8.
— Romances populaires de France von George Doucieux (Paris, E. Bouillon) (Bespr.), ibid.
- Molitor, R.** Nachträge zur Geschichte der Mediceae (von G. B. Raimondi, † 1614), GBl 29, 8/9.
- Montanelli, A.** Un violinaro romagnolo (Luigi Paganini), MuM 59, 9.
- Morold, M.** Bayreuth 1904, Zeit 518.
- Moschel, L.** Das IX. Kirchengesangsfest des Evangelischen Kirchengesangvereins für die Pfalz am 5. Juni 1904 in Pirmasens, CEK 18, 9.
- Motta, V. da.** Bayreuth nach New York, KW 17, 23.
- Mühlenbein, J.** Martinianus Mincus Felix Capella, 430 n. Chr., GR 3, 9.
- Münnich, R.** Christian Erbach und Hans Leo Haßler, ZIMG 5, 12.

- N.**, E. L'Arpa cromatica al Conservatorio di Parigi, NM 19, 103/4.
- N. (olthenius)**, H. Fünfundsiebzig Jahre (der »Maatschappij tot bevordering der Toonkunst«), WvM 11, 29.
- Nekes**, F. Über Choralbegleitung, GBl 29, 8/9.
- Nelle**, W. Entgegnung auf vorstehende (s. Dietz) Bemerkungen, MSfG 9, 9.
- Niemann**, W. Die deutsche musikalische Renaissancebewegung des neunzehnten Jahrhunderts, S 62, 44 ff.
- I. Die musikalische Renaissancebewegung im Zusammenhang mit der allgemeinen Kulturgeschichte.
 - II. Kurzer Überblick über die Vorgeschichte der musikal. Renaissancebewegung
 - III. Theoretische und praktische Äußerungen der Bewegung.
 - IV. Lichtseiten der Bewegung.
 - V. Schattenseiten der Bewegung.
 - VI. Zukunft und Ziele der Bewegung.
- Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper von K. M. Klob. Berlin Harmonie (Bespr.), S 62, 49.
- Nin**, J. J. Händel und Bach, RMC 1, 8.
- Französische musikalische Bibliographie, RMC 1, 8.
- Nodnagel**, O. Fr. Klose's Sinfonie »Das Leben ein Traum«. KW 17, 23.
- Oehlerking**, H. Karl Hirsch, BfHK 1904, 10.
- Ordway**, E. Church Organs, New England Magazine, Aug.
- Orton**, L. Voice inequality, Mc 10, 9.
- Paladini**, C. Il »turnus musicus« Gli uccelli cantori e le caccie canore, MuM 59, 9.
- Pearce**, W. and **Barclay Squire**. Notes on Dunstable, ZIMG 5, 12.
- Pierson**, E. Die Dresdner Theater 1903/4, BW 6, 23.
- Potter-Frissell**, E. Dresden Pianists and others, MC 25, 11.
- Pougin**, A. Les concours du Conservatoire 2, M 70, 34.
- Pratt**, G. Reminiscences of Wagner and Liszt, MC 25, 11.
- Pratt**, S. The Papal Decree about church music, Homiletic Review, Aug.
- Prod'homme**, J. G. Hector Berlioz jugé par Adolphe Adam, ZIMG 5, 12.
- Prout**, E. Some forgotten operas: Steibelt's »Roméo et Juliette«, MMR 34, 405.
- Prüfer**, A. Dr. Friedrich Stade, MWB 35, 36 ff.
- Puttmann**, M. Zur Geschichte der deutschen komischen Oper. Mk 3, 23.
- Eduard Mörike, SH 44, 36; AMZ 31, 36.
- Pyl**, Th. Die Entwicklung der kirchlichen und weltlichen Musik in Greifswalds Vergangenheit. Pommersche Jahrbücher (Greifswald) Band 5.
- Raabe**, P. Beiträge zur Dramaturgie des Tannhäuser, AMZ 31, 38.
- Rabich**, E. Eduard Hanslick †, BfHK 8, 12.
- Radicott**, G. Musik und Drama in Rom 1825—50, Rivista d'Italia, Aug.
- Reuß**, E. Bayreuther Festspiele 1904, MWB 35, 34.
- Rijken**, J. Die Oper in Düsseldorf, WvM 11, 37.
- Rolland**, R. De la fondation d'un salon musical, RAD 19, 15, Juni.
- Rowbotham**, F. The music of Shakespeare, Good Words (Jobster), Sept.
- Ruë**, M. Zur Vatikanischen Ausgabe des liturgischen Gesangs, RMC 1, 8.
- Rychnowsky**, E. Josef Reiter, KW 17, 23.
- S.**, E. A. Milwaukee festival, MC 25, 7.
- Saint-George**, H. Algernon Ashton (cont.), Mc 10, 9.
- Samaseuilh**, G. Die Festspiele zu Béziers. S 62, 49.
- Un musicien français: M. Albéric Magnard et son nouveau drame musical, RM 4, 17/18.
- Sand**, R. Siegfried-Idylle à Bayreuth, GM 50, 35, 36 ff.
- Sch.** Das Ravensburger Liederfest, NMZ 25, 22.
- Scheumann**, R. Julius Otto, NMZ 25, 23.
- Schlösser**, H. Die Spielhilfen der Orgel und die Einheitlichkeit der Spieltischanlage, ZfI 24, 36.
- Scholz**, H. Zu Humperdincks 50. Geburtstag, AMZ 31, 36.
- Schütz**, A. Akkorde, die man in keinem Generalbaßbuche findet, NZfM 71, 38.
- Schürz**, A. Eine Umwälzung auf dem Gebiete der Harmonik (mit Bezug auf Capellen's »musikalische« Akustik usw.), Mk 3, 24. C. F. Kahnt 1903.
- Schüz**, A. Die Musik in der Natur, NMZ 25, 24.
- Segnitz**, F. Franz Liszt und Italien, Rom (1860—1869), NMZ 25, 24.
- Senes**, La musica a Firenze. I. Bande militari, NM 19, 103/4.
- Solenière**, E. de. A propos des virtuoses, RAD 19, 15, Aug.
- Théorie de la jouissance musicale, WvM 11, 34 ff.
- Lettre de Bayreuth, MM 16, 15 16.
- Deutsche Musik in Paris, Straßburger Post 844.
- Sonntag**, A. Eggert-Windegg, W. Eduard Mörike (Bespr.), Beil. z. Allg. Ztg. 203.
- Spiro**, F. W. Christ, Grundfragen der melischen Metrik der Griechen (auch musikwissenschaftlich bemerkenswerte Kritik), Deutsche Literaturzeitung 1904, 29.
- Spitta**, F. Ein Führer durch die kirchenmusik. Literatur. Richard Noatzsch bei Breitk. u. H.), MSfG 9, 8.

- Stein, Fr.** Joh. Sebastian Bach im Universitätsgottesdienst zu Heidelberg, NMZ 25, 24.
- Steinhausen, A.** Die Gesetze der Bogenführung auf den Streichinstrumenten, Mk 3, 23.
- Sternfeld, R.** Wagner's »Parsifal«, Westermann's Monatshefte, Aug.
- Stöhr, A.** »Klangfarbe oder Tonfarbe«, Südd. Monatsh. 04, 7.
- Sry.** Salzburger Musikfest, NMP 13, 16.
- Sturgis, R.** The new Thomas music hall. (Illus.), Architectural Record, New York, August.
- T.** Ein musikalisches Tanzfest am kaiserlichen Hofe in Korea, NMZ, 25, 23.
- Tappert, W.** Die preußischen National-Hymnen, Mk 3, 24.
— Ein Vergessener (Michael Cleophas Oginski) (1765—1831), NMP 13, 16.
— Das Schönste (was für die schönste Komposition zu halten sei), RMZ 5, 16.
- Teibler, H.** Von den Münchener Wagner-Festspielen, AMZ 31, 37.
— Die Münchener Festaufführungen Mozart'scher Werke, AMZ 31, 36.
- Thompson, H.** Elgar's »Apostles« in York Minster, MT 738.
- Tiersot, J.** Compositions inédites et autographes de Berlioz, M 70, 38.
- Trapp, G.** Die Wagnerfestspiele im Münchener Prinzregententheater, NMP 13, 16.
- Vansca, M.** Neue Instrumentalübertragungen, Orgel- und Studienwerke, NMP 13, 16.
- Viotta, H.** Bayreuth, Cae 61, 15.
- Volz, B.** Das französische Theater in Berlin unter Friedrich dem Großen, Voss. Zeit. Sonntagsbeil. 37.
- Wagner, P.** Die Diatonisierung des gregorianischen Gesangs durch das Linien-system. (Nach einer Handschrift des 12. Jahrh. in der Dombibliothek zu Trier wird der Salicus = Virga semitonus genannt), GR 3, 9.
- Waldner, Fr.** Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck unter Erzherzog Ferdinand von 1567—1596. (Ausführlich auf Grund von Studien in den Archiven der k. k. Statthalterei und des Museums Ferdinandeums zu Innsbruck), MfM 36, 9.
- Waldt, J.** Das Salzburger Musikfest 1904. NMZ 25, 23.
- Wallberg, M.** Julius Otto, NZfM 71, 36.
- Weber-Bell, N.** Der Glottischlag und seine Folgen, MWB 35, 39.
- Weilen, A. v.** Der Ursprung des Harlekin, Litt. Echo 6, 24.
- Welti, H.** Hugo Wolf, Deutschland Heft 22.
- Weule, Wallaschek, R.** Anfänge der Tonkunst (Bespr.), Globus 86, 11.
- Widor, Ch.-M.** Sur la réforme du Plain-Chant (aus dem Correspondant), MM 16, 15/16.
- Winstedt, O.** Some Malayan Dances, Temple Bar. Sept.
- Zimmermann, W.** Wasserbeizen contra Terpentibeizen, ZfI 24, 36.
- Zuschneid, K.** Über den Gesangsunterricht an höheren Schulen, NMZ 25, 23.

Buchhändler-Kataloge.

Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf und Härtel. Nr. 78. September 1904. Unter dem Titel »Meisterwerke deutscher Tonkunst«, zerfallend in »Gesangsmusik« und »Spielmusik«, beginnen demnächst praktische Ausgaben von Werken, die in den verschiedenen Denkmälern der Tonkunst enthalten sind, zu erscheinen. Sie sind für den Gebrauch an Kirchen, Schulen, für Konzert und Haus berechnet. Ihre Ausgabe steht unter Leitung und Mitwirkung von G. Adler, F. X. Haberl, H. Kretzschmar, R. Freiherr v. Liliencron, A. Sandberger,

M. Seiffert und E. Vogel. Angekündigt ist unter dem Spezialtitel »Alte Klaviermusik« eine Auswahl von Klavierstücken von J. J. Froberger, J. Kuhnau, G. Muffat, S. Scheidt, ferner als »Orgelschatz« Stücke von Froberger und Scheidt, sämtlich in der Bearbeitung von W. Niemann. Ferner sei den Mitteilungen entnommen, daß die Ausgaben Palestrina's und L. Vittoria's in moderner Partitur von H. Bäuerle in den Verlag und Vertrieb der Firma Breitkopf übergegangen sind.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

Purcell's Dramatic Music.

Since the article on this subject in the last issue of the *Sammelbände* was printed, Mr. Robert Steele has drawn my attention to the existence of an edition of Shakespeare's 'Measure for Measure', as played in 1700 at the Lincoln's Inn Fields Theatre, "with additions of several Entertainments of Musick", which are nothing more than Purcell's 'Dido and Aeneas' cut up into four entertainments and dragged into Acts I, II, III and V of the play. The title occurs in the first Act, as 'The Loves of *Dido* and *Aeneas*, a *Mask*, in Four *Musical Entertainments*'. The original libretto (reprinted in the Purcell Society's edition, 1889), is followed in the main, but the action is a good deal rearranged, and the text throws some light on the very inaccurate printing of the rare original. A new scene (for Aeneas and two friends) is introduced, but the most interesting feature of the arrangement is that the Prologue, as given in the original libretto, is used with some additions as a final entertainment or Masque at the end of Act V. No music of Purcell's for this Prologue is known, and Dr. Cummings has suggested that it was probably not set by the composer. But the discovery of this revival of 'Dido and Aeneas', with the definite statement in the Prologue to this version of 'Measure for Measure': "Tis *Purcells* Musick, and 'tis *Shakespears* Play", makes it seem probable that the score of the opera, as we possess it, is after all incomplete.

Dr. Cummings has kindly traced the reference to Dr. Tudway's statement as to Purcell's connection with the stage on p. 492 of my article. It is quoted by Hawkins, in his account of Tudway in Vol. V, p. 92, of his 'History of Music'.

London.

W. Barclay Squire.

Neue Mitglieder.

- Bienenfeld, Dr. Elsa, Wien I, Bäckerstraße 12.
 Kuntze-Fechner, Dr., Leipzig, Weststraße 21.
 Möller, Dr. Heinrich, Leipzig, Weststraße 21.
 Niemann, Dr. Walter, Leipzig, Kreuzstraße 9.
 Polak, A. J., Rotterdam, Westersingel 60.
 Straube, Karl, Organist zu St. Thomae, Leipzig, Dorotheenplatz 1.
 Thierfelder, Dr. Albert, Königl. Musikdirektor und Professor an der Universität, Rostock i. M., Georgstraße 74.
 Vogel, Dr. E., Nikolasseestraße b. Berlin.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

- Graff, Theodor, früher Leipzig, jetzt Bukarest, Str. Stirbec Voda 30.
 Heß, Heinz, Kapellmeister, früher Königsberg, jetzt Troppau, Stadttheater.
 Stein, Fritz, cand. phil., früher Heidelberg, jetzt Leipzig, Dufourstraße 15.

Ausgegeben Anfang Oktober 1904.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermarks Garten 16.
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 2.

Sechster Jahrgang.

1904.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *ſ* für die 2 gespaltene Petitzelle. Beilagen 15 *M.*

Amtlicher Teil.

Besondere Bestimmungen

über

das Präsidium der Internationalen Musikgesellschaft.

Angenommen in der Sitzung vom 1. Oktober 1904.

1.

Das Präsidium der IMG. besteht aus der Gesamtheit der deutschen und ausländischen Sektionsvorstände. Diese sind die Vertreter der in je einem Lande vorhandenen Mitglieder der Gesellschaft und werden alle zwei Jahre (am 30. September) von den Ortsgruppen des Landes, oder wo solche fehlen, von der Landesgruppe durch Stimmenmehrheit gewählt.

2.

Aufgabe des Präsidiums ist: die Gesellschaft nach außen zu vertreten und ihre innere Tätigkeit zu leiten und zu beraten. Insbesondere hat es die Kongresse der IMG. vorzubereiten und für ungestörten Fortgang der Publikationen einzustehen.

3.

Über jede wichtigere Angelegenheit, die vor die Öffentlichkeit gebracht werden soll, sind sämtliche Mitglieder des Präsidiums zu hören, die laufenden Geschäfte besorgt der aus Vorsitzendem, Schriftführer und Schatzmeister gebildete Vorstand (siehe § 4 der Satzungen der IMG.). Für die Publikationen wird eine dreigliedrige Redaktionskommission abgeordnet. Korrespondierende Mitglieder für die verschiedenen Länder werden auf Vorschlag der betreffenden Sektion vom Präsidium ernannt.

4.

Am Ende jeden Geschäftsjahres (30. September) erhalten die Sektionsvorstände durch den Schriftführer über die Hauptvorgänge in der Gesellschaft einen Gesamtbericht, für den der Vorsitzende verantwortlich ist. Die Sektionsvorstände schicken dem Vorsitzenden am Schluß des Monats August Sektionsberichte ein.

5.

Auch zu jeder andern Zeit können die Mitglieder des Präsidiums Mitteilungen und Anträge an den Vorsitzenden bringen, die unter Umständen von diesem zur Abstimmung zu geben sind.

6.

Gemeinsame Sitzungen des Präsidiums finden bei den Kongressen statt, können aber in dringenden Fällen auch außer der Zeit beantragt und angesetzt werden.

Peter Cornelius als Mensch und Künstler.

Zum Gedächtnis seines 30. Todestages (gest. 26. Oktober 1874).

»Je ne puis vous dire le chagrin que j'éprouve — mon pauvre, mon excellent Cornelius n'est plus de ce monde! das ist mir so traurig! Ah! Jetzt ist er glücklich — unendlich glücklich! Also keine egoistischen Tränen — Dank und Freude an seinen großen Eigenschaften, seinem schönen Talent und seiner edlen Seele, seinem verständnisvollen Herzen! Was wußte er nicht alles, was niemand ihm gesagt hatte! . . . Ach, die Tränen flossen! der arme junge Mann — ihn nicht mehr zu sehen!«

In diesen tiefempfundenen Worten, die Fürstin Carolyne Wittgenstein, die edle Freundin Liszt's, nach dem Hinscheiden Cornelius' an Adelheid v. Schorn¹⁾ richtete, spiegelt sich unmittelbar der herbe Schmerz um den Verlust eines seltenen Menschen, eines Mannes mit goldenem, reinem Gemüt und einem Kinderherzen, das alle Welt in Liebe umfing. Seltsam, heute noch, nach einem Menschenalter, zittert diese Bewegung in den Herzen aller derer, die ihm im Leben nahestanden, nach, und wenn man den Namen »Peter Cornelius« vor ihnen nennt, dann leuchten ihre Augen und ihr Mund spricht: »Ja, solch einen wird es nie mehr geben.« So groß ist die Macht der Gefühlswärme, die jener einzigartige Mensch ausstrahlte, daß sie werbend übergang auf die nachkommenden Generationen, dort ihm mutige und streitbare Kämpfer erringend, die der Nachwelt das abzurufen freudig unternahmen, was von der Mitwelt zu fordern in stolzer Bescheidenheit er selbst verschmähte. Ein echter Jünger seines an Herzensgüte ihm so verwandten Meisters Liszt,

1) A. v. Schorn, Zwei Menschenalter, Berlin 1901. S. 249.

der lächelnd wartete auf seine Zeit, die kommen mußte, hat auch er im Dienste anderer, von ihm als größer erkannter unter Hintansetzung seines eigenen Vorteils gekämpft, bis er, todeswund, dahinsank, noch ehe ihm der irdische Lohn geworden. Aber auch ihn hat, gleich jenen Helden der grauen Vorzeit, die Walküre dahingeführt, hinauf zu den lichten Höhen, wo ihm im Tempel des Ruhmes der strahlende Kranz der Unsterblichkeit aufs Haupt gesetzt wird. Und auch auf Erden kam seine Zeit, langsam, sehr langsam, aber sie kam doch. Die wenigen, die davon etwas erkannt, sie mehrten sich zusehends, ihr kleines Häuflein ward eine Schar und jeder, der geworben wurde, zog wieder aus, neue Anhänger zu gewinnen. Und wer ließ sich nicht gern gewinnen, der auch nur einmal von dem Zauber reinsten Poesie und innigster Tonsprache, den auch das kleinste cornelianische Werk in Fülle ausstrahlt, berührt wurde! Denn wie des Meisters Person, so ist auch seine Kunst.

Ein Märchenland, fern von allem geräuschvollen Getriebe der hastenden Welt, ist es, in das er uns als in sein eigen einführt. Dort sprießt und blüht, singt und jubiliert es gar wonnesam auf lieblicher Au, bunte Blumen neigen ihr duftendes Haupt zarten Schmetterlingen, Nachtigallen schlagen lockend im nahen Hain, und an sanft murmelnder Quelle gelagert spendet der Dichter den lauschenden Gästen aus der köstlichen Fülle seiner Schätze die herrlichsten Gaben. Ein Wink mit seinem Zauberstabe, da tauchen als Fata Morgana Bagdads Minarets auf; »Allah ist groß und Mohammed ist sein Prophet« rufen die Muezzin; es eilen die Gläubigen zum Gebet, der Liebende aber schleicht sachte zur harrenden Freundin, die seiner im verschwiegenen Gemache harret. Und ein Wink mit dem Zauberstabe, da versinken Bagdads strahlende Türme, wilder Schlachtruf dringt an unser Ohr: fliehende Mauren stürmen auf edlen Rossen daher, »Heil Cid Campeador« aber tönt es gewaltig brausend über die Ebene aus tausend Kehlen. Und zum dritten Male ein Wink mit dem Zauberstabe, da berühren heimatliche Laute unser Ohr: an den lieblichen Gestaden des grünen Rhein's sind wir, im goldenen Mainz, der Heimat des Dichters, und begeistert tönt sein Lied zum Lobe von Wein, Weib und Gesang, der köstlichen Trias rheinischen Lebens. Da wird der ernste Seher zum fröhlichen Plauderer, munter erzählt er manchen Scherz, sprudelnd von Übermut spricht er in vielverschlungenen Reimen, die er wie zum Spiel immer kunstvoller häuft. Freundlich entläßt er uns schließlich, gern bereit, uns wieder in seinem Reich zu bewirten, wo lautere Gastlichkeit herrscht. Bald zeigt es sich auch, wer würdig gewesen, des Dichters Gabe zu empfangen. Denn wer reinen Herzens ist, der findet wohl am Wege, gemeinem Auge verborgen, die geheimnisvolle blaue Blume, die alle Herrlichkeiten erschließt, zu jeder Stunde nach Herzenslust darin sich zu ergönnen. Die anderen, unwürdigen aber mögen vergebens hasten und jagen, nie mehr werden sie die mystische Pforte finden zu jenem Wunderreich, denn es ist nicht von dieser Welt: der blütenreiche Garten der Phantasie.

Wer hätte geglaubt, daß unseres stillen Poeten Namen einmal zum Kampfesruf werden sollte? Und doch, dieses Jahr geschah's. Weimar sühte die alte Schmach durch ein schönes Fest, und da fragte es sich denn, ob man des Meisters Töne in ihrem alten Gewand belassen oder jenen glänzenden Mantel, den ein begeisterter Verehrer ihm gewoben, beibehalten solle. Viel Tinte ist in diesem Streit geflossen, aber soviel Liebe und Treue und Verehrung für den Meister bewiesen alle, die in die Schranken traten, Max Hasse,

der streitbare Kämpfe, Felix Mottl, der erste wärmste und mutigste Vorkämpfer, der auch jenes neue heißumstrittene Gewand gewirkt, und zuletzt der feinsinnige, dem Vater in der Art so ähnliche Carl Cornelius¹⁾, daß man sich fast freuen kann über diesen Streit der Liebe. Und schließlich ist ohne Kampf kein Sieg zu erhoffen. Die Zeit des stillen Werbens ist vorüber, und was nicht die Geister aufeinanderprallen läßt, dringt nicht durch. So mag denn von diesem denkwürdigen Jahre an auch hierin ein Wandel sich vollziehen. Am 1. Januar werden die Werke des Meisters dem freien Nachdruck zugänglich. Das ist stets, wie so manches Künstlerschicksal zeigt, der Augenblick gewesen, wo es sich zeigt, ob einer ein Großer und Echter gewesen. Denn das Echte bleibt der Nachwelt unverloren. So wird auch, das ist gewiß, Peter Cornelius in zahlreichen wohlfeilen Neuausgaben zugänglich und damit ein unverlierbares Besitztum nicht nur des deutschen Volkes werden. Und wahrlich, jeder, der ihn noch nicht kannte, wird dann inne werden, welch edlen Menschen und innigen Künstler er sich in ihm zu eigen macht.

München.

Edgar Istel.

A Private Collection of African Instruments.

Because British travellers have not brought back African musical instruments an impression has got abroad that the Kafir is unmusical. This is fallacious. Judging from what I have seen, the impression I have formed is that every part of the mysterious Dark Continent is teeming with the music of Nature's children.

It is time that a musical map of Africa were compiled, showing the distribution of indigenous musical instruments in the same way that we have geological, mineral, zoological and rainfall maps of that continent. If this musical chart were correctly done it would be of immense interest. If at every port sailors of ships trading with Africa were encouraged to bring home specimens of native instruments, and travellers attached to learned societies were urged to obtain all possible information regarding tone-producing contrivances used by the various tribes, the foundation of an international museum of African instruments would be laid. Brussels ought to be able to contribute valuable information of the musical instruments of the Congo; Lisbon regarding the music of Portuguese West Africa and the State of Mozambique; and Rome regarding Italian Somaliland. In the north, south, east and west of Africa it is Great Britain which has the best opportunities of investigation. On the other hand the youngest colonisers in Africa, the Germans, appear to be the leaders of appreciation of the music indigenous to the people, and although British explorers have outnumbered the Teutons twenty to one, I believe there are more African instruments to be found in the museums of Germany than in any other country.

1) Das Hasse'sche Buch (Peter Cornelius und sein Barbier von Bagdad) erschien bei Breitkopf & Härtel, Mottl's und Cornelius' Ausführungen in den »Süddeutschen Monatsheften«, August und September 1904.

Again possession of the instruments themselves, interesting though they may be to look at, is insufficient. What the curious desire to know are the uses to which the instruments are put, the tribes to which they belong, what tunes have been played on them, the meanings of those tunes, and how they have entered into the real lives of the owners. Only the traveller who is acquainted with the language of the people, or who is accompanied by competent interpreters, can gain such information. The casual visitor, who passes through the country in a hurry and whose bread-winning occupation must be his first consideration, can ascertain comparatively little; especially when the white resident, who ought to be interested in such matters, boasts that he himself is unmusical and regards the natives efforts to make tunes with contempt. The black man, being far more observant than the white man, does not of course volunteer information where it is not wanted. Every white man that the Kafir sees he mentally examines for some peculiarity, either in his gestures, his appearance, or the work he does, and he very quickly recognises something odd by which he remembers the stranger. Whereas in civilised communities the tendency is for everyone to dress, talk, walk, and look alike, so that the difference in name is the chief mark of distinction, in Kaffraria a criminal might assume a hundred aliases without losing his identity, for the native gives every white man and woman a nick-name which is passed on and perpetuated. Such sobriquets are not intended discourteously, but are mere common-sense means of identification.

It is not easy to group the instruments geographically, because Kafirs employed by Europeans come from all parts and bring their instruments with them. Thus one might come across a native instrument in Vryburg and describe it as belonging to South Bechuanaland, whereas its real home would possibly be Lake Tanganyika. It is therefore more convenient to group African instruments into four families, viz., strings, wind, percussion, and "clickers". Although my own opportunities for collecting such instruments were few and far between, I am myself surprised to be able to say that, under adverse circumstances, I contrived to gather together a better store of the kind than is to be found in the otherwise excellent museum at Cape Town in which the late Cecil Rhodes took much interest.

The stringed instruments I have collected are the Schumgha, Zézé, Pungwee, Valia, Devil's Harp, Rebab, and Rebec.

Of the *Schumgha* there are many varieties, and the name changes according to the tribe. The instrument is an ordinary bow-shaft about a yard long, the single bow-string being tied back at the middle. The instrument, held horizontally, is supported on the right in the hollow of the player's right thumb, while it is gripped on the left by his strong white teeth. While held in this position, the disengaged right fingers twang the string, and the left hand stops the notes. By breathing on the back of the bow the player increases and imparts a tremolo quality to the tone, this being twice as audible to the player as to the listener, as in the case of our Jew's Harp. I have five varieties of *Schumgha*. One instrument with a square of tin and two dozen cowrie-shells belongs to Mozambique; the cowrie-shells are intended to make a jarring; the shaft otherwise of this instrument is quite plain; Swaziland is alive with such instruments as these, where they are known as "Lestendall". The *Schumgha* I chanced upon at Barberton is an improvement on that with the cowrie-shells; two-thirds of the shaft are en-

closed by a tube of brushwood, from which the pith has been extracted; this tube acts as a resonator, and the player places his mouth against the left end of it; tied in the middle with a slip-knot, the string can be tightened or loosened at will to vary the pitch. Two others, which came from Amantonga and Komati Poort respectively, are provided with these tubes, and have been quaintly carved with tribal designs. The largest specimen instead of being partially enclosed in a tube, is made from one solid branch, the centre portion being left some four inches in depth; the player grips the back of this block with his teeth, and twangs, in a buzzing manner, a four-bar phrase, which he will repeat for hours. In regarding the Schumgha, we are perhaps contemplating the very earliest attempt to produce a sound from a stretched string; delightful as was the effect of the vibration of the instrument on the player when he gripped it with his teeth, it was not possible for him to sing at the same time; this no doubt was a deprivation, because no Kafir can work or play if he does not sing as well; but unless it was held by the teeth the instrument was almost inaudible; the black artist therefore who first attached a bread-fruit shell to the bow as a resonator was no doubt regarded as a great inventor. Such an instrument I came across at Mombasa. It was being played on by a native belonging to the "Wakamba", an agricultural wandering tribe, who amuse themselves of an evening around their camp fires singing, clapping their hands, and vibrating such instruments as these; to cause the necessary jarring, there are some squares of metal strung loosely to a piece of stout wire at one end of the bow-shaft, while at the other end is the bread-fruit shell. At Noordkop, I saw a native with a similar instrument to this last, who placed the half-gourd over his left breast; the string also, instead of being twanged, was struck rapidly with a twig, suggesting the earliest combination of percussion with a stretched string.

In the *Zézé*, which comes from Lake Panalomba in the Blantyre district to the south of Nyasa, we have a variation of the Schumgha; in that there is usually a single string, a bow-shaft, and a resonator, but the shaft has three crude stopping-places for different sounds; and the gourd, which comes from a plant called Chepeendé, is much larger than the little bread-fruit shell. At the end of the shaft, opposite to the stopping places, the string passes over a bridge of quill to impart a jarring. An instrument such as this has a prominent place when the Blantyre tribe are en fête, — that is to say when they buy a wife, or drink indoors the Kafir beer. The *Zézé* is then used to accompany a refrain. The company dances while the song is sung, the dance consisting mainly of weird movements of the body. The three stopping-places on the *Zézé* for altering the pitch of the string certainly suggest the finger-board of the violin.

From the rude *Zézé* I turn to the equally rude *Pungwee*, of Bandanga, in North-East Rhodesia. The name of the instrument comes from the river in Portuguese East Africa, and the shape denotes its having been suggested by a Kafir canoe, for the instrument has been hollowed out of one piece of wood, somewhat in the shape of a boat with a very long prow, the prow furnishing a handle similar to that by which the ancient, square-shaped psaltery was held. The *Pungwee* has five strings, suggesting the pentatonic scale. The *Pungwee* is used by witch doctors during their bone-throwing. The medicine man, having squatted down, places the *Pungwee* on a calabash to

increase the tone. He then chants monotonously and mysteriously to himself. Having gained the attention of, and overawed, his audience, he begins throwing the bones and chanting the destiny of the trembling wretch before him.

To preserve a national peculiarity there is no means so efficacious as a channel of water, and we have to thank the arm of the Indian Ocean known as the Mozambique Channel, which is 300 miles in breadth at its narrowest part, for the conservation of that exceedingly interesting race known as the Malagash or Malagasy; who, in their cleanliness, picturesqueness, and ability, remind a traveller not a little of the Japanese. The national musical instrument of the Malagasy is the Vali, or *Valia*. This is simply of thick bamboo, a length of the giant tropical cane with a hollow jointed stem which grows sometimes to a height of 150 feet. A portion of that biscuit-coloured reed is cut off by the native musician and converted into a musical instrument of pleasant sound. The Malagash slits the surface, and then prises up the elastic fibre and forces under it at either end a piece of cork bark. Strain being thus put on the string, it gives forth a guitar-like tone when twanged, the sound being augmented by the length and hollowness of the bamboo. Amongst our musical instruments there is nothing to be compared with the Valia. It is as distinct in shape from its European confrères as is the ornithorhynchus amongst birds or animals. The Valia is stringed without being strung, and tubular without being blown. Its strings, from thirteen to eighteen in number, are each of the same length, the difference in pitch being caused by the graduated size of the pieces of bark with which they are wedged up. As the strings stretch themselves longitudinally all round the tube, a Valia is somewhat awkward to handle without damaging its farther side.

Varieties of the ancient Greek lyre are to be met with in British Central Africa, where it is known as the Kinandi-kinubi, or *Devil's Harp*. The legendary lyre of Greece had tortoiseshell for its back, and the dried sinews within emitted pleasant sounds when struck. The presence of five-string lyres of this kind might have been first due to the Phoenicians, who overran and became masters of South Africa from the 19th to the 13th centuries B. C. The Devil's Harp I came across, instead of having a tortoiseshell body, had merely a common tin basin covered with camel skin. It belonged to a war-like tribe called the "Masai". A large specimen is not often seen. There is a fine example in the Imperial Museum at Berlin. It is considered by the Zanzibaris to be possessed of paramount magical power, and it is only brought out at high festivals, when it is borne round the town in procession, and the Ngoma is danced to its tones. No European was formerly allowed to approach the instrument without taking his boots off. Another Kinanda I saw at Zanzibar, and which is more generally used at Uganda than the Devil's Harp, was shaped like the pictures of the early Egyptian harps of the time of Rameses III., or 1284 B. C., having a body similar to half a melon cut longways, with the flat side uppermost. From this surface extended a neck of bamboo at an angle of 45 degrees, and eight strings attached to the sounding-board were tuned by eight big tuning pegs screwed into the neck.

The *Rebab* and *Rebec* are of Arabian origin, and therefore Asiatic. Considering however that even the Kafir derives his name from the Arabic, — it being a term of reproach for an unbeliever in Mohammed, — it would

be as logical to class the Kafirs themselves as Asiatics as some of the primitive Rebab which have been sounded for centuries in the Black Continent. Both Rebab and Rebec are played with the bow, and the Rebab is rested on the ground and bowed like a cello, its truly bow-shaped bow being like that of a double-bass rather than a violin. E. J. Payne, in Grove's Dictionary of Music says that no specimen of the Rebec is known to exist. At Zanzibar there are thousands of them. The Rebec is sometimes beautifully fretted with sound-holes. It has four double strings tuned in pairs in fifths, and in outline is not altogether dissimilar to the mandoline. To appreciate the Rebab and the Rebec one requires to be in the proper atmosphere. There should be hot sand underfoot, a cloudless blue sky overhead, a grunting camel not far off, and the fragrance of Mocha coffee mingled with the perfume of the hookah to soothe one's nerves.

The *Wind Family* of my African collection includes six instruments. First, there is a whistle from Blantyre, in Central Africa, which is open at both ends and blown as one would blow a key; it is ornamented with silver wire, is used to call the cattle at milking time, and when not in use is worn as an ornament in the lobe of the ear. I have come across no wind instruments of metal of African make, but as the Phoenicians doubtless took with them specimens of the trumpets used by the ancient Hebrews, such trumpets are very likely still to be found; the nearest approach to a trumpet which I could find was the horn of a Sami, or antelope about the size of a donkey; such horns are used to conduct the great caravans coming south from Abyssinia; the hole for blowing into is not at the tip, but is cut into the side at one-third length from the tip. The Kafir flute is often a length of bamboo, cut off above the joint, giving a natural "cork"; the Kafir when playing holds the flute from right to left, instead of from left to right; while he plays he hums, to make the buzzing sound beloved of all Africans in their music. The double-flute I understood to be called "Mallooch"; the reed of this is peculiar, and has to be taken quite within the lips before a sound is elicited; the instrument I have has four vents in each tube, others have six; an extra length is added to the left tube as a drone. A native double-reed instrument, with considerable power of penetration, is the Soomari; this I came across in Zanzibar; it resembles the Nágasára of India, with its bassoon-like reed; the tone is raucous.

The Percussion family of the African orchestra consists of the *Marcello* or Harmonicon, Rattles and Drums.

The *Marcello* consists of a series of slabs of hard wood strung together in pairs, but not touching, by means of twisted guts. The number of the notes varies. Some have eight, some ten, and some twelve bars. The tuning—which, remarkably, is not pentatonic—follows the equal heptatonic division, which allows of the mean thirds appreciated by the Orientals. It is not unlike our own diatonic scale from C to F, a semitone lower. The specimen I have came from Gazaland, and was made at the port of Inhambane, where the natives are particularly musical. At the back is a beam of bushwood. Holes in this beam lead to the gourds. These are fruit shells which grow on a species of vine to which monkeys are partial. The smaller the gourds the harder they become. These gourds are not naturally bottle-shaped. The necks have been added to protect the bat's wings with which the mouths of the gourds are covered in order to produce a jarring noise. The framework

is of bushwood bent while green. It retains its curved shape after it becomes dry. The sticks for playing with have their ends covered by a thick ball of wild rubber. These instruments are sometimes used in pairs, when one native will play against another. Certain Kafirs exhibit even more dexterity in execution than do the best Hungarian cembalo players. It is rhythm rather than melody which apparently is cultivated, and the playing of a couple of good Kafirs is well worth listening to. A weird phrase commences the piece, and the theme is succeeded by remarkable variations; not glissando, but actual runs being made from time to time with incredible rapidity from one end of the compass to the other. No matter how exciting the performance, the players and listeners give no signs of emotion, but preserve the most stolid looks.

Oblong boxes made of maize, or filled with peas or stones, take the place of Castanets in Central South Africa. These *rattles* are called "Kaijamba". In British East and Central Africa the women wear seed pods round their legs and arms, which they shake during the dance.

It is easy to dismiss as unimportant the rude *drums* of the Kafir. Yet, if the white critic had to live in a Kafir kraal, and the drum woke him of a morning, summoned him to his meals, to work, hunt, fight, and "smellings out", as it does the native, the white man would get the pitch of that instrument and the distinct taps associated with it so registered in his mind that his daily actions would be as much regulated by its tone as is the life of the negro. In some tribes, simple specimens are made of hollow blocks of wood. The most gruesome African drum is the sacrificial instrument found in Ashanti, covered with human skin and ornamented with human skulls. The older the drum gets in a hot climate, the tauter do the strings become. The method of tuning is by placing the instrument over a fire to contract the skin, or in water to expand it. Some drums contain a rattle. An interesting volume might be written on Kafir drum-calls if missionaries and others would combine to collect such information. First, there is the drumming which goes on all night to scare away wild animals. Next, there is the daybreak summons, known as the *reveillé* in all armies. The Food Beat consists of three triplets immediately followed by two notes somewhat slower. There is a separate Drinking Beat. After the morning meal the chief of the tribe sees that the Work Beat is sounded. In due course the drum-beat for Leaving off Work follows. There are also the march beat, the leopard hunt beat, the war beat &c. &c. In Zanzibar the big kettledrum is called the Ngoma, after the dance of that name which has a mesmeric influence upon the natives. No matter how tired a Kafir may be after a long day's march, he becomes fresh at the prospect of a Ngoma, which continues from sundown to sunrise. Scarce an evening passes without this dance occurring somewhere on the island of Zanzibar. Dancing, of course, does not mean movements such as waltzing, but rather swaying the body from the hips and stamping on the ground with the right foot, men, women, and children chanting in unison for hours together. The monotonous rhythm and hollow sound of the drum have a peculiar effect on the listener, and the fantastic figure of the witch doctor, dressed up in an ape's skin and disguised so as to terrorise the assembly, is a weird spectacle, heightened by the dancers having attached to their wrists and ankles jingling contrivances to increase the general hubbub, whilst they

wave in their hands horse-tails decorated with tinsel. The drum has no doubt much to do with the predilection of the Kafir for reiterated notes in his music.

I beg leave to postpone to another paper the description of the unique African instruments called "clickers".

London.

Algernon S. Rose.

Das zweite deutsche Bachfest in Leipzig.

Vom 1. bis 3. Oktober feierte die *Neue Bachgesellschaft* und mit ihr eine große Gemeinde von Freunden der Tonkunst das zweite deutsche Bachfest. Diesmal in Leipzig, der Stadt des Thomaskantorats, der Stätte, an der Bach die Hauptzeit seiner Tätigkeit zugebracht hat.

Die Sonnabend-Motette, zu des Meisters Zeit als Vespergottesdienst üblich, war eine vorzügliche und angemessene Eröffnung des Festes. Umrahmt von Orgelspiel — Präludium und Fuge in Es-dur aus der »Klavierübung« und C-dur Toccata mit Adagio und Fuge — bildeten die beiden Motetten »Singet dem Herrn ein neues Lied« und »Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf« den prächtigen Kern dieses einleitenden Festteiles, bildete vor allem die erste Motette mit ihrem unendlichen Jubelgesang den sinnigsten Ausdruck der Stimmung einer zur Bachfeier versammelten Gemeinde. Das Wagnis des Thomanerchors, mit seinen jugendlichen Kehlen diese auserlesenen schwierigen Stücke der a cappella-Musik beim Bachfest zu singen, gelang vortrefflich und zeigte damit zugleich, was unter besonders glücklichen Bedingungen, zumal unter einem Kantor wie Prof. Schreck, ein Schülerchor zu leisten vermag! — Das Abendkonzert wies trotz der Bezeichnung »Orchesterkonzert« ein gemischtes Programm auf: Klavierkonzerte neben einer Orchestersuite, und außer Bach auch etwas Händel — ein Gedanke, der sich als äußerst glücklich erwiesen hat, besonders in der (erstmaligen) Aufführung des *Concerto grosso* Nr. 12, von Max Seiffert bearbeitet. Kann es auch nicht im Sinne dieser Zeitschrift sein, bei jedem einzelnen Punkte eines so umfangreichen Festes zu einer Erörterung stehen zu bleiben, so möchte ich doch noch an die wundervolle D-dur-Suite erinnern, mit der das Konzert begann. Vielen wird sie zum ersten Male gezeigt haben, daß auch der Orchesterkomponist Bach noch heute lebens- und wirkungsfähig ist. Hoffen wir — denn solche Nachwirkung allein vermag den Bachfesten erst ihren vollen Sinn zu geben —, daß er uns nun auch in Orchesterkonzerten öfter begegnet!

Von reichster Mannigfaltigkeit war die Kammermusik-Matinee am zweiten Tage. Die Brandenburgischen Konzerte, die schon auf dem ersten Bachfeste in Berlin so zündeten, wurden uns durch das vierte in G-dur (Violine, 2 Flöten, Streichorchester) in Erinnerung gebracht. Nach der Meisterleistung Julius Klengel's in der wie eine großartige Skizze wirkenden Cello-Suite Nr. 5 wurde wieder der Bedeutung Händel's Rechnung getragen: die Arie »Ihr grünen Äu'n, du würzig Tal« (nach deren Herkunft die Kunstfreunde, die jedem Bach'schen »Liebeslied« sofort nachhaken würden, sich einmal in Händel's Oratorien umsehen mögen) kam

Emil Pinks unter Begleitung Max Seiffert's zu vortrefflicher Aus-

führung. In der E-dur-Sonate für Klavier und Violine wurde den Hörern die Freude zuteil, Altmeister Joachim und Richard Buchmayer, den ausgezeichneten Pianisten und Historiker in einer Person, nebeneinander wirken zu sehen. Auch von dieser Gattung Bach'scher Kunst sollte man wünschen und hoffen, daß sie öfter im Konzertsaal erschiene! Einen Einblick in das Schaffen bedeutender Meister neben und vor Bach bot Buchmayer mit seinem feinen Vortrage von Klavierstücken Christian Ritter's, Telemann's und einiger Anonymi; von Georg Böhm allerdings glaube ich schon Bedeutenderes kennen gelernt zu haben. Neben dem Orchester- und Kammerkomponisten aber brachten die beiden eben besprochenen Konzerte auch den Satiriker Bach in dem *Dramma per musica* vom Phoebus und Pan und vor allem in der sogenannten Kaffeekantate zu Worte. Ihn einmal an einem Beispiel kennen zu lernen, ist sicherlich für jeden ein Vergnügen; aber man soll sich auch nicht verschweigen, daß der Humor (das Wort nicht im romantischen Sinne verstanden), von Anno 1730 im Zeitalter der Wagner'schen Meistersinger etwas abgestanden ist.

Von der Hauptversammlung der Neuen Bachgesellschaft, die am Vormittag des 3. Oktober im Künstlerhause stattfand, wird mit größerer Sicherheit gesprochen werden können, wenn die drei Vorträge von Pastor Greulich über Bach und den evangelischen Gottesdienst, von Dr. Max Seiffert über Orchesterbesetzung und Generalbaßbehandlung in Bach's Werken und von Dr. Alfred Heuß über die Rezitative, vornehmlich in den Passionen, im Druck erschienen sein werden. Ebenso wird von dem Gottesdienst in der Thomaskirche am passendsten im Anschluß an den Vortrag Pastor Greulich's die Rede sein, da sich auf diese Weise — durch Vergleichung von Theorie und Praxis — sicherere Maßstäbe zur Beurteilung dieser Seite der Bachbewegung ergeben werden. Einstweilen mag es genügen, zu sagen, daß die Orgelvorträge von K. Straube — Pachelbel im Anfang und Bach's Präludium und Fuge in E-moll als Nachspiel — vortrefflich wirkten und der Thomanerchor mit Haßler's *Deus noster refugium* und der herrlichen Reformationskantate »*Gott der Herr ist Sonn und Schild*« wieder Prächtiges leistete. Da diese Kantate schon auf dem Programm des ersten Bachfestes stand und auch sonst des öfteren zu Gehör gebracht wird, wäre freilich eine andere Wahl noch wünschenswerter gewesen.

Mit dem Kirchenkonzerte in der Thomaskirche klang das Bachfest auf eine überwältigend großartige Weise aus. Die Kantaten werden ja nächst den beiden großen Passionen und der H-moll-Messe am meisten unter Bach's Werken aufgeführt. Aber wie tritt mit jeder, die man neu kennen lernt, doch auch wieder irgendein neuer, meist großartiger, mindestens besonderer Zug auf, und wäre es nur irgendeine kleine Rezitationsstelle, irgendeine unerhörte packende Modulation! In den großartigen Kantaten dieses abschließenden Konzerts waren es freilich nicht nur solche Einzelzüge, die wirkten, sondern gerade ein angespanntes Festhalten an ungeheurer Naturalerei, an wuchtiger Dramatik neben tiefinbrünstiger Versenkung. —

»Der Zweck der neuen Bachgesellschaft ist, den Werken des großen deutschen Tonmeisters Johann Sebastian Bach eine belebende Macht im deutschen Volke und in den ernster deutscher Musik zugängigen Ländern zu schaffen.« Gipfelpunkt und Ausgangspunkt der Pflege Bach'scher Musik sollen diesem Zwecke entsprechend die Bachfeste sein. Sie sollen dazu dienen, die »großen Werke im Volke durch Musteraufführungen einzubürgern«,

gleichzeitig aber auch »schwebende Fragen durch Klärung der Meinungen über Begleitung, Kürzungen, Bearbeitungen, Freiheit des Stils und der Auffassung, Ersatz oder Wiedereinführung ungebräuchlicher Instrumente zum Austrag zu bringen«. Wer die ungemainen Anstrengungen bedenkt, die die Vorbereitung eines Bachfestes für alle Zusammenwirkenden mit sich bringt, namentlich aber für den Hauptdirigenten, der wird sich auch durch Minderlungenes nicht verleiten lassen, den außerwählten Kräften, die sich zum zweiten deutschen Bachfest vereinigten, und ihrem ehrlich bemühten Dirigenten Karl Straube alle Anerkennung zu versagen. Aber das erhoffte Crescendo vom ersten zum zweiten Bachfest ist meiner Ansicht nach ausgeblieben, vermutlich infolge gar zu kurzer Vorbereitung, vielleicht auch durch einen Mangel an Einheitlichkeit in der Leitung. Widersprüche zwischen der offiziellen Programmschrift und der Ausführung kamen, wie beim ersten Bachfest, so auch diesmal vor. Auch eine Klärung der »schwebenden Fragen«, an der doch bei Gelegenheit des ersten Bachfestes und von da an ununterbrochen für das zweite hätte gearbeitet werden sollen, ist in den diesmaligen Aufführungen noch kaum zutage getreten. In die Ära der »Musteraufführungen« also sind wir noch nicht eingetreten. Unter diesen Umständen ist der tiefe Eindruck erfreulich, den Dr. Max Seiffert's Vortrag über die praktische Bearbeitung Bach'scher Kompositionen offensichtlich auf die große Mehrzahl der Teilnehmer an der Hauptversammlung vom 3. Oktober gemacht hat. Und insbesondere eröffnet ja die Tatsache, daß von den anwesenden Musikhistorikern und bedeutenden Dirigenten niemand seinen Ausführungen entgegentrat, für das dritte deutsche Bachfest, für die künftige Bach-Praxis überhaupt, außerordentlich günstige Aussichten.

Berlin.

Richard Münnich.

Der zweite musikpädagogische Kongreß in Berlin.

(6.—8. Oktober 1904.)

Der »*Musikpädagogische Verband*« hat es sich zur Aufgabe gemacht, die soziale Stellung des Musiklehrerstandes durch alle ihm erreichbaren Mittel zu heben. Als deren erstes stellt er sich selber dar, denn um seine Fahne haben sich Musiklehrer aus allen Teilen des deutschen Reiches geschart, die den Nachweis einer gediegenen Vorbildung für ihren Beruf geführt haben und die ein kräftiges Solidaritätsgefühl getrieben hat, nicht nur für sich, sondern auch für die Mit- und Nachwelt innerhalb ihres Standes zu wirken und zu schaffen. Mit glänzendem Beispiele geht der Berliner Vorstand den Mitgliedern des »M. V.« voran, an seiner Spitze Herr Prof. Xaver Scharwenka, ordentliches Mitglied und Senator der Königl. Akademie der Künste zu Berlin als Vorsitzender und das unermüdete Frl. Anna Morsch, Redakteurin des »Klavierlehrer«, denen reicher Dank für ihre aufopferungsvolle Tätigkeit gebührt.

Der »M. V.« faßt seine Aufgabe zunächst von der idealen Seite auf, indem er sich gewissermaßen zur Devise gesetzt hat: »Hebung des Musik-

lehrerstandes durch erweiterte künstlerische und geistige Bildung. Er will eine bessere Stellung seiner Mitglieder nicht auf irgendeine Weise erzwingen, sondern sich die Achtung seiner Mitmenschen durch redliches Streben und damit ein besseres wirtschaftliches Los erringen. Dieser sympathische Zug, dem vor allem Herr Musikdirektor Mengewein lebhaften Ausdruck zu geben vermochte, durchwehte denn auch den ganzen Kongreß und man kann eher sagen, daß zuviel als daß zuwenig gearbeitet worden wäre.

Wie es zurzeit um den Musiklehrerstand steht, kann der Interessent in H. Kretzschmar's »Musikalische Zeitfragen« nachlesen. Viele der dort von hoher Warte aus gegebenen Direktiven haben begonnen, ihren Weg in die Praxis zu nehmen. Das Resultat des ersten musikpädagogischen Kongresses im vorigen Jahre waren die Satzungen¹⁾ des Verbandes nebst Prüfungsordnung gewesen, der zweite Kongreß beschäftigte sich nun im ersten Teile damit, die dort vorgeschlagenen Maßnahmen zu rechtfertigen. So betonte Frl. Leo-Berlin in markantem Vortrage die Einführung der allgemeinen und besonderen — musikalischen — Pädagogik in die Lehrpläne der zu errichtenden oder auszubauenden Musiklehrerseminare, da zu der künstlerischen Fertigkeit des Lehrers vor allem die Kunst des Unterrichtens hinzukommen müsse, um den Unterrichtsstoff in wirksamer Weise für den Schüler zubereiten zu können.

Die Musikästhetik und ihre praktische Einführung wurde von Frl. O. Stieglitz-Berlin und Herrn Prof. Hennig-Posen, die Gehörbildung von Herrn Musikdirektor Mengewein-Berlin, Musikgeschichte und Formenlehre von Herrn Direktor Kaden-Dresden, die Akustik durch Herrn Ludw. Riemann-Essen behandelt und die physikalisch-physiologische und psychologische Akustik, einmündend in die Ästhetik, als die Grundlage einer Reform des Gesangunterrichts durch Frau Nana Weber-Bell-München bezeichnet.

Die geplanten Musiklehrerseminare sollen mit einer Prüfung abschließen, der sich aber auch Schüler unterziehen können, die ein solches Institut nicht besucht, sondern sich durch Privatunterricht dazu vorgebildet haben, um das zu verleihende Diplom als wirklicher Musiklehrer nach bestandener Prüfung zu erhalten. Herr Prof. Hollaender-Berlin verlas die Namen der bereits für die verschiedensten deutschen Gaue gewählten Prüfungskommissare, während Frl. v. Zanten-Berlin über die Anforderungen sprach, welche man bei einem Examen für Kunstgesangspädagogik dem Examinator und welche man dem Examinierenden stellen dürfe, und auf die Gefahren hinwies, welche gerade hierbei das »Methodenunwesen« anzurichten imstande sei.

Außer zwei Vorträgen des Herrn Capellen-Osnabrück über Reformen auf dem Gebiete der Musiktheorie und der Notenschrift (letztere unseren Mitgliedern bekannt), die wohl weniger vor das Forum der Musikpädagogik als vielmehr noch vor das der Musikwissenschaft gehörten, beschäftigten sich die übrigen Vorträge mit dem inneren Ausbau einzelner Unterrichtsweige, ganz besonders des Kunst- und Schulgesanges.

Aus den Vorträgen, die einzeln hier anzuführen sich erübrigt, da die Fachzeitschriften, ganz besonders »Der Klavierlehrer« ausführliche Berichte

1) Dieselben werden Interessenten von der Geschäftsstelle Berlin W., Ansbacher Str. 37 kostenlos zugesandt.

bringen werden, war deutlich zu ersehen, daß die Pädagogik der Instrumentalkunst derjenigen der Vokalkunst weit voraus ist. Die letztere ist zwar auf dem besten Wege, sich exakte wissenschaftliche Grundlagen zu schaffen, noch aber herrscht überall Unklarheit über den viel mißbrauchten Begriff »naturgemäßes Singen«, der vielleicht mit Hilfe der Röntgenstrahlen oder anderer wissenschaftlicher Methoden festzustellen sein wird. Deshalb hüllen sich auch sovieler »eigenen Methoden« in ein geheimnisvolles Dunkel, in das die urteilslose Schülermasse immer noch am liebsten gegangen ist. Möchten doch alle, die es angeht, den Ruf des Frl. von Zanten hören: »Das Imdunkeln-sitzenbleiben ist die Art falscher Größen« und »jede Methode hat nur Wert durch den, der sie vorführt. Wer einen Schüler nur nach seiner Methode unterrichtet, wird ihm viel Gutes vorenthalten.« Das Studium der Phonetik und der richtigen Atmung, auf welches Verfasser in der Diskussion hinzuweisen Gelegenheit nahm, wird besonders von älteren Gesanglehrern, den Vertretern der sog. »Tonbildung« vernachlässigt, vor allen Dingen aber fehlt es außer einem kurzen Abriss und einer Arbeit über die Italiener des 17. Jahrhunderts von Hugo Goldschmidt an einer ausführlichen Geschichte der Gesangsmethodik.

Von allergrößtem Schaden ist dem wissenschaftlichen Fortschritt in der Gesangsmethodik das Eingreifen gealterter Opernroutiniers, die ihre durch nichts kontrollierten »Erfahrungen« mit mehr oder weniger Präention vortragen, von der Kunst zu unterrichten aber nicht die leiseste Ahnung haben. Wo sollten sie es, auch wenn sie wollten, lernen? Außer einem Versuche des Unterzeichneten vom Jahre 1898¹⁾ mangelt es wohl noch gänzlich an Bildungsstätten für Kunstgesanglehrer²⁾, der Weg zur Meisterschaft ist noch dem blinden Zufall überlassen. Auch die einzige, lediglich gesangspädagogischen Tendenzen huldigende Zeitschrift »Deutsche Gesangkunst« ist leider wieder eingegangen.

Auf dem Gebiete der Kunstgesangspädagogik bleibt also noch reicher Arbeitsstoff für künftige musikpädagogische Kongresse. Leider fehlten viele der gesangspädagogischen Größen, selbst aus Berlin beim heurigen Kongresse; es ist ihre Pflicht, bei künftigen Aulässen zu erscheinen und zur Klärung der Situation beizutragen.

Anders steht es mit dem Schulgesange. Herr Domsänger Rolle-Berlin gab ein drastisches Bild³⁾ dieses Unterrichtszweiges, der eigentlich — mit hochachtbaren rühmlichen Ausnahmen — noch kein Unterrichtszweig ist. Der Gesanglehrer, die in demselben Grade Singen gelernt haben, wie der Zeichenlehrer Zeichnen gelernt haben muß, gibt es noch sehr wenige und dieses wohl nur an höheren Schulen. Die Volksschule hat sich bisher mit zumeist sehr bescheidenen Mitteln beholfen, aber die Handhabung des Musikunterrichts in den Seminaren drängt zu einer Änderung im bisherigen System.

Die Bestimmung, daß neu eintretende Seminaristen eine musikalische Prüfung zu bestehen hatten, ist Mitte der 70er Jahre außer im Herzogtum Altenburg überall gefallen, neuerdings aber ist auch der instrumentale Musikunterricht noch sehr eingeschränkt und zum fakultativen Betriebe herabgedrückt worden. Was da aus der Musikpflege auf dem Lande werden soll,

1) s. Riemann's Musiklexikon S. 137.

2) Für gegenteilige Nachrichten würde Verf. sehr dankbar sein. Leipzig, Hohe Str. 49

3) Der Vortrag wird gedruckt werden.

wo der Lehrer den einzigen musikalischen Kulturträger darstellt, ist noch nicht abzusehen, wenn nicht die musikalisch begabten Lehrer auf das Land verbannt werden sollen. In den Städten führt der eingeschlagene Weg zum gesanglichen Fachlehrertum. Dabei wird der Gesangunterricht nicht schlecht fahren. Es wird vielmehr Einheitlichkeit in den Unterricht kommen und die größere Sachkenntnis, mit Lust und Liebe verwertet, wird nicht die bisherigen Scheinresultate zeitigen, sondern dem Schüler eine wirkliche musikalische Elementarbildung vermitteln. Woher aber diese Fachlehrer, die tatsächlich singen können und speziell gesangspädagogische Erfahrungen haben, nehmen? ¹⁾

Die am letzten Kongreß teilnehmenden Schulgesanglehrer haben sich in zwei Sondersitzungen mit diesen Fragen eingehend beschäftigt, und eine 7gliedrige Kommission eingesetzt, welche den für einen Schulgesanglehrer notwendigen Bildungstoff eingehend bezeichnen und eine Prüfungsordnung für Gesanglehrer an Volks- und höheren Schulen entwerfen soll. Auch Resolutionen wurden gefaßt, welche darauf abzielen, Stimmbildungsunterricht in die Lehrer- und Lehrerinnenseminare einzuführen, zu diesem Zwecke die Ausbildung der Seminar musiklehrer aber hauptsächlich in gesangliche Bahnen zu leiten, damit sie zur Erteilung solchen Unterrichts auch befähigt sind.

Inzwischen aber soll zur Einrichtung von Fortbildungskursen für Schulgesanglehrer, Entsendung von Wanderlehrern und Abhaltung von Musterlektionen usw. Anregung gegeben werden.

Leipzig.

Gustav Borchers.

Carl Heinrich Graun.

Montexuma, Oper in drei Akten.

Denkmäler deutscher Tonkunst. XV. Band. Herausgegeben von Albert Mayer-Reinach. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1904.

Italienische Werke werden in den Denkmälern deutscher Tonkunst bei der Stellung, die Deutschlands Musik zu der Italiens einnahm, nicht fehlen dürfen, wenn diese Ausgaben ihren Zweck erfüllen wollen. Sie sind einfach notwendig, und die Denkmäler der Tonkunst in Österreich und Bayern haben mit Cesti's Pomo d'oro und Werken Abaco's dieser Notwendigkeit bereits Ausdruck gegeben. Für Deutschland kämen in der Geschichte der Oper von italienischen Meistern in erster Linie Männer wie Jomelli, Lotti und andere in Betracht. Es erfüllt einen deshalb mit ziemlichem Erstaunen, daß als erstes Beispiel einer italienischen Oper dieser Zeit ein Werk von Graun gewählt wurde. Denn die Neuausgabe eines Werkes dieser Gattung soll doch wohl nicht nur den Zweck haben, weitere Kreise mit irgend einer italienischen Oper dieser Zeit überhaupt bekannt zu machen, sondern vielmehr auch dazu beitragen helfen, die mannigfachen Irrtümer, die gerade über diese Zeit der Herrschaft der neapolitanischen Oper allgemein verbreitet sind, zu berichtigen. Dafür ist Graun der rechte Meister nicht. Graun, der zwar in der Geschichte einen ganz guten Namen besitzt, im Vergleich zu den großen italienischen Opernkomponisten dieser Zeit, besonders auch zu dem Deutschen

1) Hier suchen die von Gustav Borchers veranstalteten »Ferienkurse für Chor-dirigenten und Schulgesanglehrer« eine entschiedene Lücke auszufüllen.

Anmerkung der Redaktion.

Hasse, nur ein Stern zweiter Größe ist, wofür den Beweisgrund das Repertoire, dann aber auch die Musik der Graun'schen Opern gibt, kurz Graun repräsentiert die italienische Oper dieser Zeit weder mit all ihren Vorzügen noch Mängeln in der richtigen Weise. Um typische Beispiele wird es sich aber bei Denkmälerausgaben doch in erster Linie handeln. Es hätte in diesem Falle wohl nichts verschlagen, wenn man eine Oper Jomelli's gewählt hätte, selbstverständlich eine solche, die auf deutschem Boden geschrieben worden wäre. Wenn man dies nicht wollte, dann wäre von deutschen Komponisten zuerst Hasse in Frage gekommen, der ungleich bedeutender, Welt Ruhm genoß. Wollte man indes durchaus ein Werk von Graun haben, so mußte man das bedeutendste Werk des Berliner Kapellmeisters wählen, d. h. entweder den »*Lucio Papirio*« oder die »*Ifigenia in Aulide*«. Der Herausgeber deutet an, daß für den »*Montezuma*« der Umstand den Ausschlag gab, daß Friedrich II. das Libretto schrieb, also eine Nebensache. Es ist ernstlich zu wünschen, daß bei ferneren Denkmälerausgaben derartige Gründe keine Rolle mehr spielen.

Da nun einmal der »*Montezuma*« vorliegt, so haben wir uns mit ihm zu beschäftigen. Zunächst mit dem Text.

Die maßgebenden Gesichtspunkte sind: Worin weicht Friedrich II., der Dichter des Librettos, von den Texten der Zeit ab? Seine Hauptabsicht war, mit dem »*Montezuma*« ein antiklerikales Werk zu geben, was in der scharfen Gegenüberstellung von edlen Heiden und einem Scheusal von Christ, dem Spanier Cortez beredtesten Ausdruck erhält. Friedrich verfolgte einen tendenziösen Zweck und spricht dies auch in dem Brief¹⁾ an den Grafen Algarotti unumwunden aus, indem es da heißt, daß selbst die Oper dazu dienen könne, die Sitten zu reformieren und die Vorurteile zu zerstören²⁾. Eine derartige Absicht lag den Librettis italienischer Dichter vollständig ferne, und hierin liegt denn auch ein Hauptunterschied zu den anderen Texten. Für die Bedeutung als musikalisches Textbuch kommt dies aber weiter gar nicht in Betracht, und nach dieser Richtung hin muß der Friedrich'sche Text untersucht werden. Hier zeigt sich, daß er den Vergleich mit anderen Texten nicht aushalten kann. Schwach ist Friedrich besonders in der scharfen Erkennung der Situationen, was sich am klarsten in den Arien zeigt. Statt daß sie sozusagen das Resultat der vorhergehenden Szene sind, diese in poetischen Worten zusammenfassen, führen sie sehr oft von der dramatischen Situation geradezu weg und bringen irgend eine philosophische Betrachtung. Ein Beispiel soll unten gegeben werden. Friedrich ist eben viel mehr Philosoph als Dramatiker und überhaupt Dichter. Seine Diktion ist trocken, prosaisch, die Arien sind Betrachtungen über Tugend, Treue u. dgl., nirgends poetische Ergüsse und enthalten, im Gegensatz zu guten italienischen Texten, auffallend wenig poetische Bilder.

Was die Charakteristik betrifft, so ist Friedrich ganz ein Kind seiner Zeit und hierin nähert er sich der italienischen Oper. Es ist, für unsere Begriffe gewissermaßen ein Kindertheater mit weißen und schwarzen Personen, mit rührenden Engeln und scheußlichen Teufeln, deren Charakterdurchführung in keiner Weise große Kunst verlangt. Um wenigstens einen Gegensatz auf der Seite der »Guten« zu haben, wurde

1) S. IX der Einleitung zu dem Band.

2) Die angeführten Worte Friedrich's II. veranlassen den Herausgeber des Bandes zu dem Ausruf: »Wahrlich, eine Auffassung von der Gewalt der Musik und dem erzieherischen Werte der Oper, wie sie idealer nicht gedacht werden kann«. Dies ist sehr übertrieben und irreführend; »von der Gewalt der Musik« redet Friedrich II. auch nicht ein Wort und er dachte in diesem Zusammenhange auch nicht im mindesten daran. Was er meinte, ist doch ziemlich klar: Friedrich geht von seinem Montezumatexte aus, der den Barbarismus der christlichen Religion geißelt. »Mais j'oublie que vous êtes dans un pays d'inquisition«. Friedrich hat vergessen, daß eine derartige Behandlung des Christentums in Frankreich nicht möglich wäre, und er hofft, Algarotti bald bei sich, in einem Lande zu sehen, wo die ganze Kunst und auch die Oper dazu beitragen kann, à reformer les mœurs et à détruire les superstitions. Damit hat Friedrich II. nicht der Musik, sondern sich selbst, seinen freien, hohen Anschauungen ein Kompliment gemacht.

die Gestalt des Montezuma im Verhältnis zu der tatkräftigen, erfinderischen Eupaforice zu einer durchaus blutlosen Figur ohne geringste Tatkraft; wie sich Montezuma in seinen Reden zeigt, müßte man ihn sich als edelsten Greis mit weißen Haaren denken, niemals als den Verlobten der jungen und schönen Eupaforice.

Doch nun zur Musik. Der Musiker war durch diesen Text, der ihm in den Haupterfordernissen, Herausarbeitung einer klaren Situation und poetischen Diktion, so wenig entgegenkam, auf sich allein angewiesen. Hierbei muß es sich entscheiden, ob der Dramatiker oder der Musiker stärker ist. Eine Prüfung nach dieser Seite hin ergibt, daß Graun, ein starkes melodisches Talent, den Dramatiker in den Hintergrund drängt. Öfters regiert der Musikeufel, auf eine charaktervolle Melodie ist es dabei gar nicht abgesehen. Ein interessantes Beispiel, interessant nach mehreren Seiten hin, ist hierfür die Arie des Pilpatòè im zweiten Akt (S. 97) vom Herausgeber als »die Perle der ganzen Oper« bezeichnet. Pilpatòè, der den Spaniern in höchstem Grade mißtraut, will nochmals versuchen, Montezuma über die Gefahr, in der er bereits schwebt, aufzuklären. Es ist auch tatsächlich keine Zeit zu verlieren, denn die Spanier sind bereits da. Die Situation erfordert hier eine Arie mit starker innerer Aufregung, voll Beklemmung. Sowohl Textdichter wie Musiker gehen auf die Situation kaum ein: Friedrich II. bringt eine höchst unzeitgemäße Betrachtung: »Ach, ein zu edler Mut irrt oft in seiner Güte«, und Graun macht darauf eine wehmutsvolle Melodie, die den Hörer von der Gefahr, in der die Mexikaner schweben, völlig abführt. Daß die Hauptschuld den Dichter trifft, ist zuzugeben, aber die Textworte sind im ganzen so unpersönlich, daß ein geborener Dramatiker sie ganz in seiner Weise ausgelegt hätte. Hier ist es nun interessant zu sehen, daß Graun die dramatische Vernachlässigung gemerkt zu haben scheint und sich nur stärker an den Text band, als im Interesse der Situation richtig war. Im zweiten Teil, gerade als der Text »Bei ihrem schlimmen Rufe, sollten wir sorgsam wachen«, auch wieder, wenn auch nur entfernt, daran erinnert, in welcher Situation wir uns befinden, bringt Graun ganz plötzlich ein Allegro, das der Situation entspricht. Bald schwenkt er aber, als die Worte wieder betrachtend werden, in den Anfang ein, und man erhält das Schema der Da capo-Arie. Wenn irgendwo, dann sieht man hier, wie ganz äußerlich es mit der »Reform«, von der der Herausgeber wegen Einführung der einfachen Arie, der Cavatine statt der üblichen Da capo-Form redet, bestellt war. Wenn Friedrich II. die Da capo-Arie beseitigen wollte, so kam er zu dieser Forderung wohl von Schauspiel, in dem der Mißbrauch à répéter quatre fois la même chose nicht existiert. Dramatisch kann man aber auf diese und jene Art sein, indem es vor allem darauf ankommt, die Situation zu erkennen und danach den Arientext zu richten. Übrigens, da der Herausgeber von »Vorläufer Gluck's« redet, gibt es auch noch in Gluck's Reformwerken Da capo-Arien, wie in der taurischen Iphigenia die Arien der Iphigenie (1. Akt, A-dur) und Orests (1. Akt, D-dur). Die Da capo-Form kann, gibt man überhaupt die Form der alten Oper zu, jenachdem vollständig am Platze sein.

Das gegebene Beispiel entschuldigt sich in erster Linie durch den Text. Ich möchte aber eines geben, in dem sich der Komponist ganz offenbar vergriffen hat. Es ist dies die Arie der Eupaforice im ersten Akt (S. 43). Friedrich II. zeichnete sie als feuriges, willensstarkes Mädchen, und gleich der Text ihrer ersten Arie ist danach auch angetan: »Ach, du kannst nicht ermessen, welch zehrendes Feuer mein Herz versengt, was es mir Leiden schafft«. Hier müßte die feurigste Liebesarie stehen, daß es uns gleich begreiflich wird, wie die Heldin sich später den Tod aus Liebe zu ihrem Verlobten gibt. Graun bringt eine Adagioarie, die nichts weiter als »schön«, im übrigen durchaus charakterlos ist. Sie gipfelt in dem Motiv:



Dieses tritt einmal sogar auf das Wort »leiden« ein. Man braucht dabei nicht an

ein allbekanntes Volkslied zu denken, um die Melodie an dieser Stelle als in höchstem Grade verfehlt zu finden. Sicher, ein italienisches Publikum, das in solchen Fällen sehr kritisch war, hätte darüber Witze gerissen. Jedenfalls machen es derartige Stellen sehr begreiflich, wenn Graun bei seinen Zeitgenossen in erster Linie als »Lyriker« und nicht als Dramatiker in Ansehen stand. Was Graun als Dramatiker, wenigstens im Montezuma fehlt, ist der leidenschaftliche dramatische Schwung. Hierin versagt er im Laufe des Werkes mehr als einmal, indem seine Vorliebe für Zuckerwassermusik immer und immer wieder zum Vorschein kommt. Man kann dies, um nur noch ein Beispiel zu geben, an dem großen Liebesduett zwischen Montezuma und Eupaforice im dritten Akt sehen, das den eigentlichen Höhepunkt bildet. Graun kommt auch hier über eine süße, aber weil immer ähnliche konventionelle Liebeslyrik nicht hinaus, und doch erforderten Text und Situation ganz andere Töne. Hier war der Musiker vor eine Aufgabe gestellt, die ihn reizen mußte, über das Alltägliche zu gehen; Graun aber versagt. Im zweiten, dem Allegroteil, steigt Graun einmal höher bei der kurzen Sequenzstelle mit den Vorhalten (S. 183 oben), um aber gleich wieder in die Alltäglichkeit zu verfallen.

Scheinbar interessant sind Ähnlichkeiten Graun'scher Melodien mit solchen Mozart's, die darauf zurückzuführen sind, daß für Graun und Mozart die Italiener die gemeinsame Quelle waren. Die Arie der Erissena im ersten Akt (S. 36), das feinste und zarteste Stück der ganzen Oper, könnte beinahe Mozart geschrieben haben. Die Ähnlichkeit mit dem Thema des *As-dur-Andante* aus der *Es-dur-Sinfonie* ist augenfällig. Auch die Arie auf S. 77 weist auf Mozart hin; in ihr scheint das Thema zur Ouvertüre zu der Entführung aus dem *Serail* vorgebildet zu sein. In dieser Arie findet sich übrigens einer der feinsten Züge in der ganzen Oper; im zweiten Teile, der das Gebet der Eupaforice an die Götter enthält, macht Graun einen überaus glücklichen Gebrauch von der Musik als einer Kunst, die Fernliegendes, noch gar nicht Geschehenes anzudeuten vermag. Es sind die rauhen Unisonostellen, die zwischen die Worte der Flehenden gestellt sind, und die nichts anderes bedeuten, als daß die Götter die Bitten nicht erhören, die Flehende abweisen. Im übrigen macht Graun von dem Unisono einen viel zu häufigen, geradezu stereotypen Gebrauch, wie er auch in anderer Beziehung in seinen Mitteln oft der Gleiche ist. Für leidenschaftliche Stellen greift er gern immer zu den gleichen Mitteln, Tremolnoten mit heftigen Akzenten, mit denen er aber oft vortreffliche Wirkungen erzielt, wie in der Arie der Eupaforice (S. 134) und besonders des Cortez (S. 197) obgleich ja die Mittel bekanntlich nicht original sind.

Ganz bedeutend ist Graun als Deklamator. Ähnlich wie Holzbauer und andere Deutsche schenkt er dem Rezitativ eine besondere Aufmerksamkeit. Wie vortrefflich ist z. B. das Rezitativ der Eupaforice (S. 34), als sie von ihren Ahnungen erzählt, oder das auf S. 112, Takt 7—12, als Montezuma immer eindringlicher seine Stimme erhebt, eine Anwendung der Sequenz, die zwar uralte ist, aber, wenn bei passenden Stellen angewendet, zu den ewigen Mitteln der dramatischen Kunst gehört. Oder wie wahr wirkt auf S. 173 (zweitletzter Takt) die Anwendung heller Akkorde nach dem trüben vorhergehenden, als Eupaforice ihrem Geliebten Mut zuspricht! Wenn sich das Rezitativ nicht immer zu musikalischer Bedeutsamkeit erhebt, so ist daran in erster Linie die zu große Ausführlichkeit, die Breite der Diktion des Dichters schuld, welche verhindert, daß der Musiker immer bedeutend sein kann. Der Gefahr des etwa Schablonenmäßigen entgeht Graun auch bei seinem Rezitativstil nicht. Er liebt es, überraschende Akkordfortschreitungen bei Schlüssen zu bringen, besonders wenn er die Rede des Partners einführt. Dies kann von vortrefflicher Wirkung sein, zu oft und mit zu offener Absicht wie bei Graun angewendet, erhält es etwas Schematisches, insbesondere wenn eine derartige Anwendung von Trugschlüssen gerade dann nicht eintritt, wenn sie die Situation nahe legen würde. So in dem Rezitativ auf S. 48 (*System 4*), als Montezuma in den Ruf ausbricht: »Himmel, zu welchem Grad versteigt sich dein Befürchten?« Hier bringt Graun den gewöhnlichen Kadenzschluß, und derlei Fälle können in Menge gegeben werden. Oder wie läßt sich Graun nach dem Liebesduett die Wirkung eines fremden Akkordes entgehen, als plötzlich die Dienerin mit der schlimmen Botschaft in den Kerker stürzt, Momente, die sich kein echter Dramatiker je hat entgehen lassen.

Von all dem steht nun in der Einleitung zu dem Band sozusagen kein Wort, und der Versuch des Herausgebers, zu dem Werke eine Stellung zu nehmen, ist durchaus unzureichend. Er bleibt vorwiegend beim Formellen, mißt dabei Äußerlichkeiten, wie der Einführung der zweiteiligen Arie eine Wichtigkeit bei, die ihnen nicht im mindesten zukommt, und gelangt, sobald er sich auf das Gebiet historisch ästhetischer Kritik begibt, zu ungereimten Behauptungen. Als die ärgste, und zwar deshalb, weil sie unheilvolle Verwirrung anzustiften imstande ist, muß der Versuch bezeichnet werden, Graun in die Nähe Gluck's zu stellen. Auch die Kritik des Textbuches als »recht gut gelungenes« gehört hierher. In der besonderen Charakterisierung der Musik kommt der Verfasser über das Formelle wie über Werturteile, daß die oder jene Arie besonders »schön« oder »glücklich in der Stimmung« sei, nicht hinaus. Was daher den historisch ästhetischen Wert¹⁾ der Einleitung betrifft, so sind die Urteile entweder unhaltbar oder ungenügend. Zu loben ist der Revisionsbericht, mit dem sich der Herausgeber sehr große, vielleicht zu große Mühe gegeben hat. Auch der Übersetzung darf die Anerkennung nicht versagt werden. Nicht einverstanden kann ich hingegen mit der Aussetzung des Generalbasses sein. Nebenbei bemerkt, hätte in der Vorrede bemerkt werden sollen, nach welchem Grundsatz die Bässe in den Arien nur teilweise ausgesetzt sind. Die Aussetzung des Rezitativbasses müßte sich, wenn sie nicht als Übung in der Harmonielehre gelten will, der Situation anpassen, wie es in den Rezitativen des »Günther von Schwarzburg« gezeigt wurde.

Leipzig.

Alfred Heuß.

Musikberichte.

Berlin. Von all den Konzerten, die bereits in dieser Saison geboten wurden, interessiert an dieser Stelle am meisten das Konzert der »Barth'schen Madrigal-Vereinigung« (20. Oktober). Es wurden dargeboten Stücke von Sweelinck, Palestrina, Hassler, H. Chr. Haiden, Bateson, Gibbons, Scandello und Gastoldi. Das ganze Programm war mit großer Sorgfalt einstudiert und die meisten Stücke waren vortrefflich gelungen, was Reinheit der Intonation, Klarheit der Stimmenführung und Schönheit des Klanges betrifft. Die ganze Veranstaltung war derart, daß ein in alter Musik wenig erfahrener Zuhörer immerhin reichen Genuß und Anregung haben konnte. Nicht ganz so günstig war der Eindruck auf den Sachkenner. Für einen solchen bot das Konzert wenig Neues, und gab überdies in Auffassung und Ausführung Anlaß zu kritischen Bedenken. Zum Teil bestand das Programm aus hier schon oft vorgeführten, in der Wirkung wohlherprobten Stücken, war eine bequeme Erbschaft aus früheren Konzerten anderer Veranstalter: Scandello's »Bonzorno, madonna«, Gastoldi's »Tutti venite armati«, gehören hierher, auch Lasso's Landsknechtständchen (als Zugabe gesungen), das übrigens doch wohl solistisch gedacht ist und einfach besetzt besser wirkt und am besten nur von Männerstimmen, einem Soloquartett gesungen wird. Mehrere andere Stücke waren der jetzt so leicht zugänglichen Sammlung von Barclay Squire entnommen und waren daher jedem Fachmann auch schon bekannt. Die wenigen Stücke, die wirklich hätten stark interessieren können, wurden leider nicht einwandfrei vorgetragen, hauptsächlich die Stücke von Sweelinck. Der prächtige achtstimmige 150. Psalm litt vor allem darunter, daß zu wenig Stimmen vorhanden waren. Bei einer nur einfachen Besetzung jeder Stimme wie hier, geht das Stück bei noch so guter Ausführung seines eigentlichen Hauptvorzuges verlustig, der mächtigen Klangfülle, die es an vielen Stellen entfalten sollte. Wenigstens die Außenstimmen, Baß

1) Das Referat von Carl Mennicke (Neue Zeitschrift für Musik, 1904, Nr 40) weist in den biographischen Daten einige Fehler nach.

und Sopran sollten zum mindesten doppelt besetzt sein, damit bei den großen Steigerungen Reservekräfte vorhanden sind. Die einzelnen Stimmen sind in dem sehr langen und schwierigen Stück so sehr in Anspruch genommen, daß sie an Höhepunkten gar keine überschüssige Kraft mehr haben können. An solchen Stellen zeigt es sich, was manchmal ein Zuwachs von auch nur zwei Sängern bedeutet. Noch mehr hätten zwei andere Stücke von Sweelinck aus den »Rimes italiennes« interessieren können, weil dergleichen Stücke meines Wissens hier noch nie aufgeführt worden sind. Um so mehr hätte der Dirigent sich aufs beste informieren sollen, wenn er anders den Ruhm eines Entdeckers in Anspruch nehmen will. Leider waren beide Stücke im Stil vergriffen; daß sie den Zuhörern ganz unverständlich blieben, kann also nicht Wunder nehmen. Es sind Solotertette, die mit aller Feinheit virtuoser Gesangkunst vortragen werden müssen. Dadurch, daß fünf Sängerinnen die dreistimmigen Stücke sangen, wurden die Konturen viel zu dick und grob — man denke sich ein Streichtrio von fünf Spielern gespielt, um einen Begriff von der Wirkung zu haben — zudem war das Ensemble lange nicht fein genug belebt, die begleitende Harfe nicht genügend feinfühlig und anschniegender. Eine andere Schwäche des Programms bestand darin, daß der Klang auf die Dauer etwas monoton wurde. Es gibt in der Kunst des Programmaufstellens kaum eine schwierigere Aufgabe als die, eine größere Anzahl Stücke im a cappella-Stil so zusammenzustellen, daß der Hörer den Klang der unbegleiteten Stimmen auf die Dauer nicht ermüdend findet. Soll dies Ziel erreicht werden, so ist es nötig, auf alles das peinlich strenge Rücksicht zu nehmen, was Abwechslung und Steigerung schaffen kann. Stücke für hohe Stimmen müssen mit solchen für tiefe abwechseln, Soloquartette mit mehrfach besetztem Quartett, vielstimmige Stücke mit solchen für wenige Stimmen — überall müssen Kontraste im Klang geschaffen werden, neue Klangfarben zu hören sein. Dies war hier verabsäumt worden, die Klangfarbe des einen Stückes war so ziemlich gleich der des anderen. Es war schon ein Fehler, den Psalm von Sweelinck an den Anfang zu stellen, das Stück hätte, geschickt placiert, viel größere Wirkung machen können. Um Programme aufzustellen, die zur größtmöglichen Geltung kommen sollen, genügt es nun freilich nicht, ein paar schon bekannte Stücke und andere, wie man sie gerade in die Hand bekommt, zusammenzustellen, sondern es muß eine möglichst große Kenntnis der unermeßlichen Literatur vorhanden sein, damit man aus vielem das beste und passendste wählen kann, sich nicht an wenigens zu klammern braucht. In diesem Punkt scheint Herr Barth zu fehlen. Er hat sich an eine Aufgabe gemacht, deren vollkommene Lösung nicht nur einen guten Musiker verlangt — ein solcher ist er, sondern auch einen tüchtigen Musikforscher und Kenner der alten Kunst —, als solchen hat er sich noch nicht gezeigt. Wenn er diesem Mangel nicht durch tiefe Studien abhilft, werden seine lobenswerten Bestrebungen nicht so segensreich sein, wie sie sein könnten.

H. Leichtentritt.

Leipzig. Von den bisherigen künstlerischen Ergebnissen interessierte am meisten das Auftreten der berühmten Tänzerin Miss Duncan, die im Neuen Theater mit Nikisch am Orchester einen ihrer Tanzabende veranstaltete. Was die Tänzerin will, ist unbedingt wert, ja notwendig, daß man sich damit ästhetisch befaßt, und der Aufsatz »Melodischer Tanz« von E. v. Hornbostel (Zeitschrift V. 11) hat auch positives Material hierfür gebracht. Über eine Frage wird kaum zu streiten sein: die Schönheit und der Adel der Bewegungen der Tänzerin, und was damit erzielt werden soll, ist ohne weiteres zuzugeben. Was aber Miss Duncan noch nicht ganz gelöst hat, ist das gegenseitige Verhältnis von Musik und Tanz, von Melodie und Bewegung. Miss Duncan gibt vor, ihre Bewegungen aus der Musik zu schöpfen, und streng genommen kann sie auch nur das wollen, wenn die gespielte Musik eine innere Berechtigung haben soll. Dies ist nun absolut nicht immer der Fall; neben Stellen, bei denen Musik und Tanz überaus harmonisch nebeneinander hergingen, gab es solche, die sich ausschlossen, indem sich die Tänzerin nur ganz lose an die Musik hielt und die Linien der Melodie kaum beobachtete: sie phantasierte, und dies stellt den Wert der Mitwirkung von Musik sogleich als illusorisch hin. Es handelt sich bei der ganzen Frage um eine neue Auslegung der Musik, um eine Exegese der Musik statt z. B. durch Worte, durch Bewegungen. Hierin verfährt die Tänzerin

nicht überall mit dem gleichen kritischen Verstande, und insofern hält sie nicht überall das, was sie verspricht. Die Tanzkunst nimmt hier zur Musik ungefähr die Stellung ein, wie etwa die Musik im Drama: sie muß sich an diese halten, wenn sie nicht Selbstzwecke verfolgen will. Den reinsten ästhetischen Genuß gewährte denn auch eine Studie ohne Musik, »Der Tod und das Mädchen«, weil hier die Bewegungen nicht in Kollision mit etwas anderem treten konnten. Daß Miss Duncan am Schlusse aus ihrer Rolle fiel, indem sie hinfallend einen Todesschrei ausstieß, konnte einen auf den Gedanken bringen, daß heute etwas in allen Teilen Stilvolles zu den Unmöglichkeiten gehört. — In der Oper ging als erste Novität der Saison Karl von Kaskel's Volksoper »Der Duxle und das Babeli« (Text von W. Schriefer und A. M. Kolloden) über die Szene, die an anderen Orten zwar bereits aufgeführt, hier in einer Umarbeitung erschien, die in einer dem Werke unbedingt förderlichen Zusammenziehung des zweiten und dritten Aktes besteht und insbesondere die höchst unglauwbwürdige Person der Gemma in den Hintergrund stellt. Man könnte über das Werk zur Tagesordnung schreiten, wenn es nicht wieder einen Zug unserer Zeit in offenkundiger Weise zeigen würde, das Verlangen nach Volkstümlichkeit, nach Volkskunst. Es ist ein Faktor in unserer ganzen Kunst, mit dem man vorläufig allerdings nur kulturhistorisch, nicht erstlich künstlerisch, rechnen kann. Denn was bis dahin an volkstümlicher Kunst geleistet wurde, hat mit echter Kunst immer noch sehr wenig zu tun, was sowohl die volkstümlichen Opern vom Schläge des Bärenhäuter usw. als die Ergebnisse des Scherl'schen Preisliederausreibens zeigen. Man ist vorläufig noch nicht einmal über die Versuche hinausgekommen, wie man volkstümlich sein will man »will« und mit dem Willen hat es in der Kunst sowieso seine eigene Bewandnis), denn Kaskel's Versuch, echte Volkslieder in die höchst kärgliche Handlung hineinzuweben, scheint mir gegenüber den Bestrebungen S. Wagner's u. a. eher ein Rückschritt als ein Fortschritt zu sein und noch viel mehr Tastendes an sich zu haben. Für eine echte musikalische Volkskunst bringt überhaupt die gegenwärtige Musik wenig mit. die Hauptbedingungen fehlen, nämlich starker Melodienschwung und gesundes, energisches rhythmisches Gefühl, die die alles überwuchernde Harmonik ganz ins Hintertreffen gestellt hat. Das Einfügen von Volksliedern zeigt deutlich genug, daß man wohl weiß, woran man arm ist. Aber in der Umgebung von moderner Chromatik und Instrumentation haben sie nicht einmal die gewünschte Wirkung. Äußere Kompromisse zu schließen, hat immer seine Haken; jedenfalls hat man damit noch nie ein Kunstwerk geschaffen.

A. Heuß.

München. Den äußerst interessanten Versuch, alte deutsche Volkslieder und Balladen zur Laute zu singen und so die Wiedergewinnung eines gar köstlichen Besitzums unserer Nation anzubahnen, machte Herr Robert Kothe jüngst in einem eigenen Konzert, das, wie sein Veranstalter ausdrücklich betont, nur als eine Art Notbehelf diente, um weitere Kreise zu gewinnen. Herr Kothe, der einen äußerst sympathischen Tenor besitzt, begleitete sich selbst, zwanglos in einer Art Joppe, gewissermaßen als fahrender Geselle vor das Publikum tretend, auf einer von Johann Georg Stauffer 1851 gebauten Gitarre. Die Begleitung zu den einzelnen Stücken hatte der Münchener Kammermusiker Heinrich Scherrer, ein genauer Kenner des Instruments, gesetzt, indem er alte Lautenbegleitungen der ziemlich gleichklingenden Spielart der Gitarre anpaßte. Daß er hierbei dem modernen Harmoniegefühl allzuviel Rechnung zu tragen suchte und dadurch den eigenartigen Reiz der alten Begleitungen vielfach zerstörte, sei nicht verschwiegen. Herr Kothe, der vor dichtgedrängtem Saale unter größtem Beifall eines vornehmlich aus den akademischen Kreisen zusammengesetzten Publikums sang, trug folgende Lieder vor: »*Susani*« (»Seraphisch Lustgart« 1635), »*In den Rosen*« (Niederrheinisch, Ende des 15. Jahrh.), »*All mein Gedanken*« (Lochheimer Liederbuch), »*Drei Laub auf einer Linde*« (Forster'sches Liederbuch), »*Gar hoch auf jenem Berge*« (16. Jahrh.), »*Feinsliebchen du sollst mir nicht barfuß gehn*« (Kuhländisches Volkslied), »*Die schwarxbraune Heze*« (1700, Jägerlied), »*Vom Wasser und vom Wein*« (Scherzhafte Kampflied 1530), »*Et wassen tue Künnigekinner*« (Niederdeutsch), »*Es fiel ein Reif in der Frühlingnacht*« (Rheinisch), »*Muß i denn*« (Schwäbisch), »*Spinn, spinn*« (Clevisch), »*Der Tod von Basel*« (ca. 1657), »*Ich*

ging einmal spazieren« (Spottlied), »Wer ist der Beste« (Schlesisch). Ohne Zweifel wäre es wünschenswert, wenn in unserer Hausmusik das Singen zur Laute, das den Volksliedern angemessener als die Klavierbegleitung ist, wieder eifrig gepflegt würde.
Edgar Istel.

Stuttgart. Einen hohen Kunstgenuß gewährte der am 13. Oktober von den Herren Wendling, Künzel, Presuhn und Seitz gegebene erste Kammermusikabend, welcher uns neben dem Schubert'schen C-dur-Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli einige hier noch unbekannte Kompositionen Felix Weingartner's brachte, die um so mehr interessierten, als der Komponist persönlich dabei mitwirkte. Im Mittelpunkt des Interesses stand sein E-moll-Sextett für Klavier, 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Baß, eine vom Temperament des Südländers durchglühete Komposition, deren erster Satz, ein Allegro, durch vorzügliche Klarheit der Entwicklung mit einem herrlichen Violinthema direkt zündend wirkt. Die übrigen Sätze, Allegretto, Adagio, Allegro molto moderato erfordern angesichts ihres eminent farbenreichen Tonkolorits öfteres Hören und eingehenderes Studium, um einen endgültigen Eindruck zu gewinnen, jedenfalls aber fehlt ihnen zuweilen der einheitliche Fluß. Das Werk im ganzen jedoch verrät vor allem den souveränen Beherrscher des technischen Apparates, bei welchem sich reiches Können mit Geist und edler Empfindung verbindet. Die Aufnahme des Werkes seitens der zahlreichen Zuhörerschaft war eine begeisterte. Auf dem Gebiet der Vokalkompositionen scheint Weingartner's Stärke weniger hervorzutreten; die von Hofopernsänger Weil mit schöner Stimme und ausdrucksvoll vorgetragene Ballade »Die tote Erde«, gedichtet von Karl Spitteler, sowie die Lieder: »Wenn schlanke Lilien wandelten« und »Ich denke oft ans blaue Meer«, beide gedichtet von Gottfried Keller, sind recht wohl gelungene, doch nicht besonders eindrucksvolle Erzeugnisse. Das Lied »Ich denke oft ans blaue Meer« mußte übrigens, dank des vorzüglichen Vortrags, wiederholt werden.

Hervorzuheben wäre ferner ein am 17. Oktober von unserem ausgezeichneten ersten Pianisten, Professor Max Pauer, zugunsten der Abgebrannten von Ilsfeld und Binsdorf gegebener populärer Beethovenabend, wobei die Sonaten C-moll, as-dur, cis-moll und C-dur (Waldsteinsonate), sowie das Rondo a capriccio G-dur, Andante F-dur und 32 Variationen c-moll zum Vortrag kamen. Solche Programme sind für ein Volkskonzert die denkbar besten und instruktivsten, indem sie direkt erziehend und bildend wirken, sofern Musikstücke, die zu den wertvollsten Schätzen der musikalischen Laienwelt gehören, durch einen berufenen Fachmann zu einer mustergültigen Vorführung gelangen. Die überaus zahlreiche, dankbare Zuhörerschaft lohnte Professor Pauer durch langanhaltende Beifallsbezeugungen. Man kann nur wünschen, daß Volkskonzerte mit derartigen klassischen Programmen allerorten Nachahmung finden möchten.

Die Oper brachte uns am 19. Oktober zwei Einakter als Novitäten, zuerst die »Abreise« von Eugen d'Albert. Das Werk, auf anderen deutschen Bühnen schon längst mit Erfolg aufgeführt, machte auch hier durch die überaus feine musikalische Komposition einen recht günstigen Eindruck. Als zweite Novität erschien der Einakter »Die Freier«, nach dem Frühlingsspiel »Im Stöckelschuh« von Gustav Klitscher bearbeitet und komponiert von Alfred Schattmann. Dieses bei uns als Uraufführung erschienene musikalische Lustspiel hatte einen günstigen Erfolg zu verzeichnen und dürfte sich wohl auch längere Zeit im Opernrepertoire halten. Die Handlung ist höchst einfach. Drei Männer, ein gelehrter Magister, ein süßlicher Junker und ein schneidiger Offizier bewerben sich um die Gunst einer hübschen, jungen und reichen Witwe, welche sich selbstredend nach kurzer Überlegung für den letzteren entscheidet. Die beiden anderen, namentlich der Magister, spielen eine unverkennbare »Beckmesserrolle«, die, wenn auch sicher unabsichtlich, in der fein und zierlich ausgearbeiteten, natürlichen Empfindung kennzeichnenden Musik des talentvollen Komponisten zuweilen zum Ausdruck kommt. Im großen ganzen aber lebt in derselben ein guter Teil selbständiger Schaffenskraft, welche noch auf weitere tüchtige Erzeugnisse schließen läßt. Die kgl. Hofkapelle interpretierte das Werk wohl ganz nach den Intentionen des Schöpfers, die Darsteller befriedigten fast durchweg.
Otto Buchner.

Vorlesungen über Musik.

Nachtrag zu den Vorlesungen an Hochschulen.

Berlin. An der Lessing-Hochschule hält Dr. G. Münzer einen Vortragzyklus über Beethoven's Leben und Werke.

Erlangen. Prof. Öchsler: Geschichte des evangelischen Kirchengesanges (1 St.).

München. Prof. Dr. A. Sandberger: Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas von den Anfängen bis zur Gegenwart. — Dr. Kroyer: Geschichte des Oratoriums von Händel bis zur Gegenwart. Übungen: Historisch-kritische Lektüre neuer musikgeschichtlicher Literatur in Auswahl. — Dr. von der Pforten: Entwicklungsgeschichte der Oper von ihrem Ursprung aus der klassischen Tragödie bis zum modernen Musikdrama.

Münster. Dr. Niessen: Musikalische Formenlehre als Einführung zum Verständnis von Werken der Tonkunst.

Basel. Dr. R. Nef hält an der Allgemeinen Musikschule Vorträge über: Grundzüge der Musikgeschichte.

Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen.

Paris. La section de musique dirigée par M. Romain Rolland, à l'*Ecole des Hautes-Etudes sociales* (rue de la Sorbonne), reprendra ses cours et concerts le 7 novembre. En voici la programm: La Musique du VI^e au IX^e siècle, par M. A. Gastoué, professeur à la Schola Cantorum. — La condition sociale des musiciens, du V^e au XV^e siècle, par P. Aubry, archiviste-paléographe, directeur de la Tribune de Saint-Gervais. — L'ancienne Chanson monodique française, par M. Tiersot, sous-bibliothécaire du Conservatoire nationale de Musique. — Les Musiciens français de la fin du XV^e siècle, par M. Henry Expert, professeur à l'Ecole Niedermeyer. — Lulli, par M. Maurice Emanuel. — La Musique anglaise au XVII^e siècle, par M. Paul Landormy. — Les œuvres de clavecin de J. S. Bach et les Clavecinistes du XVII^e siècle, par M. Pirro, professeur à la Schola Cantorum, membre de l'IMG. — L'Orchestre symphonique et l'Orchestre dramatique, de Haydn et Gluck (avec auditions orchestrales [par le cours d'ensemble orchestral de M. F. de Lacerda], par M. de Lacerda. — Grétry, par M. Romain Rolland. — Les Noël's français au XVIII^e siècle, par M. Hellouin, critique musical. — Liszt, par M. Jean Chantavoine. — La Musique russe, par M. Calvocoressi. — Musique française contemporaine, explication d'auteurs, par M. Louis Laloy, rédacteur en chef de la Revue musicale. — Analyse de diverses formes musicales, par M. Vincent d'Indy directeur de la Schola Cantorum. — Esthétique des différentes méthodes de chant ancien et moderne (auditions par M. Engel et M. Jean Bathory). J.-G. P.

Notizen.

Basel. Die Allgemeine Musikgesellschaft (Dir. H. Suter) gedenkt u. a. folgende Werke anzuführen: G. Gabrieli, Sonata pian e forte; J. S. Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 2 und Klavierkonzert D-moll; R. Strauß, Sinfonia domestica; Hausegger, Wieland der Schmied, Mahler, V. Sinfonie.

Berlin. Prof. Dr. H. Reimann führte die Entwicklung der Orgelmusik bis zu S. Bach in Werken von G. Gabrieli, Merulo, Frescobaldi, Fasolo, André Raison, Bassani, S. Lohet, J. Krieger, Pachelbel, Joh. M. Bach, Buxtehude, Gios. Guarni, Le Begue, M. A. Charpentier, Zipoli, G. Muffat, Couperin, Rameau und J. S. Bach vor.

Hier hat sich nach dem Beispiel von Barmen und Dresden ein aus Arbeiterklassen bestehender gemischter Gesangverein »*Berliner Volkschor*« gebildet, der als erstes Werk Schumann's »Paradies und Peri« zur Aufführung bringen will. Werke von Händel oder Haydn würden für den Anfang wohl eher am Platze sein.

Breslau. Der »*Bohn'sche Gesangverein*« veranstaltet auch dieses Jahr vier historische Konzerte. Das erste wird den »Humor in der deutschen Oper« mit Stücken von der Mitte des 18. bis zu der Mitte des 19. Jahrhunderts behandeln. Das zweite Konzert bringt »Deutsche Kinderlieder aus alter und neuer Zeit«, das dritte »Shakespeare in der Musik«. In dem letzten Konzert, das zugleich das 100. historische Konzert des Vereins ist, soll ein kurzer Überblick über »das weltliche deutsche Lied von 1550 an bis zur Gegenwart« geboten werden. Aus Anlaß dieses Jubiläumskonzertes erscheint eine Festschrift mit einer Chronik des Vereins, sämtlichen Programmen usw.

Dresden. Herr Dr. Curt Benndorf ist als Kustos der musikalischen Abteilung der Kgl. Bibliothek ausgeschieden. An seiner Stelle wurde Herr Arno Reichert ernannt.

Essen. Der *Essener Musikverein* plant für die Saison 1904/05 folgende Novitäten: Wolf-Ferrari, »*La Vita nuova*«; d'Albert, »*An den Genius von Deutschland*« für Chor und Orchester (Uraufführung); J. S. Bach, Sinfoniesatz mit konzertierender Violine; Berlioz, »*Beatrice und Benedikt*«, komische Oper; Rameau und Gluck, Ballettsuiten; Händel, Orgelkonzert.

Köln. Die *Gürzenich-Konzerte* bringen diese Saison u. a. folgendes: Mahler, V. Sinfonie (Erstaufführung); Händel, Judas Maccabäus; A. Strauß-Abend (mit Sinfonia domestica); Bach: Matthäuspassion.

München. Die Ortsgruppe München des *Allgemeinen deutschen Musikvereins* plant für die nächste Zeit einen Bach-Abend, in dem drei Kantaten des Meisters zur Aufführung kommen werden. In einer Reihe von »intimen« Musikabenden sollen vorwiegend neuere Kompositionen einheimischer Tonsetzer zur Wiedergabe gelangen. Vorträge gehalten und auf bedeutende Novitäten, die in Münchener Konzertsälen erscheinen, hingewiesen und vorbereitet werden. Die von der Ortsgruppe gegründete »*Musikalische Volksbibliothek*« ist in kurzer Zeit ansehnlich gewachsen und hat unter Beihilfe des Vereins für volkstümliche Kunstpflege sogar ein eigenes Heim erhalten.

Neapel. Der Nationalbibliothek zu Neapel ist unter dem Namen *Lucchesiana* eine drei Säle umfassende, auf das Theater und seine Geschichte bezügliche Spezialbibliothek angegliedert. Sie stammt aus dem Besitz des verstorbenen Grafen Edoardo Lucchesi-Palli, der sie dem Staate zum Geschenk machte und ihr zugleich eine Rente aussetzte mit der Bestimmung, sie nach und nach durch Anschaffung historischer und moderner Novitäten zu erweitern.

Paris. Die »*Schola cantorum*« hat für ihre Konzerte in dieser Saison die Aufführung folgender Werke geplant: Bach: Weihnachtssoratorium und Matthäuspassion; Méhul, Ariodant; Gluck, Iphigenie in Aulis und als interessantes Experiment Monteverdi's *Incoronazione die Poppea* in der Bearbeitung Vincent d'Indy's. Die Aufführung des »*Orfeo*« Monteverdi's ist vergangene Saison erfolgt.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

(Die mit † bezeichneten Schriften werden besprochen werden.)

Altenburg, W., Die Klarinette. Ihre Entstehg. u. Entwicklg. bis zur Jetztzeit in akust., techn. u. musik. Beziehg. IV, 46 S. gr. 8°. Heilbronn, C. F. Schmidt 1904. *M* 1,50.

Barth, Ad. Über die Bildung der menschlichen Stimme. Leipzig, J. A. Barth. 8° mit 13 Abbildungen.

† **Batka, R.**, Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen. Prag, J. G. Calve'sche Hof-u. Univers.-Buchhdlg. 8°. 32 S. mit Abbildungen.

† **Berlioz, Hect.**, Literarische Werke. 1. Gesamtausg. 3. u. 4. Bd. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Je *M* 5,—. 3. Vertraute Briefe. Aus dem Franz. v. Gertr. Savić. VIII, 200 S. 1904. — 4. Neue Briefe. Aus dem Franz. v. Gertr. Savić. VIII, 259 S. 1904.

Bosquet, E., Moderne Technik der Klaviervirtuosen. (In franz., deutscher u. engl. Sprache.) II, 80 S. 4°. Brüssel, Schott Frères. 1904. *M* 6,—.

Bruinier, W., Das deutsche Volkslied. Über Werden und Wesen des deutschen Volksgesangs. 2. Aufl. Leipzig, B. G. Teubner. kl. 8°. 1904. Behandelt einzig die literarische Seite des deutschen Volksliedes.

Buckley, Rob. J. "Sir Edward Elgar". London and New York, John Lane, 1904. Crown 8vo. 2/6.

Elgar, however much discussed, is distinctly eminent. His art-value is matter of opinion, but as an example of self-help that has sprung up among the wolds and elms of a western county, he is doubtless admirable. He is therefore too good to be represented by a downright silly book, which if it has any effect must harm him. The autograph selected for frontispiece reads, "Ich habe nicht vergessen. Home on Monday and then! Yours Edw. Elgar". The biographer might just as well have written, "Chops and tomato sauce". Half of the preface (preluding what is in the book) is occupied with dreary old contentions about the dreary old subject of "consecutive

fifths". It is true that at the date of Elgar's birth, western-county musicians were, under certain influences, much addicted to this subject; indeed they flew to it as flies to a fly-paper. But we are 47 years older, and not living in Worcestershire. For style this is a fair specimen (speaking of E. the son of a country organist): — "At 15 Edward Elgar left school, and at the instance of a legal friend of the family entered a solicitor's office, with the object of becoming a lawyer, versed in the quilllets and quiddets of the English code, and possibly not altogether without an eye on the woolsack, a peerage, and final termination in the odour of sanctity and the House of Lords". The feeble-jocular runs all through the book, which contains petty anecdote and paltry sayings. Opposite p. 20 is a very commonplace boyish essay in composition. Musically and regarding the real works, the biographer seems to have no capacity to follow the composer. This series ("Living Masters of Music") is advertised to be written by those who personally know the artists written about. But brains must accompany acquaintanceship. Could not Bantock of Birmingham have written about Elgar? The present book is extremely provincial, and extremely unsatisfactory. Fortunately the rest of those advertised seem to be in safe hands. C. M.

† **Capellen**, Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1904. *M* 2,—.

† — Die Freiheit od. Unfreiheit der Töne u. Intervalle als Kriterium der Stimmführung, nebst e. Anh. gr. 8°. Ebenda 1904. *M* 2,—.

Challiers, E., Großer Frauen- und Kinderchor-Katalogm. Anh. Terzette (3 gemischte Stimmen, 3 Männerstimmen). Alphabet. geordn. Verzeichnis sämtl. Chöre u. Terzette m. u. ohne Begleitung. 166 S. Lex.-8°. Gießen, E. Challier 1904. *M* 9,—.

Chamberlain, H. St., Richard Wagner. 3. Aufl. XVI, 526 S. m. 1 Bildnis. Lex.-8°. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann 1904. *M* 8,—.

Deutsches Kommersbuch. Historisch-kritische Bearbeitung, besorgt von Dr. K. Reifert. IX. Aufl. Freiburg i. B. Herder'sche Verlagshandlung. 1904. XII u. 707 S.

Dreßler, Frd. Aug. Moltke in seiner Häuslichkeit. Berlin, Fontane & Co. 1904. 8°. 157 Seiten.

Das Buch interessiert an dieser Stelle durch genauere Mitteilungen, welchen Anteil Moltke an der Musik nahm. Moltke liebte die Musik am meisten zu Hause und ließ sich solche überaus häufig vorführen, ihr mit ungemeiner Aufmerksamkeit zuhörend. Der Komponist Dreßler, der die Hausmusikabende arrangierte, weiß manches Interessante zu berichten. Ein ausdrucksvolle Melodie war Moltke die Hauptsache, Brahms, den späteren Wagner, auch Chopin liebte er nicht. Sein Gehör war ungewöhnlich scharf und zart, die hohen Töne der Geige, die er sonst vor allem liebte, berührten ihn sehr unsympathisch usw. Eine nicht uninteressante Hofsitte erzählte Moltke über die Hofkonzerte, daß »aus der Zeit Friedrich's des Großen her eine Bestimmung galt, nach der die fremden Künstler Geschenke erhielten, die einheimischen dagegen eine kleine Geldentschädigung von einem Friedrich's oder jetzt 17,50 *M.*). Niemand durfte dieses Honorar zurückweisen, und alle mußten eine Quittung über den Empfang ausstellen. Erst Kaiser Wilhelm II. hat diese Sitte, die oft große Verwunderung erregte, abgeschafft.

Eichberg, Rich. J., Die Beziehung zwischen Kirchenliedern u. Kirchengeräten. Eine kulturhistorische Studie. Gr. 8°. Berlin, Köppen. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) *M.* —, 60.

Guillemin, A. Les premiers éléments de l'acoustique. Paris, F. Alcan, 1904, 378 S. u. 53 Figuren.

Der Zweck dieses Werkes ist nicht, wie man dem Titel nach zunächst glauben könnte, der, gleich den üblichen Lehrbüchern oder Leitfäden die wichtigsten Tatsachen und Probleme der musikalischen Akustik in einer allgemeinen Übersicht darzustellen. Das Buch ist vielmehr ausschließlich für den erfahrenen Sachkenner geschrieben und behandelt lediglich die persönlichen Anschauungen des Verfassers über einige ganz spezielle, freilich besonders wesentliche Punkte der musikalischen Akustik.

Im ersten Abschnitte kommt Verfasser zu dem Resultat, daß das Pythagoreische Komma und andere gebräuchliche »Ein-

heiten« zu beseitigen und durch eine neue, das »Millisavart« bzw. das »Savart« zu ersetzen seien. Das Millisavart wird gleich $\frac{433}{434} = 1,00230$ genommen. Die weitere Deduktion über seinen Wert und seine Verwendbarkeit führt zur Aufstellung eines neuen »internationalen« Kammertones von 434,3 Schwingungen. Die beiden folgenden Teile des Buches beschäftigen sich mit dem Studium der Zweiklänge und der mit diesen verbundenen sekundären Klangerscheinungen. Die hier in Frage kommenden Probleme werden mehr vom Standpunkte des Physikers als von dem des Musikers behandelt. Was beispielsweise die Konsonanz und Dissonanz betrifft, so faßt Verfasser diese Begriffe fast noch physikalischer auf als Helmholtz und ignoriert die erheblichen Fortschritte, die wir insbesondere den psychologischen Untersuchungen C. Stumpf's verdanken, völlig. Der vierte Abschnitt des Buches betrifft das wichtige Kapitel der Leiterbildung und der temperierten Stimmung. Auch hier bringt Verfasser viel Eigenes und Neues. Überhaupt wird derjenige, welcher sich für die psychophysiologische und physikalische Seite der Musikwissenschaft interessiert, manches Anregende in dem Buche finden, weniger wer sich mit Musik nur des Kunstgenusses wegen beschäftigt. K. L. Schaefer.

† **Jentsch, E.,** Musik u. Nerven. I. Naturgeschichte des Tonsinns. Wiesbaden, J. B. Bergmann. 1904. gr. 8°. 46 S.

Kandeler, Ulr., Die Elemente der Tonbildung m. Berücksicht. der Frauenstimme. 23 S. 8°. Dresden, Holze & Pahl 1904. *M.* —, 60.

Kienzl, Dr., Wilhelm. Aus Kunst und Leben, gesammelte Aufsätze, 8°, IX u. 329 S. Berlin, Allgemeiner Verein f. Deutsche Literatur, 1904. Mk. 5 (6,50).

Die liebenswürdig und anregend geschriebene Essaysammlung, eine Art Fortsetzung der »Miscellen« (1886), enthält eine reichhaltige Auswahl aus im Laufe der letzten 16 Jahre verfaßten Studien, Aufsätzen, Kritiken aus den verschiedensten Gebieten der Tonkunst. K. weiß musikästhetische Fragen vortrefflich in einer im guten Sinne populären Art zu behandeln, so die Fragen der »Originalität«, der »modernen Musik«, »Einiges über die schöpferische Tätigkeit des Musikers« u. a. im ersten, entschieden besten Abschnitte »Allgemeine Betrachtungen über Kunst und Kunstschaffen«. Ihm folgt »Dramaturgisches«,

dann kritische Einzelanalysen älterer berühmter, sowie neuerer, deutscher, italienischer und französischer Opern der Gegenwart, endlich eine kleine Serie knappster, z. T. hübscher Musikermonographien, endlich »Erinnerungen und Erlebnisse« (an Wagner, Hamerling u. a.) Der frische, warme und milde urteilende Ton des Buches nimmt ohne weiteres ein und läßt vieles, wo man sich, wie bei Belobigung der Wiesbadener Festspiele in musikalischer Hinsicht, bei Ernstnahme so billiger patriotischer Effektopern wie Zöllner's »Überfall«, bei der alten, wieder aufgetischten Mär vom »reflexionslosen« Mozart, usw. zum Widerspruch gereizt wird, rascher vergessen. Die »gesammelten Studien« wachsen sich in unserer schreibseligen Zeit nachgerade beängstigend aus. Es hätte auch diesem Buche nichts geschadet, wenn ein großer Teil der nur dem Tage dienenden Opernkritiken weggeblieben wäre, ebenso die stellenweise recht reportermäßig-feuilletonistischen Erinnerungen an London und Italien. Not täte uns da freilich ein geschichtskundiger, zweiter Burney als »Musikalischer Reisender«. Schade, daß uns Kienzl neben Joh. Strauß nicht auch eine kleine Brucknermonographie geschenkt hat. Vielleicht tut er es später; gerade über diesen ebenfalls durchaus österreichischen Dialekt redenden Meister sind wir arm an ausgeführteren Abhandlungen, denn das Brunnersche Büchlein genügt längst nicht mehr. Neben dem ersten Abschnitt wird man namentlich »Die Zukunft der deutschen Oper«, die Analysen von Wolf's »Corregidor«, »R. Wagner als Mensch« als anziehende, wenn auch wieder wie Kienzl's ganze Schreibart nirgends tiefer gehende, kleine Studien bezeichnen. W. Niemann.

König, A., Der deutsche Männerchor. III, 128 S. Köln, H. vom Ende 1904. *M* —, 50.

Kramer, O., Einführung in das Bühnenweih-Festspiel »Parsifal« v. Richard Wagner. Szenisch u. musikalisch erläutert. 8°. Wiesbaden, Bechtold & Co. *M* —, 10.

— Einführung in die Trilogie »Der Ring des Nibelungen« v. Richard Wagner. Szenisch u. musikalisch erläutert. 4 Hefte. 8°. Wiesbaden, Bechtold & Co. Je *M* —, 10.

† Kuffner, K., Die Musik in ihrer Bedeutung u. Stellung an den bayrischen Mittelschulen. Teil II. Gedanken u. Vorschläge zur Organi-

sation des Gesangunterrichtes. 8°. Nürnberg (Koch). *M* 2, —.

Manz'sche Gesetzausgabe. Das Gesetz vom 26. Dez. 1895, R.G.B. Nr. 197, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie. Mit Materialien u. Anmerkungen herausgegeben von Dr. A. Freih. v. Seiler. Wien 1904. Manz'scher Verlag. kl. 8°. VIII u. 241 S.

Müller-Brunow, Tonbildung od. Gesangunterricht? Beiträge zur Aufklärung. üb. das Geheimnis der schönen Stimme. I. Tonbildung od. Gesangunterricht? II. Tonbildung. Die richt. Erziehg. der menschl. Stimme zum Kunstgesange nach den Grundsätzen des primären Tones, zugleich Studien f. Sänger, Sangesbeflissene u. Redner. 4. Aufl. 71 S. m. Bildnis. Lex.-8°. Leipzig, C. Merseburger 1904. *M* 2, 25.

Musikführer, der. kl. 8°. Leipzig, H. Seemann Nachf. *M* —, 20.

192. Volbach, Dr. Fritz, Giuseppe Verdi. Quattro pezzi sacri. 18 S. 1904.

Newmarch, Rosa. "Henry J. Wood". London and New York, John Lane, 1904. Crown 8vo. 2/6.

Mrs. Newmarch edits a series of "Living Masters of Music" of which this is no. 1 (for no. 2 see "Buckley" above). She has never been so mordantly witty, so perversely engaging, so neatly comprehensive, as in this brochure-life of a contemporary conductor, — a task in fact very difficult to plan and fill in. Though W. is her hero and intimate acquaintance, she never forces a card; with the result that she gains assent to all she says. The book is tactful, and the subject very interesting. It will have a large sale. C. M.

† Paul de Wit, Katalog des musikhistorischen Museums von P. de Wit, Leipzig. Mit zahlreichen Abbildgn. Leipzig, 1904. Paul de Wit. 8°. 207 S.

Piracy of Musical Publications. Report of Departmental Committee. London, Eyre & Spottiswoode, 1904. Royal folio, pp. 85. Price 10½ d. Report to Parliament of mixed Com-

mittee appd. by Sec. of State, Home Dept. Contains majority report (4), minority report (1), and evidence in full. See article "Music Piracy" for circumstances.

Post, H., Reform des protestantischen Kirchen - Gemeindegesanges in Deutschland. Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler. (Abdruck aus der Kunstzeitschrift »Die Musik«.)

Die Schrift, die von eingehenden Studien auf dem Gebiete des Chorals zeugt, verdankt ihr Entstehen dem Wunsche des Verfassers, den rhythmischen Choral in einer einheitlichen Form für das ganze evangelische Deutschland zur Geltung zu bringen.

Nachdem Süddeutschland angefangen hat an Stelle des isometrischen (ausgeglichenen) Kirchengesanges, wie ihn hauptsächlich der 30jährige Krieg verschuldete, wieder die alten rhythmischen Melodien einzuführen, gibt es jetzt wohl nur wenig neue Choralbücher, in denen nicht wenigstens im Anhang einige rhythmische Formen dargeboten werden. Aber es herrscht ein erschrecklicher Mangel an Übereinstimmung. Grund: Man ist darüber noch nicht einig geworden, wie man die alten Melodien rhythmisch zu gestalten und zu taktieren hat. Es kommt dem Verfasser nun darauf an, eine Fassung zu gewinnen, die Takt und Rhythmus der alten Choräle scharf bezeichnet und dabei dem Bewegungsbilde entspricht, das dem Komponisten vorgeschwebt hat. Um die Unzulänglichkeit der alten Melodienaufzeichnung zu zeigen, gibt Post zunächst kurz die Entwicklung der Notenschrift. Anfangs gab es nur eine Choralnote. Auch nach Aufkommen der Mensuralnoten kannte man längere Zeit den Verlängerungspunkt noch nicht, man half sich mit den zu Gebote stehenden Mitteln. Die Wacht am Rhein z. B. würde in der damaligen Zeit so ausgesehen haben:

Es braust ein Ruf wie Donnerhall usw.

Die ganze Note mit nachfolgender halben soll also den Wert von nur zwei halben haben. Diese Schreibweise lebt übrigens heute noch als Triole fort. Auch Pausen fehlten. Als sich das Bedürfnis nach ihnen einstellte, kam die Fermate auf, deren Wert vom Rhythmus des ganzen abhing. Die Sänger mußten manches aus eigenem Können zur vollkommenen Wiedergabe des unvollkommenen Melodienbildes dazu tun. Schließlich stellten sich die Taktstriche ein. Aber ihre falsche Anwendung bei den alten Chorälen ohne Berücksichtigung der Triole, ohne Ergänzung der feh-

lenden Pausen ist im höchsten Grade verhängnisvoll geworden und noch heute nimmt man die oft sinnlose Takteinteilung hin, als ob sie vom Komponisten selbst herrühre.

Post geht nun von folgenden Sätzen aus: Die Taktstrichsetzung wird nur dann befriedigen, wenn sie . . . dem metrischen Rhythmus des Liedtextes entspricht.

Beim Kirchenliede wie bei jedem Strophenede ist metrisches Skandieren das einzig wahre (im Gegensatz zu der oft geforderten logischen Betonung, die ja in den einzelnen Strophen fortwährend wechselt).

Von der Bildung des Verses durch zwei- und dreiteilige Versfüße ausgehend, findet Post das Gesetz einer neuen Gruppierung: die Versfüße II. Ordnung. Ein Beispiel wird am besten erklären, was er darunter versteht. In dem Kinderliedchen »Fuchs, du hast die Gans gestohlen« wird die erste Zeile durch vier Trochäen gebildet:

Versfüße II. Ordnung:

Fuchs, du hast die Gans gestohlen

Versfüße I. Ordnung:

Fuchs, du hast die Gans gestohlen.

Jeder Trochäus wird also als Einheit betrachtet und zwei Trochäen bilden einen neuen Trochäus II. Ordnung. Nach diesen Versfüßen II. Ordnung richtet sich der Takt. Die Regel ist nun: Der Taktstrich hat vor der Arsis II. Ordnung seinen Platz. (Für die musikalische Textbehandlung ist diese Entdeckung der Versfüße II. Ordnung eigentlich nichts neues; sie hat ihre Bestätigung im Gebrauche der zusammengesetzten Taktarten). In zehn Abschnitten behandelt nun Post die verschiedenen rhythmischen Formen des deutschen Volksliedes und stellt eine Menge metrischer Schemata auf, indem er immer durch Bildung der Versfüße II. Ordnung die geeignete Basis für eine richtige Taktierung gewinnt. Diese Versfüße II. Ordnung sind fast durchgängig trochäische oder jambischer Natur. Als Beispiel eines daktylischen Textes, in dem auch die Versfüße II. Ordnung Daktylen sind, hat sich nur das bekannte Lied finden lassen: »Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren«. Schließlich stellt der Verfasser folgende Sätze auf:

1. Das Vorhandensein der Versfüße II. Ordnung im deutschen Volkslied ist eine Tatsache. Also müssen sie bei Entstehung der Lieder bewußter- oder unbewußterweise berücksichtigt worden sein.

2. Ihre Formen sind die der metrischen Versfüße der deutschen Poetik.

3. Die Zahl der Versfüße II. Ordnung beträgt in jeder Ganzzeile eines poetischen

Liedertextes in der Regel zwei; daher die Erscheinung, daß eine Zeile meistens zwei Takte füllt.

Post betrachtet nun eingehend das in Ost- und Westpreußen eingeführte Choral-melodienbuch, das eine Menge rhythmischer Choräle enthält, aber trotz der Beseitigung der Fermaten doch mannigfach zu falschen Resultaten kommt, und bringt dann in einer Notenbeilage, nach den erwähnten zehn Abschnitten geordnet, Vorschläge für die zeitgemäße Gestaltung von 143 Choral-melodien. Hätte nun Post sich damit begnügt, die alten in der taktstrichlosen Zeit entstandenen Choräle nach den gewonnenen Erfahrungen zu rhythmisieren, so möchte das angehen, obgleich wir uns nicht recht vorstellen können, von welchem Forum aus die Einführung gerade dieser Lesarten im gottesdienstlichen Gebrauche dekretiert werden soll. Daß die einzelnen Choräle rhythmisch gerade so und nicht anders gesungen werden sollen, dem widerspricht Post übrigens selbst dadurch, daß er gelegentlich auch eine zweite Fassung der Melodien gibt. Aber das Bedenkliche der Vorschläge liegt darin, daß auch eine ganze Anzahl neuerer Choräle sich eine rhythmische Umgestaltung hat gefallen lassen müssen. Diese, wie Post sagt, unter dem Zwange der isometrischen Herrschaft entstandenen Choräle dürften keine Ausnahme machen, wenn der rhythmische Gesang wieder zu Ehren kommen soll. Wir meinen aber: wo wir die Fassung, die der Komponist der Melodie gegeben hat, genau kennen, da sollen wir die Hände davon lassen und nichts ändern. So unzweifelhaft eine große Anzahl Choräle rhythmisch erfunden und gedacht sind, so sicher sind eine ebenso große, ja noch viel größere Menge im ausgeglichenen Maße, wie es die spätere Zeit verlangte, entstanden. Wie ist man überhaupt darauf gekommen, an Stelle des rhythmischen Gesanges den ausgeglichenen zu setzen? Dafür gibt es unseres Erachtens verschiedene Gründe, von denen wir einige anführen wollen: Zunächst das Bestreben, die Gemeinde zu immer größerer gesanglicher Teilnahme heranzuziehen und die größere Zahl der in den Gottesdiensten verwendeten Choräle, die alle inne zu haben der Gemeinde kaum zugemutet werden konnte, während in der älteren Zeit der Gottesdienst sich mit den wenigen Kernliedern begnügte und die meisten neuentstandenen zunächst mehr für die häusliche Erbauung bestimmt waren. Ferner lag es an dem erst spät aufkommenden Gebrauch, den Choralgesang durch die Orgel begleiten zu lassen. Davon wußte die alte Zeit gar nichts. Man sang alle Choräle choraliter, d. h. einstim-

mig ohne jede Begleitung, und da konnte die Gemeinde auch schwierigere Choräle leichter lernen und singen, wenn nur ein tüchtiger Präzeptor oder in großen Kirchen ein Chor da war. Schon das Figuraliter, d. i. das mehrstimmige Singen, hat der Gemeinde das Mitsingen erschwert, die Orgelbegleitung hat den Gemeindegessang geradezu geschädigt, und es muß ausgesprochen werden: soviel Glanz und Würde die Orgel auch dem Gottesdienst zu geben vermag, ihr Wert als Begleitinstrument ist problematisch. G. Rietschel hat schon vor Jahren nachgewiesen, wie verhältnismäßig spät die Orgel die Aufgabe des Begleiters überkommen hat. Noch zu Bach's Zeiten sang man in Leipzig die Choräle teilweise ohne Orgelbegleitung, und wir bedauern es fast, daß bei dem schönen Bachgottesdienst, der kürzlich in Leipzig bei Gelegenheit des Bachfestes gehalten wurde, man nicht gewagt hat, etwa den lutherischen Glauben ganz choraliter singen zu lassen; die damals versammelte, allerdings besonders musikalische Gemeinde hätte das schon fertig gebracht. Die Orgel hat die Gemeinde beim Singen zweifellos lässig gemacht, und es ist eine bekannte Tatsache, daß in Kirchen, wo man keine Orgeln hat, der Gemeindegessang viel frischer und lebendiger zu sein pflegt. Die Orgel kann nun einmal keine Akzente geben, und das ist ein Haupthindernis für jeden rhythmischen Gesang. Man darf auch einer Gemeinde nicht viel zumuten. Als Ganzes begreift sie gewöhnlich schwer, und etwa in einem Choral Triolen und dann wieder regelrechte Noten zu singen, bringt sie einfach nicht fertig. Das sieht übrigens auch Post ein, wenn er in einer Anmerkung S. 24 sagt: »Daß für Gemeindegessang die Triolen überall am besten in zwei gleichwertige Noten zu verwandeln sind, ist wohl selbstverständlich.« Dieser Satz zeigt, daß Post sehr wohl die Grenzen der Leistungsfähigkeit einer Gemeinde kennt, und es nimmt nur wunder, daß er ihr doch eine so schwierige Aufgabe, wie es die Erlernung so vieler rhythmischer Gebilde ist, zumuten will. Manches, das zur Ausgleichung des Choralen beigetragen hat, könnte noch angeführt werden, es wird aber wohl genügen, auf die Hauptursachen hingewiesen zu haben. Auch davon wollen wir nicht reden, ob diese Ausgleichung ein gar so großes Unglück gewesen ist, oder ob nicht vielleicht der Choral an Würde gewann, indem er sich in einer Weise entwickelte, die ihn von jedem weltlichen Gesange unterschied. Immerhin sind wir dem Verfasser dankbar für seine interessanten Ausführungen und Vorschläge, denen wir mit der Einschränkung, die neueren Choräle

zu lassen wie sie sind, gern Erfolg wünschen. Der Weg, auf dem nach unserer Meinung etwas erreicht werden kann, würde aber wohl der sein, die Gemeinde gelegentlich choraliter singen zu lassen. Etwa mit Kernliedern, wie »Ein feste Burg«, »Allein Gott in der Höh' sei Ehr« und ähnlichen sollte zunächst der Versuch gemacht werden. Aus Erfahrung können wir bestätigen, daß die Gemeinde sich an solchen unbegleiteten Gesänge lebhafter beteiligt als sonst. Freilich handelt es sich hier um ausgleichene Choräle, aber vielleicht könnten der Gemeinde, ist sie nur einmal an das Alleinsingen wieder gewöhnt, nach und nach auch schwierigere rhythmische Choräle zugemutet werden. B. F. Richter.

Riemann, Hugo, Katechismus des Musikdiktats. 2. Auflage. Max Hesse's illustrierte Katechismen. Bd. 11). Leipzig, Max Hesse, 1904.

Hugo Riemann ist nach Lavignac's Vorgänge einer der ersten gewesen, die in Deutschland für die Pflege des Musikdiktats eingetreten sind. Heute ist es in weiten Kreisen als wichtiges musikpädagogisches Mittel anerkannt und von Privatlehrern wie an öffentlichen Anstalten als Unterrichtsweig eingeführt. Riemann's Lehrgang, wie der Katechismus ihn in zehn Lektionen und 220 Beispielen zeigt, weist mit großer Konsequenz Schritt für Schritt vom Einfachsten zu Schwerem. Eng verknüpft mit dem Musikdiktat ist naturgemäß die praktische Phrasierungslehre; wie weit der Lehrer hierin Riemann folgen kann, wird von seiner Stellung zu dessen Phrasierungs-Theorie abhängen. In jedem Falle aber wird er aus dem Katechismus eine wichtige praktische Anregung empfangen und überdies nach gründlicher Benutzung seines Inhaltes Gelegenheit zur Mithilfe an der weiteren Ausgestaltung der Methode haben. Schließt doch der Verfasser mit den sympathischen Worten: »Es würde mich freuen, wenn Lehrer, welche mein Buch verwenden, mir ihre praktischen Erfahrungen mitteilen und mir zu künftigen Verbesserungen desselben die Hand bieten wollten!«

Richard Münnich.

Riemann, Hugo, Katechismus der Musik. Allgemeine Musiklehre. 3. Auflage. (Max Hesse's illustrierte Katechismen. Bd. 5.) Leipzig, Max Hesse, 1904.

Nach seinem Grundsatz »Nicht was jeder Musiker weiß, sondern was jeder Musiker wissen sollte, muß in den musikalischen Katechismen stehen!« hätte der

Verfasser gar manches, was in diesem Bändchen Raum gefunden hat, übergehen können; denn über die ersten Elemente des Notenlesens und dergleichen ist doch wohl jeder Musiker hinaus. Aber mag der Katechismus auch den Mangel haben, daß den Lesern des Hauptinhaltes die breiten Elementar-Erörterungen entbehrlich, den Anfängern die schwierigeren Probleme nicht faßbar sind, so erhält er doch durch Fülle des Inhaltes und Klarheit der Darstellung für weite Kreise großen Wert und ist insbesondere zur allerersten Einführung in die Kenntnis der Riemann'schen Musiklehre geeignet; die ausgedehnten Tabellen, von Akkorden, Harmonieschritten usw. sind wohl eben zu diesem Zwecke gegeben. Wer ihn sich anzueignen wünscht, lese langsam und in kleinen Abschnitten die §§ 20—35 im II. und III. Kapitel. Von einer kritischen Besprechung der darin niedergelegten Anschauungen und Theorien muß hier Abstand genommen werden, weil sie den verfügbaren Raum um ein Vielfaches überschreiten würde. Ausprechen möchte ich jedoch, daß die Herstellung der Untertonreihe durch bloße Umkehrung der Obertonreihe einen Verzicht auf eine wissenschaftliche Begründung des Dualismus bedeutet, der, falls vom Verfasser beabsichtigt, von vielen ernstesten Freunden seiner Reformgedanken mit Genugthuung begrüßt werden wird.

Richard Münnich.

† **Sandberger, Ad., Über eine Messe in C-moll, angeblich v. W. A. Mozart. [Aus »Sitzungsbericht der bayrischen Akademie der Wissenschaften.«] Gr. 8°. München (Franz). M —, 40.**

Sang u. Klang im XIX. Jahrh. Ernstes u. Heiteres aus dem Reiche der Töne. Neue Folge. Mit Vorwort, e. Anzahl Porträts nebst Biographien. Hrsg. v. F. Rehfeld. XIV, 384 S. 4°. Berlin, Neufeld & Henius 1904. Geb. M 12,—.

† **Schmidt, Leop., Die moderne Musik. Berlin, Leonh. Simions Nf., 1905. 8°. 80 S. M 1,20.**

Scholtze, Johs., Vollständiger Opernführer durch die Repertoireoperen, nebst Einführn., geschichtl. u. biograph. Mittelgn. XVI, 574 S. Kl. 8°. Berlin, S. Mode 1904. Geb. M 3,50. In 18 Heften zu je M —, 20.

Schreyer, Johannes. Von Bach bis Wagner. Ein Beitrag zur Psy-

chologie des Musikhörens. (Dresden, Holze & Pahl vorm. E. Pierson. Mit einem Heft Notenbeilagen).

Von Bach bis Wagner. Der Titel gibt, trotz des folgenden Zusatzes, keinen rechten Begriff vom Inhalt der Schrift. Auch eine kurze Besprechung wie diese kann das nur unvollkommen tun. Das Buch ist kein systematisches Lehrbuch, auch kein kunstgeschichtlicher Leitfaden, und sei es nur durch ein Spezialgebiet der Musik, auch kein Führer durch die Kunstwelt zweier Jahrhunderte, es ist halb Streitschrift, halb Erziehungslehre, halb Theorie, halb Praxis, halb Ästhetik, halb Formenlehre, halb Essay, halb Abhandlung, im ganzen eine — Vorarbeit für Späteres.

Sein Zweck ist, die Kunstauffassung aller derer, die Musik wirklich verstehen wollen, gründlicher, klarer und selbständiger zu machen. An Stelle von Phrasen und Redensarten wirkliches Verständnis der musikalischen Logik, Begreifen von Ursache und Wirkung, Einsicht in das innere Wesen der Tonsprache allen denen zu ermöglichen, die sich ihren Kunstgenuß selbst innerlich erarbeiten wollen.

Das Buch ist infolge seiner Anlage, die nicht streng methodisch fortschreitet, zunächst nur für Musiker und sehr gute Dilettanten ohne weiteres brauchbar.

Aber diese sollten es eigentlich alle vornehmen. Es wird Leuten, die noch wenig Gelegenheit gehabt haben, sich mit den Elementen der Tonkunst zu beschäftigen, sehr wichtige Aufschlüsse geben, und es wird selbst sehr guten und fortgeschrittenen Musikern eine Menge von Anregungen verschaffen. Der Verfasser versucht überall auf den letzten Grund des Musikalischen zu gehen, dessen eigentliche Elemente selbst aus den kompliziertesten Zusammensetzungen herauszulösen und sichtbar zu machen, nichts logisch-musikalisch unergründet und unbegründet zu lassen und durch die rhythmische und harmonische Analyse alter und neuer Musik auch ihr richtiges geistiges Erfassen zu ermöglichen.

Das Buch zeichnet sich aus durch ruhige, sachliche Sprache, ehrliches Anerkennen anderer Leistungen, wie z. B. der Riemann's — dem der Verfasser wie überhaupt alle moderne Musiktheorie viel verdankt — trotz zum Teil abweichender Resultate, durch ausgezeichnet gewählte Beispiele und ein großes Geschick zu klarer Darlegung komplizierter musikalischer Begriffe.

Die außerordentliche Menge von Anregungen, die dieses kleine Heft gibt, wird manchen Leser, der selbst Musiker ist, mit

Schmerzen daran denken lassen, in wie geistloser und schematischer Weise ihm die Grundelemente der Musik — natürlich mit strenger Vermeidung heikler Probleme — beigebracht worden sind.

Darum wünschten wir das Buch in die Hände aller Musiker und aller Musikfreunde, die genug vorgebildet sind, um theoretischen Untersuchungen zu folgen. Sie werden an den klaren Analysen, die das Wesen der verschiedensten Komponisten und zum Teil ganz bekannter Werke in ebenso einfacher wie unwiderleglicher Weise darlegen, sicher oft mehr Freude haben als an Aufführungen der betreffenden Werke und werden für ihr eigenes Studium den rechten Weg und die sicherste Methode finden, um ins Innerste jeder Musik einzudringen.

Damit dieser Weg aber auch für Musikschrüler und Laien noch bequemer und gefahrloser werde, sei der Verfasser, der eine außerordentliche Begabung und ein fast instinkartig feines Empfinden für solche Untersuchungen hat, dringend gebeten, eine ganz systematische Erziehungslehre zum Musikhören zu schreiben. Es gibt ja unter Musikern wie Dilettanten sehr viele, die eines guten, kundigen Führers bedürfen auf dem Wege von Bach bis Wagner!

Georg Göhler.

Spalding, W. R., Tonal counterpoint. Studies in part-writing. IX, 258 S. Gr. 8°. Leipzig, A. P. Schmidt 1904. Geb. *M* 8,—.

† Tschaiakowsky, M., Das Leben Peter Iljitsch Tschaiakowsky's. Übers. v. P. Juon. In 2 Bdn., m. vielen Portr., Abbildgn. u. Fksm. in Zinkogr. 17. (Schluß-) Lfg. 2. Bd. S. 721 — 832. Gr. 8°. Moskau-Leipzig, P. Jurgenson 1904. nn. *M* —, 90.

P. Coelestin Vivell, O. S. B. Der Gregorianische Gesang. Eine Studie über die Echtheit seiner Tradition. Graz, Styria, 1904. VI, 205 S.

Das vorliegende als »Festschrift zum 1300jährigen Jubiläum des h. Gregor des Großen« erschienene Werk des Beuroner Benediktiners P. Vivell (Seckau) will, wie sein Nebentitel sagt, in erster Linie die Echtheit der Tradition des Gregorianischen Gesanges beweisen: Kap. 1 Echtheit der gregorianischen Melodie, Kap. 2 Echtheit des freien Rhythmus und Kap. 4 Der Gesang der römischen Kirche, welch letzteres eine kurze Übersicht über die Tätigkeit besonders der Päpste für Verbreitung und Reinerhaltung des Gregorianischen Gesanges

enthält von der ältesten Zeit bis auf Pius X., dessen bekannte Dekrete das Buch wirkungsvoll abschließen. Daneben gibt der Verfasser in Kap. 3 weiter eine Ästhetik des Gregorianischen Gesanges (S. 121—174), die weitaus den gelungensten Teil des Ganzen darstellt.

Überall, wo es sich um praktische und ästhetische den Gregorianischen Gesang betreffende Fragen handelt, wie die Formschönheit der syllabischen wie der melismatischen Melodien, ihre Ausdrucksfähigkeit, die Feinheit und Freiheit der Textbehandlung (Einfluß des musikalischen Numerus und Akzentes), wird man den Ausführungen des Verfassers mit Genuß folgen. In sehr gelungener Weise zeigt sich hier der Verfasser von den fruchtbaren Anregungen beeinflusst, die die Paléographie Musicale und P. Wagner austreuen, und die die Erschließung des Verständnisses des musikalischen Wesens und der musikalischen Bedeutung des Gregorianischen Gesanges für die gesamte Musikgeschichte, nicht bloß für die katholische Kirche zur Folge haben werden und haben müssen. Bisher ist es damit, trotz der Wichtigkeit des Gegenstandes, bekanntlich besonders auf nicht-katholischer Seite noch recht schlecht bestellt.

Freilich galt es vielfach immer noch zunächst die fundamentalsten Vorfragen zu erledigen, einwandfreies Material zu publizieren und die historischen Zusammenhänge zu klären. Zwar kann heute die Forschung über den Gregorianischen Gesang bereits manche wertvollen Resultate als gesichert betrachten; viele Forschungsergebnisse sind aber noch sehr umstritten und für zahlreiche Fragen ist eine richtige Inangriffnahme erst von der Zukunft zu erwarten.

Zwei der wichtigsten umstrittenen Grundfragen nun greift Verfasser in den erwähnten beiden ersten Kapiteln auf, um bei ihnen zu Resultaten zu kommen, die trotz vielfachen Widerspruchs doch als richtig anzusehen sind.

Im 1. Kap. werden, allerdings wesentlich gestützt auf andere Forscher, die Thesen vertreten, daß die liturgischen Melodien des Mittelalters in der Tat aus der Zeit Gregors des Großen stammen und trotz ihrer nur aus verhältnismäßig später Zeit erhaltenen Aufzeichnung auf eine gute, wenn auch vielfach nur mündliche Tradition zurückgehen; ferner, daß Gregor in der Tat der Schöpfer der sogenannten gregorianischen Liturgie ist, nicht als Komponist, aber als Ordner, der dem Ganzen seine im wesentlichen definitive Form gab; schließlich, daß es möglich ist, mit den Mitteln der Wissenschaft eine möglichst authentische

Form dieser Melodien wiederherzustellen, wofür der von Pothier eingeschlagene Weg der richtige ist.

Werden hier die historischen Anschauungen Gevaert's und des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs sowie die angebliche Neumen-Entzifferungsmethode Fleischer's in dessen Neumen-Studien mit Recht abgelehnt, so polemisiert Kap. 2 ebenso berechtigt gegen Dechevrens' Annahme eines Taktrhythmus für den Gregorianischen Gesang, indem Verfasser zeigt, daß im älteren Mittelalter vor der Verfallzeit der rhythmischen Anschauungen über den Gregorianischen Gesang, Theorie wie Praxis, nur den freien oratorischen Rhythmus dafür kennen, ebenfalls eine Ansicht, die das Richtige trifft, bei der er mit der Paléographie Musicale und P. Wagner auf gleichem Boden steht.

Sind diese Resultate nun auch im wesentlichen treffend, so mischt sich bei allen historischen Fragen in ihrer Begründung und in der Darstellung leider recht viel Falsches mit dem Richtigen, z. T. weil Verfasser irrige Ansichten von Forschern, die er nicht nachprüft, kritiklos übernimmt, so über Guido und das Chroma, z. T. weil Verfasser vom Verlauf der mittelalterlichen Musikgeschichte im allgemeinen eine unzulängliche, oft direkt falsche Vorstellung hat, so über das Wesen und die Wirkung der älteren Mehrstimmigkeit, z. T. weil oft ein starker Mangel an wissenschaftlicher Methode zutage tritt, so, wenn Verfasser glaubt, durch eine Reihe von Zitaten aus Schriften von Männern mit klangvollem Namen Sätze beweisen zu können, für die ihm das wissenschaftliche Material aus erster Hand zu spröde oder nicht bequem genug zugänglich ist.

Mehrfach sind diese Zitate übrigens einfach Gerbert's *De cantu et musica sacra* entnommen (so S. 60 und S. 118—120), einem Werk, das wegen seiner Fülle von Notizen und Zitaten zwar als Quellenwerk auch heute noch ganz unentbehrlich ist, bei allen Fragen aber, bei denen es auf historische Auffassung ankommt, für den modernen Forscher völlig versagt. So dienen S. 60 als Zeugnisse von Schriftstellern über die »Reinerhaltung der gregorianischen Lesart« Aussagen von Männern wie Meibom, Fabricius usw.! So übernimmt er S. 118—120 ebenfalls aus Gerbert drei, die Mehrstimmigkeit des 12. und folgender Jahrhunderte stark tadelnde Äußerungen, die dann dem Verfasser das, was er beweisen will, bereits »zur Genüge beweisen«. Und S. 37 urteilt er allen Ernstes über die Frage nach der Chromatik im 7. Jahrhundert auf Grund von Zitaten von alten Griechen und S. Clemens (+ um 217)!

Schlimmer sind die drei obengenannten sachlichen Fehler, bei denen allerdings der Verfasser Ansichten teilt, die in seinen Kreisen zwar weit verbreitet, nichtsdestoweniger grundfalsch sind.

Der erste betrifft Guido von Arezzo, in dem eine lange Tradition einen der bedeutendsten Männer der Musikgeschichte verehrt hat. Neuerdings ist man umgekehrt geschäftig, seine Bedeutung immer mehr herabzusetzen. »Der Lorbeerkrantz, den man ihm auch heute noch so gern um die Stirn windet«, so meint der Verfasser S. 47, »wird durch die moderne Musikgeschichte immer mehr entblättert.« Man wird dem Verfasser aber darin nicht zustimmen können. Es gibt allerdings viele, die mit dem Verfasser der Ansicht sind: weil die erhaltene Fassung der liturgischen Melodien tatsächlich aus einer Zeit lange vor Guido, nicht erst aus Guido's Zeit stammt, sei Guido überhaupt aus der Liste der Männer, die sich durch Verständnis und Förderung des Gregorianischen Gesanges auszeichneten, zu streichen. Ihnen ist es förmlich unvereinbar, Anhänger der gregorianischen Tradition zu sein und doch gleichzeitig auch zu versuchen, Guido's Tätigkeit objektiv zu würdigen. Es paart sich dabei Unkenntnis und Voreingenommenheit.

Die letztere spricht besonders aus dem ungewöhnlich gereizten Ton des Verfassers, S. 59. Bei der heftigen Polemik, die Guido geführt haben soll, wird er, wie er offen sagt, »an den Wissensstolz moderner Hyperkritiker« erinnert. Dabei leistet er aber seinerseits an Kritiklosigkeit so starke Stücke, wie S. 56ff. sein Operieren mit dem *Tractatus correctorius*, der evident nicht von Guido ist, so daß der größte Teil von des Verfassers Polemik gegen Guido schon aus diesem Grunde hinfällig ist, und S. 47 die Zustimmung zu Fleischer's Ansicht, daß die berühmten Kap. 15 und 16 des *Mikrologs* z. T. fast wörtlich aus dem 86. Kap. eines *Monte-Casineser* Traktats entnommen seien, den *Coussemaker* in das 9. Jahrhundert setze. In der Tat stammt diese Handschrift aber frühestens aus dem 11. Jahrhundert und enthält u. a. eine Kopie großer Abschnitte aus Guido's Werken. Über das Alter sind sich alle Benutzer der Handschrift (Gerbert, *Coussemaker*, *La Fage* usw.) einig; auch *Coussemaker* setzt sie an der von Fleischer zitierten Stelle wie überall sonst in das XI., nicht IX. Jahrhundert; ebenso Gerbert und nach diesem auch Fleischer selbst in einem früheren Kapitel seiner Neumenstudien (I, S. 36). S. 80 bezeichnet sie Fleischer indes bereits als »Handschrift des früheren Mittelalters«, auf S. 86 soll sie aus dem »9. Jahrhundert« stammen und

schließlich S. 125 heißt sie »Handschrift des 9. (10.) Jahrhunderts«. Über den Inhalt und das wahre Verhältnis zu Guido unterrichtet übrigens bisher am besten der ziemlich eingehende Aufsatz von *La Fage* (*Essais de diphthéographie musicale*, 1862. S. 392—408). Leider ist nun Fleischer's seltsamer Fehler auf S. 86 von *Vivell* S. 47 wieder weiter verbreitet.

Ebenso mit Unrecht folgt Verfasser S. 35 dem falschen Urteil *Riemann's*, *Geschichte der Musiktheorie* S. 94f. über *Jacobsthal's* *Chromatische Alteration*. Daß *Riemann's* an der zitierten Stelle und sonst gegen das genannte Buch gemachten Einwände verfehlt sind, kann hier nicht gezeigt werden. In hohem Maße muß es aber befremden, wenn ein Forscher auf dem Gebiet des Gregorianischen Gesanges, wie der Verfasser, eine so hochbedeutende Erscheinung wie *Jacobsthal's* Buch sachlich ganz ignoriert und sie nur mit einer geborgten verunglückten Polemik erwähnt. Wie einfach sich für den Verfasser die Frage nach einer eventuellen Chromatik im Gregorianischen Gesang S. 37 löst, ist oben erwähnt.

Zum Schluß folge ein kurzes Wort über eine dritte in des Verfassers Behandlung völlig verfehlete Frage, den Einfluß der älteren Mehrstimmigkeit auf den Gregorianischen Gesang betreffend, wozu, wie man zugeben wird, die Kenntnis des Wesens der älteren Mehrstimmigkeit Voraussetzung ist. An sich brauchte sich ein Buch über den Gregorianischen Gesang nicht mit dieser Frage zu beschäftigen. Forschungen über die ältere Mehrstimmigkeit verlangen zwar wegen des überaus engen Zusammenhangs zwischen ihr und der gregorianischen Liturgie notwendig die Kenntnis des Gregorianischen Gesanges, aber nicht umgekehrt, obgleich später einmal die genauere Kenntnis der älteren Mehrstimmigkeit auch für manche Fragen des Gregorianischen Gesanges sehr förderlich sein wird. Man findet aber schon jetzt in vielen Schriften über den Gregorianischen Gesang zur Aufhellung gewisser angeblicher historischer Zusammenhänge oft die Mehrstimmigkeit herangezogen, obwohl sie den weitaus meisten eine absolute *Terra incognita* ist; das zeigt sich auch in den Ausführungen des Verfassers S. 112 bis 114 und S. 117—120. F. L.

† *Voss*, P., *Giuseppe Verdi. Ein Lebensbild*. 80 S. Diessen, J. C. Huber. 1904. M 2,50.

Waack, C., *Richard Wagner's Tristan u. Isolde*. Kurz u. übersichtlich gefaßte musikalisch-dramat. Erläuterung.

- nebst Notenbeispielen. 32 u. 5 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1904. *M* —,50.
- † **Wasielewski, W. J. v.**, Die Violine u. ihre Meister. 4., wesentlich verm. u. verb. Aufl. m. Abbildgn. XIV, 651 S. Gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1904. *M* 9.—.
- Wieser, L.**, Die 3 Töne c, d, e als Wurzel d. Tonal-Systems. 3. und 4. Heft. Wien, Kulm. Je *M* 1,25.
- Wolff, C. A. Herm.**, Der Weg zur Meisterschaft der deutschen Sprech-, Gesangs- und Darstellungskunst. 8°. Hamburg, Benjamin. *M* —,50.
- Wustmann, R.**, Weltliche Musik im alten Leipzig. 54 S. Lex. 8°. Leipzig, F. W. Grunow 1904. *M* 2.—.
- Wuthmann, L.**, Abriß der Musikgeschichte. [Aus: »W., d. Musiker.«.] 48 S. mit 16 Bildnissen. 8°. Hannover, Gebr. Jänecke 1904. *M* —,80.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Fritz Brückner.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49.

- Acker, P.** Une visite chez M. Massenet, MM 16, 18.
- Altenburg, W.** Die Fabrikation der Klarinetten- und Saxophonblätter, ZfI 25, 1.
- Altman, W.** Denkmäler deutscher Tonkunst. Montezuma (Bespr.), Mk 4, 1.
- Anonym.** Zur Tantiemenfrage, S 62, 57/58. — Die Don Juan-Legende, Janus (Jauer) 04. — Die Wagnerfestspiele in München BW 6, 24. — De hufvudsakligaste formerna för orgelmusiken i dess utveckling till Joh. Seb. Bach, SMT 24, 15. — Chemnitzer Ephoralverein für kirchliche Musik, KCh 15, 10. — Karl Reinecke, SMT 24, 14. — Richard Wagner, Revolutionär, *ibid.* — Musical house-signs, MT 740. — Zurück zu Mozart? WvM 11, 38. — Unsere Volksoper, WKM 2, 41. — Musikpädagogische Winke, *ibid.* — Aus den Briefen des P. J. Tschaikowsky, *ibid.* — Franz Neruda (aus d. Dänischen von E. Neumann, NMP 8, 17. — Leo Tostoi, ein Feind des Volksliedes, AMZ 31, 40. — Brief des Karl Maria Cornelius betreff. den Barbier von Bagdad des Peter Cornelius, abgedr. AMZ 31, 40. — Briefe R. Wagner's AMZ 31, 39. — Briefe von Carl Löwe (1844, 50 u. 64), Mozart (1790). — Johann S. Bach als Dichter, Cae 61, 10. — Das Oratorium. Apollon (Athen) 04, 1. Haydn, Dvořák. *ibid.* — Ein zeitgemäßer Wunsch, die Ausbildung unserer Organisten und Chor-dirigenten betreffend, Cc 12, 10.
- Antcliffe, H.** The symphonies of Brahms, MMR 34, 406.
- Arend, M.** Gluck's Orchester — vorklassisch? MWB 35, 40. (cf. Schultz) Erwiderung, *ibid.* 43.
- Bachfest**, zweites, in Leipzig. B. E., Neue Zürcher Zeitung Nr. 284—285. — Cantel, GM 50, 43. — Fehrmann, SZ 11, 22—23. — Grunsky, K., Schwäbischer Merkur Nr. 468, Münchener N. N. Nr. 468—69, Dresdner Nachr. 6. Okt., Vossische Zeitung 5. Okt., NMP 13, 18. — Krause, E., Hamburger Fremdenblatt 6. Okt. — Lederer, V., S 62, 51/52. — Nef, K., SMZ 44, 29, Basler Nachrichten 272, 273. — Prüfer, A., Zum Bachfest, MWB 35, 40. — Rietschel, G., den Gottesdienst betreffend, LCh 15, 10. — Schering, NZfM 71, 41/42. — Segnitz, E., KL 27, 20. Okt., AMZ 31, 42. — Siebmacher-Zijnen, Cae 61, 10. — Smend, J., CEK 18, 11. — Smolian, Zum Bachfest, Beil. d. Leipz. Ztg. Nr. 115, Über das Bachfest. Mk 1, 2. — Wamboldt, MWB 35, 42.
- Batka, R.** Hausmusikabende. Eine Anregung, H 1, 3.
- Musikalische Stilmalerei, KW 18, 1.
- Bellaigue, C.** Kirchenmusik im Theater. Revue des deux Mondes Sept.
- Bie, O.** Contre und Walzer, Westerm. ill. Monatshefte 49, 1.
- Bierbaum, O. J.** Über das musikalische Bühnenspiel (als Vorrede zu seinem Fabelspiel »Die vernarrte Prinzess«, Mk 4, 2.
- Blaschke, J.** Goethe's musikalisches Leben, SH 44, 40 ff.
- Bourgault-Ducoudray, L.** Meyerbeer, Souvenirs d'autrefois, RM 4, 19.
- Bouyer, R.** L'anacrouse dans la musique par M. Lussy, M 70, 41.
- Un précurseur français de Hanslick (Chabanon), M 70, 40.
- Breithaupt, M.** Mehr Mozart, Mk 4, 1.
- Brieger-Wasservogel, L.** Zur Entwicklung der russischen Malerei im 19. Jahrhundert (3. das russische Kirchenlied), Die Kunsthalle 9, 24.
- Brückner, F.** Meyerbeer en Allemagne, RM 4, 19.
- Bury, Blaze de.** Le nozze di Figaro (aus den »musiciens contemporains« 1856), MM 16, 19.

- C., H. de. Deux lettres de danseuses (la Guimard et El. Dupré), GM 50, 42 ff.
- Closson, E. Un nouveau livre sur la chanson française (von Georges Doncieux und Julien Tiersot), GM 50, 40.
- Combarieu, J. Meyerbeer, RM 4, 19.
- Cramer, H. Alte Violoncellmusik, S 62, 55/56.
- Crompton, L. Musik in Shanghai, MT 740.
- Curson, H. de. La division de musique de la Bibliothèque nationale des Etats-Unis. GM 50, 40.
- D. Das Klavier in Galiläa, ZfI 25, 1.
- Diehl, W. Aus der Geschichte der Chormusici im Darmstädtischen Oberhessen MSfG 9, 10.
- Dotted Crotchet. The musical library of Mr. T. W. Taphouse, MT 740.
- Dubitsky, F. An Verleger und Komponisten. Ein Nachwort zur »lesbaren Partitur«, MWB 35, 43.
- Etwas vom »Auspfeifen«, BfHK 9, 1.
- Eccarius-Sieber, A. Inwiefern entspricht der Unterricht an den Konservatorien den Anforderungen der Neuzeit, NZfM 71, 41.
- Engel, C. About the voice, MC 25, 13.
- Ertel, P. Unmusikalisches von der Ostsee, DMZ 35, 38.
- Die Beamtenmusiker-Konkurrenz, DMZ 35, 42.
- Ettler, C. Les œuvres de Meyerbeer, d'après ses papiers posthumes, RM 4, 19.
- Fischer, W. Karl Straube, MWB 35, 40.
- Freimark, H. Die soziale Bedeutung des Harmoniums, H 1, 2.
- Fridberg, Fr. Ryktbara violinmakare (aus »Zeitgeist«) SMT 24, 14.
- Friedländer, M. Leopold. Mozarts Klavier-sonaten, Mk 4, 1.
- Genutat, H. Musikerexistenzen, DMZ 35, 40.
- Göhler, G. Gesangunterricht in der Volksschule, KW 18, 1.
- Unser Bühnentanz, KW 18, 2.
- Graf, M. Aufgaben und Methoden der Musikästhetik, NMZ 26, 1.
- Grove, G. Mendelssohn's Scotsch Symphony MT 740.
- Hadden, C. How our musical festivals are managed, Young Woman Okt.
- Hartmann, A. The »Ciaccona« of Bach, MC 25, 12.
- Harsen-Müller, N. Madrigal-Konzertvereinigungen, AMZ 31, 42.
- Hassenstein, P. Das Harmonium als Hilfsmittel beim Unterricht in Musiktheorie, H 1, 3.
- Hecht, G. »Nicht den Mut verlieren«. Ein Mahnwort E. Hentschel's an uns Seminarlehrer. Mitteilungen von Chr. Fr. Vieweg. 1904. Nr. 4.
- Heinemann, E. Ist Mozart's »Don Juan« eine trag. od. eine kom. Oper? Mk 4, 1.
- Heuß, A. Mozart als Kritiker, Mk 4, 1.
- Jendrossek, K. Einiges über das Atmen, besonders im Chorgesang, SH 44, 40 ff.
- Istel, E. L'influence de J. J. Rousseau dans l'histoire de la musique (üb. J. Trey), GM 50, 40.
- Peter Cornelius u. die NZfM, (+ 26. Okt. 1874), NZfM 71, 44.
- Kaiserfeld, M. von. Klara Schumann, wie ich sie kannte, NMZ 26, 1.
- Kalischer, Chr. Beethoven's Beziehungen zu Mozart, Mk 4, 1 ff.
- Beethoven. Von Aug. Göllerich (Bespr.), NZfM 71, 42 ff.
- Karlyle, Ch. Die englische Oper, S 62, 50.
- Keeton, E. Tschaikevsky as a Ballet Composer. Contemporary Review Okt.
- Knorr, J. Die »graue Theorie«. I. Die Harmonielehre, KL 27, 19.
- Komorsynsky, E. von. Beethoven-Landschaften, NMZ 26, 1.
- Mozart's Messen, Mk 4, 1.
- Koptjajew, A. Eugen d'Albert (üb. M. Bessmertny), DMZ 35, 41.
- Korganow. La musique du Caucase, ZIMG 6, 1.
- Kretschmar, H. Die Aufgaben der internat. Musikgesellschaft, ZIMG 6, 1.
- Kriegeskotten, Fr. Lehrpläne und Lehraufgaben f. d. Musikunterricht a. d. höheren Lehranstalten. Mitteilungen von Chr. Fr. Vieweg. 1904, Nr. 5.
- Krutschek, P. Meine Reise nach Regensburg. (Bemerkungen verschiedener Art aus Anlaß der Generalvers.), MS16(37), 10/11.
- Lewinsky, J. Friedrich Wilhelm IV. und der Berliner Domchor, NMZ 26, 1.
- Loman, D. Nieuwe benamingen der noten ten behoeve van het zangonderwijs, WvM 11, 42.
- M., S. Samuel Rousseau †. MM 16, 19.
- Mangeot, A. Sept ans de direction (M. Albert Carré, mit statistischen Angaben), MM 16, 18.
- Le monument d'Ambroise Thomas, ibid.
- Marchesi, C. Musical decentralisation in France, MMR 34, 406.
- Marsop, P. Die Frankfurter Tagung und die Symphonie der Gegenwart, Südd. Monatsh. 04, 8.
- Mello, A. Ferd. Hummel, NMZ 26, 1.
- Mey, K. Formale und Ausdrucksästhetik der Musik, MWB 35, 41.
- Milligen, S. van. De musikale Polemieken journalistiek in de 18^e Eeuw in Frankrijk, Cae 61, 75.
- Motta, V. de. Zur Pflege der Bachschen Klavierwerke, NZfM 71, 40.
- Momigliano, F. L'estetica musicale di Giuseppe Mazzini e di Riccardo Wagner, La mova parola 5.

- Mottl, F.** Über klassische und moderne Musik (aus N. W. Tagbl.), Instrumentalmusik (Beiblatt der SMZ) 5, 10.
- Mpellaink, K.** Aristoteles über Musik, Apollon (Athen) 04, 1.
- Münser, G.** Johannes Brahms von M. Kalbeck, Bespr. S. 62, 50.
— Gedanken eines Schauenden von Hausegger, *ibid.*
— Hugo Wolf's Briefe an Hugo Faisst, S 62, 53/54.
- Musikpädagogischer Kongreß.** F. Kaatz, NZfM. 71, 43. A. Morsch, KL 26, 19 (ein Schlußwort vor den Verhandlungen). A. Kleffel, RMZ u. DMZ 35, 43.
- N., W.** Neue Bachausgaben, S 62, 51, 52.
- Nagel, W.** Mozart und die Gegenwart, Mk 4, 1.
- Nef, K.** Schlachtendarstellungen in der Musik, Grenzboten 1904, 3.
- Newmarch, R.** Tchaikovsky's early lyrical operas, ZIMG 6, 1.
- Niemann.** Neue Klaviermusik, S 62, 53/54.
- Osiria, D.** Autographe musical de Meyerbeer, RM 4, 19.
- Paul, G.** Eugen Krantz (1844—98) als Klavierpädagoge, KL 26, 19.
- Prüfer, A.** Sebastian Bach als Humorist, MWB 35, 40.
- Puttman, M.** Arnold Krug, BfHK 9, 1.
- R., A.** Aus dem Geburtsort des Geigenmachers Gasparo da Saló, ZfI 25, 2.
- Reichel, A.** Aus dem Gerichtssaal (was »Künstler« sind), SMZ 44, 27.
- Reimann, H.** Die hauptsächlichsten Formen der Orgelmusik in ihrer Entwicklung bis auf Joh. Seb. Bach, S 62, 51/52.
- Reinhard, Lina.** Kirchenmusik (a cappella Gesang befürwortet), BfHK 9, 1.
- Richardson, M.** Ideals of church music, Treasury Okt.
- Rychnovaky, L.** Johann Friedrich Kittl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Prags, 2. Mitt. des Vereins für Gesch. der Deutschen in Böhmen 43, 1.
— Ein deutsches Musikkollegium in Prag vom Jahre 1616, ZIMG 6, 1.
- S., R.** Une lettre inédite de Mozart, GM 50, 39.
- Scharlitt, B.** Das musikalische Element in Friedrich Nietzsche, MK 4, 2.
- Schering, A.** Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters, NZfM. 71, 40.
- Schjelderup, G.** Eduard Grieg, KW 18, 2.
- Schürmann, M.** Zum Schulgesang, SMZ 44, 28.
- Schultz, D.** Gluck's Orchester — vor-klassisch? (cf. Arend).
- Schmits, E.** Spohr u. Wagner, NZfM 71, 42 ff.
- Zur Geschichte und Ästhetik des durchkomponierten Liedes, AMZ 31, 40 ff.
— Veronese's »Ehebrecherin vor Christus« und die Schlußszene des »Freischütz«, MWB 35, 43.
- Schüz, A.** Melodie und Harmonie NMZ 26, 1.
- Sivry, A, de.** Amateurs et Mécènes, MM 16, 18.
- Sol, J.** Meyerbeer à Paris, RM 4, 19.
- Solentère, E. de.** Amateur de musique, MM 16, 18.
— Meyerbeer et Wagner, RM 4, 19.
- Spaeth, A.** Das Bachfest in Bethlehem Penna 1903, Si 29, 8, 9.
- Spiro, F.** Bach und seine Transskriptoren, NZfM 71, 40.
— Italienische Opernformen, S 62, 57/58.
- Sturm, W.** Soll das Wetsingen als Sport betrieben werden? SMZ 44, 28.
- Thari, E.** Pianisten-Programme, Mk 4, 2.
- Thiessen, K.** Das trunkene Lied von O. Fried. (Bespr.), S 62, 55, 56.
— Hugo Wolf's Jugend-Nachlaßwerke, S 62, 53, 54.
- Thomas, W. B.** The song of birds, Macmillan's Magazine Okt.
- Torchet, J.** Théophile Gautier, critique musical, GM 50, 42 ff.
- Thürlings, A.** Schweizerische Festspiele, ZIMG 6, 1.
- Valetta, libri d'interesse musicale, Nuova Antologia (Rom) 99, 768.**
- Victori, J.** Die 17. Generalversamml. des Cäcilienvereins in Regensburg, C 21, 10.
- Vivell, C.** Die Wahrheit in der gregorianischen Frage, GR 3, 10.
- Waldner, F.** Verzeichnis der Organisten, Sänger und Instrumentisten am Hofe zu Innsbruck unter Erzherzog Ferdinand 1567—96, MfM 36, 10.
- Wallner, H. von.** Die Kinderstimme, NMP 8, 17.
- Weber, W.** Wie studiert man J. S. Bachs, Wohltemperiertes Klavier? NMZ 26, 1.
- Weinel, H.** Richard Wagner und das Christentum, Monatschr. f. d. ges. Leben d. Gegenw. 4, 1.
- Weiss, M.** Zur Hebung des deutschen Kirchenliedes, MS 16 (37) 10/11.
- Wellmer, A.** Der Ursprung der christl. Musik und ihre ersten Erscheinungsformen, BfHK 9, 1.
- Welti, H.** Musikkritische Glossen, Die Nation 21, 52.
- Widmann, B.** Der Querstand, das m; contra fa, BfHK 9, 1.
- Wiener, O.** Musik-Exlibris, NMZ 26, 1.
- Zalos, E.** Die japanische Musik, Apollon (Athen) 04, 1.

Buchhändler-Kataloge.

- Leo Liepmannsohn**, Antiquariat, Berlin SW., Bernburger-Straße 14. Instrumentalmusik vom Anfange des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Katalog 154. 1. Abteilung: A—E. Éditions originales d'Abaco. — Albinoni. — Anglebert. — Arauxo. — J. Aubert. — C. Ph. Bach. — Joh. Christ. Bach. — Joh. Seb. Bach. — M. de Barberiis. — Beethoven. — Boccherini (son œuvre complète, de la bibliothèque de L. Picquot). — Caix d'Hervelois. — Cambini. — Clementi. — Corelli. — Couperin. — J. B. Cramer. Davaux. — Dussek. — Duval. — Eccles. — Exaudet usw. usw.
- Reeves, W.** 83, Charing Cross Road London W. C. Catalogue of old and new music and musical books.

„Die kirchenmusikalischen Verhältnisse in Wien.“

Bemerkung zu dem Aufsatz in Jhg. V Heft 9 S. 354 der Zeitschrift.

Um Unklarheiten vorzubeugen, sei nachgetragen, daß die Herren Weihbischof Dr. Marschall, Dr. Mantuani, Domprediger Michele, Dr. Karl Schnabel und Dr. Hausleitner, nur insofern als Vertreter der Cäcilianer in Wien genannt wurden, als sie allerdings tunlichste liturgische Korrektheit fordern; sie betonen aber dabei den künstlerischen Wert der aufzuführenden Kompositionen in erster Reihe und begrüßen aufs wärmste alles, was mit modernen Kunstmitteln geschaffen ist, vorausgesetzt, daß es liturgisch richtig ist; daß sie Instrumentalmusik in der Kirche von vornherein nicht verbannen, ist daher selbstverständlich.

Elsa Bienenfeld.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

Neue Mitglieder.

- Dodge, Miss J.**, London S. W. Westminster, 6 Smith Square.
Wustmann, Dr. Rudolf, Lentsch bei Leipzig, Bahnhofstraße 8.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

- Bernoulli, Dr. Ed.**, Zürich, jetzt Auf der Mauer 17 II.
Chybinski, Dr. Ad., früher Krakau, jetzt München, Hohenzollernstraße 72, II. Aufgang.
Ettler, Carl, Leipzig, jetzt Königstraße 6 Gh. II.
Hol, J. C., früher Berlin, jetzt Bologna (Italien), Via Cartoleria 18.
Meinecke, Dr. Ludwig, früher Wiesbaden, jetzt Koblenz, Kapellmeister am Stadttheater.
Schneider, Max, cand. phil., Berlin, jetzt W. 30, An der Apostelkirche 4.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

- Michel Brenet** (Paris), Deux comptes de la Chapelle-Musique des Rois de France.
Albert Mayer-Reinach (Kiel), Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1678—1720.
Elsa Bienenfeld (Wien), Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts.
André Pirro (Paris), Louis Marchand.
J. S. Shedlock (London), The Harpsichord Music of Alessandro Scarlatti.
Edgar Istel (München), Einiges über Georg Benda's »akkompanierte« Monodramen.

Ausgegeben Anfang November 1904.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte.

Den neu eintretenden Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft und denen, die noch nicht Subskribenten der zwanglos erscheinenden Beihefte, die selbständige musikwissenschaftliche Abhandlungen enthalten, geworden sind, werden bei Subskription auf die Beihefte die bisher erschienenen Hefte 1—10 zu dem ermäßigten Gesamtausnahmepreise von *M* 20,— geliefert, dafern die Subskription bis zum 30. September 1905 erfolgt. Bei den von jetzt ab erscheinenden Beiheften sollen die Subskribenten und die Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft einen weiteren Vorzug durch entsprechende Preisermäßigung genießen. Für den Einzelbezug bleiben die festgesetzten Verkaufspreise bestehen.

Leipzig.

Breitkopf & Härtel.

- Heft 1. Istel, Edgar, Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene »Pygmalion« *M* 1,50
- Heft 2. Wolf, Johannes, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia *M* 4,—
- Heft 3. Körte, Oswald, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur. *M* 5,—
- Heft 4. Kroyer, Theodor, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals *M* 6,—
- Heft 5. Nef, Karl, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang: Notenbeispiele in Auswahl *M* 3,—
- Heft 6. Niemann, Walter, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts *M* 6,—
- Heft 7. Kuhn, Max, Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.—17. Jahrhunderts (1535—1650) *M* 4,—
- Heft 8. Schröder, Hermann, Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Stile moderner Harmonik *M* 5,—
- Heft 9. Werner, Arno, Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen *M* 3,—
- Heft 10. Hirschberg, Eugen, Die Encyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert *M* 3,—

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 3.

Sechster Jahrgang.

1904.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *₰* für die 2gespaltene Petitzelle. Beilagen 15 *M.*

Amtlicher Teil.

Der Vorstand der Sektion Norddeutschlands der Internationalen Musikgesellschaft hat die am 30. September angenommenen Satzungen der Internationalen Musikgesellschaft anerkannt, seinen Bestand durch Zuwahl ergänzt und im Einverständnis mit dem Vorstände der Internationalen Musikgesellschaft die folgenden Sektionssatzungen beschlossen:

Satzungen

der

Sektion Norddeutschland der Internationalen Musikgesellschaft.

1. Name, Umfang, Sitz, Zweck.

Die Gesellschaft hat den Namen »Sektion Norddeutschland der Internationalen Musikgesellschaft«. Sie umfaßt die Gebiete der preußischen Provinzen Brandenburg, Hannover, Pommern, Posen, Ost- und Westpreußen, Rheinland, Schleswig-Holstein, Westfalen, ferner Braunschweig, Lippe, die Hansestädte, Mecklenburg, Oldenburg und hat ihren Sitz in Berlin. Als Organ der »Internationalen Musikgesellschaft«, auf Grund der am 30. September 1904 angenommenen Satzungen reorganisiert, verfolgt die Sektion die allgemeinen Zwecke der »Internationalen Musikgesellschaft« unter Benutzung der besonderen Verhältnisse ihres Wirkungsgebietes.

2. Mittel zur Erreichung des Gesellschaftszweckes.

Die Sektion regt ihre Mitglieder und Organe zur Förderung der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft durch Mitarbeiterschaft

zumal aus ihrem Sondergebiet und durch Berichterstattung über das Gesellschaftsleben innerhalb der Sektion an. Sie veranstaltet selbst oder durch Mitglieder, sowie durch Kartellvereinigungen und befreundete Musikvereine Aufführungen und Vorträge aus dem Interessengebiete der Gesellschaft und beteiligt sich an den gemeinsamen Bestrebungen der Internationalen Musikgesellschaft durch Teilnahme ihrer Mitglieder an deren Hauptversammlungen und internationalen Kongressen, sowie ihres Vorstandes an den Präsidialversammlungen der Gesellschaft.

3. Mitgliedschaft.

Ordentliches Mitglied der Sektion kann jedes im Gebiet der Sektion wohnhafte Mitglied der Internationalen Musikgesellschaft werden, das die vom ersten Kongreß der Gesellschaft am 30. September 1904 beschlossenen Satzungen der Gesellschaft anerkannt hat. Die Mitgliedschaft wird vollzogen durch Anmeldung beim Schatzmeister der Sektion oder der Internationalen Musikgesellschaft. Ausscheiden erfolgt durch Abmeldung mit der Wirkung auf Schluß des laufenden Vereinsjahres an den gleichen Stellen oder infolge von Nichtanerkennung von Satzungen und satzungsgemäßen Beschlüssen der Sektion oder Gesellschaft.

Neben den ordentlichen Mitgliedern kann der Vorstand der Sektion auch außerordentliche Mitglieder aufnehmen, die an den Versammlungen, Veranstaltungen und Darbietungen der Sektion teilnehmen können, aber nicht stimm- und wahlfähig sind. Insbesondere kann er mit bestehenden Musikvereinen Kartellvereinigungen abschließen, auf Grund deren die Mitglieder dieser Vereine an seinen Veranstaltungen teilnehmen und mitwirken.

4. Organe der Sektion. Geschäftsjahr.

Organe der Sektion sind der Vorstand, die Ortsgruppen und die Hauptversammlung. Das Geschäftsjahr der Sektion läuft vom 1. Oktober zum 30. September.

5. Vorstand.

An der Spitze der Sektion steht ein Vorstand von fünf im Sektionsgebiete wohnhaften ordentlichen Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft, die unter sich die Ämter des Vorsitzenden, Schriftführers und Schatzmeisters verteilen.

Die erstmalige Wahl des Vorstandes erfolgt durch den Vorstand der Internationalen Musikgesellschaft und ist bis zur ersten Versammlung der Sektionsmitglieder, die eine eigene Neuwahl vollzieht, gültig. Von der Neuwahl an gelten die Wahlen auf je zwei Jahre.

6. Die Ortsgruppen.

Ortsgruppen können auf Grund der Satzungen der Internationalen Musikgesellschaft vom 30. September 1904 innerhalb des Gebietes der Sektion errichtet oder reorganisiert werden. Die erstmalige Wahl des Vorstandes der Ortsgruppen auf Grund der Sektionsatzungen erfolgt durch den Vorstand der Sektion und ist bis zur ersten Versammlung der sich als Ortsgruppe konstituierenden Sektionsmitglieder gültig, die eine eigene Wahl vollzieht. Von der Neuwahl an gelten die Wahlen auf je zwei Jahre. Die Ortsgruppen regeln ihre Verhältnisse selbständig, berichten aber mindestens alljährlich dem Sektionsvorstand über ihre Tätigkeit und entsenden zu den Sektionsversammlungen Vertreter ihrer besonderen Interessen.

7. Die Sektionsversammlung.

Beschlüsse. Wahlen. Satzungsänderungen. Auflösung.

Alljährlich beruft der Vorstand innerhalb des Sektionsgebietes eine Sektionsversammlung, zu der mindestens eine Woche zuvor unter Bekanntmachung der Tagesordnung schriftlich einzuladen ist. Die Versammlung, die vom Sektionsvorstand geleitet wird, vollzieht mit Stimmenmehrheit der Anwesenden Beschlüsse und Wahlen, mit Zweidrittelmehrheit der Anwesenden bei einem Monate zuvor angekündigten Antrage Satzungsänderungen, mit Zweidrittelmehrheit aller Mitglieder die Auflösung der Sektion.

Berlin und Schleswig, 25. November 1904.

Professor Dr. Hermann Kretzschmar, Vorsitzender,
 Dr. Max Seiffert, Schriftführer,
 Professor Dr. Max Friedländer, Schatzmeister,
 Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Carl Stumpf
 in Berlin,
 Wirklicher Geheimer Rat Dr. Rochus Freiherr von
 Liliencron in Schleswig.

An die Ortsgruppen der Internationalen Musikgesellschaft.

Mehrfach geäußerten Wünschen entsprechend erlaubt sich der Unterzeichnete die auf dem Kongreß für die Ortsgruppen gegebenen Anregungen hiermit durch einige eingehendere Hinweise zu ergänzen. Sie

ergeben sich aus dem für die Gruppenarbeit wichtigsten Grundsatz: Anschluß an Bedarf und Gelegenheit!

Für den theoretischen Teil der Sitzungen wurde die Notwendigkeit regelmäßiger Rezensionen bereits betont; um Themen wird nie Verlegenheit sein, wenn die neue Literatur nur halbwegs verfolgt wird, die ausländische natürlich inbegriffen. Um nur vom deutschen Ertrag des letzten Jahres einige Beispiele herauszugreifen, wären Kalbeck: Brahmsbiographie, Glase napp: Wagnerbiographie, Wagner's Briefe an M. Wesendonk, Fleischer: Neumenstudien III, Riemann: Handbuch der Musikgeschichte, Wolf: Geschichte der Mensuralnotation für ausführliche Referate sehr geeignet. Was Zeitschriften betrifft, so enthält allein der letzte Sammelband der IMG. in den Aufsätzen Brenet's, Bienenfeld's, Pirro's drei Vorwürfe, deren jeder einen selbständigen, breiten Bericht verdient. Auch die Neuausgaben praktischer Musik, alter und heutiger, bieten fortwährend Veranlassung zu Einführungen für die einen, zu Repetitorien für die anderen. Sie wird man am besten mit dem praktischen Teil der Gruppensitzungen verbinden.

Der theoretische ist aber keineswegs auf Referieren und Rezensieren beschränkt, sondern es stehen ihm selbständige, die Wissenschaft möglicherweise direkt fördernde Aufgaben offen, nämlich in der systematisch-historischen Untersuchung der musikalischen Verhältnisse des Ortsgruppenbereichs. Stand und Entwicklung der Kirchenmusik, des Schulgesangs, der Gelegenheitsmusik, der Volksmusik, der Hausmusik, der eigentlichen Kunstmusik gehören da zu den Fragen, die vor aller Augen liegen. Die Mehrzahl wird Behandlung in einzelnen Teilen verlangen oder vertragen. Man denke, was in der Gruppe »Volksmusik« nur für das Kinderlied oder das Soldatenlied noch zu tun ist! Auch für Bibliographie und Biographie kann es sehr nützlich werden, wenn unsere Ortsgruppen obligatorisch musikalische Lokalgeschichte treiben.

Der praktische Teil der Gruppensitzungen wird mit einem gewissen Recht die »Denkmäler« und verwandte Publikationen des Inlands und des Auslands bevorzugen. Ein für alle Gruppen brauchbares Verfahren läßt sich da allerdings nicht angeben, sondern jede hängt von den besonderen Mitteln und Kräften ab, die ihr zur Verfügung stehen. Von Motetten, Chorkantaten, Konzerten und Orchesterkompositionen wird überall nur ein sparsamer Gebrauch möglich sein, ja es kann einzelnen Gruppen auch reine einfache Solomusik einen zu großen Kostenaufwand verursachen. Wenn letztere vorläufig den praktischen Teil fallen lassen oder sehr hintanstellen, verlieren sie damit noch nicht die Lebenskraft.

Soweit die Gruppen in der Lage sind, zu musizieren, lassen sich für die Verwendung der Denkmälerbände verschiedene Wege einschlagen. Es kann der einzelne Band für sich vorgenommen, sein Inhalt kann auf mehrere

Sitzungen verteilt, er kann drittens in Verbindung mit verwandten Bänden gebracht und zu einem Überblick über die Entwicklung der betreffenden Gattung in größeren oder kleineren Perioden benutzt werden. Auf solche Geschichtsbilder muß die Gruppenmusik grundsätzlich ausgehen. Illustrationen zum Sololied, zur Solokantate, zur Solosonate, zeitlich enger oder weiter gefaßt, wären leichtere, Geschichte des Psalms, des weltlichen Chorlieds schon schwierigere Aufgaben. Auch die Bedeutung einzelner Künstler ist ein sehr ergiebiges Demonstrationsobjekt, für ältere Meister allerdings nur da, wo, wie bei Palestrina, bei Sweelinck, bei Schütz Gesamtausgaben oder doch reiches Material vorhanden, für neuere Komponisten unbeschränkt ausführbar.

Daß die Gruppen neben der alten auch neue Musik treiben, ist nicht bloß wünschenswert, sondern notwendig. Sollen sie doch der Einseitigkeit wehren und als Muster musikalischer Bildung auch auf Lücken aufmerksam machen. Da ergibt sich denn als eine der ersten Pflichten für internationale Bekanntschaft mit der neueren Komposition zu sorgen. Auch dabei wird einerseits systematisch, andererseits nach Gelegenheit zu verfahren sein. Wo gerade eine Oper von Charpentier, eine Sinfonie von d'Indy aufgeführt wird, da liegt für die Gruppe eine Demonstration entweder über die neue Oper, die neue Sinfonie in Frankreich oder über die Gesamtgeschichte der französischen Oper, der französischen Sinfonie nahe; sie kann in diesem Falle drittens auch ein Entwicklungsbild des betreffenden Künstlers versuchen.

Der Hauptgrundsatz muß sein, nach leitenden Ideen zu musizieren. Muster für derartige Programmanlagen findet jeder in E. Bohn's »fünfzig Konzerten usw.«, auch die letzten Aufführungen der Sänger von St. Gervais und anderer Pariser Gesellschaften können (in den Berichten unserer »Zeitschrift«) zu Rate gezogen werden.

Es darf gehofft werden, daß eine derartige praktische Tätigkeit den Ortsgruppen praktische Musiker in größerer Zahl zuführt, und daß sich damit unter den Mitgliedern ein Stamm ausführender Kräfte bildet. Diesen natürlichen Prozeß nicht zu stören, wird es sehr darauf ankommen, nichts zu unternehmen, was nicht gut und interessant durchgeführt werden kann.

Da dieser Arbeitsplan an die Vorsitzenden der Ortsgruppen starke Ansprüche stellt, wird man, wo immer der Mitgliederbestand es erlaubt, gut tun, zur Unterstützung und Entlastung besondere »Arbeitskommissionen« einzusetzen.

Schlachtensee, 15. November 1904.

H. Kretzschmar.

Ein verlorenes Werk Johann Sebastian Bach's.

Als die Bach-Gesellschaft, nicht die Neue sondern diejenige welche die Gesamtausgabe der Werke herstellte, sich dem Ziele ihrer gewaltigen Arbeit nahe sah, schrieb einer ihrer Herausgeber in seinem Vorwort, er halte die Zahl der untergegangenen Kompositionen Bach's nicht für so groß, wie man sie gewöhnlich annehme. Es wäre interessant, die Gründe des verdienten Forschers für eine so auffallende Behauptung zu erfahren; solange er sie nicht ausspricht — und dies scheint bisher nicht der Fall gewesen zu sein —, darf man an der Ansicht des vorzüglichsten aller Bachkenner, Wilhelm Rust's, festhalten. Die Tatsache, daß Bach fünf vollständige Jahrgänge von Kirchenkantaten durchkomponiert hat, ist ebensowenig abzuleugnen wie die andere, daß das Jahr mehr als 60 Feiertage enthält; das gäbe weit über 300 Kantaten, erhalten sind aber »nur« etwa 200, bei denen schon die nicht offiziellen Trauungskantaten mitgerechnet sind. Wenn ferner Rust unwiderleglich bewiesen hat, daß in der durch ihren Text für uns ganz ungenießbaren Trauerkantate auf die Königin Christiane Eberhardine uns Fragmente einer Passionsmusik erhalten sind, so zeigen uns diese herrlichen Sätze durch ihren musikalischen Gehalt die volle Größe des Verlustes nicht nur in quantitativer sondern auch in qualitativer Hinsicht; mit welchem Texte man sie auch aufführen mag — künftige Bach-Feste werden sie sich hoffentlich nicht entgehen lassen —, sie werden immer beweisen, daß hier nichts Geringeres als ein Werk vom Werte der Matthäuspassion in Trümmer gegangen ist. Doch nicht von diesen grandiosen Schöpfungen für die Kirche soll hier die Rede sein, sondern von einer graziösen Perle der Kammermusik, die bei bisherigen Untersuchungen »schlecht weggekommen« ist, obgleich sie die auf sie verwandte Mühe reichlich lohnt; sie hat nämlich den bei Verlustobjekten sehr schätzenswerten Vorzug, daß sie sich wiederbringen läßt, wenn man sie nur ausgräbt und von einigen kleinen Erdenresten säubert.

Wieder müssen wir vom trefflichen Rust ausgehen. Ihm gebührt das Verdienst, die meisten Bach'schen Klavierkonzerte als Übertragungen von Violinkonzerten erkannt zu haben. In einigen Fällen war dies nicht schwer, wo nämlich die Originale erhalten waren, wie bei den Konzerten in G-moll, D-dur und dem mit 2 Flöten in F-dur; ihr größter Teil ist aber eben nicht erhalten, und da waren sorgfältige Forschungen notwendig, die Rust zu dem unwiderleglichen Resultate führten: alle erhaltenen Klavierkonzerte sind Übertragungen, auch das berühmte in D-moll, das so viele beliebte Pianisten ihrem geistigen Horizonte gemäß zu verstümmeln pflegen, indem sie nur seinen ersten Satz vortragen, weil sie die Schönheiten der beiden folgenden nicht verstehen und von der Einheit des Ganzen keinen Begriff haben; freilich wer den wunderbaren Mittelsatz einmal in seiner originalen Gestalt als Violinsolo gehört hat, wird ihn auf dem Hammerinstrument kaum mehr vortragen — aber wer kennt denn die Originalgestalt jenes Adagio? Daß Breitkopf und Härtel sie längst publiziert haben, scheint Geigern und Hochschulen unbekannt geblieben zu sein. — Doch war es wohl zuviel gesagt, wenn es hieß: alle Konzerte. Bei einem ließ Rust eine Ausnahme zu, dem in A-dur; er drückte sich jedoch vorsichtig aus, und diese Unsicherheit, jedoch mit der Hinneigung zum Glauben an ein wirkliches originales Klavierkonzert, ist bis in die allerneueste Zeit hinein auch für die gediegensten Bachkritiker maßgebend geblieben.



Und doch ist auch das A-dur-Konzert ursprünglich für die Geige geschrieben.

Der maßgebende Grund liegt in der Technik der Soli. Man sehe sich zunächst den zweiten Satz an, das vermöge seines Inhalts dem genannten Adagio ebenbürtige Largetto in Fis-moll. Für dieses liegt das Material besonders günstig; man hat nur bisher wenig beachtet, daß es in einem zweiten — vielmehr ersten! — autographen Exemplare erhalten ist, welches in Band XVII, Seite 318 der Gesamtausgabe veröffentlicht ist; wir wollen es hier die Fassung *B* nennen. Vergleicht man es mit dem definitiven Exemplar, der Fassung *A*, so erkennt man ohne weiteres, daß es die ältere Gestalt zeigt, obgleich Melodie, Harmonie (soweit sie angegeben ist) und Baß übereinstimmen. Was nicht übereinstimmt, sind die Verzierungen, jene unglückseligen Verzierungen, die dem Bachforscher und noch mehr dem Bachspieler so viele Schwierigkeiten bieten, daß sich ihre Lösung schwerlich auf historischem, vielleicht überhaupt nicht auf theoretischem Wege, sondern wohl nur durch den praktischen Entscheid machtvoller Persönlichkeiten gewinnen lassen wird. Für unseren Fall kommt nur eine Tatsache in Betracht: die unverzierte Melodie ist älter als die verzierte; die Einfachheit ist, zumal bei einer so tief innerlich empfundenen Melodie wie der vorliegenden, das Gegebene, während die Ornamente — »gruppetti« nennt sie bezeichnend der Italiener — erst bei der Bearbeitung für die Außenwelt hinzutreten; sie gelten weniger dem künstlerischen Empfinden als dem gesellschaftlichen Effekt. Hier ist nun zwischen zwei Arten von Verzierungen zu unterscheiden: den melodischen und den rein ornamentalen. Jene sind nur scheinbar Verzierungen, in Wahrheit gehören sie zur Melodie, zum eigentlich Erfundenen; die anderen sind äußerliche Zutaten. Von jenen ist auch die Fassung *B* nicht frei; es sind lange Vorschläge und Triller, die den Gesang geschmeidiger machen; aber auch mit ihnen ist das Stück keineswegs überladen, und namentlich verdient der Umstand Beachtung, daß sie gegen den Schluß hin immer seltener werden, ja an Stellen fehlen, wo man sie nach den Gesetzen der Analogie unbedingt erwarten würde, wie im vorletzten und drittletzten Takte des Solo. Schon dieser Umstand beweist, daß *B* zwar älter als *A*, jedoch ebenfalls nicht die ursprüngliche Fassung ist; vielmehr darf man aus jenen Differenzen auf eine Urgestalt *C* schließen, in der auch der erste Teil des Largetto so aussah wie jetzt der zweite. Fast ganz frei ist aber *B* von jenen rein äußerlichen Schnörkeln, als Mordenten, Pralltrillern, Doppelschlägen usw., an denen *A* so überreich ist, und die sichtlich nur dazu dienen, eine dem Geigenstrich zgedachte, dem Klapperkasten im Grunde ganz unzugängliche Melodie für diesen einigermaßen wirksam zu machen, wie sich ja die gleiche und gleich vergebene Mühe am Adagio des D-moll-Konzertes durch fünf verschiedene Phasen verfolgen läßt. In unserem Largetto ist gleich der erste Takt des Solo hierfür charakteristisch; er lautet in *B*:



in *A* dagegen:



und zeigt des Komponisten Einsicht in den Charakter der beiden Instrumente, aber auch seine Verlegenheit gegenüber den lang gehaltenen Tönen in der Mittellage der Violine, denen er am Tasteninstrument mit den verschiedensten Mitteln beizukommen sucht. Noch deutlicher spricht der vierte Takt; aus dem einfach noblen:



von *B* ist in *A* eine Art Virtuosenstückchen geworden:



So geht es fort; ja im dritten Takte des zweiten Solo-Einsatzes hat die Verzierungsucht zu einer sinnentstellenden Absurdität geführt; man vergleiche nur *B*:



mit *A*:



Ist nun *B* ein ebenso vorzügliches Violinstück, wie *A* und *B* ungeeignet für alte und neue Klaviere sind, so läßt sich die Gestalt von *C* klar an Takt 28 und 29 (Seite 121, Zeile 2 = 319, Zeile 3—4) nachweisen, mit deren Zitat die Reihe unserer Beispiele aus dem Larghetto abgeschlossen sei; sie lauten

in *A*:



in *B*:



in *C* offenbar:



Kürzer können wir uns wegen der Außensätze fassen. Ihre Übertragung zeigt sich nicht nur in der bequemen Spielbarkeit für die Geige, sondern

schon darin, daß im Finale bei jedem Tutti die Stimme der ersten Ripien-Violine vom Solo mitgespielt wird. Im ersten Satze liegt dies scheinbar etwas anders; wir kommen darauf gleich zurück. Sehen wir uns einen Augenblick die Themen des Finales und danach die der anderen Sätze an. Nicht nur ihre Lage, auch ihr Charakter weist auf die Violine hin und soweit als möglich von allen Klavieren fort. Bach's Klavierthematik ist entweder, wie in vielen unbegleiteten Stücken, kontrapunktisch-polyphon, oder, wie in anderen Soli, zumal Praeludien, und fast allen Ensemblesätzen homophon-akkordisch. Wie Bach in Wahrheit seine Klavierkonzertthemen gestaltet, welche Klangart und Technik er dabei im Ohre hatte, zeigen die Melodien authentischer Originalkonzerte, so der beiden in D-dur und A-moll mit Violine und Flöte (Werke XVIII 127 und XVII 223), ganz besonders aber dessen in C-dur für zwei Klaviere (Werke XXI, II 39). Nie geht hier die Solostimme mit den einleitenden Orchestergeigen zusammen; mit voller Faust greift der Spieler in die Tasten, in rauschenden Harmonien zeigt er seine Kunst und sein Instrument, denn das Wesen des Klaviers wie der Harfe ist akkordisch, weil gesanglos, während das der Geige nun einmal melodisch-gesangvoll ist und trotz aller kühnen Versuche der Solosonaten bleibt. Gerade deshalb ist ja das Doppelkonzert in C-dur so lehrreich, weil ihm zwei andere Doppel-Klavierkonzerte, beide in C-moll, gegenüberstehen, die von Doppel-Violinkonzerten übertragen sind; und zwar ist von dem einen das Original erhalten, während das andere eben durch die Struktur seiner Themen zeigt, nach welcher Seite es gehört und nach welcher nicht. Hier scheint nun in unserem A-dur-Konzert das Hauptthema des ersten Satzes Widerspruch zu erheben. Deshalb sei es hierher gesetzt:



Das sind zwar nur gebrochene, aber doch immerhin Akkorde; also? — Gemach, der Widerspruch ist nur scheinbar. Erstens beweisen die genannten Werke in C-dur, D-dur und A-moll, also sämtliche Originale Bach's, außer den natürlich anders gearteten Konzerten für drei Klaviere, daß er bei ursprünglicher Klaviererfindung den Solisten mit ganzen, nicht mit arpeggierten Akkorden anfangen ließ; günstig für den Pianisten sind auch jene Arpeggien nicht. Dann aber dauert die Herrlichkeit nicht über die zwei angeführten Takte hinaus; im dritten ist bereits das Unisono mit der ersten Orchestergeige da, nicht ohne die üblichen »Manieren« zum Ersatze der gehaltenen Töne. Voll guten Willens also stürzte sich der Bearbeiter auf seine Aufgabe, das Geigensolo in ein Klaviersolo umzuformen; aber schon im dritten Takte mußte er die Segel streichen. Es gibt einen genau entsprechenden Fall: das Finale des E-dur-Konzertes (Werke XVII, 105) beginnt ebenfalls mit flotten Arpeggien, die hier sogar durch drei Oktaven auf- und niederfluten; aber vom vierten Takte an hat der Pianist die erste Geigenstimme mitzuspielen, und daß er dies ursprünglich auch in den Anfangstakten zu tun hatte, der Satz mithin für Violine mit Streichorchester geschrieben war, zeigt ja das Vorspiel zur Kantate »Ich geh und suche mit Verlangen« (X, 301). Hier wie dort ist die Originalstimme so gut wie unverändert beibehalten worden, und nur die Anfangstakte werden

jedesmal, wo sie wiederkehren, durch jene Arpeggien ersetzt. Wer also der Geige das ganze A-dur-Konzert wiedergeben will (bisher ist ja nur das Larghetto als Violinstück herausgegeben worden), der hätte im ersten Satze nur einige Verzierungen fortzulassen und an folgenden Tuttistellen die Arpeggien durch die erste Ripiengeige zu ersetzen: Seite 109, Takt 1, 2, 9—11; 110, 1 und 12; 111, 1, 10, 11; 113 2, 3, 10, 11; 114, 6 und 7; 115, 10 und 11; 116, 8 und 9; 117, 4—7. Einige Schwierigkeit könnten 114, 8 und 9 bereiten; hier ist, wie der Anschluß vor- und rückwärts zeigt, bei der Bearbeitung von Bach die erste und zweite Ripienstimme ins Klaviersolo, das Geigen Solo dagegen in die erste Orchesterstimme umgeschrieben worden.

Daß die Rekonstruktion bald vorgenommen werde, wie sie kürzlich mit dem F-moll-Konzerte durch Gustav Schreck so erfolgreich geleistet worden ist, darf man im Interesse der allgemeinen musikalischen Erziehung nur wünschen. Bereits hat Alfred Heuss im Programme des Leipziger Bach-Festes die berechnete Forderung aufgestellt, daß die Pianisten, nicht mehr an den beschränkten Umfang alter Instrumente gefesselt, dem D-dur-Konzerte seine ursprüngliche Tonart E-dur zurückgeben sollen; was aber der Tonart recht, das ist der Klangfarbe billig, und das A-dur-Konzert hat hierbei den Vorzug, daß es nicht transponiert zu werden braucht: auch das Original stand in A-dur. Vor allem aber ist die Violinmusik nicht so reich an wirklichen Meisterwerken, daß man sich einen wirklichen Bach so leichtthin aus der Hand gleiten lassen dürfte. Denn so hoch auch die modernen Bemühungen um die Meister des siebzehnten und beginnenden achtzehnten Jahrhunderts zu schätzen sind: das wird auch der gesinnungstüchtigste »Renaissance«-Schwärmer nicht behaupten wollen, daß alle die Vivaldi, Legrenzi, Nardini, Locatelli, Leclair und wie die vielen Geiger geheißen haben mögen, sämtlich der Ewigkeit ins Auge geblickt und einen Abglanz ihres erhabenen Lichtes der Menschheit in monumentalen Kunstwerken gespendet, oder daß sie auch nur, wie zuweilen Tartini, Momente dämonischer Inspiration blitzartig erfaßt und mit feurigem Temperament zu vollendeten Schöpfungen ausgestaltet hätten. Das alles aber, und noch viel mehr, hat Bach getan, auch schon in seiner Köthener Periode, auch in den verlorenen und hoffentlich nicht für immer verlorenen Violinkonzerten, zum mindesten in jenem unvergleichlichen, des Interpreten noch harrenden Larghetto.

Rom.

Friedrich Spiro.

Liszt as Pianoforte Writer.

There is nothing easier than to estimate Liszt the pianist, nothing more difficult than to estimate Liszt the composer. As to Liszt the pianist, old and young, conservatives and progressives, not excepting the keyboard specialists, are perfectly agreed that he was unique, unsurpassed and unsurpassable. As to Liszt the composer on the other hand opinions differ widely and multifariously, — from the attribution of superlative genius to the denial of the least talent. This diversity arises from partisanship, individuality of taste, and the various conceptions formed of the nature of

creative power. Those however who call Liszt a composer without talent, confess themselves either ignorant of his achievements, or incapable of distinguishing good from bad and of duly apportioning praise and blame. Those on the other hand who call Liszt a creative genius, should not omit to observe and state that his genius was qualitatively unlike the genius of Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn and Schumann. With him the creative impulse was in the main and as a rule an intellectual impulse. With the great masters mentioned the impulse was of a general origin, all the faculties co-operating. While with them composition was always spontaneous, being, however great the travail, a birth not a making; with Liszt it was often reflective, the solution of a problem, an experiment, a caprice, a defiance of conventional respectability, or a device for the dumbfounding and electrification of the gaping multitude. In short, Liszt was to a larger extent inventive than creative. The foregoing remarks do not pretend to be more than a suggestive attempt at explaining the inexplicable differences of creative power. That Liszt could be spontaneous and in the best sense creative, he has proved by whole compositions, and more frequently by parts of compositions. That has to be noted; as well as that his love of experimenting and scorn for the familiar, not to mention the commonplace, led him often to turn his back on the beautiful and to embrace the ugly.

As a composer of pianoforte music, Liszt's merits are more generally acknowledged than as a composer of any other kind. Here indeed his position is a commanding one. We should be obliged to regard him with respect, admiration, and gratitude, even if his compositions were aesthetically altogether a failure. For they incorporate an original pianoforte style, a style that won new resources from the instrument, and opened new possibilities to the composer for it, and the player on it. The French revolution of 1830 aroused Liszt from a state of lethargy. A year after this political revolution, there occurred an event that brought about in him an artistic revolution. This event was the appearance of Paganini in Paris. The wonderful performances of the unique violin virtuoso revealed to him new ideas. He now began to form that pianoforte style which combined as it were the excellences of all the other instruments, individually and collectively. Liszt himself called the process "the orchestration of the pianoforte". But before the transformation could be consummated other influences had to be brought to bear on the architect. The influence of Chopin, who appeared in Paris soon after Paganini, must have been great, but was too subtle and partial to be easily gauged. It is different with Berlioz, whose influence on Liszt was palpable and general, affecting every branch of his art-practice. Thalberg has at least the merit of having by his enormous success in 1836 stimulated Liszt to put forth his whole strength.

The vast mass of Liszt's pianoforte compositions is divisible first into two classes, — the entirely original compositions, and the compositions based to a more or less extent on foreign matter. The latter class consists of transcriptions of songs (Schubert, Beethoven, Mendelssohn, Franz, etc.), symphonies and overtures (Berlioz, Beethoven, Rossini, Wagner, etc.), and operatic themes (from Rossini and Bellini to Wagner and Verdi), and of fifteen Hungarian rhapsodies; the former consists of studies, brilliant virtuosic pieces, musical poems, secular and sacred, picturesque, lyrical, etc. (such as *Années de Pèlerinage*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Consolations*, the

legends "St. François d'Assise: La Prédication aux oiseaux," and "St. François de Paule marchant sur les flots," etc.), and one work in sonata form, but not the conventional sonata form. Although not unfrequently leaving something to be desired in the matter of discretion, his transcriptions of songs are justly famous masterpieces. Marvellous in the reproduction of orchestral effects are the transcriptions of symphonies and overtures. The operatic transcriptions (Illustrations, Fantasies), into which the *geistreiche* Liszt put a great deal of his own, do not now enjoy the popularity they once enjoyed; the present age has lost some of its love for musical fireworks and the tricking-out and transmogrification by an artist of other artists ideas. The Hungarian Rhapsodies, on the other hand, which are still more fantasias on the adopted matter than the operatic transcriptions, continue to be favourites of the virtuosi and the public. As to the original compositions, they are very unequal in artistic value. Many of them however are undoubtedly of the greatest beauty, and stand whatever test may be applied to them. No one would think of numbering with these exquisite perfect things the imposing Sonata. It cannot be placed by the side of the sonatas of Beethoven, whose ideal and formative power Liszt lacked. Nevertheless it is impossible for the unprejudiced not to recognise in it a noble effort of a highly gifted and ardently striving mind. Technically, instead of three or four self-contained separate movements, we have there a long uninterrupted series of continuous movements, in which however we can distinguish three complexes corresponding to the three movements of the orthodox sonata. The *Andante sostenuto* and *Quasi Adagio* form the simpler middle complex. Although some of the features of the orthodox sonata structure are discernible in Liszt's work, most of them are absent from it or irrecognisably veiled. The most novel and characteristic features are the unity and the evolution by metamorphosis of the thematic material — that is to say, the motives of the first complex reappear in the following ones, and are metamorphosed not only in the later but also in the first. Nothing could characterise the inequality of Liszt's compositions better than the fact that it is possible to draw up a programme of them wholly irreproachable, admirable and delightful, and equally possible to draw up one wholly objectionable, abhorrent, and distressful. All in all, Liszt, is a most remarkable and interesting and at the same time an epoch-making personality, one that will remain for long yet a living force in music, and for ever a striking figure in the history of the art.

Edinburgh.

Fr. Niecks.

Bach's Motetten, begleitet oder unbegleitet?

Auf Seite 10 f. der Festschrift des *zweiten deutschen Bachfestes* wird die Frage berührt, ob auch die Motetten Bach's, bei welchen keinerlei Bezifferungen und Stimmen sich erhalten haben, zu Bach's Zeiten von einem Generalbaßinstrument begleitet worden und mit einem solchen gedacht seien. Die Frage wird dort bejaht. »Daß Bach auf die Mitwirkung der Orgel rechnete, kann einigen Stellen, die harmonisch nicht Bachisch korrekt sind, entnommen werden. Die vermeintlichen Unkorrektheiten heben sich sofort, wenn die Orgel die untere Oktave mitspielt.« Es lag nicht in der Absicht einer Festschrift, hierfür Beispiele als Beweise anzuführen. Da sich aber herausstellte, daß sehr vielen Kennern der Motetten derartige Stellen unbekannt geblieben waren, so ist es nicht unzweckmäßig, nachträglich auf den Gegenstand zurückzukommen und ihn etwas ausführlicher zu behandeln, als es dort möglich war.

Eigentümlicherweise führt auch Spitta¹⁾, der zwar ebenfalls zu dem Schlusse kommt, daß die Motetten begleitet worden seien, und sogar ausspricht, daß sie mit Sicherheit ihre Wirkung allein unter Orgelbegleitung tun können²⁾, nicht als einen Beweis für seine Ansicht an, daß durch Weglassung der unteren Oktave harmonisch unkorrekte Stimmführungen entstehen. Daß das Generalbaßinstrument die Baßstimme eine Oktave tiefer mitspielt, braucht an dieser Stelle wohl nicht mehr nachgewiesen zu werden. Diese Spielregel findet ihren Beweis sowohl in der Spieltechnik der Orgel und des Cembalos wie von ihr in den einschlägigen Lehrbüchern die Rede ist.

Ich möchte zuerst einige Beispiele aus der Motette »*Singet dem Herrn*« geben, besonders deshalb, weil sich von diesem Werk, obgleich es vollständig, d. h. die autographe Handschrift erhalten ist, weder Orgelstimme noch irgendeine Bezifferung erhalten hat. F. Wüllner, der Herausgeber des *Motettenbandes*³⁾ in der Ausgabe der Bachgesellschaft, sagt, daß die Partiturnhandschrift ungemein flüchtig geschrieben sei, und daß die anfangs sehr schön, von Bach selbst geschriebenen Stimmen, allmählich immer flüchtiger würden. »Die letzte Stimme (der Baß des zweiten Chores)«, sagt Wüllner, sei »sogar nicht von Bach zu Ende geschrieben, sondern von der Fuge »*Alles was Odem hat*«, von einer andern Hand. Es macht den Eindruck, als hätten die Stimmen für eine Aufführung plötzlich fertig werden müssen und als habe sich Bach im letzten Augenblicke helfen lassen«. Dies ist nicht unwahrscheinlich; dadurch würde sich vielleicht auch das Fehlen der Continuo-stimme erklären, die dadurch zu ersetzen war, daß der Spieler des Generalbaßinstrumentes die Partitur benützte. Indes sei dem wie ihm wolle, einige Stellen der Motette ergeben nicht vollständig harmonische Korrektheit, wenn nicht die untere Oktave mitgeht. Zur Orientierung sei nebenbei gesagt, daß die Fehler durch Stimmenkreuzung des Tenors mit dem Baß entstehen. Stimmenkreuzungen kommen bekanntlich in den Motetten sehr häufig vor und sind

1) Spitta redet (Bach II, S. 437) zwar von gelegentlichen »Überschreitungen selbst der elementaren Regeln der Stimmführung« in den Motetten, führt aber nur als Beispiel die Oktavenparallelen der äußersten Stimmen in Takt 26—27 der Motette »*Singet dem Herrn*« an.

2) s. J. S. Bach II, S. 441.

3) Band XXXIX. S. XV f.

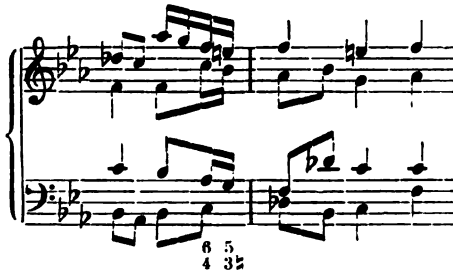
bei diesen vielstimmigen, so überaus lebendigen, konzertierenden Werken ohne weiteres begreiflich.

Seite 29 des XXXIX. Bandes der Bachausgabe findet sich nun im fünften Takt folgende Stelle:

Hier entstehen durch die Stimmenkreuzung bei dem mit * bezeichneten Stellen zwei aufeinanderfolgende Quartsextakkordfortschreitungen, die, weil dies im Wesen derartiger Quartsextakkorde einmal liegt, sehr matt klingen und teilweise fehlerhaft sind, wenn man den zweiten Zwischenton nicht akkordisch auffaßt, wozu aber kein Grund vorliegt. Daß sich dies alles behebt, wenn der Baß noch die untere Oktave hat, braucht wohl kaum gesagt zu werden. Matt klingt der erste Quartsextakkord besonders deshalb, weil seine Wirkung durch den vorhergehenden Sextakkord des gleichen (Des-dur) Akkordes geschwächt wird.

Eine ähnliche Stelle, nur gerade entgegengesetzt findet sich gleich in den folgenden Takten, Seite 30, erster und zweiter Takt. Hier ist, da es sich um einen Kadenzschluß handelt, auf Quartsextakkordwirkung gerechnet, die aber nicht eintritt, wenn die Stelle wie folgt heißt:

Bei * tritt die Kadenz ein, ein Trugschluß nach Des-dur (V-VI in F-moll), der aber durch diese Fassung ein ganz und gar unnatürliches Aussehen erhält, die kaum von Bach beabsichtigt sein konnte. Aufgelöst heißt die Stelle:



Über die Motette »*Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*«, braucht nicht geredet zu werden. Für sie existieren bekanntlich Continuo- wie sogar auch Instrumentalstimmen. Wichtiger ist die Motette »*Jesu meine Freude*«, von der Originalstimmen fehlen. Hier vergleiche man den fünften Takt des Choralen »*Unter deinen Schirmen*«, der harmonisch erst durch die Oktavenverdopplung korrekt wird, oder Seite 70 zweitletzter Takt, wo die eigentliche Kadenzwirkung ganz verloren geht, wenn der Quartsextakkord nicht zum Vorschein kommt:



Ferner sehe man sich die zwei letzten Takte auf Seite 71 und den ersten auf Seite 72 an, die harmonisch viel befriedigender sind, wenn der Baß die Grundtöne abgibt. Auf schwerem Taktteil und sprunghaft eingeführt findet man einen Quartsextakkord, der vollständig in der Luft hängt auf Seite 75, zweiter Takt:



Daß diese Stelle nicht so gemeint sein kann, sieht wohl jedermann ohne weiteres ein, besonders da noch mehrere Schlüsse auf die gleichen Worte völlig regelrecht unmittelbar folgen.

Weitaus am häufigsten sind derlei Fortschreitungen in der achtstimmigen Motette »*Fürchte dich nicht, ich bin bei dir*«; hier wimmelt es geradezu von solchen. Sie alle einzeln anzuführen, würde zuviel Raum einnehmen. Ich begnüge mich mit einigen Beispielen und führe die anderen mit Takt- und Seitenzahlen an. Auf S. 88 sind die Kadenzschlüsse im zweiten und dritten

Takt Quartsextakkorde. S. 93 im vierten und S. 94 im dritten Takt treten springende Quartsextakkorde ein (man bemerke) wie bei ganz ähnlichen Phrasen auf die gleichen Worte die gebräuchlichen Satzregeln vollständig gewahrt bleiben, weil der Baß tiefere Lagen hat und nicht den Tenor kreuzt, Seite 95, auf welcher der Tenor fortwährend unter den Baß gerät, findet man im ersten, zweiten und dritten Takt auf gutem Taktteil schwebende Quartsextakkorde, Seite 100, in den zwei letzten Takten, steht:



In der achttimmigen Motette »Komm, Jesu, komm« hingegen wird man vor einen besonderen Fall gestellt, der von einer ganz anderen Seite angesehen werden muß, weil hier eine Verdoppelung der unteren Oktave Bach's Absichten offenbar nicht ganz entsprechen würde. Es betrifft die erste Hälfte der Verszeile: »Ich sehne mich nach deinem Frieden.« Gleich nach dem ersten Eintritt des neuen Themas (S. 111, 7. Takt) bringt Bach auf vollem Einsatz des ersten Chores einen vorbereiteten Quartsextakkord, der aber ganz wunderbar als künstlerische Absicht sich erklären läßt. Ich gebe zuerst die Stelle, auf vier Systeme übertragen:

Erster Chor.

Ich seh - ne mich, ich sehne mich,

Zweiter Chor.

Ich seh - ne mich, ich seh - ne mich, ich seh - ne

4

ich seh - ne mich.

mich ich seh - ne

6/4 6/4

Hier stehen im zweiten, fünften und sechsten Takt Quartsextakkorde. Der wichtigste ist zunächst der erste, weil er am klarsten zeigt, daß er von Bach gewollt war, indem die Stimmen übereinanderliegen. Es wäre ein leichtes gewesen, diesen Akkord durch volle Kadenzierung des Basses nach *g* zu vermeiden. Diese nicht von der Hand zu weisende Absicht Bach's legt uns nun aber auch die Verpflichtung auf, die folgenden Quartsextstellen absolut als solche zu verstehen und aufzufassen, obgleich sie durch die an anderen Stellen vorgenommene Verdopplung des Basses in der unteren Oktave sofort sich beheben würden.

Es ist nun die Frage, was Bach mit diesen durchaus nicht gewöhnlichen Akkordlagen beabsichtigte. Rein musikalisch erzielte er dadurch ein ganz herrliches Ineinandergehen der Stimmen, denn gerade mit Einführung der vollen Kadenz wären immer gesonderte kleine Abschnitte entstanden, die für sich allein dagestanden hätten. Und dies führt auch zu der künstlerischen Absicht Bach's. Die Schilderung des Sehns dürfte nicht unterbrochen werden, wenn gerade das Spezifische der Sehnsucht ausgedrückt werden sollte; und zugleich liegt in diesen Quartsextakkorden gerade etwas Suchendes, in gewissem Sinne Hilfloses, was ja der eigentliche Inhalt des ersten Teiles dieser herrlichen Motette ist, die unmittelbar vorher den Gedanken ausführt: Jesus, ich bin kraftlos ohne dich; ich sehne mich nach dir, nach deinem Frieden. Das sind vielleicht Gründe, die man weniger mit Worten erklären kann, sondern die sich nur fühlen lassen. Vertieft man sich in die Absicht des Werkes, so wird man sie wohl durchaus begründet finden.

Ist dem nun so, so werden in dieser Motette, wenigstens bei dieser Stelle keine Oktavenverdopplungen vorgenommen werden dürfen. Dies führt auch etwas weiter. Von allen verbürgten Motetten Bach's rechnet diese Motette am wenigsten auf eine Orgelbegleitung, und wenn eines dieser Werke ohne eine solche auch gedacht ist, so ist es diese. Ihr Stil ist zudem von dem der anderen sichtlich verschieden. Eine derart schöne, durchaus vokale Stimmenführung, eine derart einfache, wunderbar plastische Anlage, wie besonders im ersten Teil, trifft man bei kaum einer anderen Motette Bach's wie-

Ferner haben sich Chöre, die meistens *a cappella* singen, so sehr an ihre Selbständigkeit gewöhnt, daß ihnen jegliche Begleitung hinderlich vorkommt. Zu Bach's Zeiten waren aber bekanntlich auch kleinere handlichere Orgeln in Gebrauch, den Organisten war das Begleiten in Fleisch und Blut übergegangen, und ein Chor wußte von nichts anderem als von begleitetem Gesang, so daß die erwähnten Schwierigkeiten nur für unsere Zeit Geltung haben. Diese sind wohl auch nicht der einzige Grund. Etwas künstlerisches — man verzeihe den Ausdruck, aber ich finde keinen treffenderen — Protzenthum liegt wohl auch darin, wenn unsere Dilettantenchöre, die schwer genug mit den Noten zu tun haben, um keinen Preis sich den Ruhm des Motettensingens dadurch schmälern lassen wollen, daß sie diese schwierigsten Werke der älteren Chormusik mit Begleitung singen sollten. Denn daß in anderer Beziehung das *a cappella*-Singen der Motetten ungemeine Schwierigkeiten bietet, ist jedermann bekannt. Uns ist der *a cappella*-Stil wieder etwas so Naheliegender geworden, daß wir ihn auch bei diesen Werken selbstverständlich finden, insbesondere da noch die lange Gewöhnung hinzukommt. Dazu wirkt noch der Umstand mit, daß wir überhaupt aus dem 18. Jahrhundert fast keine unbegleitete Vokalmusik (was die Wiener Klassiker an solcher schrieben, ist recht wenig) besitzen; um so mehr hält man deswegen an diesen vermeintlichen *a cappella*-Werken fest. Daran muß aber erinnert werden, daß wir, gerade angesichts der nachgewiesenen Unkorrektheiten¹⁾, die durch das unbegleitete Singen entstehen, gegen Bach's Absichten verstoßen. Wenn wir heute allenthalben mit der Durchführung der Spielprinzipien des 17. und 18. Jahrhunderts mit so großem Erfolge Ernst machen, dann sollte es auch mit den Motetten geschehen. Allermindestens sollten die verschiedensten Versuche gemacht werden, ob die Motetten mit Begleitung der Orgel tatsächlich an innerer Wirkung — denn dies ist das Ausschlaggebende — verlieren oder, was sehr nahe liegt und auch, wie bereits gesagt, von Spitta bejaht wird, gewinnen. Alle anderen Rücksichten und Gewohnheiten müssen demgegenüber zurücktreten.

Leipzig.

Alfred Heuß.

Music Piracy.

There has been a determined movement in England lately to check piratical publication and sale of musical works. Very indefinite ideas prevail among the public as to *what copyright is and with whom it resides*, and generally as to the law on the subject; also as to the *nature of the Parliamentary proceedings* in this case. The following is a brief digest.

Prior to publication, various exclusive rights can be owned by one interested (say for short by the "author"), in the manuscript of a literary or artistic work. In other words, there can be rights before publication in the result of the intellectual or artistic labour of a claimant or his predecessor in title. As said by Lord Brougham (1854, 4 H. L. C. 962), an author "has the undisputed right to his manuscript; he may withhold or he may communicate it, and, communicating, he may limit the number of persons to whom it is imparted, and impose such restrictions as he pleases on the use of it". His remedy for

1) Sie können teilweise dadurch vermieden werden, daß man die Baßstimmen teilt, wobei die eine Hälfte die untere Oktave singt.

any infringement of such right is practically an ordinary common-law action, for damages sustained, and for an injunction to restrain publication.

But this fundamental right, though it may be often the subject of disputes and of processes at common law, is not Copyright. The article in Grove's Dictionary, s. v. "Copyright", is not quite correct on that head. "Copyright", as technically defined, begins only at first publication; and is the exclusive right of multiplying copies of a literary or artistic work already published. The author may have, and probably generally has, transferred his right at this stage for certain considerations, of which a frequent form is a "royalty", to a publisher. The right has ceased at this stage to be a right at common law, and can only be defined and protected by the provisions of specific statutes; so the note-worthy judgment in 1774 (House of Lords, *Donaldson v. Beckett*). The publisher (so to call for short the holder of copyright) has just such rights and remedies as statutes passed from time to time may give him.

A "Musical Work" means in English law any combination of melody and harmony, or either of them, printed, reduced to writing, or otherwise graphically produced or reproduced (2 Edw. VII. c. 15., 22nd. July 1902). "Musical Copyright" means the exclusive right of the owner of such copyright under the Copyright Acts in force for the time being to do or to authorise another person to do all or any of the following things in respect of a musical work: — (a) to make copies by writing or otherwise of such musical work, (b) to abridge such musical work, (c) to make any new adaptation, arrangement, or setting of such musical work, or the melody thereof, in any notation or system (*ibid*). "Pirated Musical Work" means any musical work written, printed, or otherwise reproduced, without the consent lawfully given by the owner of the copyright in such musical work (*ibid*).

Putting aside the previously obtaining Royal Licences and Patents, — e. g. Queen Elizabeth's exclusive licence to Thomas Morley in 1598, "To print set song books in any language, to be sung in church or chamber, and to print ruled paper for printing songs", with infringement penalty of £ 10, — the earliest statute governing musical copyright was the general copyright "Statute of Anne" (8 Anne, c. 19., 1710). In *Bach v. Longmann* in 1777 (2 Cowper, 623) it was ruled that a musical composition came within that Statute. The "Statute of Anne" was however repealed and superseded by "The Copyright Act, 1842", otherwise "Talfourd's Act" (5 and 6 Vict. c. 45., 1st. July 1842) still in force. Herein among other things the term "book" includes "sheet of music", whence definitively the rights connected with printed music. The duration of copyright herein is 42 years, or 7 years after death of "author", whichever is longer. A copy of the publication must, under penalty, be sent gratis to the British Museum; and also, if demanded, to the chief libraries of Oxford, Cambridge, Edinburgh and Dublin. It must be registered at "Stationers' Hall" (first charter, 1556), before any suit can be filed to enforce its copyright. There are specific remedies for piracy, whether the latter is indigenous or by import. Certain further Acts, viz. 45 and 46 Vict. c. 40 (10th August 1882), and 51 and 52 Vict. c. 17 (5th July 1888), relate to musical performing-rights, but not to the present subject of musical copyright proper. There are various case-law decisions as to what instances are fairly subject of copyright; e. g. the fingering and editing of standard music. Also others defining piracy; e. g. to make a pianoforte arrangement from a copyright opera. In common with the rest of statute copyright law in England, that about music is in a confused state; a Commission in 1878 recommended a systematic revision of all copyright law, but Parliament has not yet found the time, energy, or inclination to make it.

But mark that the "publisher's" remedy for infringement under all these statutes is for damages or injunction by civil action only. Piratical printing of popular music, especially songs, without giving printer's name as required by statute (32 and 33 Vict. c. 24, Schedule 2), and their sale in the street for a penny or two by common hawkers who were men of straw, having become very rife, while the civil law is practically useless for such cases, the legislature 2 years ago passed a "Musical Summary Proceedings Copyright Act" (2 Edw. VII, c. 15, 22nd July 1902). The bill for this was introduced by Lord Monkswell (formerly Sir Rob. Collier, eminent lawyer) into the House of Lords, and (after much amendment, see hereafter) passed through the Commons and so became law. It provides: — (a) "A court of summary jurisdiction, upon the application of the owner of the copyright in any musical work, may act as follows: If satisfied by evidence that there is reasonable ground for believing that pirated copies of such musical work are being hawked, carried about, sold, or offered for sale, may, by order, authorize a constable to seize such copies without warrant and to bring them before the court, and the court, on proof that the copies are pirated, may order them to be destroyed or to be delivered up to the owner of the copyright if he makes application for that delivery. (b) If any person shall hawk, carry about, sell, or offer for sale any pirated copy of any musical work, every

such pirated copy may be seized by any constable without warrant on the request in writing of the apparent owner of the copyright in such work, or of his agent thereto authorized in writing, and at the wish of such owner. On seizure of any such copies, they shall be conveyed by such constable before a court of summary jurisdiction, and, on proof that they are infringements of copyright, shall be forfeited or destroyed, or otherwise dealt with as the court may think fit.

The interests of the foreign author and publisher also are considered. Under certain legal provisions (viz. under Act of 1886, 49 & 50 Vict. c. 33; the Berne Convention of 5th Sept. 1887; an English Order in Council of 28th Nov. 1887; the Paris Additional Convention of 7th March 1898; an English Order in Council of 8th March 1898; — and subject to some minor doubts not yet determined) holders of copyright in foreign countries belonging to the "Copyright Union" (France, Germany, Italy &c, &c.), can enjoy in England all English copyright privileges. And Art. XII of the Paris Additional Convention runs: — "Pirated works may be seized by the competent authorities of the Countries of the Union where the original work is entitled to legal protection. The seizure shall take place conformably to the domestic law of each state".

Such then is the existing state of the law. But the 1902 Summary Act was only the nett result after various reductions in the Commons of the original proposals made in the Lords, under pressure from opponents. The motives of such opponents were, according to the promoters of the Bill, otherwise the publishers, a combination of — (a) opposition to all property except the particular form of it which they themselves enjoyed; (b) special intolerance of literary property, as something outside of their own knowledge; (c) adoption of the socialistic principle, that as music is part of education, so the masses must have it at artificially cheap rates instead of by the ordinary laws of supply and demand. As a consequence they would condone theft of musical copyright property as being no theft. In speaking of „opponents" a single member is practically meant, Mr. James Caldwell, a Glasgow calico-printer, M. P. for Mid Lanarkshire. Whatever was to be said for the opposition, as a matter of fact the complete weakness of the resulting 1902 Act was foreseen as soon as it was passed. Thus: — there is no power thereby to search premises, where the piratical stocks really are kept; under Summary Jurisdiction Act of 1848, s.1 the court's summons must be served by name on the hawker, who has easy means of evading the same; there is no penalty at the end of the proceedings except confiscation. In other words the Commons had struck out all the effective penalties, and the 1902 Act remained with scarcely any of the character of a criminal-proceedings statute.

Between 1901 and 1904 cheap piratical copies of music, especially songs, have increased fourfold; the 1902 Act having merely brought into a focus, and given information to the thieves as to, the weakness of the law. The very agitation has pointed out to the needy the way of earning a new living. From a single firm 150 royalty works have been stolen. Of one popular song 18 piratical editions have been made, and the sale thereof by the real publishers has fallen to nil. One popular composer, Leslie Stuart, has had every one of his songs stolen from 1896 to date. London music publishers estimate their aggregate loss in last 3 years as already £ 37,000.

The methods of the pirates are these: — (a) a legitimate copy of some popular work is photographed, and results transferred to stone, whence copies are taken on cheap paper; (b) stocks are kept in a secret place, and distributed piece-meal by middle men to actual sellers in such places as public-houses, or under cover of night; (c) hawkers sell in the street, or go from door to door; (d) a pirate on a larger scale solicits orders through the post, giving address at a shifting house-of-call; (e) quantities of pirated works are exported to the Colonies.

The remedies of the existing law have been fairly and fully tested with a negative result. One firm which tried the civil law under the Act of 1842, successfully conducted 12 cases at a total cost of £ 500, but recovered costs in 2 cases only. Altogether some 40 civil cases have been taken before the Courts, with next to no result. Out of 5000 or 6000 summonses taken out under the 1902 Summary Act, only 287 have been served, the result of false addresses.

Accordingly a Bill was brought into the House of Lords in 1903 by the Earl of Lytton, and there passed. But in the face of the same opposition it never got through the Commons.

Thereupon, — with a view to the public scandal, and also the fact that great stores of seized piratical music were lying in the magistrates' courts on which on legal judgments could be passed — the Home Secretary thought fit on 15 December 1903 to appoint a Departmental Committee of 5 from outside and inside Parliament, to report to that body on the complaints of music-publishers, and to give opinion whether the law needed amend-

ment, viz. — E. N. F. Fenwick (Police Magistrate) as Chairman, with James Caldwell, M. P., W. J. Galloway, M. P., John Murray, publisher, and T. E. Scrutton, barrister and copyright expert. They reported with majority report of 4, Mr. Caldwell sending in a dissenting minority report of one on 8th February 1904 (see Bücherschau "Piracy"). They took evidence from 13 witnesses, in 3024 evidence-items, viz. from J. Abbot (Ass. Sec. Music Publishers' Association), A. Boosey (of Boosey & Co.), H. A. Clayton (of Novellos), D. Day (of Francis Day & Hunter), J. Dickinson (Police Magistrate), E. Enoch (for French Music Publishers' Association), M. Maybrick (song writer under name of "Stephen Adams"), Lionel Monckton (composer of operettas and songs), T. Moore (Police Supt.), Sir Harry Poland (Police Magistrate), A. Preston (Provincial Agent Music Publishers' Association), J. Rose (Police Magistrate), J. F. Willetts (chief of the piratical operators, he having tendered evidence). — The last-named shewed a curious socialistic audacity, coupled with inconsistency of idea. His position was that piracy was justifiable in order to cheapen music for the masses. Though professing at one point to speak for composers as against publishers, he said (evidence item 2766), "I consider that a man really has no copyright in the gifts conferred on him by Providence, these being conferred upon him for the general good of mankind"! He wished the State to fix the composer's royalty. With this exception all the other 12 witnesses agreed unanimously that a new police law was a necessity, to protect the copyrights already given by the 1842 Act, and counteract the special circumstances which had arisen. The majority-report of the Committee recommended some law inflicting summary penalties on piratical printers and sellers, with power of arrest and search in certain cases. Mr. Caldwell alone reported in the sense of the Willetts witness.

A Bill was then on 26 Feb. 1904 brought into the House of Commons to supplement the 1902 Act, by Messrs Mount, Stuart Wortley, Galloway, and Malcolm, members of the House. It was referred to the Standing Committee on Law, who added to themselves for this purpose 15 expert members of the House. They sat 8, 10, 15, 17, 22 and 24 March 1904. The Bill as then amended by them, and after numerous concessions to opponents (in reality Mr. Caldwell), resulted thus: — (a) It was a penal offence to print, sell, or be in possession of piratical copies, knowing them to be such. (b) Police could arrest for *prima facie* case of offence, if no address forthcoming. (c) A day-time search-warrant for stores. (d) Seized copies could be dealt with by court (forfeited, destroyed, &c.), even if offender absent and untraceable. (e) Further a fine of 5/- or less for each copy, and £ 5 or less for each plate, not to exceed total £ 20 for each offences. (f) Special procedure in favour of foreign copyrights. This came before Committee of Full House of Commons on Friday 10th, June 1904. Opponents (mainly Mr. Caldwell) talked out the 4 hours available, and, under rules of House, Bill stood adjourned; which meant lost for this Session (unless Govt. intervened), and must be begun *de novo* next Session.

A Public Meeting was then convened to be held at Queen's Hall, London, on 4th July 1904, to ask Govt. to intervene. Wm. Boosey (of Chappell & Co.) circulated a manifesto. The Duke of Argyll took the chair and the hall was thronged by publishers, composers, and those interested. Speeches were made, among others, by Wm. Boosey, D. Day, Sir A. Mackenzie, Sir Hubert Parry, Ian Malcolm M. P., W. A. Mount, M. P., John Murray, and T. E. Scrutton. The Govt. were asked to "give facilities" for passing the Bill that Session.

Except as a demonstration the meeting was, it must be confessed, entirely ineffectual. The Government were within 5 weeks of the end of the Session, which, though they possessed a majority of nearly 90 in the Commons, had been almost wholly occupied there by avowed obstruction. motions of "adjournment", snatch divisions, and even 7 direct votes of censure. Out of 12 major Govt. Bills announced at beginning of Session only 3 were carried through. To suppose that a Government so harassed would add to its obligations in the last few days was nearly absurd. Moreover, on the merits, it is a long way from a Departmental Committee pronouncing in favour of fresh legislation, to a Cabinet taking up such a measure itself. Mr. Caldwell has been assailed for his opposition, as shown above; and certainly, as a matter of procedure, it is disgraceful that a single Member of Parliament can, if he chooses, talk out and destroy any private member's bill whatever. But two things are to be observed: — (a) the organised "Opposition" of party is against the Government only, and if private members did not according to their lights oppose private bills, many undesirable things would be smuggled; (b) though the lengths this member went to were fanatical, yet legislation in the interests of a single class is always somewhat distrusted in the Commons.

The resulting situation is this. Publishers hold the copyrights in nearly all cases, but some composers have an interest therein through their "royalties". The piracy at present affects only quite the lightest class of music, but composers such as Cowen, Elgar, Mackenzie and Parry, spoke up at the meeting on the ground of principle. The pirates have at least

another year practically free before them. Such a situation would in most other countries be settled by police-action under general powers. Here specific legislation must be sought, through the agency of another Private Bill in next or following Sessions.

In connection with the question of Music Piracy, can be observed the following *Periods for which Copyright endures* in different countries. "Life" means the residue of the life of the composer himself (not assign); the figures mean years. The "life" clause is conceived in the interests of the composer; cf. specially the English General Copyright Act ("Talfourd's Act") of 1842. But almost all copyrights have been assigned to a publisher. Then if that was subject to a royalty, the composer will benefit by the life clause. But if assignment was by outright-sale, the clause merely adds a speculative element to the publisher's purchase, while the composer will practically get no higher price on account of the long periods prescribed by the law. It will be seen that America, sweeping away complications, has nothing to do with a life-clause. Neither have Denmark, Guatemala, Holland, Mexico, or Venezuela. The 9 countries marked * have bound themselves internationally by the Berne Convention (9 Sept. 1886). A composer (or publisher) seeking protection for a work in one of the foreign allied countries, gets the period of the foreign country, or of his own, whichever is least: —

America, 28 years from recording the title, with right to prolong for 14 years.	Holland, 50.
Austria, life + 30.	*Italy, life + 40, with minimum of 80.
*Belgium, life + 50.	Japan, life + 5.
Bolivia, life.	Mexico, in perpetuity.
Brazil, life + 10.	Norway, life + 50.
Colombia, life + 80	Peru, life + 50.
Denmark, 50.	Roumania, life + 10.
Ecuador, life + 50.	Russia, life + 50.
*France, life + 50.	South Africa, life with minimum of 50.
*Germany, life + 30.	*Spain, life + 80.
*Great Britain and Ireland, life 7, with minimum of 42.	Sweden, life + 10.
Guatemala, in perpetuity.	*Switzerland, life + 30.
*Haiti, life, widow's life, children's lives + 20.	*Tunis, life + 50.
	Venezuela, in perpetuity.

The *Berne Convention* itself (coupled with the domestic legislation of the several countries) confers on composers or their assigns, rights in each of the other countries similar to those which natives of each of the countries in question would enjoy at home. The accomplishment of the conditions and formalities prescribed by law in the country where the work took its origin is a condition precedent to the enjoyment of protection under the treaty. The country of first publication is held to be the country of origin. The old Treaties between Great Britain and abroad, which preceded the Berne Convention, were: Anhalt, 8 Feb. 1853; Belgium, 12 Aug. 1854; Brunswick, 30 March 1847; France, 3 Nov. 1851; Hamburg, 12 Aug. 1853; Hanover, 4 Aug. 1847; Oldenburg, 28 Dec. 1847; Prussia, 13 May 1846 and 14 June 1855; Sardinia, 30 Nov. 1860; Saxony, 24 Aug. 1846; Spain, 7 July 1857; Thuringian Union, 1 July 1847.

London.

Charles Maclean.

Musikberichte.

R. Wagner's »Meistersinger« in Bologna. Am 29. Oktober wurde das hiesige Teatro Municipale mit der ersten Aufführung der »Meistersinger von Nürnberg« eröffnet. Bologna zeigte schon seit längerer Zeit Wagner's Schöpfungen volle Sympathie

und stand hierin mit Mailand öfters in scharfem Gegensatz. So war es nicht allzu sehr zu verwundern, daß die »Meistersinger« einen starken Erfolg errangen, der nicht nur aus der Bewunderung für den großen deutschen Künstler entsprang, sondern von Herzen kommend auch bis zur zweiten Wiederholung des Werkes aushielt. Das ist für die Verarbeitung deutscher Kunst im Auslande und im besonderen für die Wagner's sehr erfreulich, umso mehr als man hier in Bologna ein redliches Bestreben an den Tag legte, dem Werke wenigstens einen würdigen äußeren Rahmen zu verleihen. Und mit der Theaterleitung ging das Publikum Hand in Hand. Es herrschte während der drei Akte eine wirkliche Stille im Saale, die in italienischen Theatern obligaten Unterhaltungen waren diesmal ausgeschaltet. Ferner wurde die Beleuchtung des Zuschauerraums den Szenen der Bühne entsprechend modifiziert, vielleicht zum Leidwesen mancher Logenbesitzer. Dann gab es keine Da capos, wie denn der Beifall während der einzelnen Akte unterblieb und erst am Schlusse mit großer Stärke losbrach. All' das sind für uns Deutsche selbstverständliche Dinge, doch keineswegs für die Italiener. Aus diesem Grunde dürften solch äußere Merkmale schon einer besonderen Registrierung wert erscheinen.

Freilich blieb es nur bei solchen Äußerlichkeiten, um diesem so urdeutschen Werke gerecht zu werden. Die Aufführung selbst war durchaus »italienisch«, der Kern des »Lustspiels« blieb völlig unverstanden. Das soll kein allzu scharfer Tadel sein. Denn die Eigenart eines Volkes soll und darf sich nicht verleugnen. Aber es muß ausgesprochen werden gegenüber den Stimmen, die verkünden, eine solche Aufführung wäre dem Sinne des Meisters entsprechend, stünde also mit der einer deutschen Bühne (etwa München) auf gleicher Stufe. Das wäre ein großer Irrtum. Denn was hier aus den »Meistersingern« gemacht wurde, war nichts anderes als die dem Meister so unsympathische »große Oper« alten Stils. Nicht ein einheitlicher Zug ging durch jeden Akt, sondern vielmehr hatte man den Eindruck einer Aufeinanderfolge von großen Szenen, die immer eine oder mehrere Personen im Vordergrund zeigten. Die einzigartige Stimmung des zweiten Aktes wurde zerrissen, man merkte, daß die Personen auf der Bühne nicht fühlten, was sie bewegen und ergreifen sollte. Die Prügelszene wurde zu einer naturalistischen, effektreichen Poltereier, als deren Urheber man Meyerbeer hätte annehmen können. Und im dritten Akt auf der Festwiese gab es regelrechte Aufzüge im strengen Marschschritt, wie wir sie in den Ausstattungsstücken der Variétés jetzt sehen.

Was die Charakterisierung der einzelnen Personen anlangt, so wurden die Intentionen des Meisters wenig befolgt. Hans Sachs wurde zu einem Gemisch von Charakteren. Bald ein derber Schuster, bald ein Aristokrat, bald ein »Maestro« mit schöner Stimme. Walter Stolzing erschien als Ritter, dem keine große Tatkraft zuzutrauen wäre, als sentimentaler Weichling, der in den französischen Salons der empfindsamen Zeit sicherlich eine Rolle gespielt hätte. Evchen war gegenüber diesem Liebhaber großenteils eine unverständliche Figur. David brachte in Maske und Spiel so eine Art von Harlekin auf die Bühne. Erträglich gab sich der Beckmesser. Die Meistersinger und der Chor spielten als steife Marionetten, die ihre Blicke stets ängstlich nach dem Chordirigenten, der wenigstens einem Teil der Zuschauer unsichtbar blieb, richteten.

Doch gab es auch lichtvolle Momente. Das berühmte »Quintett« wurde mit großer Sicherheit und Reinheit gesungen. Das Orchester spielte unter Arturo Toscanini, der auswendig dirigierte, mit großer Klangschönheit, die freilich dadurch, daß nach italienischer Sitte alle Spieler auf gleicher Höhe mit dem Parquet saßen, wesentlich einbüßte. Der Dirigent war eifrig bemüht, das Werk in großem Schwunge zu erfassen, was ihn freilich öfters zu Tempübertreibungen hinriß.

Indes, wir wollen uns freuen, daß man in einzelnen Städten Italiens auch den »Meistersingern« Eingang verschaffen will. Ob sie wohl einen festeren Boden gewinnen werden? Wer hätte aber vor 20 Jahren überhaupt an eine solche Aufführung in Bologna gedacht! Und daß diese zustande kam, ist doch wahrlich ein Fortschritt.

Ludwig Schiedermaier.

Dresden. Die Generaldirektion des *Königlichen Opernhauses* hat zwei Konzerte unter Mitwirkung des Violinvirtuosen François de Vecsey veranstaltet, des einen Wunderkindes von elf oder zwölf Jahren: das andere oder ein anderes — denn die Kinder dieser Art sind jetzt wieder einmal in Blüte —, Elman, gab am Abend des zweiten Vecsey-Konzertes eins im Vereinshause. Zu gleicher Zeit spielte Sarah Bernhardt im Zentraltheater die »Tosca« und hatte ein volles Haus. Wer im Opernhause gegen Vecsey eine Einwendung zu machen wagte, erhielt die Abfertigung »aber bedenken Sie, daß der Junge erst elf Jahre alt ist«, und wer an dem Auftreten der Sarah Kritik üben wollte, wurde mit den Worten zur Ruhe verwiesen: »sie ist aber auch schon 65 Jahre alt!« Das sind die Pole, zwischen denen sich die ausführende Kunst bewegen muß, wenn sie beachtet werden will. Die Konzerte der Wunderkinder waren jedoch — in Dresden wenigstens — leer.

In dem zweiten Konzerte spielte Vecsey, ein sehr schlanker, blasser Junge mit sicheren und gleichmäßigen Bewegungen, das Violinkonzert von Mendelssohn, die Ciaccona von Bach, die »Träumerei« von Schumann und Ballade und Polonaise von Vieuxtemps — alles äußerst glatt und sauber, mit schönem, aber kleinem Tone. Es wird erzählt, daß er die schwierigsten Sachen beherrscht, und ich bin fest davon überzeugt: er wird die ganze Violinliteratur tadellos herunterspielen, ohne Fehler, aber auch ohne irgend einen Funken von einem eigenen Etwas, wie es sich sehr wohl schon in einem elf- oder zwölfjährigen Jungen offenbaren kann, und woraus man dann auf eine weitere Entwicklung zur selbständigen Künstlerschaft schließen kann. Es wurde schon vielfach behauptet und eingehend nachgewiesen, daß dieser Junge völlig ausgereift sei. Das soll gar nicht bestritten werden; denn er ist ein ausgereifter Techniker, obgleich er später auch hierin, wenn er einmal einen größeren Ton erzeugen wollte, manchen bisher ungekannten Schwierigkeiten begegnen wird. Aber er ist kein ausgereifter Künstler, wie ein Junge in diesem Alter niemals physisch, also auch niemals geistig ausgereift sein kann. Doch braucht hierüber gar kein Wort weiter verloren zu werden; er mag sogar viel bedeutender und entwicklungsfähiger sein, als ihm nachgerühmt wird: so gehört diese beklagenswerte Angelegenheit vor ein anderes Forum, vor das der Sittengesetze. Wir sind rund herum von humanen Bestrebungen umgeben — für die Armen, für die Arbeiter, für die Arbeitsunfähigen, für die Tiere; aber für die Hinschlachtung eines jungen Menschenkindes, das doch auch ein Herz hat, das doch auch einmal sich wird ausleben wollen, dafür haben wir keine Empfindung. Im Gegenteil, wir bezahlen, um der Abzapfung einiger weiterer Blutstropfen beiwohnen zu können, die höchsten Eintrittspreise und schreien Bravo. Das war früher durchaus nicht so: die Kinder, die schon in jungen Jahren viel leisteten, ließ man einige Male auftreten, um ihnen Freude an den schwierigen Studien zu machen und ihnen Gelegenheit zu geben, die Mittel zu ihrer Fortbildung verdienen zu können. Dann wurden sie wieder der Öffentlichkeit entzogen und erst freigelassen, wenn sie wirklich reif waren. Das ist heute durch das verderbliche Treiben der Agenten, das vom Staate beaufsichtigt werden sollte, und durch unser auf die Gier nach »Sensationen« abgerichtetes Publikum leider anders geworden — zum Schaden der Kunst. E. R.

Leeds. — At the recent *Triennial Festival*, cond. by Stanford, (for last see III, 60, 70) there were 6 novelties: — Mackenzie's cantata, "Witch's Daughter"; Stanford's Violin Concerto in D, op. 74 (Kreisler); Stanford's "Five Songs of the Sea"; Walford Davies's Morality Play "Everyman"; Holbrooke's poem for orch. and chorus "Queen Mab"; Ch. Wood's "Ballad of Dundee". The first 5 are sure to be heard in London, when notice; the "Witch's Daughter" and "Everyman" are already announced.

Leipzig. Das vierte Gewandhauskonzert brachte uns die *Sinfonia domestica* von R. Strauß. Es ist wohl sicher das schärfst ausgesprochene Programmwerk großen Stiles, kaum ein Werk will, kann aber auch so viel. Das Verhältnis dreier Personen zueinander mit rein musikalischen Mitteln zu schildern, ist unbedingt etwas Neues. Wir haben ja, so eigentümlich die Zusammenstellung vorkommen mag, ebenfalls ein Programmwerk mit drei ausgesprochenen Persönlichkeiten, Liszt's Faust-Sinfonie. Man sieht aber gerade hier den Unterschied zwischen Liszt und Strauß, dort scharfe Trennung, hier Ineinandergehen, Aufeinanderwirken. Das letztere bedingte ohne Zweifel

einen größeren Aufwand an polyphoner Kunst, und daß über diese Strauß in staunenswerter Weise verfügt, ist Tatsache. Die Strauß'sche Anlage wäre also nach dem Begriff moderner Wortführer ein »Fortschritt«, Liszt war sich aber über die Grenzen der Instrumentalmusik wohl unbedingt klarer, und im Verhältnis zu Strauß ist er beinahe ein »absoluter« Musiker. Der Auslegekunst bietet Strauß und gerade dieses Werk die interessantesten Aufgaben, man findet da Dinge, an die ernstlich noch kein Musiker gedacht hat. Daß Strauß so viel Kleinlichem Platz einräumt, liegt ja teilweise im Vorwurf, gehört aber auch zur Charakteristik der Strauß'schen Programmmusik. Das »Erzählen« oder besser das Schildern nacheinander folgender Begebenheiten, insbesondere wenn darunter soviel Kleinliches (im Verhältnis zum innersten Wesen der Musik) aufgenommen wird, hat immer seine großen künstlerischen Bedenken. — Der Klangreichtum vieler Stellen ist einfach bezaubernd. Was aber auch diesem Werke meiner Ansicht nach fehlt, und was einer späteren Zeit ein Hauptkriterium für Strauß abgeben wird, ist das Fehlen einer ganz persönlichen Melodie. Statt dessen hat die Melodiebildung öfters etwas beinahe Triviales, und zwar auch da, wo Strauß sein Innerstes gibt, wie in der breiten Melodie der Liebesszene. Für die Charakteristik des hiesigen Publikums, allerdings dem des Gewandhauses, ist es nicht uninteressant, daß eine ganze Anzahl Leute hinausgingen, als einige der stärksten Stellen kamen. — Mit einer interessanten Programmouvertüre von Elgar, *Cockaigne*, machten uns die Neuen Abonnementkonzerte bekannt. Das Werk (es gibt musikalische Momentbilder von Londons Straßen) ist musikalisch nicht eigentlich ernst zu nehmen, ist aber mit einer solchen Ungeniertheit, ja Frechheit hingeworfen, daß man schon ein Philister sein muß, wenn man wenigstens während der Zeit des Hörens nicht seinen Spaß an ihm hat. — Erfreulich waren einige Solistenabende von Geigern, nämlich deshalb, weil man allmählich auch hier das Bestreben merkt, wertvolle Programme aufzustellen und sich nicht mehr mit allbekanntesten Konzerten und Solostücken zu begnügen. Dies tat sowohl der Violinist W. Burmester, der zwei Abende mit fast durchweg klassischem Programm gab, wie auch der Violoncellist Dr. Fritz Brückner, der mit den Sonaten op. 69 von Beethoven und op. 38 von Brahms durch sein feinsinniges, überaus musikalisches Spiel zu einem der ungetrübtesten Cellistenabende verhalf, deren ich mich entsinne. Denn was die Cellisten sonst spielen, wissen wir ja alle. Der Komponist M. Reger gab ein überaus erfolgreiches Konzert mit den verschiedensten Werken. Über ihn einmal im Zusammenhang; denn daß Reger zu denjenigen Komponisten gehört, mit denen man sich abfinden muß, ist Tatsache geworden. Nur auf eines möchte ich hier hinweisen, daß Reger trotz seiner noch lange verwirrenden Kunst und Eigenheiten stärker im Volke wurzelt, als man annimmt. Es ist aber ungeheuer wichtig, woher jemand seine Kräfte bezieht. Wenn Reger diesem ihm innewohnenden Zuge noch stärker, wozu übrigens Anzeichen vorhanden sind, nachgeht, wird er unserer Zeit vielleicht einmal notwendig werden.

An alter Musik wurde in größeren und kleineren Konzerten allerlei geboten. Das wichtigste war eine würdige Aufführung von Händel's »*Israel in Egypten*« in der Chrysanther'schen Bearbeitung durch den Riedelverein. Sie regte, gerade nach dem Bachfest, zu allerlei neuen und alten Gedanken an. Von allen unnötigen Vergleichen zwischen Händel und Bach abgesehen, würde die Frage in bezug auf Händel lauten, was kann er für unsere Zeit sein, worin ist er für sie notwendig? Die öffentliche Meinung, die des großen Publikums und auch sehr vieler Musiker geht dahin, daß ihnen Händel innerlich eigentlich nicht notwendig ist. Einen Grund findet man wohl darin, daß Händel's Wesen bei den Hauptvertretern der Musik des 19. Jahrhunderts sehr schwach vertreten ist. Beethoven war trotz seiner glühenden Händelverehrung nicht Händelsch veranlagt, wenn er zwar auch in Stellen, wo er sein Größtes bringen will, wie im Schlußchor der neunten Sinfonie z. B. »Und der Cherub steht vor Gott« u. a. unbedingt zu Händel'schen Wirkungen greift. Wenn aber derartige Stellen in der Literatur des 19. Jahrhunderts selten sind und einzig Liszt sich hier versucht, so ist der Grund kein zufälliger: nirgends ist der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen leichter getan als gerade bei leisester Nachahmung desjenigen Händel's, der sein Verhältnis zu Gott künstlerisch kundgibt. Hierin Händel zu studieren, ist eine der

interessantesten Fragen bei Händel. Den Romantikern lag aber Händel innerlich ferne, wenn zwar gerade Mendelssohn energisch für ihn eingetreten ist. Schumann und Händel sind die größtmöglichen Gegensätze. Wagner in seinem Germanentum wollte von Händel überhaupt nicht viel wissen, jedenfalls ist sicher, daß das Wesen Händel's bei den ersten Meistern dieser Periode innerlich nicht eigentlich produktiv wirkte, und dies gibt zuletzt den Ausschlag. Eine Händelbewegung, ähnlich der Bach'schen, wird daher wohl erst dann von produktiver Bedeutung sein, überhaupt erst dann eigentlich eintreten, wenn die ersten musikalischen Geister von Händel erfaßt werden, wie es auch bei der Bach'schen Kunst der Fall war; dann nimmt aber auch die zeitgenössische Kunst eine andere Haltung an, und auf diese Weise wird dann das große Publikum wieder Händel zugeführt. Das Publikum macht nicht den direkten Weg zu einem Meister der Vergangenheit, es nimmt ihn aber unbewußt auf, wenn die zeitgenössische Kunst ihn nahe legt. Der heutigen gefühlsbedürftigen Zeit ist Bach noch auf eine lange Zeit notwendig, und die Bachbewegung kann vorläufig noch nicht genügend große Dimensionen annehmen, und wäre es nur zu dem Zwecke, daß sie sich wirklich in sich erschöpft. — Ein sehr inhaltreiches Kirchenkonzert veranstaltete der Kantor der Peterskirche, G. Borchers, dessen Vorträge nach dem Kirchenjahre geordnet waren. Stücke von Eccard, Viadana, Bach, Albert, Vivaldi u. a. kamen dabei zu teilweise sehr schöner Wirkung. Ganz reizend nahm sich dabei die Arie Albert's mit dem Ritornell zweier Violinen, »Jesu Quell gewünschter Freuden«, aus, ein Stück, bei dem die bescheidenen Mittel alle so prächtig an ihren Platz gestellt sind, daß kurzer Hand ein kleines Kunstwerk zu stande kommt. Es ist die 8. Arie des fünften Teils der Arien. Prächtige Werke brachte das Konzert des Thomaschores, dessen Programm man unter der Rubrik »Aufführung alter Musikwerke« findet. Daß die Motette »Ich lasse dich nicht« von J. S. Bach ist, glaube ich immer weniger, wenn ihr hoher Wert unbedingt feststeht. Bach stellt die Chöre doch überall kunstreicher einander gegenüber, nicht in diesem fortwährenden Beantworten der gleichen Phrase. Was die Motette etwas unangenehm macht, ist das fortwährende Wiederholen des »Ich lasse dich nicht«. Die Zischlaute drängen sich dabei so auf, daß ein ordentliches Brausen fortwährend herrscht. Italienische Komponisten sind bei der Wahl ihrer Texte sorgfältiger verfahren.

Alfred Heuß.

London. — The "San Carlo" company from Naples, brought over by H. Russell, has given 6 weeks of Italian Opera at Covent Garden exclusively in Italian, beginning 18 Oct. 1904. Among principals: — sopranos, Buoninsegna, Giachetti, May, Nielsen, Wayda; mezzo-sopranos and contraltos, Cisneros, Gianoli, Manfredi, Tetrizzini; tenors, Anselmi, Caruso, Dani, Paroli, Vignas; baritones and basses, Amati, Arimondi, Fornari, Sammarco, Viale, Volponi. Principal conductor, Campanini. Assistant cond. Tanara. Ordinary theatre prices, with reduction for subscribers. The scheme has found enormous favour, and shows the advantage of transplanting if possible, an entire celebrated and historic institution. — Puccini's "Manon Lescaut" (Turin, Feb. 1894, Covent Garden 14 May 1894 under Seppilli) was almost a novelty to England. Manon, Giachetti; Des Grieux, Caruso; Geronte, Arimondi as here in 1894. — The "Adriana Lecouvreur" of Francesco Cilea was brought out 6 Nov. 1902 at the Teatro Lyrico Internazionale of Milan; libretto by A. Colautti, after the French play by Scribe and Legouvé. Cilea is aged 37, ex-student of Naples Conservatoire, now Prof. at Florence ditto. Previous operas: — Gina, Naples, 1889; Gilda, Florence, 1892; Arlesiana, Milan, 1896. Present cast of "Adriana": — Maurizio, Anselmi; Bouillon, Fornari; Chazueil, Paroli; Michonnet, Sammarco; Adriana, Giachetti; Princess, Cisneros; conductor, Campanini. The story of the poisoned rose dates early 18th century; here with bewildering cross-threads in the plot. The finest dramatic moment is when Adriana, reciting Phèdre, attacks the Princess as one of those "Who calmly revel in their deep disgrace With not a blush upon their brazen face". So Percy Pinkerton, who furnishes English translation of whole libretto for information of English audience. The music is unequal. Where there is dialogue and motion it is quite admirable, and then Cilea is the equal of Mascagni, Puccini or Leoncavallo. But the lyrical and contemplative portions have insufficient character or originality. The usual "inter-

mezzo" comes just when not wanted, keeping Adriana waiting behind a door. The average English audience is always excited by the dainty-pretty, and so the usual encore; but perhaps in the end the more solid music is remembered. This intermezzo is feeble. Scarcely better the half-archaic ballet, "Judgment of Paris". The last Act, with death of Adriana, was spun-out, and had no depth. Cilèa is best in what imports motion. Orchestration very masterly. Giachetti, Cisneros, and Sammarco played excellently, especially the first. The opera was very well received. — Mme de Cisneros in this company, as revealed by her blue eye, is English, née Eleanor Broadfoot, born at New York, Scottish father, Irish mother. Has sung at Turin, Milan, Trieste, Lisbon, &c. A beautiful voice and a good deportment.

The monster chorus of the *Royal Choral Society* at Albert Hall (III, 370), conductor Sir Fred. Bridge, began 34th season on 10 Nov. with a specially brilliant-crisp performance of "Elijah". In the season's scheme are Mackenzie's "Witch's Daughter" (new for recent Leeds Festival. Berlioz' "Childhood of Christ", Elgar's "Apostles", and various other works.

München. Aus der Fülle der Konzerte sei zunächst eine Veranstaltung des *Orchestervereins* hervorgehoben, der stets in rühmenswürdiger Weise die Neubelebung alter Musik anstrebt. Sein 99. Konzert brachte zwei Orgelstücke von Froberger und Muffat, sodann eine von Prof. H. Schwartz zusammengestellte Suite aus J. J. Rousseau's »Le Devin du village«, dem entzückenden Singspiel, das ursprünglich mit »Pygmalion« zusammen dieses Frühjahr zur Aufführung kommen sollte, ferner ein Konzert für 2 Klaviere und Orchester von Friedemann Bach, die Overtüre zu Paësiello's »Barbier von Sevilla« und — besonders rühmenswert — das Oratorium »Jephta« von Carissimi. Auch Mottl, der ja von jeher dem Bachkultus huldigte, und Weingartner haben ihre Programme mit mancher Perle alter Musik bereichert. Mottl brachte im ersten Konzert Bach's Choralvorspiel »Wer nur den lieben Gott«, sodann Bach's Kantate »Wer weiß wie nahe mir mein Ende«, ferner die 1790 komponierte und erst in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts wieder entdeckte Kantate auf den Tod Josephs II. von Beethoven, den »Chor der Genien« aus Schubert's »Zauberharfe« und schließlich als moderne Werke den »Chor der Toten« des allzufrüh verschiedenen jungen Münchner Komponisten Neff und den 13. Psalm von Liszt. Aus Weingartner's Mozart-Abend ist der »Musikalische Spaß« und die »Haffner-Serenade«, aus dem 3. Konzert, die Suite aus Gluck's Ballett »Don Juan« (in Kretzschmar's Bearbeitung) und die Suite aus Rameau's »Paris und Helena« (von Gevaërt bearbeitet) zu nennen. Einen hohen Genuß bereitete Herr Knauer allen Bachfreunden, indem er sämtliche 6 Sonaten für Violine zu Gehör brachte.

In der Hofoper macht sich erfreulicherweise seit Mottl's Einzug neues Leben bemerkbar. Eine Reihe von Neueinstudierungen älterer Werke (Hans Heiling, Weiße Dame, Teufels Anteil, Iphigenie in Aulis) folgten in kürzester Frist in deliziöser Ausarbeitung; die erste Novität, Weingartner's »Orestes«, erfuhr mit Recht eine sehr laue Aufnahme. Die überwältigende Größe des Stoffes steht im Mißverhältnis zu der physiognomielosen Tonsprache des berühmten Dirigenten. Edgar Istel.

Paris. La nouvelle saison musicale a débuté sous les auspices de César Franck. A l'occasion de l'inauguration d'un monument élevé à la mémoire du maître, dans le square Sainte-Clotilde, M. Colonne a consacré sa séance de réouverture à l'œuvre de celui qui est considéré comme le père de la jeune école française, — l'école de d'Indy, Chausson, etc. La Symphonie en rémineur, suivie de fragments de Hulda (opéra en trois actes d'après une légende scandinave), des Variations symphoniques (jouées par Raoul Pugno), et du poème symphonique de Psyché fut applaudie au premier concert du Châtelet, ainsi qu'à celui de M. Chevillard, le dimanche suivant. Peut-être les mouvements pris par M. Colonne dans la symphonie sont-ils un peu trop rapides pour donner à la belle œuvre de Franck toute son ampleur majestueuse; néanmoins l'exécution en fit grand effet, avec sa péroraison grandiose où le croyant qu'était César Franck semble avoir mis toute l'ardeur de sa foi. Hulda, privé de la mise en scène indispensable à toute œuvre dramatique, n'a pas produit grande impression; par contre, le lumineux poème de Psyché dans lequel le maître a fait revivre

la belle légende antique, a été accueilli par deux fois a soulevé des applaudissement répétés, et chaque fois le deuxième morceau de la première partie (Psyché enlevée par les Zéphyr) a du être bissé.

De Beethoven, M. Colonne a commencé l'exécution du cycle des neuf Symphonies, dans l'ordre chronologique, après avoir, toutefois, débuté par deux auditions de la Neuvième.

Le monument de César Franck, œuvre du sculpteur Lenoir, auteur de la statue de Berlioz au square Vintimille et à la Côte-Saint-André, fut inauguré le samedi 22 octobre. Le sculpteur a représenté le grand artiste dans un moment de méditation, assis devant les claviers de son orgue, les yeux baissés, les mains croisées sur sa poitrine, dans une attitude qui lui était familière; l'expression rêveuse du musicien a de la grâce et de la profondeur. Sous la forme d'un ange, le génie incline vers lui son visage et de son regard, pénètre sa pensée: de ses ailes étendues, il le domine et l'enveloppe tout entier. Un bras de l'ange descend jusqu'au front de la figure principale, indiquant l'union des deux forces, cerveau et génie, et de ses mains se déroule une banderole qui contourne les claviers d'orgue, s'enroule et se perd aux pieds du musicien. Sur cette banderole, qui semble encore unir l'artiste et l'ange, sont inscrites les titres des principales œuvres qui caractérisent son génie.

Plusieurs discours furent prononcés à l'inauguration de la statue de Franck, par MM. Marcel, directeur des Beaux-Arts, Vincent d'Indy, au nom des élèves du maître, de Selves, préfet de la Seine, Edouard Colonne et Théodore Dubois, directeur du Conservatoire.

«Franck, dit le directeur des Beaux-Arts, a passé au milieu de ses semblables sans partager leurs fièvres, sans épouser leurs querelles, enfermé dans son rêve mystique de perfection chrétienne. C'est à ce titre, un attardé, un fils spirituel de ce Fra Angelico, qui, en son couvent de Fiesole, au milieu des oliviers et des cyprès, miniaturait pieusement ses visions célestes, loin du fracas d'un siècle atroce, à moins qu'il n'allât, du même cœur, à l'appel d'un pontife, décorer quelque coupole de basilique. Franck avait pour réaliser cette conception, en quelque sorte anachronique, le viatique nécessaire; des convictions fortes et tranquilles, un caractère résolu et tenace. Sous l'enveloppe indifférente où le hasard l'avait logé, dans ses yeux bleus si modestes, mais qui regardaient si droit, il portait à travers la vie troublée et confuse de ce temps une volonté inébranlable, dédaigneuse des jalousies d'artistes comme de l'incompréhension bourgeoise. Ce passant inaperçu, courant à ses leçons, par nos rues affairées, a incarné l'idéal magnifique et radieux d'un Sébastien Bach; ce fut le dernier de ces grands kapellmeister, dont la fonction terrestre semble d'exprimer, par la voix colossale des orgues, les regrets de l'homme déchu, ses aspirations vers la pureté rédemptrice, sa contemplation et son attente des destinées sublimes de l'au-delà.»

«Il y a plus de trente ans, a dit M. Edouard Colonne, que, pour la première fois, les circonstances nous mirent en présence, à ces concerts de l'Odéon, qui furent le berceau de l'Association artistique. C'est à cette époque que j'eus l'honneur produire l'admirable Rédemption. César Franck n'était pas encore celui dont la maîtrise s'impose à tous, et je faisais moi-même les premiers pas dans ma carrière.

«L'amitié, cependant, ne tarda pas à nous unir. Je le revois encore, à cette époque déjà lointaine, simple, modeste, presque timide, non pas qu'il n'eût conscience de valeur (le véritable artiste ne saurait se méconnaître à ce point); mais la chance ne l'avait pas favorisé; il avait connu les injustices et les dédains, sans révolte d'ailleurs, avec l'abnégation du martyr qui a foi dans son idéal. Aussi éprouva-t-il à cette première audition de Rédemption une joie naïve et profonde.

«Il s'en faut pourtant, et je dois l'avouer, que Rédemption ait valu à son auteur un triomphe complet. Bien des auditeurs n'en comprirent pas la sereine beauté... Toutefois, il y eut dans le monde des musiciens un mouvement de surprise et d'admiration, et l'on eut le sentiment qu'une force nouvelle venait de se manifester.

«De ce jour, César Franck avait conquis des partisans: des élèves étaient accourus vers lui. Il se sentait compris, la confiance qu'il inspirait avait ranimé ses forces. Il

devenait chef d'école, sinon malgré lui, du moins sans le vouloir, et même sans s'en douter.

«C'est à partir de cette époque qu'il composa ses plus belles œuvres. Mais la musique religieuse ne fut pas le seul domaine offert à son activité. Le monde instrumental s'ouvrait à lui avec l'infinie variété de ses formes. Si ses œuvres religieuses témoignent de sa foi chrétienne, ses œuvres symphoniques attestent le profondeur de sa science et la richesse de son imagination.

«Parfois aussi, en fervent idéaliste, il a prêté l'oreille aux bruits de la terre, il a abordé l'opéra, il s'est épris des légendes scandinaves, il a chanté le farouche Hulda.

«Et même ce chrétien convaincu s'est inspiré du paganisme pour illustrer musicalement l'un de ses mythes les plus acquis. Il a pénétré dans les jardins d'Eros: il a respiré le parfum de ses fleurs; il a chanté l'exquise, la divine Psyché.

«C'est avec raison cependant que le lieu où nous sommes fut choisi pour ériger le monument de ce grand musicien, car c'est là que, dans les heures troublées, il venait chercher, et trouvait sûrement, les consolations aux amertumes de sa vie. Là, pendant de longues années ses doigts ont fait vibrer l'orgue de cette basilique. Là, vers les voûtes serrées, ses chants ont monté comme un pieux encens. Là, dans les âmes des fidèles agenouillés, il a versé l'intarissable flot de ses belles harmonies comme un baume consolateur.»

J.-G. Prod'homme.

Stuttgart. Das erste Abonnementskonzert der *Kgl. Hofkapelle* brachte einen Beethovenabend mit den drei Leonoren-Ouvertüren, ein immer interessantes Experiment, das schon Mendelssohn wagte, besonders im Hinblick auf den großen instruktiven Wert. Weiterhin folgte die Eroikasinfonie und zum Schluß kam, leider aber nicht zum Vorteil der Komposition, der für Chor und Orchester von Felix Mottl bearbeitete Hymnus »Ehre Gottes aus der Natur« zur Ausführung. So groß und feierlich auch das kurze Tonstück angelegt ist, das einfachere Gewand kommt ihm doch besser zustatten, denn die Mottl'sche Bearbeitung verfehlt die gewünschte Wirkung, zumal nach dem durch die Eroikasinfonie hinterlassenen Eindruck. Im übrigen war die Vorführung sämtlicher Nummern durch die kgl. Hofkapelle unter Hofkapellmeister Pohlig's Leitung im allgemeinen ausgezeichnet.

Das erste Konzert des bei uns seit mehreren Jahren als ständiger und öfterer Wintergast erscheinenden Kaimorchesters von München, unter Leitung des Hofkapellmeisters Weingartner, wurde eingeleitet mit der siebenten Sinfonie von Anton Bruckner, was für jeden Orchesterdirigenten immer noch ein verdienstvolles Werk bedeutet, insbesondere deshalb, weil unsere zeitgenössischen Tonsetzer daraus sehen können, daß die geschlossene Form der Sinfonie durchaus nicht zum alten Eisen gehört. Anschließend spielte das Kaimorchester die »italienische Serenade« von Hugo Wolf, ein mit vielen Feinheiten und instrumentalen Pikanterien ausgestattetes kleines Orchesterstück, das auf stürmisches Verlangen der Zuhörerschaft wiederholt werden mußte. Den Schluß des Konzertes bildete die sinfonische Dichtung »*Odysseus Ausfahrt und Schiffbruch*« von Ernst Böhe, einem noch jungen, aber hochtalentierten Tonsetzer in München. Wer sich mit der modernen Programmmusik, die in gewisser Hinsicht ein Mittelding zwischen Konzert- und Bühnenwerk ist, befreunden kann, findet in dieser Novität viele große und schöne Zeichnungen, das Beste aber bieten unstreitig wieder die Stellen, wo die Musik in ihren natürlichen Grenzen und Bahnen geht, nämlich wo der Komponist Seelenregungen schildern kann, wie bei der Illustration der Sehnsucht seines Helden nach Heimat und Gattin und seine Zerknirschung nach erlittenem Schiffbruch. Das Werk fand recht freundliche Aufnahme, dank der vorzüglichen Interpretation durch das Kaimorchester.

Sonntag, der 6. November, brachte uns zum erstenmal die Oper »*Ingwelde*« von Max Schillings. Eine Novität ist dieses Bühnenwerk ja nicht, denn es erlebte seine Uraufführung schon vor zehn Jahren am Karlsruher Hoftheater, und zwar mit entschiedenem Erfolg. Schillings ist ein begeisterter Wagnerjünger, das zeigt seine Musik von Anfang bis zu Ende, die durch und durch den Stil der letzten Werke des großen Meisters erkennen läßt, insbesondere vom Ring des Nibelungen und von Tristan und Isolde. Vornehm, wie alle Erzeugnisse dieses längst nicht mehr unbekanntem Ton-

dichters, finden sich auch in diesem Werk nirgends unschöne Übertreibungen, was man nicht von allen nachwagnerischen Kompositionen sagen kann, wir begegnen im Gegenteil vielen Stellen von außerordentlicher und überzeugender Schönheit der Tonsprache, die uns über manche etwas ödere, und weniger gelungene Teile hinweghelfen. Hervorragend sind die Vorspiele zum ersten und zweiten Aufzug, die Liebesgesänge zwischen Gest und Ingwilde, ebenso die dem Sangeshelden Bran in seinem nächtlichen Monolog untergelegte Orchesterbegleitung mit den prachtvollen Harfengängen. Ob sich das Werk aber auf den deutschen Bühnen einbürgern wird, erscheint bei den unverkennbaren Parallelen, die sowohl in der Musik, wie auch in der zwar geschickt gemachten, aber keineswegs bedeutsamen Graf Spork'schen Dichtung dem Wagner'schen »Ring« gegenüberstehen, fraglich.

Otto Buchner.

Aufführungen älterer Musikwerke.

H. Albert: »Jesu Quell« Arie (Leipzig, Chor St. Petri, Borchers).

J. S. Bach: Suite H-moll (Bülow-Bearbtg.) (Berlin, Kgl. Kapelle). Brandenb. Konzert F-dur Nr. 2, Klavierkonzert D-moll (Basel, Allg. Mus.-Gesellsch. A. de Greef), Kantate: Wachtet auf, ruft uns die Stimme (Philh. Chor, Berlin), Rec., Arie und Choral aus »Wer weiß, wie nah' mir mein Ende« (Altonaer Kirchenchor), 4. Brandenb. Konzert (Eisenach, Meininger Kapelle), Kantate: »Wer weiß, wie nah' mir« (Musik. Akademie München), Trio f. Fl., Vl. u. Kl. (Prag, Konservatorium), Adagio aus d. Sinfonie F-dur und Menuett aus d. D-dur Suite (Zürich, Tonhalle), E-dur-Konzert f. Vl. (Baden-Baden, A. Bachmann), 3. Brandenb. Konzert (Bernische Musikges.), Orchestersuite C-dur (Breslau, Abon.-Konzert), Ich will den Kreuzstab (Chemnitz, Kirchenchor St. Jakobi), 4. Brandenb. Konzert (Hildburghausen und Meiningen, Meininger Kapelle), Sinfoniesatz D-dur (Lausanne, Sinfoniekonzert), 3. Brandenb. Konzert und Suite D-dur (Bearbtg. v. David und Mendelssohn) (München, Volks-Sinfoniekonzert), E-dur-Konzert f. Vl. (Berlin, Philharmonie, Ysaye), Actus tragicus, Kantate: O Jesu Christ und liebster Gott, wann werd' ich sterben (Sing-Akademie, Berlin), 3. Brandenb. Konzert (Mannheim, Kaim-Konzert), Kantate: Wachtet, betet (Thomaskirche, Leipzig), H-moll-Messe (Frankfurt, Cäcilien-Verein), Suite D-dur (Angers, Associat. artist.), Motette: Singet dem Herrn (Dresden, Dreissigsche Singakademie), Kantate f. Sopr. u. Bass: Liebster Jesu, mein Verlangen (Berlin, Harzen-Müller), »Dir, dir Jehova« 4st. Chor (Leipzig, Chor St. Petri), sechs Violin-Solosonaten (Knauer, München).

Joh. Heinrich Bach: Choralvorspiel über »Erbarme Dich mein« (Prag, Konservat.).

Joh. Chr. Bach: Präl. u. Fuge Es-dur f. Org. (Prag, Konservat.), 8st. Motette: Unsers Herzens Freude (Chemnitz, Kirchenchor St. Jakobi). Motette: »Ich lasse dich nicht« (?) (Leipzig, Thomanerkonzert).

Joh. Mich. Bach: Choralvorspiel über »Wenn mein Stündlein« (Prag, Konservat.).

Ph. E. Bach: »Verheißner Gottes« (Altonaer Kirchenchor), Arie aus dem Oratorium »Petrus« (Prag, Konservat.).

Joh. Bernh. Bach: Fuge D-dur f. Org. (Prag, Konservat.).

Wilh. Friedr. Bach: Sonate C-dur f. Klav. (Prag, Konservat.). Konzert f. 2 Kl. (München, Orchesterverein).

Joh. Chr. Fr. Bach: Rondo C-dur f. Klav.

Joh. Christian Bach: Klavierkonzert D-dur (Prag, Konservat.), Trio D-dur f. Kl., Vl., Vcl. (Dresden, Tonkünstlerverein).

Wilh. Frd. Ernst Bach: Fantasie u. Fuge F-dur f. Klav. (Prag, Konservat.).

Buxtehude: Alleluja (Darmstadt).

Carissimi. Jephtha (München, Orchesterverein).

Cherubini: Scherzo G-moll- und Es-dur-Quartett (Mainz, Heerman-Quartett), Missa solemnis Singakademie, Berlin).

Eccard: »Wir singen all« und »Der heilig Geist« (Leipzig, Chor St. Petri).

Freundt, Cornelius: »Wie schön singt« f. Chor u. Solotertzett (Leipzig, Chor St. Petri).

Friedrich II.: Flötensonate Nr. 106 C-dur (Prag, Kammermusikverein).

Gabrieli, G., Sonata pian e forte, Motette f. 8st. Chor »Jubilate Deo« (Chemnitz, Kirchenchor St. Jakobi und A. M.-G. Basel).

O. Gibbons: Motette: Allmächtiger (Altonaer Kirchenchor).

Gluck: Orchesterstücke aus »Iphigenie« und »Armida« (A. M. G. Basel), Ballettsuite aus »Don Juan«, (bearb. v. Kretzschmar) (Karlsbad und Philharm. Konzert Leipzig, München Kaimkonzert), Iphigenie in Aulis (Münchner Hofoper).

Grétry: Ballettsuite aus »Céphale et Procris« (Bearb. von Mottl) (Gewandhaus, Leipzig und St. Gallen).

Hammerschmidt: Motette: Mir hast du Arbeit gemacht (Altonaer Kirchenchor, 6st. Motette: Schaffe in mir Gott (Chemnitz, Kirchenchor St. Jakobi).

Händel: Concerto grosso G-moll (Allg. Mus.-Gesellsch. Basel), »Wasser- und Feuermusik« (Dessau), Trauermarsch aus »Saul« (Gewandhaus Leipzig), Halleluja aus »Messias« (Osnabrück, Ges. d. Musikfreunde), Tu rex gloriae (Altonaer Kirchenchor, Herakles (Dortmunder Mus. Ver.) (Bearb. v. Jos. Reiter), Concerto grosso (Kogel, Kontrabaßkonzert (sic) (Petersburg, Silotikonzerte), Judas Maccabäus (Chrysander-Bearb.) (Köln, Gürzenich-Konzert), Israel in Egypten (Chrysander) (Riedelverein, Leipzig), »Wenn Christus der Herr« (Altonaer Kirchenchor), Sonate f. Viola u. Klav. (Berlin, G. v. Fossard), Concerto grosso F-dur (Bernische Musikgesellsch. und Konservat. Leipzig), Konzert f. Orgel F-dur (M.-Gladbach, Gesangverein Cäcilia), »Messias« (Eisenach), Concerto grosso Nr. 7 (Frankfurt a. M., Abonnementkonzert), B-dur-Konzert Nr. 6 f. Orgel (Berlin, Prof. Reimann).

Haßler: Agnus dei (Leipzig Thomanerkonzert).

Jacoponus: Stabat mater (Leipzig, Borchers).

Joh. Heugel: Psalm: Das ist fürwahr ein selig Mann (Darmstadt).

Molinari, Simon: Motette: Zwei Seraphe (Altonaer Kirchenchor).

Mozart: Divertimento Nr. 11 (K. V. 251) (Mannheim, Mus. Akad.), Divertimento D-dur (K. V. 334) (A. M. G. Basel), Klavierkonzert G-dur (K. V. 453) (Dresden, Mozartverein), Eine kleine Nachtmusik (K. V. 525) (Heidelberg, Bachverein), Divertimento Es-dur (K. V. 563) (Münster, Musikver.), Kantate f. Tenor: Wie ihr des unermeßlichen Weltalls (Nürnberg, Volkskonzert), Musikalischer Spaß, Haffner-Serenade (München, Kaimkonzert und Montreux), Eine Reihe Stücke aus »Idomeneo« (Hoch'sches Konservat.).

Paisiello: Ouv. z. »Barbier v. Sevilla« (München, Orchesterverein).

Palestrina: O bone Jesu, Heilig, Agnus dei und Sanctus a. Miss. Pap. Marcellae. Tu es Petrus. Ricercare f. Orgel (Altonaer Kirchenchor). Christus factus est, O domine Jesu (Leipzig, Motette).

M. Praetorius: Sinfonie für zwei Blasorchester (Darmstadt, Dr. Nagel).

Rameau: Drei Ballettstücke (Mottl) (Musik.-V. Gütersloh und in Herford), Fragment aus »Castor et Pollux« (Bearb. v. Gevaërt) (A. M. G. Basel und Kaimkonzert München Bernische M.-G.).

Rousseau: Suite a. »Devin de village« (München, Orchesterverein).

Schein: »Trauerklage« und »Angstseufzer« (Leipzig, Thomanerkonzert).

Stamitz, Johann: Trio C-dur (Bearb. v. Riemann) (Frankfurt, Kammermusik-Matinée).

Schütz: Psalm: Das ist fürwahr ein selig Mann (Darmstadt, Festfeier zu Ehren Philipps d. Großmütigen), Psalm 6, f. 2 Chöre (Leipzig, Thomanerkonzert).

Tuma: Partite D-moll f. Streichinstr. Dreadner Tonkünstlerverein), Totenmesse (Bearb. v. O. Schmid) (Robert Schumann-Singakademie, Dresden).

L. Viadana: »Exaudi me« f. Tenor (Leipzig, Borchers).

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Dr. Leop. Hirschberg hält drei Vorträge (Nov.) über den Gral, seine Geschichte und künstlerische Verwertung, ein anderer Dozent im Februar über die Merlin- und Artussage, beide Themen mit besonderer Berücksichtigung von R. Wagner.

Bonn. Prof. Dr. Friedländer hielt in der Bonner »Gesellschaft für Literatur und Kunst« einen Vortrag über »Schubert's Jugend«.

Hamburg. Den Verzeichnissen, welche die Vorlesungskommission der Oberschulbehörde herausgab, seien die Vorlesungen über Musik entnommen, die in Hamburg von der Oberschulbehörde, Sektion für die wissenschaftlichen Anstalten, veranstaltet wurden. Die »Entwicklung des Hamburgischen Vorlesungswesens« dargestellt von H. Klusmann, 1901) führt an die Namen Dr. H. Behn, Dr. F. Chrysanter, Prof. Fleischer und Dr. Friedländer. Leider sind gerade die Vorträge Chrysanter's nicht angeführt. Laut Verzeichnis 1903/4 hielten Vorlesungen: Prof. R. Barth über »J. Brahms und seine Musik« (2 St.) und Prof. Dr. Friedländer über »Volkslied und Hausmusik« (8 St.):

1) Einleitung. Älteste Quellen. 2) Blütezeit des Volksliedes im 16. Jahrhundert. 3) Anfänge der Hausmusik. 4) Geistliche Volkslieder. — Von Haßler und Froberger bis Krieger und Kuhnau. 5) Hamburger Hausmusik von 1680—1750. Bach und seine Zeit. 6) Bach's Söhne. Die Berliner Schule. Singspiele — Herder, Goethe, Bürger und das Volkslied. 7) Lieder im Volkston. — Haydn und die Hausmusik. 8) Neuere Zeit.

Es ist interessant, aus der Statistik der Zuhörer zu sehen, welche Berufsklassen am meisten vertreten waren, insofern nämlich, als musikalische Berufe beinahe keine Hörer stellten. Am meisten sind vertreten (mit Ausnahme der Rubrik weibliche Hörer ohne Berufsangabe) Lehrerinnen, Kaufleute, hez. Handlungsgehilfen und Lehrer. Unter den 405 Hörern der Friedländer'schen Vorlesungen waren ein einziger Musiker und acht solche Damen, unter den 273 der Barth'schen Vorträge ebenfalls ein einziger Musiker (wahrscheinlich der gleiche!) und 23 Damen.

Das Verzeichnis des Winterhalbjahres 1904/5 führt fünf Vorträge von Prof. R. Barth an:

Wie soll man Musik hören. Über Klangfarbe und Charakter der verschiedenen Tonarten (2 St.). Über Programmmusik (2 St.)

Kiel. Privatdozent Dr. Mayer-Reinach liest im Januar und Februar 1905 in den Volkshochschulkursen an sechs Abenden über: Haydn, Mozart und Beethoven als Sinfoniekomponisten.

Trier. Prof. Dr. Friedländer: Über die deutsche Hausmusik.

Notizen.

Berlin. Die deutsche Reichs-Musikbibliothek scheint ihrer Verwirklichung entgegen zu gehen. Da nach den bisherigen Verhandlungen sich kaum eine Firma von dem Ansuchen, ihre Verlagswerke derselben zur Verfügung zu stellen, ausschließen dürfte, wird der Verein deutscher Musikalienhändler wohl bald die maßgebenden Stellen im Reiche ersuchen können, die Unterhaltung der freiwillig dargebrachten Schätze zu übernehmen.

Mme Yvette Guilbert bringt eine Reihe Chansons des 17. und 18. Jahrhunderts (die sog. »Chansons Pompadours«) im Kostüme dieser Epoche unter Begleitung alter Originalinstrumente der »Société de Concerts d'Instruments anciens«. (Präsident: Saint-Saëns) — einer Gesellschaft, die es sich zur Aufgabe gesetzt hat, Werke alt-französischer Musik in Originalbesetzung zu Gehör zu bringen — zum Vortrag.

In **Edinburgh** gedenkt Prof. Niecks im Winter 1904/5 in vier historischen Konzerten folgende Werke aufzuführen: I., II. Konzert: Die Klaviersonaten Beethovens (Fréd. Lamond); III. Konzert: Carissimi, Oratorium »Jonah«, Händel, Fragmente aus »Esther«; IV. Konzert: Die Ouverture von Monteverdi bis Wagner.

Gloucester. — The 181st "Three Choir" Festival this year (IV, 31, 123, V, 173, VI, 41) showed a commercial deficit of £ 210, against £ 54 three years back. 197 Stewards gave £ 1028, voluntary collections at doors of cathedral £ 410, total £ 1438. Net gain for the Charity (widows and orphans of poor local clergy) £ 1228, which however is thus all donation.

London. — "Musical Times" of November 1904 has at p. 733 an illustration of the *Leipzig* St. Thomas Church with the *Thomasschule* still standing, from a photograph which must be rare. — The same has a 3-page notice of *Eugen D'Albert* (1864—) with new portrait and list of his works to date.

Padua. Eine neue italienische Musikzeitschrift, die sich »Il giornoletto musicale« betitelt, von Alfredo Arnio redigiert und von A. Priuli & Co. herausgegeben wird, hat am 1. November in Padua zu erscheinen begonnen.

Paris. Ein Lehrstuhl für Musikgeschichte und Musikästhetik ist versuchsweise auf fünf Jahre an der Pariser Universität errichtet und Dr. Jules Combarieu übertragen worden. Ein reicher Kunstmäzen Mors hat zu diesem Zwecke 30000 Franken gestiftet.

Versailles. Hier wurde ein neues Konzertunternehmen »La Couperin« begründet. Es hat sich gleich der »Société des instruments anciens« die Pflege alter Musik, vornehmlich der Meister des 17. Jahrhunderts, im Konzertsale auf alten Originalinstrumenten (Violine, Theorben, Gamben, Lyren, Clavecin usw.) gemacht.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

(Die mit † bezeichneten Schriften werden besprochen werden.)

† **Adler, Guido, Richard Wagner,** Vorlesungen gehalten a. d. Universität zu Wien. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904. 8°. XI u. 372 S. M 6,—.

Batka, Richard, Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen. Heft I, II. Herausgegeben vom Verein für Geschichte der Deutschen in Böhmen. In Kommission bei J. G. Calve's Hofbuchhandlung Prag. 1901, 1904.

Man muß die eigenartigen politischen Verhältnisse Böhmens kennen, muß wissen, wie in Böhmen die Nationalitätenfrage auch die Wissenschaft beeinflußt, um die Bedeutung der oben angezeigten Schriften voll auf zu würdigen. Die Tschechen hören es nicht gern, daß sie ebensowenig wie andere Na-

tionen selbständig und ohne berühmte Muster eine eigene Kultur hervorbringen konnten. Besonders davon sind sie wenig erbaut, daß ihre Vorbilder die Deutschen waren. Und wenn man eine tschechisch geschriebene Musikgeschichte z. B. Srb-Debrnov oder Nejedly, oder deutsch geschriebene Abhandlungen, wie Meliš' Aufsatz über die Musik in Böhmen im Mendel-Reißmannschen Lexikon oder Hostinsky's Darstellung in dem bekannten Kronprinzen-Werke »Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild« nachliest, wird man verteuftelt wenig von einer Beeinflussung der Musik in Böhmen durch das deutsche Element hören. Diese tendenziöse Geschichtenschreiberei mag ja begreiflich sein bei dem seit einem halben Jahrhundert emporgeschnehten Selbstbewußtsein der Tschechen, die neben einem eigenen Staatsrecht auch eine eigene autochthone Kultur konstruieren wollen. Allein geschichtliche Tatsachen lassen sich nun einmal leider nicht aus der

Welt schaffen. Dafür kann aber eine andere als die vorurteilslose Lehre das Vertrauen zur Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit untergraben.

Da ist es nun wirklich an der Zeit, daß der durch die mangelnde Kenntnis der tschechischen Sprache sanktionierte Zustand — »Mädchen unter sich« könnte man ihn nennen — sein Ende finde, und darum sind Dr. Richard Batka's »Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen«, weil quellenmäßig und mit kritischer Benutzung auch der gesamten einschlägigen tschechischen Literatur gearbeitet, von hervorragender Bedeutung. Sie sind der erste aussichtsreiche Versuch, aus einem sonst fruchtbaren Feld das üppig wuchernde Unkraut auszujäten. Der Verfasser behandelt im ersten Heft die Geschichte der Musik in Böhmen von der ältesten Zeit bis zum Herzog Wenzel, im zweiten die Zeit von Herzog bis König Wenzel, den geistlichen und weltlichen Zug der Musik jedesmal in gesonderten Kapiteln. Streng objektiv, ohne rechts, ohne links zu schauen, und mit großem Scharfsinn weist der Autor die vielen schweren, sagen wir — Irrtümer zurück, die sich seit Jahren eingenistet haben, und die von der kommenden Generation immer liebevoll weiter gemästet wurden. In Batka's Untersuchungen rückt der Gesamtzustand der Musik in Böhmen zu jener Zeit in eine neue und scharfe Beleuchtung. Der Verfasser bringt die Verhältnisse Böhmens in Beziehung zu den musikalischen Verhältnissen des benachbarten Deutschland, und stellt entgegen seinen Vormännern fest, daß die Musik in Böhmen bei ihrer (eigentlich in der Natur der Sache gelegenen) Abhängigkeit von der deutschen Musik, sich parallel zu dieser letzteren bewegt, daß aber die ziemlich reich fließenden zeitgenössischen Quellen unsere Kenntnis von der Musik des Mittelalters in willkommener Weise ergänzen. Daß die Musik wirklich stark unter deutschem Einfluß stand, geht aus mehr als einer Quellenstelle hervor, von denen am interessantesten wohl die über den Einzug und die Inthronisation des ersten Prager Bischofs, des Sachsen Thietmar, ist (967). Der Chronist erzählt, daß der Klerus den Ambrosianischen Lobgesang intonierte; der Herzog aber mit den Großen stimmte an »Christe keinado, kyrie eleison und die hallicgen alle helfuent unse kyrie eleison«. Herzog und Adel sangen also deutsch und nicht wie der Klerus lateinisch. Batka wendet sich auch gegen die landläufige Hypothese, als stamme das sogenannte Adalbertslied aus der Zeit des heil. Adalbert oder gar der Slavenapostel Cyrill und Method. Er führt eine Reihe von Gründen

an, die gegen diese Annahme sprechen, und kommt daraufhin zum Schluß, daß das Adalbertslied eines der Symptome der aufkommenden Adalbertsverehrung sei; da es um die Mitte des 13. Jahrhunderts bereits allgemein bekannt war, so könne es wohl schon früher entstanden sein, in seiner Bedeutung als Nationallied reiche es keinesfalls über die Mitte des 12. Jahrhunderts zurück. Neben dem vielen teils überhaupt neuen, teils neu kritisierten Tatsachenmaterial, das es darbietet, erhält das zweite Heft seinen besonderen Wert durch die erstmalige Heranziehung der deutsch-böhmischen Ritterpoesie des Mittelalters als musikgeschichtlicher Quelle, durch eine im Anhang veröffentlichte Zusammenstellung der einschlägigen literarischen Belege für den Gebrauch der einzelnen Instrumente und durch zahlreiche Reproduktionen von Miniaturen, so aus dem Trebnitzer Psalter, der Manessischen Handschrift und der Welislaw'schen Bibel, durch welche die Ansicht Buhle's über die Bedeutung der Miniaturen für die Geschichte der Instrumente wesentlich erhärtet wird. Die weiteren Forschungsergebnisse auf diesem Gebiete, die Batka in der Folge in Fortsetzung seiner »Studien« vermitteln dürfte, muß die Musikwissenschaft mit berechtigter Spannung erwarten. Ernst Rychnovsky.

Berlioz, Hect., Instrumentationslehre.

Herausg. von Felix Weingartner. Übers. von Dr. Detlev Schultz. Mit Anhang: Der Dirigent. Zur Theorie seiner Kunst. Übersetzt von Dr. Walter Niemann. XII 307 S. M 5,—. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

†Bülow, Hans von, Briefe und Schriften. Band VI. Briefe Band 5. Herausg. von Marie von Bülow. XX, 642 S. M 7,—. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Capellen, Georg, Die »musikalische« Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik. Mit experimentellen Nachweisen am Klavier. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1903. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen Nr. 3).

Der Verfasser verdankt seine wissenschaftlichen Grundanschauungen den Schriften E. von Hartmann's. »Spekulative Resultate nach induktiv-deduktiver Methode!« ist anscheinend auch seine Losung, und die Sprache der »Philosophie des Unbewußten«

lingt durch Einleitung und Text seines Buches vernehmlich hindurch.

Die Erkenntnisquellen, aus denen sich die Einsicht in »das Naturgesetz« schöpfen läßt, findet der Verfasser in der Intuition des Künstlers und dem Experiment des Forschers. Der Künstler, dem freilich ererbte und erworbene Eigenschaften Individualität geben, spiegelt in seinen Werken doch nur — bald stärker, bald schwächer — »das« Naturgesetz wieder, oder, wie der Verfasser es weniger nüchtern ausdrückt: »Die Naturkraft (das Unbewußte) kann nur quantitativ in den Individuen differenziert sein; denn wir haben keinen Grund an der All-Einheit dieses Unbewußten zu zweifeln.« Diese metaphysische Überzeugung führt den Verfasser weiter zu folgendem Satze: »Die Grundgesetze der Musik sind zu allen Zeiten dieselben gewesen und werden stets dieselben bleiben; ein System, welches jene Grundgesetze aufdeckt, darf also immerwährende Gültigkeit beanspruchen...«

Das Experiment als Erkenntnisquelle musikalischer Möglichkeiten verdient gewiß Beachtung und genießt wahrscheinlich bei manchem Komponierenden bereits ein hohes Ansehen. Aber die Meinung Moritz Hauptmann's, während optische Urteile Übung erforderten, sei über akustische »jedes gesunde Ohr ein untrüglicher Richter«, sollte heute, nach fünfzig Jahren, von einem »musikalischen Akustiker« nicht mehr unterschrieben werden. Das Schlimmste aber ist, daß die Experimente des Verfassers teilweise fragwürdig sind und allgemein zu den Schlüssen, die er daraus zieht, nicht berechtigen. Er geht von der Beobachtung der Obertöne am Klavier aus¹⁾. Wir hören sie gewöhnlich bis zur None; ihr Zusammenklang, im Sinne der temperierten Stimmung aufgefaßt, ergibt also den sogenannten großen Nonenakkord. Nun folgert der Verfasser: Da dieser Nonenakkord und ebenso der in ihm enthaltene Durdreiklang und Septimenakkord »allein getreue Kopien (Objektivationen) der Natur sind, indem sie sich vollständig mit den akustischen Obertönen eines Grundbasses decken, so müssen sie wegen dieser ihrer unübertrefflichen Einfachheit von allen Klängen am meisten befriedigen«. Aber müssen sie wirklich? Die unübertreffliche Einfachheit der Oktave hindert doch nicht, daß die Terzen, namentlich die große, noch wohlklingender sind. Und gibt es nicht auf allen Sinnesgebieten »getreue Kopien« der Natur, die, kurz gesagt, wahre Scheusale sind? Betrachtet man nun des Verfassers Folgerungen, so ergibt sich vor allem eins: die Konso-

nanzfrage bleibt ganz im Unklaren. Nach S. 15 muß man annehmen, daß die Naturklänge, also Nonen-, Septimen- und Dreiklang in Dur, Konsonanzen sein sollen: denn es ist dort ausdrücklich von der »Auflösung dissonanter Akkorde in Naturklänge« die Rede. S. 10 hingegen wird von der Dissonanz der Septime als Oberton im Dreiklange, gesprochen, jedoch gleichzeitig von ihr behauptet, sie vermöge, auch wenn zur Wahrnehmung gelangt, die Konsonanz des Dreiklangs nicht zu stören. Diese Behauptung aber ist falsch und ein Gegenbeweis in dem physischen Schluß nicht zu erblicken: denn erstens hat dieser eine halb-schlußartige Wirkung und zweitens beruht in ihm wie überall die Anwendung des Schlußdreiklangs natürlich auf der Voraussetzung, daß der 7. Partialton eben nicht wahrgenommen wird. Der vom Verfasser eingeschlagenen Richtung durchaus widersprechend ist die Bezeichnung des Durdreiklangs als »relativ vollkommenste Konsonanz«. Woher bekommt dieser, der in des Verfassers System doch nur als unvollständiger Nonenakkord zu verstehen ist, seine selbständige und überdies eine so exklusive Stellung? Wie kann der Verfasser ihn gar S. 24 das »Prototyp der Naturklänge« nennen?

Ein sehr wunder Punkt in der Systementwicklung ist der Versuch, eine organische Verbindung der Naturklänge herzustellen. Der Verfasser geht vom Quintintervall aus. An Instrumenten, die die Septime als Oberton überhaupt hören lassen, wird jeder Feinhörige bei direkter Angabe z. B. von C und G die Septime + Doppeloktave des Grundtons und die Terz (Septdezime des Quinttons, also in unserem Falle h_2 genauer i_2 und h_1), natürlich mit starken Schwebungen, nebeneinander wahrnehmen. Der Verfasser ist der Meinung, die Septime des Grundtons werde in diesem Falle von der Terz des Quinttons »verdrängt«. Es ist schade, daß er seine Gedanken über diesen seltsamen akustischen Vorgang nicht mitteilt. Merkwürdig ist auch, daß er die organische Verbindung der beiden Naturklänge von C und G nun für vollzogen erklärt; denn, wenn er dem h_1 Stärke genug zutraut, seinen tieferen Nachbar zu verdrängen, so ist es doch zu verwundern, daß der verdrängende Ton selbst, als große Septime des Grundtons, die organische Verbindung nicht hindern soll. Vollständig unbegreiflich wird dies namentlich dadurch, daß dasselbe sekundär entstehende Intervall später

1) Der Einwände, die gegen die Wahl des Klaviers als Instrument der Untersuchung zu erheben sind, bin ich mir natürlich bewußt.

benutzt wird, um die Dissonanz des übermäßigen Dreiklangs zu begründen.

Nicht besser als die Ableitung der Durkonsonanz ist die Mollkonsonanz gelungen, und die Begriffsverwirrung ist in diesem Kapitel fast noch ärger als zuvor. Der A-Molldreiklang ist nach Meinung des Verfassers eine Kombination von A-dur- und C-dur-Dreiklang. Von da aus deduziert er weiter: »Der Mollseptklang (A C E G) ist der vollständigste, geschlossenste Ausdruck für den konsonanten Mollklang«. S. 59 ist von der »Dissonanzqualität« des »konsonanten Mollklanges« die Rede. Die übrigen Ableitungen der Mollkonsonanz hier zu reproduzieren, darf ich nach diesen logischen Musterstücken des Verfassers unterlassen. Es sind ihrer drei, so daß Schopenhauer's »vierfacher Wurzel des Satzes vom Grunde« nunmehr eine vierfache Wurzel des Mollklanges gegenübersteht. Nach Ansicht des Verfassers ist damit »in der Musik dieselbe großartige Einheitlichkeit gewonnen, wie in der Naturwissenschaft durch die Entdeckungen eines Helmholtz und Hertz«.

Richard Münnich.

Auf die hier besprochenen 70 Seiten folgen noch 70 weitere.

† **Cornelius, Peter**, Literarische Werke.

Erste Gesamtausgabe, im Auftrag der Familie herausgegeben. I. Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern u. Gelegenheitsgedichten. Herausg. von Carl Maria Cornelius. XXIII, 799 S. 8^o M. 8.—. III. Aufsätze über Musik und Kunst. Zum erstenmal gesammelt und herausg. von Edgar Istel. Leipzig, Breitkopf & Härtel. XVI. 250 S. M. 4.—.

† **Descey, Ernst**, Hugo Wolf. 2. Band.

H. Wolf's Schaffen. 1888—91. gr. 8^o. Berlin, Schuster & Löffler, 1904. M. 3.—.

Eschmann's J. C. Wegweiser durch die Klavierliteratur. 6. Auflage hrsg. v. Ad. Ruthardt. 8^o. Leipzig, Gebrüder Hug u. Co. 1905. M. 2,50.

† **Floch, Siegfried**, Die Oper seit Richard Wagner. Eine historisch-krit. Studie. Köln, K. Fulde, 1904. 40 S. gr. 8^o. M. 7.—.

Gjellerup, Karl, R. Wagner in seinem Hauptwerke »Der Ring des Nibelungen«. Übersetzt von O. Luitpold Jiriczek. 3. vom Verfasser

eigens durchgesehene und dem dänischen Originale gegenüber verm. u. verb. Ausg. 8^o. Leipzig, F. Reinboth. M. 3.—.

Handke, Robert, Musikalische Stil lehre f. Lehrerseminare u. kirchenmusikalische Anstalten. Ein Handbuch f. Lehrer u. Schüler. Heft 1—3. 8^o. Meissen, Schlimpert. je M. 1.—.

Kalbeck, Max, Johannes Brahms, I. Band, 1833—1862. Wiener Verlag, Wien u. Leipzig, 1904. VIII u. 512 S.

Als vor einiger Zeit bekannt wurde, der Wiener Musikschriftsteller Max Kalbeck arbeite an einer Brahmsbiographie, fragte man sich angesichts der bisherigen Publikationen dieses Autors unwillkürlich, ob sich hier für eine so bedeutende Aufgabe auch der geeignete Bearbeiter gefunden habe. Als dann die ersten Bruchstücke der vorliegenden Arbeit in der deutschen Rundschau erschienen, konnte darüber wenigstens kein Zweifel mehr walten, daß Kalbeck mit bemerkenswertem Ernst an sein Unternehmen herantreten sei. Nunmehr liegt abgeschlossen der erste starke Band vor; er umfaßt Brahms' Leben und Schaffen bis zur Übersiedelung nach Wien, und wenn auch die Behandlung dieses Abschnittes selbstverständlich ein endgültiges Urteil noch nicht ermöglicht, so erscheinen doch eine Reihe von Bemerkungen veranlaßt, welche hier mitgeteilt werden mögen.

Es hat seine Vorzüge und seine Nachteile, die Biographie eines unmittelbar zeitgenössischen Künstlers zu schreiben. Von großem Vorteil für den Verfasser ist, daß er all die Nachrichten und Quellen benutzen kann, die ihm Vertraute und Bekannte des Betreffenden etwa übermitteln wollen. Von Nachteil ist zunächst, daß die hierzu erforderliche Bereitwilligkeit nicht immer vorhanden ist, oft aus triftigen Gründen. So entgehen dem Autor Materialien, deren Benutzung, wenn sie sich überhaupt erhalten, einer späteren Generation unbedenklich ermöglicht wird; noch größer ist der Nachteil, den die eigene Zugehörigkeit zur Epoche des Künstlers dem Verfasser bringt. Sein Held ist für ihn keine geschichtliche Erscheinung, das Objekt hält, wie Spitta einmal treffend sagt, dem Betrachtenden nicht genügend stille. Der Autor ist in seinem Urteil nicht unbefangen, seine Anschauung nicht abgeklärt genug, und es erscheint mehr als fraglich, ob seine Bewertung im Lichte der Geschichte sich als stichhaltig erweisen wird.

Die Einflüsse dieser allgemeinen, einerseits günstigen, andererseits widrigen Bedingungen sind in Kalbeck's Buch deutlich zu verspüren. Wie überall, offenbart sich neben ihnen naturgemäß sodann die Persönlichkeit des Verfassers, mit all den wiederum aus ihr sich ergebenden Begünstigungen oder Hemmungen.

Kalbeck genoß den Vorzug, außer den allbekanntesten gedruckten Mitteilungen von Widmann, Dietrich usw. nicht nur viele Freunde und Bekannte Brahms' zu Rate ziehen zu können, er hat selbst mit Brahms durch viele Jahre verkehrt und so trotz aller Reserve des Meisters im Laufe der Zeit doch mancherlei von ihm erfahren. Im Aufspüren des mündlich und schriftlich überlieferten Materials, auch anderer zeitgenössischer Quellen, die wohl gedruckt, aber weniger bekannt sind (Maçon, Pasque-Holstein, Bruyk usw.) entwickelt Kalbeck den liebevollsten Feiß und offenbart eine glückliche Hand. Es ist staunenswert, wieviel Tatsachenstoff in diesem Buche zusammengetragen ist, obwohl der Meister seinerseits bekanntlich den Biographen die Arbeit nicht nur nicht erleichtert, sondern durch die Beseitigung von Dokumenten und Skizzen wie absichtlich erschwert hat. Für die Kenntnis von Brahms' äußerem Lebensgang wird Kalbeck's Buch, das läßt sich heute schon mit Bestimmtheit sagen, für alle Zeiten in mannigfacher Betrachtung wertvoll sein. Dabei ist nun freilich zu bedauern, daß der Verfasser, in der Absicht, lesbar im gemeinen Sinn, also mit möglichstster Vermeidung von Anmerkungen zu schreiben, bei vielen Angaben den Einzelnachweis unterläßt. Dies Verfahren erschwert heute wie später die Nachprüfung und wird der Brahmsforschung dereinst ähnliche Verlegenheiten bereiten, wie sie Schindler's Buch für die Beethovenforschung hervorgerufen hat. In anderen Fällen ist zitiert, aber ungenau, so Seite 335, wo nicht ersichtlich ist, ob es sich bei Hübbe's Arbeit um eine Broschüre, den Artikel in einer Zeitschrift oder was sonst handelt. Erst auf Seite 369 erfahren wir, daß »ein Buch von Hübbe gemeint ist. Dies Beispiel verrieth bereits gewisse journalistische Allüren des Verfassers, und leider bemerken wir sie nicht vereinzelt. Als Ganzes betrachtet bedeutet zwar diese Arbeit unlegbar eine namhafte schriftstellerische Leistung; die Darstellung baut sich schön und natürlich auf, die einzelnen Abschnitte sind sinnvoll abgegrenzt und abgerundet. Im einzelnen aber hören wir hier von einer »renommierten Pianistin« (S. 36), dort von einer »mit ihrer Unschuld kokettierenden Sängerin« (S. 345), d. h. stoßen nur zu häufig auf Redewendungen, die einem ernst und vor-

nehm gemeinten Schriftwerk nicht zur Zierde gereichen. Aber auch in sachlicher Beziehung verulegnet Verfasser den Tageschriftsteller nicht. Die Beurteilung der Werke mutet kaum irgendwo tiefer an, ein nur einigermaßen geweckter Leser erfährt und lernt herzlich wenig aus diesen Besprechungen, und wenn wir der Betrachtung eines Bach'schen oder Mozart'schen Werkes durch Spitta und Jahn fast immer wieder eine schöne Bereicherung unserer Einsicht verdanken, wüßte ich, wo es sich nicht um erklärende Tatsachen bezüglich Entstehung der Komposition und dergleichen handelt, bei Kalbeck auch nicht in einem einzigen Falle über eine ähnliche Erfahrung zu berichten. Auch berührt seltsam, daß der Verfasser, sonst ein geschworener Feind jeglichen Programms, gelegentlich neben seinen trockenen technischen Analysen auf eine kuriose Hermeneutik verfällt. Im Adagio des Klavierquartetts op. 26 sieht Kalbeck das Mondlicht, hört Luftstöße und Nachtigallenschlag, sieht einen Jüngling am Rhein hinrinnen, der seiner Angebeteten ein Ständchen bringen möchte usw. »Ein Traum zeigt ihm das lächelnde Gesicht der Geliebten (Terzett der Streicher und sein Herz jubelt« usw. (S. 257). Gelegentlich erscheinen aber auch Aussprüche, welche geeignet sind, uns an der Gediegenheit der musikgeschichtlichen, ja der spezifisch musikalisch-technischen Kenntnis des Verfassers irre werden zu lassen. Wenn wir (S. 56) lesen, »wer möchte glauben, daß Brahms Beethoven's 9. Sinfonie vor seinem 21. Jahre nicht gehört hat«, so zeigt dies Erstaunen wenig Vertrautheit mit der Verbreitungsgeschichte des Beethoven'schen Werkes. Nicht nur etwa in Hamburg war »von 1837—1854« die Neunte nur ein einziges Mal zu hören. S. 192 sind die »Schönen, lieblichen, alten und neuen Liedlein von 1546« zitiert, die Quelle, um die es sich handelt (dritter Teil des Forster'schen Liederbuches) scheint Verf. nicht näher zu kennen, sonst hätte er bemerken müssen, daß nur der Tenor dieses 1549 erschienenen Werkes die Jahreszahl 1546 trägt. Für die Freiheiten, die sich auch Brahms gelegentlich bei seinen Bach-Bearbeitungen gestattete (siehe S. 349, Anm. 1) findet Kalbeck kein einziges Wort. Unverständlich ist ferner der Ausspruch (S. 7), der Kontrabaß komme im Orchester niemals dazu, die Melodie zu führen; desgleichen S. 85 die Bezeichnung des dort angeführten Ganges als »Gegenbewegung«; S. 90 ist Cornelius' Schaffen ganz unrichtig charakterisiert; S. 95 werden die Bach'schen Solosonaten für Violine mit der schiefen Bezeichnung »Partituronaten« belegt; S. 383 ist von einer »höheren thematischen Einheit« die Rede, deren Vor-

handensein man aber nicht direkt nachweisen könne, u. a. m.

Von größtem Nachteil wurde für den Verfasser die unmittelbare Zeitgenossenschaft bei der Beurteilung Liszt's und der sinfonischen Dichtung überhaupt. Wenn wir unlängst an dieser Stelle die Aufstellung Richard Strauß' bekämpft haben, der ausschließliche Beruf der Musik zur Wiedergabe bestimmter Ideenkreise sei entwicklungsgeschichtlich erwiesen, so verdient Kalbeck's gänzlicheres Verkennen von Liszt's tatsächlichen Verdiensten eine energische Abfertigung; einem schaffenden Künstler, zumal einem Richard Strauß, mag einige in seiner künstlerischen Natur wurzelnde Einseitigkeit der Auffassung immerhin anstehen, obwohl wir sie keineswegs als notwendig anerkennen können. Wir alle wissen um die Schwächen der Liszt'schen Kompositionstechnik, Schwächen, welche auch von sonst nur fromm die Augen verdrehenden Lisztianern in erleuchteten Momenten zugegeben werden. Der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung Liszt's aber darf sich heute niemand mehr verschließen, der beansprucht, künstlerische Werturteile prägen zu wollen. Auch geht nicht an, einmal die sinfonische Dichtung ein »Zwittergebilde« (S. 81) zu nennen oder (S. 76) der Weimarer Schule anzukreiden, sie verwische mit ihrer »dichtenden Musik« die Grenzen aller Künste, andererseits aber von den »auf dissonanzenreiche Harmonien gestimmten Hoffmann'schen Erzählungen« zu sprechen, die »eigentlich nur musikalisch behandelt werden können« (S. 105). Ähnliche Widersprüche vgl. S. 128 (novellistisches Band), S. 198 (Freiheit der Form — unerlaubte Zugeständnisse), u. a. m. Ich verzichte darauf, einzelne Beispiele für die gänzlich unkritische Art zu geben, mit der Verf. auch sonst von Liszt handelt; der Leser sieht diese Flecken ohnehin mit bloßem Auge. Kalbeck ist so befangen in seinem Haß gegen Liszt und dessen Schule, daß alles, was nicht nur Liszt, sondern auch Brendel und Pohl in ihren Beziehungen zu Brahms persönlich und literarisch in der neuen Zeitschrift für Musik unternehmen, ihm verdächtig und verdammenswürdig erscheint. Referent fühlt keinen Beruf in sich, für die Brendel und Pohl, die immerhin ihrer Zeit manchen schätzbaren Dienst leisteten, eine besondere Lanze zu brechen; wenn aber Verf. hinter allem, was die beiden tun, lassen und schreiben nur Perfidie und journalistische Unredlichkeit wittert, muß gesagt werden, daß er den stichhalti-

gen Beweis für seine Anschuldigungen und Andeutungen (vgl. S. 216, 359, 490) allemal schuldig bleibt. Leidenschaftliche Parteinahme bildet aber gerade das Gegenteil jener Eigenschaft, die wir vom Geschichtsschreiber zu allererst zu verlangen berechtigt sind.

Vieles wäre noch über Kalbeck's umfangreiches Buch zu sagen, insbesondere noch über die Darstellung des Verhältnisses von Brahms' Erstlingswerken zu Schumann (und auch zu Chopin), der wir trotz der interessanten Feststellungen des Verf. nicht völlig beizupflichten vermögen. Indes soll die Geduld des Lesers nicht länger in Anspruch genommen werden¹⁾. Es muß anerkannt werden, wie sehr Kalbeck in dieser Arbeit durch seine warme Verehrung für Brahms über seine bisherigen musikschriststellerischen Leistungen hinaus gesteigert worden ist; ebenso aber gilt uns als ausgemacht, daß sein Werk niemals in dem Sinne »die« Brahmsbiographie werden wird, wie Jahn's und Spitta's Bücher schlechthin »die« Biographien Mozart's und Bach's sind. In Spitta's kleinem Essay über Brahms (Zur Musik, Berlin, Pötel 1894) ist trotz mancher zeitgenössischer Wertverkennungen mehr tiefe Einsicht und Größe der Auffassung bewährt, als Kalbeck, was die Würdigung der Werke angeht, in seinem ganzen, umfangreichen, so ernstgemeinten und fleißigen Buche bisher hat bemerken lassen.

Kistler, Cyrill, Der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge. Band II von Kistler's musiktheoretischen Schriften. Heilbronn, C. F. Schmidt. 87 S. M 3,—.

Cyrill Kistler erwirbt sich mit seinen musiktheoretischen Schriften ein großes Verdienst, denn er gibt teilweise mit ihnen das Erbe Rheinberger's in musiktheoretischer Beziehung heraus. Rheinberger, dieser ausgezeichnete Kontrapunktiker, vom Musiker ganz abgesehen, wäre wohl nie dazu gekommen, das System seiner ganzen Lehrmethode in einem umfassenden Lehrbuch niederzulegen, obgleich er in seinem Unterricht streng systematisch verfuhr. Von einer schriftlichen Fixierung mochte ihn einmal sein großes Künstlertum abhalten, dann lag aber der Grund vor allem darin, weil seine Lehrmethode mit der Praxis aufs engste zusammenhing, aus dieser geradezu herauswuchs. Man arbeitete bei Rheinberger nur ausnahmsweise kontrapunktische Aufgaben zu Hause aus; an ihrer Lösung nahm vielmehr die

1) Der zweite Band wird hoffentlich auch ein Sachregister, bzw. eine kurze Inhaltsübersicht der einzelnen Kapitel enthalten.

ganze Klasse unter der Aufsicht Rheinberger's teil, und die Absicht dieser Methode war, Musterbeispiele zu erhalten. Das Ausarbeiten unter Rheinberger's Kontrolle und Mitarbeiten bot den Vorteil, des Meisters Absichten in ganz anderer Weise kennen zu lernen, als es bei der Korrektur von zu Hause ausgearbeiteter Aufgaben der Fall sein konnte. Es wurde dabei gar manches geübt, auch das Musikdiktat, das Schlüssellesen, allgemeine Fragen über Harmonielehre usw. wurden berührt; wer es darauf abgesehen hatte, konnte eine Menge von Rheinberger profitieren. Diese Lehrmethode sucht nun Cyrill Kistler in ein Buch zu bannen, unbedingt eine schwierige Aufgabe, da die Methode ganz von der Persönlichkeit Rheinberger's ausging. Es wäre deshalb gut gewesen, wenn der Verfasser sich im Vorwort über seine wie Rheinberger's Art des Unterrichts ausführlich ausgesprochen hätte, damit Fernerstehende dem Gegenstand näher rücken. Was das Buch anbetrifft, so ist es in erster Linie eine Sammlung von Musterbeispielen mit ausgezeichnete Demonstration, wie solche entstehen, wie das Komplizierte sich aus dem Einfachen entwickelt, weshalb eine Aufgabe möglichst nach allen Seiten ausgenützt wird. Hierzu werden Arbeiten aus Rheinberger's wie Kistler's Klassen benützt. Der Lehrplan führt vom einfachen Kontrapunkt bis zur einfachen Fuge, auf welchem Wege all das ausführlich vorkommt, was für die Fuge notwendig ist, wobei besonders auch Cantus firmus-Arbeiten mit Textunterlagen, Choralbearbeitungen eingehend geübt werden. Der verbindende Text ist knapp aber scharf, wie das ganze Lehrbuch ja überhaupt ganz aus der Praxis hervorgeht und für diese wieder geschrieben ist.

Koeckert, G., Les principes rationnels de la technique du Violon. 72 S., *M* 1,60.

Krause, Emil, Weingartner. Moderne Essays. Herausg. Dr. H. Landsberg. Berlin, Gose u. Tetzlaff, 1904. 80. 70 S.

† — Die Entwicklung der Kammermusik. 80. 53 S. Hamburg, C. Boysen, 1904. *M* 1,—.

Liszt, Franz, Briefe. Herausg. von La Mara. 8. Bd. Neue Folge zum 1. u. 2. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel. XVI, 420 S. *M* 6,—.

Lobe, J. C., Katechismus der Musik. 28., durchgesehene Aufl. v. R. Hof-

mann. 80. Leipzig, J. J. Weber. *M* 1,50.

† **Lütgendorff, Will. Leo von**. Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. gr. 80. XX u. 812 S. Frankfurt a. M. Heinrich Keller. *M* 28,—.

† **Martersteig, Max**, Das deutsche Theater im 19. Jahrhd. Eine kulturgeschichtl. Darstellung. gr. 80. Leipzig, Breitkopf & Härtel. XVI und 735 S. *M* 15,—.

Enthält als 15. Kapitel »Die Oper und R. Wagner«.

Mirow, L., Mozart's letzte Lebensjahre. Eine Künstlertragödie in 3 Bildern. 80. Leipzig, Wöpke. *M* 1,50.

Molitor, Raphael, Unsere Lage. Ein Wort zur Choralfrage in Deutschland nach den neuesten Kundgebungen Pius X. u. der Kongregation d. hl. Riten. 80. Regensburg, F. Pustet. *M* —,80.

Moser, Andreas, Joseph Joachim. Ein Lebensbild. 3. (Titel-) Auflage. 80. Berlin, Behr's Verlag. *M* 3,—.

Neitzel, Otto, Richard Wagner's Opern in Text, Musik und Szene erläutert. Führer durch die Oper des Theaters der Gegenwart. I. Band: Deutsche Opern, 3. Abteilung. Dritte Auflage. 80. Stuttgart, Cotta Nachf. *M* 4,—.

Ist ein unveränderter Nachdruck der ersten Auflage. Das Buch gehört immer noch zum handlichsten und brauchbarsten, was es in der einschlägigen Wagnerliteratur gibt.

Niemann, Gottfried, Richard Wagner und Arnold Böcklin oder Über das Wesen von Landschaft und Musik. gr. 80. Leipzig, J. Zeitler, *M* 1,80.

Oakeley, Edward Murray. Life of Sir Herbert Stanley Oakeley. London, G. Allen, 1904. pp. 263, Demy 8vo.

Sir Ch. Oakeley, 1st Baronet, was Governor of Madras. Sir Herbert Oakeley, 2nd Baronet, was a clergyman and archdeacon. H. S. Oakeley (1830—1903) was younger son of latter, and had his own

title by knighthood, — in 1876 when Queen Victoria unveiled statue of Prince Consort at Edinburgh. H. S. O. as an amateur obtained a good mastery of the organ, had some reputation as an improvisatore thereon, was praiseworthy in advocating the Schumann cause in England, was an elegant music-critic of the "Guardian" newspaper (1858—1866), obtained the Professorship of Music at Edinburgh, as a concert-giver did good local work there (1866—1891). The career was founded mainly on social connection, and O. had a talent for acquiring multiplied titles, one of which was "Composer to Her Majesty in Scotland", though the compositions were wholly insignificant. A bulky volume on such a theme, by a brother to all appearance quite ignorant of musical perspectives, is an offence against the credit of the art. The 7 illustrations are mostly forced-irrelevant. One exhibits H. S. O. sitting with 3 peers of the realm in an undergraduate's room at Oxford. Ex pede Herculem. C. M.

Richter, Otto, Volkskirchenkonzerte und liturgische Andachten in Stadt und Land. Referat gehalten auf dem 17. deutsch-evangel. Kirchen-

gesangvereinstag in Hamm i. Westfalen am 8/9. Juni 1902. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M —, 40.

† **Volkman, Hans**, Neues über Beethoven. Berlin, H. Seemann Nachf. 1904. 90 S. gr. 8°. M 2,—.

† **Wolf, Johannes**, Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460. Nach den theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet von Dr. Johannes Wolf. Teil I: Text X, 424 S. 8°. Geheftet M 14,—; Teil III: 78 Kompositionen des 13.—15. Jahrhunderts in moderner Übertragung. VII, 199 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Geh. M 8,—.

Wolzogen, Hans von, Thematic guide through the music of Parsifal, with a preface upon the legendary material of the Wagnerian drama. Transl. by E. C. Carrick. Leipzig, Leipzig, F. Reinboth. 77 S. 8°. M 2,—.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann**.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49.

Neue Zeitschriften:

HKT Hamburger Konzert- und Theater-Zeitung, Hamburg, J. A. Böhme, Neuerwall 85.

KTM Theater- und Musikzeitung, Königsberg i. Pr., E. Leupold, Bader-tr. 8/11.

Adaiewsky, E. Glinka. Études analytiques RMI 11, 4.

Adler, F. Wagnerfestspielzauber — Bayreuth und München. Südd. Wochenschrift 1, 15 Okt.

Adler, G. R. Wagner's Charakter. Neue freie Presse. Wien. 14. Nov.
— R. Wagner als Künstler der Renaissance und als Romantiker, Mk 4, 4.

Altenburg, W. Einige kleine Nachträge betr. Holzblasinstrumente, Zfi 25, 5.

Althaus, B. The viola and its Music (Forts.), St. 15, Nr. 175.

Anonym. Zum 50jähr. Bestehen der Pianofortefabrik von J. L. Neumann in Hamburg, Zfi 25, 4. — Friedrich Ludw. Schröder, HKT 9, 2. — Michael Iwa-

MLB Musikliterarische Blätter, Wien VIII, Pazdirék & Ko, Neudeggasse 20.

MMu Musica e Musicisti. Milano, Ricordi & Co.

MSt. The musical Standard, London, W. Reeves.

OA L'Ouest Artiste, Nantes, 12 Rue Santeuil.

now, MLB 1, 23. — Eug. de Solenière, MLB 1, 23. — Kirchenmusikalische Instruktionkurse in Steiermark. GR 3, 11. — Eyv. Alnaes, SMT 24, 16. — Joh. Gust. Kjellberg, SMT 24, 15. — Droits de auteurs français au Canada — L'accession de la Suède à l'Union de Berne, Bibliogr. music. franç. Paris, 30, Nr. 135. — Inauguration du Monument de César Franck, MM 16, 20. — Music at the World's Fair. MC 25, 16. — Cornelius Rübner, MLB 1, 21/2. — Cyrill Kistler, MLB 1, 21/2. — Die Anfänge des Hamburger Theaters, HKT 9, 1. — Otto Findeisen, MLB 1, 21/2. — Glasenapp, C. F. Das Leben R. Wagner's III, 1 (Bespr.), Literar. Zentralbl. Leipzig 55, 47.

- Aug. Reiser, biogr. Skizze. *MLB* 1, 21/2. — Nieuwe Muziekuitgave. (Ausf. Bespr. von R. Hols »Muziekale Fantasiën en Kritieken«), *Caë* 61, 11. — Notes, souvenirs, impressions sur Franck *CMu* 7, 21. — Gustav Mahler's 5te Sinfonie, *RMZ* 5, 25. — Eugen d'Albert. A biographical sketch, *MT* 60, Nr. 741. — The disabilities of the british composer, a lecture by W. B. Findon, *MST* 22, Nr. 567. — The Boston Symphony and De Pachmann, *MC* 25, Nr. 19. — Les Confessions des M. Puccini, *GM* 50, 45. Beethoven's Pianoforte Sonatas, *MMR* 33, Nr. 394. — Ein trauriges Los, *DMZ* 35, 41. — Vom Internationalen Musikkongreß in Leipzig, *NMP* 13, 18. — Henri Verbrugghen, Violinist, *MSt* 22, Nr. 565. — Die R. Wagner-Stipendienstiftung, *DTK* 3, 5. — Der Schwindel mit den echten Strads (aus der Hann. Milit. Mus. Ztg.), *DTK* 3, 5. Beiträge zur Geschichte des Musikalienhandels (a. A. Göhler's »Die Meßkataloge usw.«), *Musikhandel u. Musikpflege* 7, 7/8.
- Anteros.** Sonnambul-Dansösen Madeleine, *SMT* 24, 16.
- Arend, M.** Pietro Guglielmi, *KL* 27, 22.
- B.** M. Deutschlands Musikinstrumenten-Außenhandel in den drei ersten Quartalen 1904 u. früher, *ZfI* 25, 5.
- Bachfest**, zweites in Lepzig, *KCh* 15, 11. — Arend, M., Der Gottesdienst des II. Bachfestes, *BfHK* 9, 2. — Grunsky, K., Gedanken zum Leipziger Bach-Feste, *MMZ* 26, 2. — Münnich, R., Das II. deutsche Bachfest in Leipzig, *Zeitschr. d. IMG* 6, 2. — Nagel, W., Das II. deutsche Bachfest in Leipzig, *BfHK* 9, 2. — Sannemann, F., Das II. deutsche Bachfest zu Leipzig, *MSfG* 9, 11. — Smend, J., Vom II. deutschen Bachfest, *GEK* 18, 11. — Weiß, Johs., Vom II. deutschen Bachfest in Leipzig, *Die christl. Welt, Marburg* i. H. 19, 42.
- Bachmann, Fr.** Zwei Dresdener Amen, *Si* 29, 10.
- Bauernfeind, G.** Luther und die Musik, *AMZ* 31, 46.
- Baughan, E. A.** The Heresford Festival, *MMR* 33, Nr. 394.
- Borchers, G.** Der II. musikpädagogische Kongreß in Berlin (6.—8. Okt.) *ZIMG* 6, 2.
- Bordes, Ch.** Le sentiment religieux dans la musique d'église de César Franck, *CMu* 7, 21.
- Boughton, R.** Man and Music, a belated Review, *MSt* 22, Nr. 563 4.
- Böttger, K.** Erziehung der Lehrer und Erzieher, *SH* 44, 46.
- Brandes, Fred.** Die Meister des Violinbaues, *DMZ* 35, 46.
- Braungart, R.** Alte und neue Opern, *MK* 4, 3.
- Britan, H. B.** Music and Morality, *Internat. Journal of Ethics*, Oct.
- Broadley, Arth.** A complete course of instruction in violoncello playing (Forts.), *St.* 15, Nr. 175.
- Bruneau, Alfred.** César Franck (aus dem »Matin«); *OA* 20, 29 Oct.
- Brunetière, Ferd. Pierre de Ronsard.** *Rev. d. deux mondes*, Paris, 15^e Oct.
- Brunner, St.** Einige Gedanken über J. S. Bach's Klaviermusik, *BfHK* 9, 2.
- Butze, R.** Der Psalter und seine Verwendung im ev.-luth. Gottesdienst, *KCh* 15, 11.
- C., H. de.** Le bilan musical de 1903 en France, (Franzö. Opernstatistik), *GM* 50, 44. — Encore un mot de bibliographie musicale (Kritik des »Universalhandbuchs d. Musikliteratur«), *GM* 50, 45.
- Caliban.** Der Kampf zwischen Bayreuth und München, *Südd. Wochenschr. München* 1, 15. Okt.
- Calvocoressi, M. D.** Le vers, la prose et l'«e» muet, *GM* 50, 44.
- Cametti, A.** Donizetti á Roma. Con lettere e documenti inediti, *RMI* 11, 4.
- Chop, M. J. Fr.** Kittl (aus Briefen von Wagner, Liszt, Spohr und Mendelssohn), *NZfM* 71, 45.
- Combarieu, J.** Simple notes de lecture musicale, *RM* 4, 21.
- Conrat, H.** Johannes Brahms (Souvenirs personnels), *RM* 4, 21.
- Coquard, A.** César Franck, *MM* 16, 20.
- Coquard, A. u. Witkowski, G. M.** Sur César Franck, *CMu* 7, 21.
- Dauriac, L.** Rich. Wagner et Mathilde Wesendonk, *RAD* 19, 15 Oct.
- Davey, H.** John Dunstable, *MT* 60, Nr. 741.
- Debay, V.** Don Juan à l'Opéra et l'Opéra comique, *CMu* 7, 22. — L'inauguration du monument de César Franck (Discours de MM. Henry Marcel et V. d'Indy), *CMu* 7, 21.
- Delines, M.** La musica drammatica in Russia. Il centenario di M. Glinka, *Nuova Antologia*, Roma 39, Nr. 789.
- Destranges, Etienne.** Le fils de l'Étoile de M. Camille Erlanger. Étude Analytique, I.; *OA* 20, 29 Oct. ff.
- Dorn, O.** Heinrich Dorn, *MK* 4, 3. — Heinrich Dorn in Köln, *RMZ* 5, 26. — Goethe in seinem Verhältnis zu Musik und Musikern, *KTM*, 1. Okt. ff.
- Dotted, Crotched.** The Norwich cathedral, *MT* 60, Nr. 741.

- Dubitsky, Frz.** Preisausschreiben (Nützen sie etwas? — Mängel und Fehler) RMZ 5, 25 6.
- Dukas, P.** A propos de César Franck, CMU 7, 21.
- E. D. R.** Tyrolean Music, MMR 34, Nr. 407.
- Eccarius-Sieber, A.** Die Uraufführung von G. Mahler's V. Symphonie, NMP 13, 20.
- Ehrmann, A. v.** Großes Orchester. Phantasien eines Musikers, Mk 4, 4.
- Eisner-Eisenhof, A. de.** Ed. Hanslick, RMI 11, 4.
- Elson, Arth.** Harmonic perception, MSt 22, Nr. 564.
- Engl, J. E.** Das Mozartbild von Tischbein — kein Mozartbild, Mk 4, 4.
- Ertel, P.** Eine verschärfte Gesindeordnung für Orchestermusiker (aus d. Schlesw.-Holst. Volksztg. Nr. 248) DMZ 35, 45.
- d'Estrée, P.** L'âme du comédien, M 70, 37 (noch nicht abgeschl.)
- Fischer, E.** Ein zweiter Beitrag zur Geschichte der Orgel- und Klavierbauer Friederici in Gera, ZfI 25, 5.
- Forgach.** Musikalische Wünsche, WKM 2, 42.
— Über Taktgefühl und dessen Äußerungen, WKM 2, 44.
- Gamba.** Violinists at Home, St. 15, Nr. 174 5.
- Glück, G.** Aus Schubert's Leben; nach ungedruckten Briefen Mor. v. Schwind's, Neue freie Presse, Wien, 20. Nov.
- Göhler, G.** Neuausgaben alter Orchestermusik, KW 18, 3.
- Guillemain, A.** Nouveaux claviers, RM 4, 22.
- Günther.** Katalog der Handschr. d. Danziger Stadtbibliothek II v. Simson (Bespr.), Mitt. aus d. hist. Literatur, Berlin, Weidmann 32, 4.
- Greilsamer, L.** Pianistes et Clavecinistes, GM 50, 45 (Abdruck aus der 'L'indépendance belge').
- Große, F.** Achenbach, Behandlg. d. Kirchenliedes auf histor. Grundlage (Bespr.), Die Mädchenschule 17, 10.
- Grunsky, K.** Klavier und musikalische Bildung I, KW 18, 3.
— Liszt Briefe an Prof. Lebert (Durch das ungedruckte Material ergänzt), MWB 35, 46 6.
- H(aberl), F. X.** Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen, MS 37, 10, 1.
- Hänlein, Th.** Aus Dalberg's Briefwechsel mit Mozart, Schweitzer, Gluck usw.) Mannheimer Geschichtsblätter 5, 11. (Musikal. Teil auszugsw. i. d. Neuen Bad. Landesztg. 5. Nov.)
- Hartmann.** Kuffner, Die Musik in ihrer Bedeutung u. Stellung an d. bayr. Mittelschulen, Beil. z. Allg. Ztg. Nr. 236.
- Haydecki, A.** Neueste Chopiniana, Wiener Abendpost Nr. 227/241.
- Helm, Th.** Auffindung einer Bruckner-Partitur (Ms. der V. Sinfonie). Die Zeit, Wien, u. Münch. Neueste Nachr. 16. Nov.
- Hermann, G.** Frédéric Chopin, HKT 9, 3.
- Heuss, A. C. H.** Graun's 'Montezuma', ZIMG 6, 2.
- Hippius, Adele.** Eine Stunde im Hause 'Tschaikowsky's, AMZ 31, 44/5.
- Hohenemser, R.** Wunderkinder, Mk 4, 3.
- Holsamer, W.** Kultur und Kunst, Allgem. Ztg. München, Beil. 1904, Nr. 243/253.
- Hoven, W. A. van der.** Beethoven an Wagner, Cas 61, 11.
- Hoya, v. d.** Zur Pädagogik d. Violintechnik, NZfM 71, 47.
- Huré, J. Cl.** Debussy jugé par l'Académie, MM 16, 21.
- Imbert, H.** Sam. Rousseau, GM 50, 41.
— Le monument de César Franck, GM 50, 44.
- d'Indy, Vinc.** Une lettre de M. Vincent d'Indy (Winterprogramm der Pariser Schola cantorum betr.), GM 50, 42.
— Une lettre de M. Vincent d'Indy (mit zwei Briefen César Francks an d'Indy und die Société Nationale), CMU 7, 21.
- Istel, E. P.** Cornelius als Mensch u. Künstler, ZIMG 6, 2.
— R. Wagner u. die Wartburg. Ein bisher unveröffentl. Brief. 'Der Montag', Berlin, Scherl, 14. Nov.
— Neue Spohrausgaben, NZfM 71, 47.
- Kaatz, F. II.** Musikpädagog. Kongreß in Berlin, NMP 13, 19.
— II. Musikpädagog. Kongreß in Berlin vom 6—8. Oktober, NZM 71, 43.
- Kallenberg, Fr.** Bayreuth in stiller Zeit, Wandern u. Reisen, Düsseldorf, Schwann 2, 21.
- Keeton, A. E.** A Russian Dictionary of Music (Bespr. der russ. Ausgabe v. Riemann's Musiklexikon mit Appendix v. J. Engel), MMR 33, Nr. 394.
- Kessels, J. H.** Militaire Musikkorpsen (über holländ. Militärmusik), MB 19, 41.
- Kinast, E.** Musik und religiöse Erbauung, Si 29, 10.
- Kleefeld, W.** Über berühmte Wagner-dirigenten, Velhagen u. Klasing's Monatsh. Okt.
- Kleinpaul, R.** Organ, Orgel u. Organismus, Die Zeit, Wien, 1904, Nr. 526.
- Kohut, Ad.** Graf Moltke und die Musik, RMZ 5, 25.
— Peter v. Winter, NMZ 26, 3.
- Komorzynski, E. v.** Die Entstehung der Zauberflöte, Die Zeit, Wien, Nr. 524 5.

- Kromayr, A.** Auszug aus dem Kapitel IV des Buches »La Musique et la Psycho-Physiologie« von M. Jaëll, MWB 35, 47 f.
- Krtsmáry, A.** Josef Scheu, Die Wage, Wien 7, 42 3.
- Die Wiener Volksoper im K. Jubiläums-Stadttheater, Die Wage, Wien, 7, 44/45.
- Kruijs, M. H. van't.** Baron van Zuijlen van Nyevelt, MB 19, 46.
- Over de Samenstelling van Sinfonie-Orchestren, MB 19, 41.
- Stadsmuzikanten, MB 19, 46.
- Klokkenspelen, MB 19, 42. Nachtr. in 45.
- L. F. Brandts-Buys (biogr. Skizze), MB 19, 44.
- Kruse, G. Rich.** Wie Lortzing's Opern entstanden I, S 62, 59—60/1.
- L., L. Fr. Ciléas** »Adriana Lecouvreur«, MSt 22, Nr. 567.
- Lamb, Phipson T.** Episodes in the life of Giovanni Battista Lulli (Schluß), St 15, Nr. 175.
- Landormy, P.** Les fonctions variables des accords d'après Hugo Riemann, RM 4, 21.
- Laurence, L. de la.** Sur les œuvres de J. M. Leclair aîné CMu 7, 22.
- Lazary, de.** Tschaiowsky's Liebesleben, DMZ 35, 45/6.
- Lederer,** Zeitgenössische Tondichter Böhmens, MLB 1, 21/2 f.
- Leichtentritt, H.** Chrysander's Bearbeitung des Händel'schen »Messias«, AMZ 31, 44 ff.
- Lenoël-Zévolt, A.** Le chant et les méthodes; Martini et Paneron, RM 4, 22.
- Leonard.** De Noord Nederlandsche Opera, MB 19, 45.
- Liebling, L.** »Parsifal« Triumph in Boston (17. Okt. Savage Theatre), MC 25, 16.
- Liepe, E.** Eine Änderung in Schumann's »Paradies und Peri«, AMZ 31, 45.
- Lombard, A.** La physiologie et l'enseignement du piano, RM 4, 22.
- Löwenthal, D.** Reformvorschläge zur Violintechnik, KL 27, 22.
- Manfronti, A.** Il teatro sociale di Rovigo, Musica e Musicisti' Milano, Ricordi, 59, 10.
- Mangeot, A.** César Franck et le Romantisme, MM16, 20.
- La musique religieuse orthodoxe romaine; GM 50, 45.
- Marcel, J.** Opinions sur l'Art musical libre: Subventions et Conservatoire CMu 7, 20, 22.
- Margaritescu, M.** Medalioane muzicale (Gheorge Stefanescu), Revista Mazicală si Teatrală, Bukarest, Calea Victoriei 54, Nr. 1.
- Matthews, W. S. B.** Musical effect; musical feeling: what they are and what they mean in education, MSt 22, Nr. 567.
- Maclair, Cam.** Impressions sur Franck, CMu 7, 21.
- Mendelssohn, A.** Zu drei Bach'schen Kantaten, Si 29, 10.
- Menil, F. de.** La troisième symphonie de M. Albcric Magnard aux Concerts Lamoureux, GM 50, 46.
- Mercier, A.** La sonate en la mineur pour violon et piano de M. Henri Février, RM 4, 22.
- Mey, K.** Frz. Curti als Opernkomponist, L 28, 4 f.
- Frz. Curti. Ein Gedenkblatt zu seinem 50. Geburtstage. MWB 35, 46.
- Rob. Schumann nach seinen Briefen, WKM 2, 45.
- Meyer, R. M.** Jung-Bayreuth, Die Nation, Berlin, Reimer, 22, 5/6.
- Moreau, Ph.** L'âme de Franck, MM 16, 20.
- Morsch, A.** Musikpädagogischer Kongreß (6.—8. Okt., Bericht), KL 27, 21.
- Münnich, R.** Vom II. Musikpädagogischen Kongreß in Berlin, Cae 61, 11.
- Nagel, W.** Die neue Bachgesellschaft und ihre Aufgabe, BFHK 9, 2.
- Nef, K.** Zum Schulgesang (Ausführl. Besprechg. des Schulgesangbuches von Seb. Rüst), SMZ 64, 28.
- Nelle, W.** Zum Zwingliliede, MSfG 9, 11.
- Niemann, W.** Denkmäler d. Tonkunst in Osterreich, XI. Jhg. T. I, II (Ausführl. Besprechg.), S. 62, 57/8.
- Neue Führer durch die Klavier- und Hausmusik (Eschmann-Ruthardt, Bosse), S 62, 57/8.
- Neue Violinliteratur, Sonaten, NZfM 71, 47.
- Nodnagel, E. O. G.** Mahler's V. Sinfonie in Cis-moll. Techn. Analyse I. Mk 4, 4.
- Nolthenius, H.** Terug naar Mozart, WvM11, 38/9.
- Nolthenius, H. (ugo).** Het nieuwe Concertgebouw te Essen en de toestand te Utrecht, WvM 11, 44/5.
- Het Parijsche Striikkwartet, WfM 11, 46.
- Staat een Componist het Gebruik vrij van den gepubliceerden text van een lied, WvM 11, 47.
- Ott, K.** Die Musica disciplina des Aurelianus von Reomé, C 21, 11.
- Oudshoorn, A.** Iets over den invloed van muziek bij de opvoeding, Onze Eeuw, Haarlem, Bohn, 4, 11.
- Petherick, H. Jos.** Guarnerius, his work and his master (Forts.), St. 15, Nr. 173—175.

- Petrucchi, Paul.** La Musique en Anjou au XV^me siècle (Forts.) OA 20; 29 Oct., 5 Nov.
- Pilon, Edm. J. J.** Rousseau, musicien et le »Devin de village«, I, RAD 19, 15 Oct.
- Pougin, A.** Un chanteur de l'opéra au XVIII^me siècle: Pierre Jélyotte (Forts.), M 70, 44 ff.
- Pudor, H.** Die Kunst des Instrumentenbaues NMP 13, 20.
- Prod'homme, J. G.** Le Budget des Beaux-Arts et de la Musique, Les Arts de la Vie, Paris, Sept.
- Prout, E.** Some forgotten operas, MMR 34, Nr. 407 f.
- Prümers, Ad.** Aus Mozart's Kinderstube, NMP 13, 19.
- Puttmann, M.** Heinrich Dorn, AMZ 31, 46.
- R., E. D.** The connection of Covelli with England, MMR 33, Nr. 394.
- Rabich, J.** Zur Bachpflege BfHK 9, 2.
— Bachfeier in Arnstadt, BfHK 9, 2.
— Scheibe gegen Bach, BfHK 9, 2.
— Darf der Choral in der Matthäuspassion: »Wenn ich einmal soll scheiden« ohne Begleitung gesungen werden? BfHK 9, 2.
- Rémi, L.** Les amours juvéniles de Mozart, MM 16, 22.
- Renz, W.** Verleger-Konzerte, Mk 4, 3.
- Richter, O.** Ein Mahnwort an unsere Kirchenchöre, CEK 18, 11.
- Richter, C. H.** Die Musik im Spiegel der Philosophie, NZfM 71, 46, 48.
- Riesler, W.** Orestes (eine Trilogie nach Aeschylos von F. Weingartner, Freistatt, München 1904, Nr. 46).
- Rijkens, J.** De Etudes van Stephen Heller (24 melodiose und Instruct. Etuden (op. 125., Cae 61, 11).
- Ritter, Alb.** Über die Nibelungenfrage, Nord u. Süd, Okt.
- Ritter, Herm.** Schopenhauer's Randbemerkungen zum »Ring des Nibelungen«, NMZ 26, 2.
- Rose, A. L.** A private collection of African Instruments, ZIMG 6, 2.
- Rudder, M. de.** La Musique dans la nature, sa place dans l'œuvre de R. Wagner, GM 50, 46/7.
- Rychnovsky, E.** Joh. Fr. Kittl (Ergänzendes zu Chops Studie in 45), NZfM 71, 46.
- S., R.** Mozartiana, GM 50, 42.
- Samaseuth, G.** Das César Franck-Denkmal in Paris, S 62, 60/1.
- Sch., E.** Wiener Klavierunterricht, L 28, 3/4.
- Schaufal, R. E. T. A.** Hoffmann, Deutsche Rundschau, Mähr.-Weißkirchen, 1, 7, 13.
- Scherber, Ferd.** Die Operette, NMZ 26, 3.
- Scherling, A.** Neue Violinliteratur, Konzerte, NZfM, 71, 47.
- Schjelderup, G. Ed.** Grieg als Klavierkomponist, KW 18, 2.
- Schlemihl.** Société de Concert des Instruments anciens, RMZ 5, 26.
- Schlösser, H.** Die Spielhilfen der Orgel und die Einheitlichkeit der Spieltischanlage, ZfI 25, 1—3.
- Schmidt, K.** Der musikalische Unterricht an den Gymnasien einst und jetzt. Gymnasium 12, 21.
- Schmidt, W.** Vorführung eines Apparates zur Demonstration stehender und interferierender Wellen, Physikal. Zeitschrift, Leipzig, Hirzel, 5, 21.
- Schmidt, P. v.** Das deutsche Nationalbewußtsein im Spiegel des deutschen Volksliedes VI, Wartburgstimmen, Leipzig, Thüring. Verl. Anst. 2, 14.
- Schmitz, Eug.** Spohr u. Wagner, NZfM 71, 42—43.
- Schr., K. L.** Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit von Ed. Genast (Ausführl. Besprechung. II., RMZ 5, 25).
- Schüz, A.** Der Nonakkord und seine verschiedenen Gestaltungen, NMZ 26, 2.
- Seitz, A.** Le Génie de César Franck, MM 16, 20.
- Seydler, A.** Der Unterricht aus der Musikgeschichte und deren Einfluß auf die Erziehung des Musikers VI, VII, NMP 17, 20.
- Sibmacher-Zijnen, W. N. F.** In de Thomaskerk te Leipzig (II. deutsches Bachfest), Cae 61, 10.
- Smend, J. J. S.** Bach's Mission, MSfG 9, 11.
- Solerti, A.** Feste musicale alla Corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII, RMI 11, 4.
- Solenière, E. de.** Deutsche Musik in Paris, WvM 40, 1.
- Spitta, F.** Die älteste Gestalt des Vaters unsers, MSfG 9, 11.
- Steinitzer.** Ein Geschenk an das deutsche Volk (Bielschowsky's »Goethe«, RMZ 5, 26).
- Steuer.** Heinrich Dorn, NZfM 71, 48.
- Storck, K.** Die technische Musik (Forts.), KL 27, 21 ff.
— Musikalische Zeit- und Lebensfragen, Die Propyläen, München, 2, 14.
- Stratton, St. S.** Nicolo Paganini: his life and works (Fort.), St 15, Nr. 175.
- Sturm, A.** Das Prototyp der »Musikführer«, Mk 4, 3.
- Tabanelli, N.** La Convezione di Berna e gli strumenti musicali meccanici, con speciale riguardo ai fonografi e grammofoni, RMI 11, 4.
- Teibler, Herm. Mart.** Plüddemann u. die deutsche Ballade, MWB 35, 44.

- Teichfischer, P. J. S. Bach's »Notenbüchlein« für Anna Magdalena Bach (1725), BfHK 9, 2.**
- Thomas, Fr. Einige Ergebnisse über J. S. Bach's Ohrdruffer Schulzeit, BfHK 9, 2.**
- Thiessen, K. Neue Lieder. S 62, 62 f.**
- Thomas, Fr. Der Stammbaum des Ohrdruffer Zweigs der Familie von J. S. Bach, BfHK 9, 2.**
- Tiersot, J. Berlioziana, M 70, 37 ff. (noch nicht abgeschl.)**
— Inauguration du monument César Franck, M 70, 44.
- Tomicich, H. Ant. Smareglia, MLB 1, 23.**
- Tottmann, A. Studienwerke f. Violine, NZfM, 71, 47.**
- Udine, J. Sur la virtuosité, Les Arts de la Vie, Paris, Sept.**
- Ullmann, L. Die amerikanische Konkurrenz auf dem Klaviermarkte, ZfI 25, 3.**
- Vancsa, M. Die Neueinstudierung des »Fidelio« im Wiener Hofopertheater, NMP 13, 18.**
— Lakmé, NMP 13, 20.
- Victori, J. Stellung und Aufgabe des Gesanges beim liturgischen Hochamte (Schluß), C 21, 11.**
- Vink, Fr. L. Het Haagsche Toonkunst-Kwartet, MB 19, 45.**
- Viotta, H. Een Dichterliefde, (Wagner u. M. Wesendonk), Cae 61, 10.**
- Wagner, H. Rudolf Weinswurm, NMP 13, 19.**
- Wallner, Hel. v. Die Kinderstimme, NMP 13, 17.**
- Weber-Bell, N. Kultur und Kunst im 20. Jahrhundert, WKM 2, 40.**
- Weinelt, H. Wagner u. das Christentum, Deutsche Monatschrift, Okt.**
- Weiß, A. M. Zur Hebung des deutschen Kirchenliedes, MS 37, 10/1.**
- Wenisch, J. Theodor Streicher NMZ 26, 2.**
- Werker, W. Sind die gelehrten Vertreter der absoluten Tonreinheit und der klassischen Diatonik ernst zu nehmen als Musiker, oder auch nur als Musikwissenschaftler? AMZ 31, 47 f.**
- Wolzogen, E. v. Wagner's Liebesleben, Das literar. Echo, Berlin, Fleischel u. Co. 7, 2, 3.**
- Zakone, C. Le chant dans les églises de Paris, RM 4, 21.**
- Zambiasi, G. La legge dei rapporti sempli e l'arte musicale, RMI 11, 4.**
- Zempléni, A. Erkel sirjánál, Magyar Lant 4, 21.**

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

Leipzig.

Am 27. September fand die erste dieswinterliche Vortragsitzung unserer Ortsgruppe statt. Sie war als Vorbereitung auf das zweite deutsche Bachfest gedacht. Herr Prof. Dr. A. Prüfer gab eine Übersicht über die Geschichte der Bachbewegung, der beiden Bachgesellschaften und knüpfte daran eine Erläuterung des Programms mit besonderer Berücksichtigung der beiden zum Vortrag kommenden weltlichen Kantaten, in denen sich Bach als Humorist zeigt. Herr Richard Buchmayer aus Dresden war der Einladung der Ortsgruppe gefolgt und spielte eine Reihe Klavierstücke älterer Meister (Christian Ritter [Sonatina]. G. Böhm [Fuge mit Prae- und Postludium], Englische Tanzstücke aus der Zeit um 1650). — Der zweite Vortrag fand am 13. November statt und brachte ein ausführliches Referat Prof. Dr. Prüfer's über den I. Kongreß der IMG., in dem namentlich auf Prof. Kretzschmar's Aufsatz über die Aufgaben der IMG. (s. Heft 1 d. J., S. 7 ff.) hingewiesen und die Notwendigkeit wissenschaftlicher Referate bei Versammlungen der Ortsgruppen betont wurde. Der Unterzeichnete sprach sodann über Vorzüge und Fehler der vor kurzem erschienenen 4. Auflage des Wasielewski'schen Buches »Die Violine und ihre Meister« und versuchte durch Vorführung älterer Violinmusik (J. J. Walter, Pisendel, Vivaldi, Montanari zu überzeugen, daß eine Reihe Wasielewski'scher Urteile heute veraltet und mit den Resultaten der modernen Forschung nicht mehr zu vereinigen sind.

A. Schering.

London.

The Musical Association held its Annual Genl. Meeting at opening of 31st Session on Tuesday 15th Nov. 1904. The Asscn. meets and has its offices now at Messrs.

Broadwoods, Conduit St., Regent St., by permission of that firm. The first lecture of Session, largely attended, was given by Mr. Wm. Shakespeare on "Singing as an Art" (Dr. Cummings in the chair).

After history, the following technique-qualities were illustrated: — unerring attack in centre of each note-sound, sostenuto and perfect legato free from either jerk or slur, *mes a di voce*, command over execution, expression, breadth of phrasing, carrying power. More physiologically, the art lay, for tone in freedom of the throat, tongue and jaw, and for effect in command of breath. "Ah" and "Lah" 2 great vehicles. The strain of modern unvocal music was corrupting intonation, and audiences were growing most culpably callous and uncritical on that head. No falling off in quality of voices, but a great need for return to the ancient singing methods, and for a working coalition between composer, singer and singing-master.

After the lecture the Annual Dinner took place (Sir Hubert Parry in the chair), 135 covers being laid. Speeches by Chairman, Sir Frederick Bridge, Dr. Charles Maclean, Messrs. Clifford Edgar (Treasurer), W. W. Cobbett, W. E. Horn. The music performed was mostly composed by members. For example: — Two P. F. pieces from "Days of the Week" (Musicians Company's prize), by Percy Buck; "From the North", Violin pieces, by Alexander Mackenzie; "Sarabande and Allemande", ditto, by Hubert Parry. Also 2 Clarinet pieces by W. Y. Hurlstone. Pianist E. Markham Lee, Violinist Philip Cathie, Clarinetist G. A. Clinton. Mme. Rose Koenig played P. F. solo the whole of Act III, Scene 3 (Wotan and Brünnhilde) from "Die Walküre".

J. Percy Baker, Secretary.

Paris.

La section parisienne de l'IMG. a tenu sa première séance de l'année 1904—1905 e jeudi 17 novembre, au Pavillon de Hanovre, rue Louis-le Grand, 32. M. Pirro y a fait le compte rendu du Congrès de Leipzig. A l'issue de la séance le jeune pianiste polonais Rubinstein a exécuté plusieurs œuvres de Brahms. J.-G. P.

Wien.

Die Wiener Ortsgruppe hat für das Vereinsjahr 1904/5 folgendes Programm der Vortragsabende veröffentlicht:

- November: Dr. Gustav Donath: Florian Gaßmann (mit Demonstrationen).
 Dezember: Dr. Adolf Koczirz: Lautenmusik und österreichische Lautenspieler bis 1550 (mit Demonstrationen).
 Januar: Dr. Erwin Luntz: Über die Anfänge des Instrumental-Konzertes.
 Februar: Dr. Erich M. v. Hornbostel (Berlin): Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft (mit phonographischen Demonstrationen).
 März: Dr. Max Graf: Der Kampf ums Dasein unter den Musikformen.
 April: Professor Anton Seydler (Graz): Die Harmonie Richard Wagner's.

Des weiteren haben Vorträge angemeldet die Herren: Dr. Robert Hirschfeld, Professor Oswald Koller und Dr. Julius Korngold (Themen vorbehalten).

Neue Mitglieder.

- Clarke, J. Grey, M. A., Mus. Doc., London, S. E., 41 Trinity Square.
 Library of the University, Rochester (N. Y.) Amerika.
 Preston, Sidney J., Surrey, Gillmor House, Carshalton.
 Schröder, W., Manchester, 11 Neston Avenue, Withington.
 Torrance, G. W., M. A., Mus. Doc., Kilkenny, Ireland.
 Versaen, Raoul de, Dublin, Clyde House, Clyde Road.

Dem heutigen Hefte liegt ein Prospekt von Max Hesse's Verlag in Leipzig bei.

Ausgegeben Anfang Dezember 1904.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Anzeiger zur Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft.
Jahrgang VI, Heft 3.

Verlag von C. F. KAHNT NACHFOLGER, Leipzig.

GEORG CAPELLEN.

Die „musikalische“ Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik.
Mit experimentellen Nachweisen am Klav. M. 2.—.

Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle

als Kriterium der Stimmführung nebst einem Anhang: Grieg-Analysen
als Bestätigungsnachweis und Wegweiser der neuen Musiktheorie . . . M. 2.—.

Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik. Eine vollständige, logisch-
einheitliche Erklärung der Probleme der Figuration, Sequenz und symmetrischen Umkehrung M. 2.—.

Für Künstler • Musikfreunde • Musikbibliotheken

PETER CORNELIUS

Erste Gesamtausgabe der Literarischen Werke

Im Auftrag der Familie herausgegeben

I. Band

Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten. Herausgegeben von seinem Sohne Carl Maria Cornelius.
= M. 8.— in Lwd., geb. M. 9.— =
Der II. Band (Schlußband der Briefe) erscheint in diesem Monat.

III. Band

Aufsätze über Musik und Kunst. Zum erstenmale gesammelt und herausgegeben von EDGAR ISTELE.
M. 4.— in Lwd. geb. M. 5.—
= Ein Festgeschenk. =

Hector Berlioz, Instrumentationslehre

(Bd. 10 der Gesamtausgabe der Literarischen Werke)

Herausgegeben v. Felix Weingartner, Übersetzt v. Detlev Schultz

Mit Anhang: Der Dirigent. Zur Theorie seiner Kunst.
Übersetzt von Walter Niemann.

307 S. 8°. M. 5.— in Lwd. geb. M. 6.—. Schulband M. 5.50

Die großen Partiturbeispiele zur Instrumentationslehre bilden einen besonderen Band. 125 S. gr. 8°. Geh. M. 5.—; geb. M. M. 6.50

BREITKOPF & HÄRTEL ▽ Musikverlag Leipzig

Wie früher haben wir auch dieses Jahr

Einbanddecken

zu der

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

und den

Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft

in geschmackvoller Ausführung anfertigen lassen. Der Preis für jede Decke ist M. 1.50. Der Bezug kann durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder auch von uns direkt erfolgen.

LEIPZIG

BREITKOPF & HÄRTEL

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 4.

Sechster Jahrgang.

1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *g* für die 2 gespaltene Petitzelle. Beilagen 15 *M.*

Is Handel's "St. John Passion" Genuine?

This is an age of musical revivals, when everything that has ever had reputation in the world is brought up before the assizes of contemporary criticism, and discussed afresh in the light of enlarged experience. There is nothing, however youthful, trivial or mistaken, written by men of genius, which escapes the survey of our persevering novelty hunters. It is therefore somewhat strange that no attention has hitherto been attracted to the Passion of S. John, attributed by Chrysander to Handel, and included by him in the German Handel Society's monumental edition. The work is short and simple in style, but decidedly picturesque and interesting, and it is ascribed to Handel, a fact which ought to be sufficient to make it a matter of curiosity in England and elsewhere, were its merits ever so small. But they are considerable, and it is a pity that this "Passion" has never been thought worthy of reprint in the popular form of a vocal score. Untried it has not actually been, because it was performed in Dulwich College Chapel on Palm Sunday 1900, and it is only as the result of many weeks' careful rehearsal from MS. copies that I presume to give an opinion about its Handelian origin.

That this matter was discussed when the score was published in 1860 is plain, because Chrysander told Schölcher that his researches had "ended by convincing him that Handel was really its author and that he wrote it at Hamburg in the Easter of 1704". Nevertheless Julian Marshall does not give it a place in his biography of Handel, although Rockstro does in his account of the various settings of the Passion Music; — so that, regarding the question of its authorship as entirely open, we turn to the preface itself to find out upon what grounds Chrysander assigns it to Handel. He states first that the MS. is "not Handel's autograph although in a handwriting closely resembling his", and secondly that Mattheson in his "Critica Musica" mentions it. Mattheson says, I presume, that Handel did write a "Passion according to S. John". If Chrysander had any evidence identifying this particular work with that mentioned by Mattheson, he does not state it in his preface. But his concluding sentences show that he was glad of any confirmation derived from the work itself, so that such evidence can hardly have been of a very convincing nature. He says that "the work, though expressing its meaning in very modest forms, bears so genuine a Handelian impress that, notwithstanding its youthful immaturity, it might claim a place

in the series of Handel's works on its own account". By which I suppose he means that if there were no evidence to connect it with Handel, the music itself would be sufficient to prove its origin.

Now with the statement just quoted, I must beg most emphatically to join issue. The only certain conclusion at which I have arrived after making accurate acquaintance with every note in the score, and rehearsing it till something of the inner meaning and delicate points of style had become apparent, was that it was not Handel's at all. A very picturesque and emotional work, but not of Handel's writing. It is difficult to point out all the little details which help to lead the mind to this conclusion, but some things there are which it is possible to point out as essentially foreign to his style.

In the first place it is not possible to account for these things by the plea of "youthful immaturity". Compare it with "Almira", the opera undoubtedly written by the great composer, and according to Chrysander in the same year (1704). This is unmistakable Handel, for all that the composer was but 19 years old. It is usual to state that his style was polished and refined by his subsequent residence in Italy; still this work contains songs as characteristic of their composer as "Revenge Timotheus cries". I need mention only "Mi da speranza", which one singing master of my acquaintance gives to all his bass pupils to study. It would stand side by side with any of the songs of his best period, and deserves to be far better known than it is. There is no "youthful immaturity" therein, either in invention or technique. Handel, it is often said, was in the habit of asserting that he formed his style for himself and owed nothing to any man. If that be so, "Almira" goes far to justify his boast. There are formal airs, stereotyped figures of accompaniment, and far fetched roulades in it, but it is far more original than much of the Italian music which succeeded it, and quite plainly the work of the man who wrote "Samson" and the "Messiah". The melodic idiom is exactly the same. It is never that of his friends Keiser and Telemann. He use the same orchestral means as they did, the same external forms and conventions; but while he was a great musician, they were rather intellectual and thoughtful men expressing themselves musically.

And this brings me to the second main point. With Handel the tune was the thing, with the other German composers of his age the meaning and proper expression of the words. It is curious that their methods, which are all summed up for us in the mighty name of Bach, affected Handel so little even at this early stage of his career. The reverent care with which his great contemporary worked out every instrumental figure, and illustrated every picturesque word of his recitative, had no place in Handel's art. It is therefore plain that a Passion Music of Handel's writing will not be according to the ordinary type, no Bach's "St. Matthew" in miniature or embryo. Indeed the "Brookes" Passion, which he wrote later as an experiment, proves as much. It is difficult to imagine anything which could be in stronger contrast with Bach's Passions than that. So that when we find the St. John Passion, now under consideration, permeated by the vices and virtues of a system entirely foreign to his way of thinking, we are compelled to entertain doubts of its origin. Unless indeed, by some freak or scruple of ecclesiastical conscience, he deliberately imitated in this work a style that was already consecrated by other deeply religious works of the same kind, and that would

be opposed to everything we know of Handel's independence of character. Here for example are some words taken from the recitative, and illustrated elaborately according to the German style, and indeed with great success from that point of view:—

and scour - - - - - ged him

cru - - - - - ci - fied.

But it is not like Handel. Again, in the course of Pilate's solo "Speakest Thou not to me", the word "crucified" is made the occasion for an elaborate chromatic sequence. Very beautiful it is true — particularly as Immanuel Faisst has arranged it in the score—but none the less an interruption to the air:—

speak-est thou not to me knowst thou not knowst thou not that

I have power knowstthou not that I have pow'r

[I. F.] pow'r do

cru - - - - - ci - ty thee.

Here the general style of the bass counterpoints to the sequence, and the setting of the words "Knowest Thou not" with the accent falling on the weak second beat of the bar, are equally foreign to his style. In fact to English ears the latter sounds more like Purcell than anything else. Curiously enough there is a very similar theme in "Almira" with just the differences which make it undoubted Handel:—

Pro-ve-rai Prove - rai Prove-rai _____

Again at the commencement of the Passion there is a solo which is at first sight distinctly Handelian in character. It opens with a phrase which although not eminently original might easily pass for one of his minor airs. But then the mention of the word "scourge" gives occasion for a piece of the same kind of musical illustration, and a roulade is introduced in consequence:—

sins of ours of deep - est stain to the

pure and right-eous Sa-viour cru - el scourge's pain etc.

than the cru - el scour-ge's pain

And this phrase occurs once only, and forms no part of the essential melody. Now although such verbal plays were favourite devices with Handel's contemporaries, they found no place in his own music. Handel's frogs, his curfew, his nightingale might be quoted against my argument, but with only apparent justice. The air in Israel in Egypt, "The land brought forth frogs", is accompanied with a leaping figure throughout. But it is a consistent study in frog jumps; the jump does not occur suddenly to illustrate the word "frog" in the text. Handel took suggestions, as every composer has done, from natural sounds, and even from the mechanical parallel of height and depth. Caleb for example sinks to the deep G, when he desires "to sleep with Abraham in the grave", but given the suggestion he carries it out into a complete artistic form, and does not allow anything to interrupt the flow of his music, however thoughtful or intrinsically effective such a device may seem. On the whole the subsequent practice of composers has endorsed his judgment.

Further in the course of this short work there occurs three times a trick of repetition for the purpose of giving pathos, which is so beautiful and characteristic that it arrests the attention at once:—

Je - sus of Na - za - reth of Na - za - reth to

co - ver to co - ver.

Now I can recall no instance of such a pathetic device elsewhere in Handel. Repetitions are common enough in the shape of a ritornel, or where a phrase is repeated in order to be enlarged, as for example in "Angels ever bright and fair", where the second motif is deliberately built up in that way; but not with this particular intention, although examples might again be easily be found in Purcell or Bach. It contains in fact just that phase of dramatic expression in which Bach excelled, but which was entirely foreign to Handel's direct method of writing.

Now these things are in their way beauties, but there are also defects which "youthful immaturity" cannot explain. Twice at least the rhythm is confused; in the solo "Jesus, wherefore thirsteth Thou", and in the chorus, "Write not the King of the Jews". Now if there is one faculty in which Handel's genius was more conspicuously manifest than another it was in his absolute mastery over all the varied forms of rhythm. And in "Almira" the rhythm marches as securely as in the "Messiah". This is always so in the early works of really great composers. The rhythm may be simple, but it is sure. It is the talent amateur that makes ingenious and faulty experiments. There are also some rather uncertain harmonies and several solecisms, — consecutive octaves for instance between treble and bass of the chorus "If thou let this man go", — but these are of little importance as one can find a parallel for anything in Handel. The use of key signatures in the "Passion" is very irregular. The composer writes C-minor for example at one time with a single flat, then with three flats, and afterwards with two; whereas Handel in "Almira" writes it always with two flats as was his usual custom. There may be something in the argument that F and C, as universal keys, lingered longer in church music than anywhere else, still it can hardly explain the same man using different methods in the same year.

There are three solos with extravagant passages of ungrateful bravura, of which specimens are appended; the last contains inelegancies of which Handel, in any mood in which he is known to me, would be incapable; and at the same time a certain straining after emotion, which was very characteristic of his contemporaries. Handel's extravagances, as we know them in his vocal cantatas, are of a more musical type:—

'Tis fi - ni shed

'tis fi - ni - shed. Loud thun - der - ing and crash - -

etc. Oh, Son of
ing. Oh, Son of
God, from Bonds from Bonds of.

These three solos would be best consigned to an Appendix, if the work were to be again reprinted in a popular form. But there are many solos and duets of great musical merit, notably one for two sopranos, "See our lov'd Jesu is like to the Roses", — and the beauties of these numbers consist in an emotional and romantic form of expression very singular in so ancient a work. The choruses, though short, are dramatic and effective.

As for the origin of the music, I attribute it to some Keiser or Telemann of that date. Nothing short of the most convincing historical evidence could persuade me that it is a work of Handel's. If he had a hand in it at all it was only in collaboration with some of his composer friends, and everything that we know of his artistic independence and self confidence makes it highly improbable that he would ever have condescended to such a partnership.

Godalming.

Ed. D. Rendall.

Musik und Plastik.

In keiner Epoche der Kunstgeschichte ist den Beziehungen der einzelnen Künste zueinander soviel Aufmerksamkeit zugewendet worden als heutigen Tages. Das Wagner'sche Drama erhebt Musik und Dichtkunst, die zeiterfüllenden Künste, mit denen des Raumes: Architektur, Skulptur, Malerei (Tanz-Mimik) zu höchstem Ausdruck. Aus ihrer idealen Vereinigung entstand das die Menschheit aus dem Banne des Materialismus erlösende Kunstwerk, der Hinweis auf die einzige Rettung durch ideale Anschauung des Lebens, durch Humanität und Religiosität des Herzens.

Emil Naumann gibt in seinem Werke *»die Tonkunst in der Kulturgeschichte«* einen Überblick über alle möglichen Vereinigungen der Künste untereinander.

Der Skulptur, der Plastik, spricht er aber fast jede Möglichkeit eines Zusammenwirkens mit der Tonkunst ab. Die Skulptur sei unter den Künsten die der Musik am fernsten stehende, und wenn Shakespeare sich die vermeintliche Bildsäule der Hermione im *»Wintermärchen«* unter Musik enthüllen und sich beleben lasse, so sei dies doch nur eine poetische Idee, keineswegs aber eine gemeinschaftliche Wirkung von Musik und Skulptur.

Der Genfer Komponist E. Jacques-Dalcroze hat vor einiger Zeit eine Anzahl Kinderlieder geschrieben, die mit Pantomimen begleitet werden. Am 21. Mai wurden dieselben aufgeführt. Eine Schar froher Kinder stellen sich in Reih und Glied und singen unter der Begleitung des Komponisten ihre lieblichen Melodien, indem sie den Inhalt der Poesie und den der Musik selbst mit entsprechenden graziösen Körperbewegungen illustrieren. Das ästhetische Gefühl für Plastik wird dadurch sehr entwickelt und gleichzeitig das Verständnis für die wahre Bedeutung der Musik und der Dichtung. Man kann sich nichts entzückenderes denken als die lustige Kinderschar, die sich derart spielend an der Kunst, an der Vereinigung von drei Kunstzweigen, erfreut.

Wie ergreifend aber plastische Formen, kallisthenische Gesten den musikalischen Gedanken wiedergeben können, wie innig die Vereinigung von Musik und Plastik ist, zeigt uns die Schlaftänzerin Magdeleine.

Viele Tageblätter, u. a. die *»Allgemeine Zeitung«* Nr. 81, die *»Münchener Zeitung«* Nr. 59 und 137, die *»Münchener Neuesten Nachrichten«* Nr. 83, *»Der Sammler«* Nr. 20 usw. haben über den unbeschreiblichen Erfolg der Vorstellungen, die Magdeleine in München gab, begeisterte Berichte gegeben. *»Le Monde musical«* (Paris 15. Febr.) gibt das Bild der Dame in ihrer Pose als *»Mater Dolorosa«* und einen höchst interessanten Artikel von A. Maugeot *»La Musique visible«* mit Gutachten von Alfred Bruneau, René Lenormand, L. Brémond und Victor Staub. — Hr. Em. Magnin selbst, Prof. an der Schule des Magnetismus in Paris, der Frau Magdeleine dem Publikum vorstellt, schreibt am eingehendsten über den Fall in der *»Revue Spirite«*. Seinem Aufsatz *»Catalepsie et extase musicale«* entnehmen wir einige Angaben, ohne auf die wissenschaftlichen Erklärungen des hypnotischen Zustandes der Schlaftänzerin näher einzugehen, so interessant das Faktum an sich auch sein mag. Für den Musiker ist es gleichgültig, ob die Bewegungen der Magdeleine in magnetischem Schlafe gemacht und in ihrem kataleptischen Zustande photographiert sind, oder ob dieselben mit vollem Bewußtsein ausgeführt wurden. Im ersten Falle stehen wir vor einem unerklärten Wunder, welches uns die menschliche Seele unabhängig von Bewußtsein und Beeinflussung des Willens in ihrer ureigenen Tätigkeit zeigt, ein Phänomen, von welchem Hr. Magnin sagt, es sei überzeugender für die Unsterblichkeit der Seele als selbst die Erscheinungen des Spiritismus.

Im anderen Falle, wenn Magdeleine die Musik mit vollem Verständnis und ohne magnetische Wirkung durch Gesten übersetzt, hätten wir es mit einer Schauspielerin zu tun. Das wissenschaftliche Interesse an dem Experiment verschwindet, aber das künstlerische tritt in den Vordergrund. Frau Magdeleine hört auf ein unbewußtes Instrument zu sein und zeigt sich als eine Künstlerin ersten Ranges.

Hr. Magnin, der sich in Paris mit magnetischen Heilkuren befaßte, bekam eines Tages den Besuch einer Patientin, Frau Magdeleine G., die sich

von Kopfschmerzen heilen ließ. Bald erkannte der Magnetiseur, daß Magdeleine, wenn auch kein Medium im spiritistischen Sinne, so doch ein höchst merkwürdiges magnetisches Subjekt sei. Als die Patientin einmal im magnetischen Schlafe den Glockenklang einer Pendeluhr hörte, geriet sie in einen extatischen Zustand und verriet so ihre außerordentliche Empfindlichkeit für Töne, eine Begabung, welche Herr Magnin nun durch viele Experimente weiter untersuchte und durch die jahrelange Übung wohl auch ausbildete, wenn überhaupt in diesen Dingen eine Ausbildung möglich ist.

Der Vater von Magdeleine ist Schweizer und ihre Mutter aus dem Kaukasus. Ihre Erscheinung ist sehr eigentümlich. Ihr Blick ist sanft und läßt den erfahrenen Magnetiseur schon vermuten, daß er es hier mit einem empfänglichen Medium zu tun habe. Nase und Mund verraten tartarischen Ursprung, jedoch ist ihre gesamte Erscheinung harmonisch und sehr anziehend. Mit einer schönen Stimme begabt, hat sie in Genf den Gesang studiert. Ihre etwas nach orientalischer Manier geleitete Erziehung hätte sie wohl bestimmt die Theaterlaufbahn zu wählen, jedoch eine angeborene Ungeschicklichkeit ihrer Bewegungen und eine unüberwindbare Angst vor dem Publikum bestimmten sie auf diese Absicht zu verzichten. Die junge Frau war immer in bester Gesundheit, mit Ausnahme der Kopfschmerzen, von denen sie die magnetische Kur schnell befreit hat. Frau Magdeleine ist also musikalisch gebildet, sie versteht und liebt die Musik. Ein ähnlicher Fall, der von de Rochas mit seinem magnetischen Subjekte Lina untersucht und beschrieben wurde, ist insofern noch interessanter, weil dieses Medium nicht musikalisch erzogen war. Jedoch hält Hr. Magnin diese Person für musikalisch sehr veranlagt und vermutet, daß sie durch musikalische Bildung eine ausgezeichnete Musikerin hätte werden können; sie beweiße dies durch die der Magdeleine ähnliche Empfindlichkeit für Töne im bewußtlosen, magnetischen Schlafzustand.

Das Phänomen zeigt sich bei beiden Medien in folgender Weise: Ein Ton, sei es nun Wort oder Musik, ergreift sofort ihre Gedanken und erfüllt die ganze Seele. Augenblicklich verziehen sich alle Muskeln des Organismus und geben dem Körper Stellungen, welche diese Gedanken in wunderbarer Weise ausdrücken und übersetzen.

Eine der Eigenschaften des normalen Bewußtseins im gewöhnlichen Leben ist eine gewisse Kontrolle über die Körperbewegungen, welche stets ein Reservemaß bewahren. Im magnetischen Schlaf ist hingegen die Verhüllung des normalen Bewußtseins fast vollständig.

Dieser Zustand erlaubt also unserem Subjekte ihrer Wiedergabe musikalischer Empfindungen durch die Gesten eine solche künstlerische Vollendung zu geben. Die Kunst, in welcher Form sie sich auch immer zeige, ist stets eine gewisse Idealisierung, oft eine Übertreibung normaler Empfindungen, und ein englischer Schriftsteller hat recht, wenn er sagt: »Das Genie gehorcht einer zwingenden Kraft, das Talent macht daraus was es eben kann.«

Und in der Tat, wenn der künstlerische Gedanke der Magdeleine z. B. eingibt zu tanzen, so muß sie ihm gehorchen; ebenso wie die Naturkraft dem Winde gebietet zu blasen, so kann sich Magdeleine nicht daran hindern zu tanzen. Wenn nun die Melodie Schmerz und Melancholie ausdrückt, mit der Skala aller daraus entstehenden Empfindungen, so ist das Medium sofort traurig gestimmt und geht crescendo bis zur völligen Verzweiflung; sie fällt auf den Boden, Tränen fließen, sie ringt Hände und Arme und ihrer beklemmten Brust entströmen Schmerzenslaute. Doch plötzlich nimmt die Me-

lodie einen einschmeichelnden Charakter an, dann werden die Bewegungen sofort zarter, Gesichtszüge und alle Körpermuskeln drücken Freude und Glück aus.

Diese Zustände sind sehr wunderbar, und Herr Magnin sieht in ihnen nichts anderes als eine Offenbarung der Seele, und zwar einer vom Gehirn unabhängigen Seele. Er bemerkt übrigens, daß das normale Bewußtsein bei Magdeleine nicht in dem Grade verdunkelt zu sein scheint, wie es bei Lina, dem Medium von de Rochas, der Fall ist. Wenn die vorgetragene Musik armselig ist, oder als solche von Magdeleine aufgefaßt wird, so nimmt sie einen verächtlichen Ausdruck an, kreuzt die Arme und bleibt unbeweglich. Ebenso verhält sie sich, wenn der vortragende Musiker, der trotzdem ein Virtuos sein kann, seinem Vortrag nicht die den Künstler charakterisierende Wärme des Ausdrucks verleiht. Magdeleine soll in wachem Zustande Chopin'sche Musik nicht gern haben; sie müßte sich zu derselben in der Hypnose also ablehnend verhalten. Dahingegen, sobald sich ihre seelische Verfassung durch die Hypnose befreit fühlt von dieser Geschmacksrichtung und der kritisierenden Intelligenz, so kann sie dem Reiz der verliebten Walzer des großen Polen und seiner sentimentalen Träumereien nicht mehr widerstehen. Sie ist dann in ganz entzückender Weise von einem Chopin'schen Walzer im vollsten Sinne des Wortes hingerissen.

Hr. de Rochas erzählt in seinem Buch über Lina unter anderem, daß das Medium bei einer aufsteigenden Skala sich hebe, sich auf die Fußspitzen stelle und sich möglichst aufzurichten suche; eine herabgehende Melodie bewirke das Gegenteil; sie suche sich zu verkleinern, sinke nieder, als wolle sie unter den Boden dringen, wenn die tiefsten Töne erklingen. Ebenso verhält sich Magdeleine, ohne die geringste Kenntnis von dem Werke de Rochas' zu haben.

Eine andere bemerkenswerte Beobachtung ist diese: Je mehr wahren und feurigen Ausdruck der Musiker in die Töne legt, desto leidenschaftlicher wird Magdeleine diese Musik durch Gesten wiedergeben. Wenn der Musiker aber bloß trocken vom Blatt liest, so läßt die Interpretation auch zu wünschen übrig. Spielt er sein Stück auswendig mit aller Beherrschung des Vortrags, so sind die Stellungen viel ergreifender; das Höchste im Ausdruck wird aber bei Improvisationen erreicht. Mr. Rougnon, Professor am Pariser Konservatorium, hat Herrn Magnin gestanden, daß er nach einer Improvisation von einer halben Stunde angegriffener gewesen sei, als durch zehn Stunden gewöhnlichen Klavierspiels. Hierin liegt also sicherlich ein schlagender Beweis für den intimen Zusammenhang der Musik mit den Gesten.

Wie ergreifend die Vereinigung von Musik und Plastik sein kann, hat Magdeleine dargetan, als ihr ein tüchtiger Pianist in Paris Isoldens Tod von Richard Wagner, diesen »Todeskampf in Glückseligkeit«, vortrug. Ihre Interpretation dieser Musik, die sie zum ersten Male hörte, ging so weit, daß der Atem stockte, sie stand da wie versteinert, eine Bildsäule in Fleisch und Blut und ein schauriges Röcheln entrang sich ihrer Brust.

Madame Séverine, die berühmte Pariser Schriftstellerin schreibt über Magdeleine: *Sur la face allongée, sur la ligne ennoblie, la beauté fulgure, douloureuse, violente, attendrie, amoureuse, renaissant dans l'espoir, sombrant dans la souffrance. C'est de la frise du Parthénon, une statue qui se détache, c'est toute la Grèce et toute l'antiquité. On sent le parfum des*

roses et l'odeur des lauriers, un goût de miel et de froment — tandis que les bras de la pleureuse se lèvent vers la une courroucée, tandis qu'elle s'abat prostrée, tandis que les larmes ruissellent sur les traits marmoréens¹⁾.

Die Herren Boissonnas und Taponier, Photographen in Paris (rue de la Paix) und Herr Fréd. Boissonnas — Photograph (und ein echter Künstler) in Genf — haben eine große Anzahl von Aufnahmen der Magdeleine hergestellt. Herr Boissonnas will sogar noch die Gesten kynematographieren. Mehr als 500 Momentaufnahmen waren in Genf ausgestellt und zwar serienweise, so daß man die Musik — ein paar Takte jedesmal — bei jedem Bilde notiert sah.

Von den musikalischen Motiven, die Magdeleine besonders wirkungsvoll wiedergab, erwähnen wir das Menuett aus dem »Don Juan«, das Miserere aus dem »Troubadour«, den Feuerzauber der »Walküre«, Walzer von Chopin, Ballettmusik aus Gounod's »Faust«, Trauermarsch von Chopin, Ave Maria von Bach-Gounod usw. Außerdem waren eine Reihe von plastischen Posen verteten, die verschiedene psychische Zustände ganz unvergleichlich treffend charakterisierten: Haß, Schmerz, Stolz, Trägheit, Reue, Trunkenheit, Naschhaftigkeit, Wahnsinn usw.

Eine wichtige Beobachtung will Herr Magnin noch gemacht haben; er behauptet, daß die musikalischen Schwingungen in dem Körper des ausführenden Künstlers noch lange genug weitervibrieren, um auf Magdeleine unwiderstehlich zu wirken und sie — im Traumzustand — zwingen, sich dem Künstler zu nähern und extatische Posen anzunehmen. Nach physischen Gesetzen dauern bekanntlich Tonschwingungen länger in flüssigen und festen Körpern als in der Atmosphäre, ganz richtig; es kann sich aber da doch nur um einen kleinen Zeitteil, vielleicht nur einige Sekunden handeln. Die Anziehungskraft des Künstlers dürfte also einem anderen Grunde zuzuschreiben sein, vielleicht magnetischer Wirkung.

Interessant ist es auch, zu bemerken, daß die Wirkung auf Magdeleine sich bei guter Musik sofort einstellt. Ohne jedes Bedenken wird aus einer zurückhaltenden Stellung, die eher auf Furchtsamkeit oder Schüchternheit schließen ließe, plötzlich eine ganz freie, hochdramatische Position. — Zwei Virtuosen (die Herren Séan spielten auf Geige und Violoncello die »Méditation« aus Thaïs und eine »Havanaise«), griffen kaum die Saiten an, als Magdeleine schon wie ein Blatt im Winde wirbelte. Ihr Kopf schien alle Augenblicke mit ihren Füßen in Kollision kommen zu wollen — ein wahrer Hexentanz.

Die »Schlaffänzerin« gibt also ihre künstlerischen Posen ohne Nachdenken und augenblicklich. Wie selten mag dem Bildhauer eine so plötzliche Realisation seiner Inspirationen — wenn auch nur annähernd im Gedächtnis — vergönnt sein? Wie langer Studien wird er nicht bedürfen, um die Harmonisation der Muskelbewegungen des ganzen Körpers, welche dem beabsichtigten

1) Versuchen wir die Verdeutschung dieses schönen Modelles französischer Prosa: Schönheit strahlt aus diesem länglichen Antlitz, aus diesen edlen Linien; bald schmerzlich und in heftiger Leidenschaftlichkeit, bald zärtlich, liebend, durch Hoffnung neu belebt oder untergehend im Leiden. Eine Statue hat sich aus dem Fries des Parthenon gelöst! Das ist das ganze Griechenland und das klassische Altertum! Man genießt Rosen- und Lorbeerduft und glaubt Honig und Getreide zu kosten. Die Arme des Klageweibes heben sich empor und deuten auf die zornige Wolke; in Demut und Erschlaffung fällt sie dann nieder und Tränen rinnen auf ihren marmornen Zügen.

Totalausdruck entspricht, endgültig festzustellen?! Solche Harmonie der Formen waltet in den Werken der antiken Kunst, deren Klassizität Winkelmann durch »stille Einfachheit und edle Größe« so treffend kennzeichnet. Dem Maler geht's nicht besser: Der göttliche Moment der Inspiration, in dem er sein zukünftiges Bild mit dem inneren Auge ganz zu sehen glaubt, wird bald den langen Wehen der Geburt des Kunstwerkes Platz machen — und dieses Kunstwerk beruht zum Teil auf Täuschung, muß sich der Maler doch mit dem Schein der Körperlichkeit begnügen und diesen Trugformen gibt er dann — hier hauptsächlich wirkt seine Phantasie — eine bestimmte Färbung, die er nur einen Moment fixieren kann, während doch das abgebildete Objekt im Leben seine Farbe mit jedem anders fallenden Lichtstrahl verändert. Glücklicher ist der Musiker, der wenigstens bei der Improvisation das innerlich Gehörte sofort darstellen kann.

So bewegt wie das Leben selbst, ist nun ein Werk der Tonkunst, ein unaufhörliches Vibrieren und Pulsieren. Den anderen Künsten ist es versagt, so ganz Seele zu sein. Die Sprache, die Dichtkunst selbst, vermag nicht dem Gefühle an sich so genau auf die Spur zu kommen, wie es der Musik möglich ist. Daher ist sie auch die einzige Kunst, welche die Dichter bis an den Thron Gottes erhoben haben.

Wenn Bildhauerei und Malerei nur Momentaufnahmen geben können, so liegt es in der Natur der Dichtkunst und Musik, das Leben selbst und insbesondere das innere Gemütsleben darzustellen und zu idealisieren. Daher die Verbrüderung dieser Künste des Nacheinander im Liede. Vergeblich versuchte Béatrice Mého die Musik durch »singende Bilder« zu erklären, ihre Wirkung etwa zu erhöhen; nein, das Bild kann nur einen Moment ausmalen, und in jedem Tonstück steckt ein Teil tausendfältigen Lebens. Sind nicht die Bewegungen eines dirigierenden Kapellmeisters auch eine Art von Übersetzung der Musik durch Gesten? Wir sind an diese Erscheinungen aber so sehr gewöhnt, daß wir nicht mehr an Verbindung von Plastik und Musik denken. Wer Richard Wagner dirigieren gesehen und die zündende Wirkung seiner äußerst lebhaften Bewegungen auf Musiker und Zuhörer bemerkt hat, weiß, mit welcher Spontaneität eine mächtige Empfindung sofort die ausdrucksvollsten Gesten findet, und wie wunderbar die Intentionen des Komponisten durch sie demonstriert werden.

Die lebendige, sich in jedem Moment verändernde Geste, eine mobile Plastik, sogenannte kallisthenische Bewegungen, wie sie in der englischen und amerikanischen Mädchenerziehung längst verwendet werden, diese Art ästhetischer Pantomime verbindet sich besser mit Musik als man es bisher zugegeben hat. Beide, die Form in Tönen und diejenige der Geste, wetteifern um Grazie, beide drücken Empfindungen aus ohne des Wortes zu bedürfen, ohne festumschriebene Phantasiewerte zu geben, es dem Zuschauer überlassend, was er sich dabei denken will. Und derart wirken sie, sich durch ihre Verschiedenartigkeit ergänzend, harmonisch zusammen. Die Musik, um mit Schopenhauer zu reden, ist Abbild des Willens selbst, die Geste kann als ihr Schatten gelten.

Genf.

C. H. Richter.

Un poème Humoristique sur la Musique.

On ne trouverait plus aujourd'hui, sans doute, un «humoriste» occupant ses loisirs à écrire un poème sur la Musique. Il n'en était pas de même il y a quarante ans, à ce qu'il paraît par une brochure que j'ai trouvée par hasard, tout récemment, intitulée: «*La Musique poème d'humoriste*, par F. T. Courtat, Membre de la Société philotechnique et de plusieurs autres Sociétés savantes», dont la première édition parut en 1863, et la seconde, après la mort de l'auteur, en 1882. Courtat, qui est bien inconnu aujourd'hui, malgré d'assez nombreux poèmes, apprit la musique de bonne heure,

«Du rayon musical, les clartés au berceau
M'avaient enveloppé»,

dit-il. Il naquit vers la fin du XVIII^e siècle, à ce qu'il semble, car,

«Au temps où Beethoven, Jupiter musical,
Ne lançait pas encore la foudre à tout rival,
Sous un vieux professeur marchant dans son ornière,
De l'œuvre olympienne en sa forme première
Je lus quelques feuillets
. Près de vingt ans plus tard,
Quand Paris bondissait aux merveilles de l'art,
Quand le Conservatoire, élevant la bannière,
Du Dieu glorifia la seconde manière.
Chez un simple amateur j'entendis et sentis
Ces fameux quatuors du ciel même sortis,
Où le dieu, se voilant au bout de sa carrière,
S'incarne à notre oreille en sa forme dernière;
Nous étions affamés passionnés du beau.»

Après Beethoven, Berlioz:

«J'entendis au jeune âge, une œuvre fantastique¹⁾
Où naissait à Weber, colosse fiévreux,
Un digne successeur, et mon pays, heureux
D'ajouter à sa gloire un symphonique maître,
Couvert d'or, de lauriers, allait faire connaître
A ces dominateurs du monde musical,
A ces fiers Allemands, qu'ils avaient un rival.
Hélas! en son pays fût-on jamais prophète?
Berlioz contre lui souleva la tempête:
Il ne renfermait pas dans un cercle d'airain
Les inspirations de l'art contemporain!
On le voulut jeter du haut en bas du temple;
C'était justice, oh! oui; mais on la lui fit ample:
Ses vingt premiers chefs-d'œuvre, en naissant conspués,
Sous le sarcasme, tous, chez nous furent tués,
Du côté droit du Rhin renaissant pleins de gloire,
Pour revenir charmer leur natif auditoire
A cette heure tardive où l'implacable mort
Au génie immolé fait pardonner son tort.
De médiocrités, toi, la constante alarme,

1) Il s'agit de la Symphonie fantastique de Berlioz.

Si dans le feuilleton, Berlioz pour ton arme,
 Tu ne tenais la plume aux oracles certains,
 Déjà tu subirais le pire des destins:
 Tu serais oublié! Ni la haute justice,
 Par un musicien¹⁾ gangrené d'avarice,
 Rendue à ton mérite, en t'ouvrant son trésor,
 Ni dans un festival le symphonique essor
 Que près de Beethoven tu soutins sans faiblesse
 Ne purent du public sur toi fixer l'ivresse
 Meurs, Berlioz, meurs donc, que ta gloire commence:
 Tes ennemis, dès lors te chanteront immense.
 Palestrina, Gluck, Bach, Handel, Haydn, Spontini,
 Mozart, Weber, Schubert, Beethoven, Rossini,
 Onze premiers grands dieux du musical Parnasse
 Sur leur cime escarpée ont désigné ta place,
 Et la gardent entre eux, près d'un douzième autel,
 Où doit pour toi fumer un encens immortel.
 Malheur à toi, malheur, si, vivant, tu réveilles
 Tes TROYENS endormis! Rencontrant des oreilles
 Fort peu grecques pourtant, à la turque en Paris
 Ils te verront traiter: . . . ils en seront proscrits!²⁾

Un peu plus loin, cette apostrophe à Rossini:

« . . . Perfide, il faut le dire,
 Comme Spontini, Gluck, à ton immense empire
 Tu venais d'ajouter notre opéra français,
 Et tu quittas un trône où tu te harassais,
 Préférant le repos d'une oisive richesse
 Aux fatigues de l'art, à sa fiévreuse ivresse,
 Au luxe de la gloire, à l'applaudissement . . .
 Aux risques, aux périls . . . d'un peu d'étonnement.»

Au tour de Wagner maintenant:

«Un novateur, Wagner, attaque l'art antique
 Et même l'art moderne, et prétend en musique
 Régénérer pensée, et forme, et sentiment;
 Il a des sectateurs; il est pur Allemand.
 Paris dans trois concerts accueille les merveilles
 Qu'en son œuvre il choisit pour charmer nos oreilles.
 Au public d'Opéra, quand le maître nouveau
 Fut enfin présenté par une main auguste,
 La simple urbanité, le sentiment du juste,
 Et la reconnaissance envers le souverain,
 Aux excentricités eussent dû mettre un frein.
 Le souvenir encoeur des arrêts pédantesques
 Rendus par nos aïeux aujourd'hui si grotesques
 Pour n'avoir pas compris des œuvres d'avenir
 Que notre enthousiasme a déjà vu vieillir,
 Pour n'avoir pas compris ce qui nous passionne,
 Ce souvenir fut vain, et la salle, en lionne,
 Se jeta sur Wagner, et le déchiqueta.

1) Paganini [Note de l'auteur].

2) La première édition de ce poème a paru avant la première représentation des Troyens au Théâtre-Lyrique. [Note de l'auteur pour la 2^{de} édition].

A mes yeux dans ce jour quel spectacle éclata!
 Nos jeunes élégants, respectant la danseuse, . . .
 Nos élégants, disais-je, ornés de leurs gants paille,
 Contre une œuvre, à leur sens, ne valant rien qui vaille,
 Dès le deuxième jour unirent leurs sifflets,
 Et, le surlendemain allant aux camoufflets,
 Imposèrent silence à de dignes artistes
 Qui pour les enchanter ne suivaient pas leurs pistes.
 Et qui reçurent là de notre urbanité,
 Franchement, un hommage un peu trop exalté.
 Ce fut grand, et surtout d'un très complet scandale.
 Le martyr cependant, de cette bacchanale
 Reste encore à juger. A son œuvre l'ennui,
APRÈS L'AUDITION, peut-être eût bien plus nui,
 Que l'inferral tapage, où, mourant pour sa cause,
 Il se croit, aujourd'hui, droit à l'apothéose . . .
 Wagner veut immoler à la littérature
 La musique jetée à bas du piédestal
 Que pour elle construit le poète banal.
 Il la veut convertir en une mélopée,
 De contours indécis toujours enveloppée,
 Où, sous un texte écrit, à travers le brouillard,
 La mélodie en deuil se trahit par hasard.
 Dans lui je reconnais un artiste de verve,
 Dont l'inspiration ou s'éteint, ou s'énerve,
 Quand, de l'art espérant élever le niveau,
 Il le met dans les fers d'un système nouveau;
 Dans lui je reconnais des maîtres que j'honore,
 Un amplificateur dont la rage sonore
 Et les égarements, à de GRANDES beautés
 Sont très loin d'ajouter de plus grandes clartés.
 Wagner ignore-t-il qu'un son, allant à l'âme,
 Porteur d'une pensée, émeut, délecte, enflamme,
 Captive l'auditeur? Un chrétien au linceul,
 Quand vibre un instrument (j'excepte l'orgue seul,
 A moins qu'à la moderne il ne se déshonore),
 Un chrétien dans le ciel, au monde qu'il abhorre,
 S'il est musicien rentre instantanément,
 Et se sent échapper à tout recueillement.
 Donc suivant moi, donnant au mot, à la parole,
 — Je dirais sans ma peur de la moindre hyperbole:
 Donnant à la syllabe — un rang dominateur,
 Wagner fait dans son art, de tous le plus rêveur,
 Abus d'intelligence: il trahit la musique.
 Je n'en douterais pas si j'avais en critique
 L'incomparable acquis des gens de l'Opéra.
 Musicien-ganache, — hélas! on le dira, —
 J'offre une opinion toute de conscience.
 Et trouve naturel que la jeune science
 Réponde par ces mots! «**MUSIQUE D'AVENIR!**»
 Sésame, ouvre-toi! soit: qu'il vienne vite ouvrir;
 Je me tiens à la porte, et saisirai sans crainte,
 S'il m'apparaît, le fil qui mène au labyrinthe.
 Donc, toujours suivant moi, Wagner, musicien,
 Fait de Wagner, poète, un nécromancien,
 Qui casse en vingt morceaux sa baguette magique,

Dès qu'il en veut frapper la divine musique,
Sa mère, et qui rencontre, en juste châtement,
Quand il croit triompher, son avilissement»

Voici, plus loin, quelques vers consacrés à Meyerbeer :

« Déserteur d'Allemagne,
Déserteur d'Italie, et risquant la campagne
Qu'ont faite parmi nous ses plus grands devanciers
Il entra dans nos murs en quête de lauriers,
Et bientôt s'éleva d'un seul bond au pinacle;
Il sut s'y maintenir pour suprême miracle;
Sa première victoire, aux grands de ROBERT,
Sembla du moindre échec l'avoir mis à couvert;
A partir de ce temps, le public idolâtre
Dans l'admiration devint opiniâtre
Au deuxième opéra, devançant les journaux,
Il ne fanatisa plus que les HUGUENOTS.
Meyerbeer pouvait tout! Il nous fit en couleuvre
Avaler le PROPHÈTE, et l'on crut au chef-d'œuvre,
Puis l'ÉTOILE DU NORD, puis ce PARDON cruel
Qu'il fallut accepter au nom de PLOERMEL.
Ce grand homme a prouvé par son bizarre exemple
Que, si très rarement la gloire ouvre son temple
A certains favoris qu'elle y daigne accueillir,
Elle entend refuser tout pouvoit d'en sortir.
— Il trônait. Tout à coup une voix incertaine
Jeta dans le silence un seul mot: AFRICAINE!
Pendant vingt ans entiers, et sur le même accord,
Ce mot fut répété. Meyerbeer en est mort,
Du moins je le suppose. Son AFRICAINE, calme,
Vint alors réclamer une orgueilleuse palme
Et la conquit immense. A l'unanimité,
Un insensé triompha à l'auteur fut voté.
Il en rit dans sa tombe où son bon sens s'insurge.
Et qu'on ne parle pas de moutons de Panurge!
Les plus jeunes agneaux et les plus vieux béliers
Dans l'éloge aspiraient à sauter les premiers.
ETIAM SI OMNES, EGO NON! L'AFRICAINE,
Que ses contemporains traitent en souveraine,
Mourra jeune, sans voir les jours de l'avenir.
LES HUGUENOTS, ROBERT, y doivent resplendir.
Vainement Meyerbeer, perdant toute mesure,
Cent-quatre-vingt-huit fois varia l'armature,
Lâcha dièze sur dièze et bémol sur bémol,
Les doublant quelquefois ou refrénant leur vol:
L'AFRICAINE viendra le rejoindre en sa tombe,
Bien que Paris entier à ses charmes succombe.
Enfin, si j'ai pu craindre une erreur sur Wagner.
Je n'ai que certitude en jugeant Meyerbeer.»

Après ces tirades, dont je n'ai cité que des extraits, sur les musiciens qu'il considère à juste titre comme les plus importants de son époque, l'auteur de la Musique examine les «publics de Paris»: celui du Conservatoire d'abord, chez qui

« . . . l'enthousiasme est toujours combattu
 Par la risible peur de se laisser surprendre
 Oh! combien j'aime mieux le public ingénu
 Au concert populaire innocemment venu
 Pour se laisser aller, loin de toute science,
 A des impressions sans nulle expérience! »

Aux Italiens,

« C'est là qu'est le plaisir des vrais musiciens;
 C'est là qu'est l'amateur naissant, vivant sous couche,
 A nos chanteurs français restant plus que faroucha,
 Mais les adorant tous, dès que changeant leurs noms,
 Ils passent pour des dieux arrivant d'outre-monts . . . »

A l'Opéra, continue-t-il,

« . . . je saluerai de francs musiciens
 Aux places dont les prix sont faibles ou moyens;
 Puis je m'extasierai sur un peuple si sage,
 Qu'il entend, sans fureur, cinq cents fois un ouvrage
 Commencant avec lui, pour lui, l'éternité:
 Morbleu! je n'eus jamais pareille faculté! »

A l'Opéra-Comique:

« Bon public, . . . de la force au moins de cent chevaux,
 Qu'on dispense pourtant de tous les grands travaux.
 Il entend mille fois au moins la Dame blanche¹⁾,
 Et sur lui le bonheur fond comme une avalanche!
 Reste-t-il un public encore à signaler?
 Le Théâtre-Lyrique à lui vient m'appeler.
 C'est là que plus d'un lâche aux grandes œuvres tremble,
 Puis s'enfuit éperdu; c'est là que se rassemble
 Le peuple intelligent qui se rit du fuyard,
 Et lui laisse admirer les sottises de l'art.
 O Théâtre-Lyrique, à ta saine influence,
 A ton long dévouement, l'esprit public, en France,
 — L'esprit musicien — doit peut-être un progrès.
 Puisse-t-il n'imposer que de justes arrêts! »

Après les théâtres viennent les concerts, qui inspirent au poète humoriste tirade terminée par ce vers:

« Que de crimes, musique, on com et en ton nom! »

Enfin, après avoir épanché sa bile contre les artistes qui mettent à la une torture, au cours des répétitions, le jeune compositeur qui

« N'a pas encor conquis le rang dominateur »,

après avoir révélé, — car, « il s'agit de secrets », — les tribulations du professeur de musique, il termine sur une invocation pompeuse à la Musique, « des arts plutôt reine que sœur ».

1) La 1000^e représentation de la Dame blanche eut lieu le 16 décembre 1862.

La deuxième édition de cette brochure donne, en appendice, une pièce de vers «A Hector Berlioz, après les représentations des Troyens, au Théâtre-Lyrique».

L'auteur de tous ces vers, fort peu poète en somme, bien qu'il essayât de «rimer les arrêts de la postérité», était un homme de goût, de jugement très droit et clairvoyant; mais, n'eût-il pas mieux fait de mettre ses opinions en simple prose? On y eût gagné vraisemblablement un ouvrage fort intéressant sur la musique en France au XIX^e siècle, au lieu d'un «poème» péniblement rimé et beaucoup moins humoristique que ne l'avait désiré son auteur.

Paris.

J.-G. Prod'homme.

Musikberichte.

Berlin. (Konzert). Im Monat November hatten wir Gelegenheit, viel unbekannte Musik des 18. Jahrhunderts in vortrefflichen Aufführungen zu hören, und zwar Kompositionen für Violine, für Clavecin und Gesänge. Herr Fritz Kreisler spielte in vorzüglicher Weise ein Programm alter Violinmusik, vorwiegend jener Art, die jetzt unter dem Titel »Salonmusik« so minderwertig geworden ist. Gerade das 18. Jahrhundert war die klassische Blütezeit dieser Salonkunst; unter den kleinen Stückchen, den airs, tambourins, capriccios, menuets, siciliani u. dgl. finden sich eine Menge von graziösen, melodiereichen, prächtigen Kompositionen, die turmhoch über unseren Souvenirs, Réveries, Fantasien, Romanzen und Nocturnen der gewöhnlichen Art stehen, an denen die Hausmusik unserer Tage leider noch so vielfach Gefallen findet. Stücke wie die entzückende wehmütige Melodie von Gluck, das Menuett von Porpora — übrigens ein anderer Typ als das Haydn-Mozart'sche Menuett¹⁾, viel lebendiger und beweglicher — die Siciliane und Corrente von François Francœur, die brillante, großzügige Fuge von Tartini sind Kompositionen, die auch heute nicht im mindesten veraltet und, richtig vorgetragen, ihres Erfolges überall sicher sind. Der Lebensfaden dieser graziösen Kleinkunst war abgeschnitten, als die Sonatenform in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die meisten Kräfte absorbierte und die Alleinherrschaft an sich riß. Für einen stilvollen Vortrag ist es nun sehr wichtig, daß die Solostimme, sei diese instrumental oder vokal, durch mannigfache Verzierungen. Kadenzen, Varianten bei Wiederholungen u. dgl. ausgeschmückt wird. Die meisten Sänger und Virtuosen haben zwar von solcher Vortragsweise keine richtige Vorstellung; doch gibt es auch unter ihnen einige, die sich die Resultate der Forschung zunutze gemacht haben und nun daran gehen, sich mit der älteren, zum größten Teil noch ganz unbekanntem Literatur in einsichtiger Weise zu beschäftigen. Frau Wanda Landowska aus Paris hat sich speziell auf das Studium der Clavecinmusik geworfen. Auf einem Pleyel'schen Clavecin, einer getreuen Nachbildung des alten Instruments, spielte sie in zwei Konzerten Kompositionen des 18., z. T. auch 17. Jahrhunderts, außer Werken von Bach

1) Auf einen ähnlichen Unterschied zwischen den deutschen und italienischen Menuetten macht schon der 13jährige Mozart in einem Briefe an seine Schwester aufmerksam. Es heißt da (Mozart's Briefe, II. Auflage S. 9): »Der Menuett (Mozart hörte ihn in Mailand, wo er ihn auf dem Theater tanzen sah) an sich selber ist sehr schön. Er ist natürlich von Wien, also gewiß von Teller oder Starzer. Er hat viele Noten. Warum? weil es ein theatralischer Menuett ist, der langsam geht. Die Menuette aber von Mailand oder die wälschen haben viele Noten, gehen langsam (sic) und viele Takte. Z. B. der erste Teil hat 16, der zweite 20 und 24 Takte«.

Bemerkung der Redaktion.

und Händel eine ausgedehnte Suite von Couperin: »Les Folies françaises«, eine Reihe Volten, Tänze von Morley, Prätorius, Chambonnière, auf dem modernen Flügel außerdem Stücke von Dom. Scarlatti, Durante, Zipoli, von Rameau, Daquin, Clérambault, Mattheson und Telemann. Sie beherrscht die Technik des Clavecins vollkommen und hat sich in den Stil jener Zeit so eingelebt, daß sie in ihrer Spezialität wohl wenige Rivalen zu fürchten haben wird. Leider machte sie einen großen Fehler, der für die Wertschätzung, die ihr eigentlich hätte gezollt werden sollen, verhängnisvoll war. Anstatt ihren Vorführungen einen intimen Charakter zu geben, anstatt Haus-, Salonmusik in einem ganz kleinen Raume zu spielen, wählte sie einen großen Saal, in dem die zarten Reize des Clavecins wirkungslos verpufften. Es ist nun leider einmal so: wer sich die Aufgabe gestellt hat, die Kunst des 18. Jahrhunderts mit wirklich künstlerischem Sinne zu pflegen, der muß sich von vornherein aller Gedanken an großes Publikum entschlagen, oder er muß den Vorwurf einer Stilsäufelung auf sich nehmen. Unser Konzertsaal ist nun einmal ein Feind jener Musik. Vor dem genannten Fehler bewahrte sich die Pariser Société d'instruments anciens, die unter Mitwirkung von Frau Yvette Guilbert sich mehrere Male hören ließ, einmal in einem kleinen Saale, das zweite Mal im Salon vor wenigen, geladenen Zuhörern, dann noch zweimal — des großen Zulaufes halber — in einem großen Konzertsale. Schon bei diesen Veranstaltungen konnte man merken, wie auffallend sie an Klangreiz gewannen, je kleiner der Raum war, obgleich es sich hier nicht um ein einzelnes Clavecin, sondern um mehrere Streichinstrumente und Singstimmen handelte, die noch viel eher in die Ferne wirken können als das dünne Clavecin. Der Gewinn dieser Veranstaltungen war ein mehrfacher für die Zuhörer: man konnte sich davon überzeugen, wie prächtig das Clavecin mit den Streichinstrumenten verschmilzt, unvergleichlich besser als unser Klavier, und dann lernte man eine Reihe ganz unbekannter, sehr wertvoller französischer und italienischer Kammermusik des 18. Jahrhunderts kennen, hörte auch den eigenartigen Klang der alten Streichinstrumente, Quinton, Viole d'amour, Gamba. Wohl kaum jemand im Zuhörerkreise wußte von Komponistennamen wie Mouret und Borghi. Man hörte prächtige Stücke dieser Komponisten, von Mouret ein Passeped, Menuett und Rondo für vier Streichinstrumente und Clavecin, von Borghi eine Sonate für Viola d'amour und Kontrabaß. Merkwürdigerweise spielten die beiden Instrumente ganz allein ohne Begleitung des Clavecins. Liegt ein besonderer Grund dafür vor? Für gewöhnlich ist das Klavier bei derartigen Werken doch immer als selbstverständliches Begleitinstrument anzusehen, auch wenn der Komponist es nicht ausdrücklich vorgeschrieben hat. Der vorzügliche Bassist, Herr Nanni, hatte in dieser Sonate Gelegenheit, seinen prächtigen Ton und seine ganz außergewöhnliche technische Fertigkeit zu zeigen, besonders mit dem Flageolet erreichte er ganz auffallende, an Blasinstrumente erinnernde Klangwirkungen. In Stücken von Martini: Plaisir d'amour et Tambourin konnte der Viola d'amour-Spieler, Herr Henri Casadesus, die reizenden klanglichen Eigentümlichkeiten des Instruments aufs beste zur Geltung bringen. Leider waren die Programmangaben von gar zu summarischer Kürze. Es hätte nichts geschadet, die Quellen anzugeben und über die unbekanntenen Komponisten ein paar Worte zu schreiben. Hier las man z. B. nur: Martini (1780). Was für ein Martini ist dies? Etwa der Padre Martini? Von ihm hätte man ein so prächtiges Stück wie das Tambourin kaum erwartet. Ist der betreffende Martini 1780 geboren oder gestorben, oder stand er um diese Zeit auf der Höhe seines Schaffens? Ähnliche Fragen erheben sich bei Mouret und Borghi. Noch bedenklicher erscheint mir die Programmangabe bei einem außerordentlich interessanten Werk von Bruni (1769), betitelt dritte Sinfonie. Es ist eine ausgewachsene kleine Sinfonie; ich würde sie dem Charakter der Musik nach etwa 1780—1800 stellen. Nun berichtet das Programm: Aufgefunden und instrumentiert von Henri Casadesus. Was soll das heißen? Entweder sind die Stimmen oder die Partitur aufgefunden worden, und dann ist von Instrumentieren keine Rede, oder aber das Stück war ursprünglich für ganz andere Instrumente gesetzt, und dann sollte die Originalbesetzung wenigstens angegeben sein. Es war hier für Quinton, Viola d'amour, Viola da Gamba, Kontrabaß und Clavecin gesetzt. Waren diese Instrumente überhaupt noch im Gebrauch zur Zeit, in der diese

Sinfonie mutmaßlich entstand, gegen das Ende des 18. Jahrhunderts? Hatte damals nicht schon unser neueres Streichquartett die alten Instrumente verdrängt, oder war es in Frankreich anders? Alle diese Zweifel hätten durch wenige Worte aus sachkundiger Feder behoben werden können. Schließlich hörte man eine Sonatine von Marcelllo für Kontrabaß und Clavecin. Über Mme. Yvette Guilbert kann ich mich an dieser Stelle kurz fassen. Sie sang, von Mlle. Marguerite Delcourt am Clavecin begleitet, eine lange Reihe von französischen Chansons des 17. und 18. Jahrhunderts, aus der 1903 erschienenen Sammlung von Weckerlin. Es waren zum großen Teil melodisch überaus zierliche und reizende Sächelchen. Wie Frau Guilbert sie vortrug, war vielfach bewundernswert, hatte jedoch mit Stil und Musikgeschichte nicht das mindeste zu tun; keine andere Sängerin wird sich den Vortrag der Guilbert zum Muster nehmen dürfen, weil sie sich alles ihren ganz ausnahmsweise hervorragenden Fähigkeiten entsprechend zurechtgelegt hat und über der Art ihres Vortrags die Musik eigentlich gänzlich vergessen ließ. Die folgenden Konzerte der Pariser Société brachten außer Wiederholungen von schon genannten Stücken noch »Tre Giorni« von Pergolese für Kontrabaß, eine Sonatine von Ariosti und ein Ballet des Plaisirs (von 1655) eines unbekanntenen Komponisten.

H. Leichtentritt.

Berlin. Königl. Oper. Ohne sonderlichen Erfolg wurden Mozart's »Schauspieldirektor« in der Schneider-Taubert'schen Bearbeitung und Donizetti's »Lucia«, mit großem Erfolg Wagner's »Rienzi« (Herr Grüning), Weber's »Freischütz« und Nicolai's »Lustige Weiber« neu einstudiert. Endlich ist dann am 13. Dezember Leoncavallo's »Roland von Berlin«, auf den die ganze musikalische Welt seit Monaten, ja seit Jahren gespannt war, zur Uraufführung gekommen. Bekanntlich hatte der deutsche Kaiser unter dem Eindruck der ersten Aufführung von Leoncavallo's »Medici« (1894) dem der deutschen Sprache unkundigen Komponisten den Auftrag gegeben, aus dem Roman von Willibald Alexis »Der Roland von Berlin« eine Oper zu machen. Während der Roman eigens für ihn übersetzt wurde, schrieb Leoncavallo die Oper »La Bohème«; auch komponierte er während der Arbeit am »Roland« noch die Oper »Zaza«. Sicherlich hat er sich des kaiserlichen Auftrags gar nicht übel entledigt. Vor allem hat er aus dem mit epischer Breite geschriebenen Roman, der im wesentlichen ein kulturgeschichtliches Bild im Anschluß an die Niederwerfung der Selbständigkeit der Doppelstadt Berlin-Köln durch den Kurfürsten Friedrich II. bietet, mit Bühnenkundigem Geschick ein packendes und interessantes Libretto geschaffen. Während in dem Roman die Hauptfigur der Berliner Bürgermeister Rathenow ist, hat Leoncavallo die ungemein sympathische Gestalt des jungen Handwerkers Henning Moller und sein Liebesverhältnis zu des Bürgermeisters Tochter in den Vordergrund gerückt; Henning ist der Repräsentant der mit dem patrizischen Stadtr Regiment Unzufriedenen, die das Heil der Stadt von der Unterwerfung unter den Kurfürsten erwarten. Während im Roman Henning zum Ritter avanciert, die schöne Elsbet heimführt und dem Kurfürsten noch lange treue Dienste leistet, hat Leoncavallo seiner Oper einen meines Erachtens nicht notwendigen tragischen Schluß gegeben: er läßt Henning, der dem Kurfürsten das Tor geöffnet hat, aus Versehen (!) von einem kurfürstlichen Krieger töten. Manches Veraltete im Libretto, dessen Volks- und Ensembleszenen besonders geschickt behandelt sind, kommt auf Rechnung der Romanvorlage. Spezifisch brandenburgischen Charakter hat es kaum; man könnte die Handlung auch nach Italien verlegen. Die Übersetzung der Leoncavallo'schen Verse durch Georg Droescher könnte weit glücklicher sein. Für den Komponisten bot das Libretto reichliche Gelegenheit sich von der mannigfaltigsten Seite zu zeigen; allerdings lag für Leoncavallo die Gefahr nahe, daß er nur eine neue Auflage der Bajazzi-Musik für die ähnlichen Situationen (Volks- und Karnevalstreiben, großes Liebesduett, alte Tänze, tragischer Abschluß) liefern würde. Und dieser Gefahr ist er mehr als einmal sehr nahe gekommen, immer und immer wird man an die »Bajazzi« erinnert. Vielleicht noch verhängnisvoller ist für Leoncavallo die nähere Bekanntschaft geworden, die er mittlerweile mit Wagner gemacht haben muß; es kommen sogar direkte Entlehnungen aus Wagner vor; auch Meyerbeer, Verdi und Bizet haben am »Roland« reichlichen Anteil. Immerhin aber hat Leoncavallo auch

manches Eigene zu sagen, was fesselt. Besonders gelungen ist der erste Akt; hierin die Erzählung des beraubten Kaufmanns, das Freiheitlied Hennings, das Duett zwischen ihm und Elsbet, die Karnevalsszene mit der Verspottung des Rats, die Ansprachen des Bürgermeisters und Kurfürsten an Henning. Im zweiten Akt ist die Szene zwischen dem Bürgermeister und dem Juden recht charakteristisch, effektiv das große Liebesduett. Schwächer ist der dritte Akt, der durch Benutzung einer alten deutschen Gavotte von 1519 und des Fuggerin-Tanzes von 1574 für uns Historiker besonders interessant ist. Erwähnenswert ist die Ballade Hennings und die Absage des Bürgermeisters an die Kölner, sowie die Verteidigung seiner Tochter. Aus dem vierten Akt sei das große Liebesduett und die Schlussszene an Hennings Leiche als musikalisch wertvoll hervorgehoben. Die Melodik Leoncavallo's ist nicht immer frei von Trivialität, die Instrumentation ist häufig zu dick, fast brutal, doch stehen daneben äußerst gelungene, feine und pikante Stellen. Ein Meisterwerk, wie in vieler Hinsicht meines Erachtens die »Bajazzi« ist der »Roland« nicht; ich möchte ihn auf eine Stufe mit den sicherlich unterschätzten und mit Unrecht vom Repertoire verschwundenen »Medici« stellen. Angesichts der mancherlei musikalischen Schönheiten, der packenden Situationen, der brillanten szenischen Bilder und der über alles Lob erhabenen, durch Dr. Muck vorbereiteten Aufführung (Hauptrollen: Herren Hoffmann und Grüning, Fr. Destinn) ist die überaus freundliche Aufnahme des Werks wohl erklärlich; ein vorurteilsloses Publikum wird sich überall am »Roland« erfreuen, der wohl über viele Bühnen gehen wird, aber eine dauernde Bereicherung des Opernrepertoirs nicht bedeutet.

Wilh. Altmann.

Bern. Ein Versuch unserer Konzertleitung, die Programme »einheitlicher« zu gestalten, kann, so dankenswert er ist, doch noch nicht als gelungen angesehen werden, weder in seinem Wesen, noch in seiner Wirkung auf das Publikum. Den Reigen eröffnete im ersten Konzert die neuere französische Schule, die einen Bruchteil der hiesigen Musikliebenden wohl anziehen konnte; im ganzen freute man sich aber doch nach der etwas einseitigen Kost auf einen Dvořák'schen Nachtsch; aber das gebotene Stück, die Ouvertüre op. 91 »In der Natur« war nicht ein Dvořák, wie wir ihn lieben, mit seinem frischen Bohemenblut, sondern eine gewiß tüchtige, aber stark reflektierte Arbeit. Im zweiten Konzert brachte ein Brüsseler Vokalquartett zwölf Chansons aus dem 16. und 17. Jahrhundert in sehr bunter Folge, die größtenteils gut gelangen, aber nur zum kleineren Teil von der wenig vorbereiteten Hörschaft voll genossen wurden. Jedenfalls dienten diese Leistungen, die für sich allein besser gewirkt hätten, nicht zur Verstärkung der »Einheitlichkeit« des Programms, das im übrigen, trotz der zeitlichen Einheit, bunt genug zusammengewürfelt war (Händel, Concerto grosso, Rameau, Tänze aus Castor und Pollux, Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 3). Am schlechtesten kam in diesem präntiösen Rahmen Bach in der Schätzung der Hörer davon. Daß als Schlußnummer Haydn's weltbekanntes All' Ongarese aus dem Klaviertrio, zu einem Orchesterstück im Stile der Kellerfestkonzerte vergrößert, nicht hinein paßte, konnte man sich denken. Das dritte Konzert brachte ein Beethovenprogramm (Esdur-Konzert, 2. Sinfonie) und lockte eine andächtige Gemeinde herbei. Es ließ sich natürlich auch hier nicht verhindern, daß der Klaviersolist Uneinheitliches einmischte, so zum Schaden Bach's, dessen für sich allein wenig bedeutendes Largo aus der 5. Soloviolinsonate, in sehr unbedeutender Weise (durch Saint-Saëns?) zu einem Klavierstück gemacht wurde. Schmerzlicher ist, daß wir nun für die ganze Saison infolge des Einheitlichkeitsprinzips auf Beethoven verzichten müssen. In einem Kammermusikabend erfuhren wir, wie Schumann, Beethoven und Brahms einander gar nicht stören und eine Mannigfaltigkeit von Wünschen befriedigen können, wie sie sich angesichts der spärlichen Konzerte nicht bloß beim großen Publikum, sondern auch beim ersten Musikfreunde naturgemäß einstellt. Die Frage der Programmeinheitlichkeit bedarf noch weiteren Studiums; jedenfalls darf diese nicht bis zur Monotonie des Stiles getrieben werden; auch verbürgt die Beschränkung auf eine einzelne Periode oder auf einen einzelnen Meister noch lange keinen harmonischen Zusammenschluß.

In unserer Oper ist das Ereignis des Tages die Braut von Messina, nach

den Worten der Schiller'schen Dichtung, von Julius Mai, deren Erstaufführung am 11. Dezember unter großem Beifall stattfand. Wir werden über das Werk gesondert berichten.

A. Th.

Dresden. In der königl. Oper wurden zwei Werke einer neuen Einstudierung unterzogen und mit gutem Erfolg aufgeführt, der sich jedoch nur bei einem von beiden als längerdauernd erwiesen hat. Zunächst hatte man sich mit den »Makkabäern« von Rubinstein große Mühe gegeben, die einst in Berlin vor demnächst dreißig Jahren ein ungeheures Aufsehen erregt hatten. Damals machten viele Leute hinter die innere Lebensfähigkeit der Wagner'schen Werke noch ein Fragezeichen und wollten nicht glauben, daß ihr Schöpfer selbst der Messias auf dem Gebiete der Oper sei, den sie aus irgendwelchen Gründen herbeisehten. Was er dramatisch geleistet habe, sei der Anerkennung wohl wert; aber seine musikalische Begabung reiche denn doch nicht aus, um das Ziel zu erreichen, das er sich gesteckt habe. Da müsse einer kommen, der auch eine Melodie, so eine schöne landläufige Melodie, schreiben könne. Diesen einen glaubten sie nun in Anton Rubinstein gefunden zu haben und gerieten vor Freude ganz ausser sich. Wo die Melodie, die er doch zweifelsohne entdeckt haben müsse, eigentlich stecke, das wußte niemand zu sagen. Auch sahen nur wenige, daß der vorübergehende Erfolg der »Makkabäer« nur der ganz merkwürdigen Leistung der Marianne Brandt zugeschrieben werden mußte, die durch ihre bedeutende Gestaltungskraft über die innere Hohlheit der Makkabäer-Mutter für Augenblicke hinwegzutäuschen vermocht hatte. Heute würde man ihr in diesem Punkte auch wohl keinen Glauben mehr schenken. Darum trägt auch die hiesige vortreffliche Aufführung nicht die Schuld daran, wenn das Publikum an diesen Äußerlichkeiten, aus denen das ganze Werk zusammengesetzt ist, keinen Gefallen mehr findet.

Ganz anders verhält es sich mit der »Stimmen von Portici«, die ebenfalls wieder in den Spielplan aufgenommen worden ist. Ist auch manches sowohl in der Handlung wie in der Musik anfechtbar, so genügt doch der Erfindungsreichtum, der darin offenbar gemacht wird, um das Werk am Leben erhalten zu können. Die Rolle der »Stimmen« war einer Schauspielerin, Fräulein Politz, anvertraut worden. Warum entschließt sich keine dramatische Sängerin dazu, die Rolle zu übernehmen? Nur eine solche, ihre Begabung für eine genügende Darstellung vorausgesetzt, wäre imstande, die Aufgabe vollständig zu lösen. Die Ängstlichkeit, mit der jedoch dramatische Sängerinnen dieser Rolle aus dem Wege gehen, scheint auf der Einbildung zu beruhen, daß das Publikum dann nicht mehr an den Vollbesitz ihrer stimmlichen Mittel glauben würde. Nun, dieser Irrtum, wenn er überhaupt bei einigen Einsichtslosen Platz greifen sollte, würde doch an einem der nächsten Abende nach der Aufführung der »Stimmen« durch die ungeschwächte Durchführung einer gesanglichen Rolle leicht zu beseitigen sein!

Zum ersten Male wurde der »Totentanz« aufgeführt, eine Oper in einem Akt von Dr. Alexander Siks, deren Handlung der gleichnamigen Dichtung Marx Möller's entlehnt worden ist. Der Komponist hat noch über das Ziel hinausgeschossen, indem er mit den ihm zu Gebote stehenden technischen Mitteln nicht haushälterisch genug gewirtschaftet hat. Die Vorgänge auf der Bühne sind, trotz des ersten Hintergrundes, doch zu harmlos, um einen so gewaltigen orchestralen Apparat dazu in Bewegung zu setzen. Auch fehlt noch die unbedingt notwendige Leichtigkeit in der Behandlung der Deklamation, wenn der Zuhörer, besonders beim ersten Male, verstehen soll, wovon oben auf der Bühne gerade die Rede ist.

E. R.

Aus Holland. Die musikalische Wintersaison in Amsterdam wurde im September eröffnet, und der neue Konzertmeister, Christian Timmer, zwar ein alter Freund und Bekannter des Publikums, debütierte in Mozart's Serenade Nr. 7, der sogenannten Haffner-Serenade. Der Künstler Timmer (Schüler des Prof. Wirth zu Berlin) hatte alle Gelegenheit, seine glänzenden Geigergaben in dieser Komposition zu entfalten. Herrlich sang er auf seiner Geige die zahlreichen, unerschöpflichen, immer frischen, klaren Melodien, die nur ein Genius wie Mozart imstande gewesen ist hervorzubringen. Die Serenade, die zur Hochzeit einer Freundin Mozart's, Elisabeth Haffner, komponiert

worden ist, trägt in ihrem Charakter nichts von den gebräuchlichen Gelegenheitskompositionen. Alles darin ist frei und leicht und ungezwungen, fein und brillant zu gleicher Zeit. Man denke nur an das Rondo.

Eine andere Novität für uns, jedoch von ganz anderer Art, war die »*Sinfonia domestica*« von Richard Strauß, vom Komponisten selbst geleitet. Da diese Komposition schon mehrere Male in Deutschland ausgeführt und besprochen worden ist, kann die Mitteilung genügen, daß die Sinfonie vom Publikum mit großem Interesse gehört wurde und man unter dem Eindruck des großen, komplizierten Talentes des Meisters stand. Dabei wurden die innerlichen poetischen, melodischen Teile des Werkes tiefer empfunden und wärmer geschätzt als die darin vorkommenden gewaltigen, grilligen, realistischen Äußerungen des Komponisten.

Außer Strauß kam auch Gustav Mahler hierher, und dirigierte zwei seiner Sinfonien, die zweite und die vierte. Von einem Erfolge der zweiten Sinfonie kann kaum die Rede sein. Nur als am Ende der Schlußchor mächtig und gewaltig dahingerauschte, spürte man einige Begeisterung unter dem Publikum. Daß jedoch ein großer Teil der Zuhörer Gustav Mahler huldigte, mag wohl der dummen Meinung zugeschrieben werden, man sei nicht gut erzogen und von keiner Bildung, wenn man nicht allem, was modern und mit höllischem Getobe uns ins Ohr klingt, laut entgegenjauchzet.

Besser, ruhiger, friedlicher und freundlicher klingt Mahler's vierte Sinfonie, welche naiver und einfacher ist als die meisten modernen Werke. Sie wurde an demselben Abend zweimal gespielt, obgleich sie sich leichter einprägt als die zweite. Wir sind aber dankbar, daß wir diese nicht zweimal haben anzuhören brauchen.

L. Michelsen.

London. — The Greek legend of *Alcestis and Admetus* is a rescue from the jaws of death; like several others, e. g. Eurydice and Orpheus, Laodameia and Protesilaus. The sun and dawn rationalistic theories have been overdone, and simple human psychological explanations are at least as probable. Orpheus lacked faith. Alcestis triumphed by good works. Euripides's play of "Alcestis", produced in B. C. 439, was a quasi-"satyric" piece, i. e. tragi-comic piece ending happily; it was the last limb of a customary tetralogy, following in performance 3 real tragedies, Cressae, Alcmaeon at Psophis, and Telephus (none of them extant). The Persephone, daughter of Hell, of the legend, was replaced for this situation by the people's rough-and-ready hero Heracles; who, boisterous and hard-eating in the house of woe, turns, when he learns the truth, in good-humoured self-compunction to one of his reckless altruistic feats of strength. This tetralogy gained 2nd prize at Athens, against the 1st prize of Sophocles.

In 1674 Lulli (1633—1687) wrote a French opera "Alceste" for Paris to the text of Quinault. In 1727 Handel (1685—1759) wrote an Italian opera "Admeto" for the London "Roy. Acad. of Music for Opera"; in 1749 an English opera "Alcestes". On 16 Dec. 1767 at the Vienna Court Theatre Gluck (1714—1787) brought out his opera "Alceste", to the Italian text of Raniero da Calzabigi (1715—1795), regarding whose assistance in the naturalization of opera see H. Welti in Part I, 1891, of "Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft". The full score was published in Vienna in 1769 by G. T. Trattner, and contained one of G.'s self-assertive prefaces about opera-reform, the one most quoted since. He wished to check the great extravagancies of singers, and his genius impelled him beyond the stiffness of predecessors. But, not content with doing this, he must needs write down rash generalities about the relations between the arts, going much beyond his own instinctive practice. When it was read that the "proper function" of music was "seconding poetry", and that "the relation of music to poetry was much the same as that of harmonious colouring . . . to an accurate drawing", what was this but Saul among the prophets? And naturally the short-pinioned composers, who, with their Icarus flights, are eager to see a "follow the words" policy accepted by the public, have ever since quoted the prefacing master. The remarks in question are an unpractical surrender of the necessary predominant prerogatives of music, if not a betrayal of its essence. Were the mighty harmonies of Wagner merely a "colour" for the condensed words which he reared as a trellis-work to support them? Were Sullivan's melodies, which made 3 fortunes here, merely a

"colour" to Gilbert's ingenious rhymes? Composers should be forbidden to write self-explaining prefaces, in which they rarely if ever succeed. The best point in this preface was about "attaining a grand simplicity". The French version of "Alceste" for Paris was made in 1774 by the Bailli de Roullet, a French diplomat stationed at Vienna (at about the same time the author of French original text for G.'s masterpiece "Iphigénie en Aulide", brought out at Paris, 19 April 1774). In Calzabigi's original Italian text of "Alceste", the Heracles business of the Euripides tragi-comedy was discarded, and Apollo alone appeared as the *deus ex machinâ*. For Paris something more stimulating was desired, and a Heracles dénouement was replaced; with a spice of buffoonery, and in lieu of fighting Death alone (*μάχην ξανάψας δαμόνων τῷ κυρίῳ*) he is made to fight a host of invisible spirits. Berlioz says that this was all dead against G.'s wishes, and that Gossec (1734—1829) wrote the air "Fiends of Hell" during G.'s temporary absence in Vienna. "Alceste" was produced at Paris 23 April 1776. In our day a German text has been prepared by Peter Cornelius (1824—1874); and a critical and authoritative full score has been issued (Breitkopf & Härtel) by Fanny Palletan (1830—1876) and Berthold Damcke (1812—1875), giving the French, Italian and German texts. Saint-Saëns has written an orchestral paraphrase of the ballet-music.

Putting aside a Talfourd burlesque at the Strand Theatre in 1850, the first English version of Alcestis as a play was by H. Spicer at St. James's Theatre in 1855 (Miss Vandenhoff and Barry Sullivan); part of Gluck's score was then used as incidental music, under Hy. Bishop. Euripides's play in the Greek was given at St. Andrew's College, Bradford, in 1890. Gluck's opera in French was revived in summer of 1904 at the Opéra Comique in Paris; and now on 2nd Dec. 1904 has been performed in English at His Majesty's Theatre, London, by the *students of the Royal College of Music*, under Stanford. This the first public performance of the opera in England. Previous similar by the R. C. M., all in English, have been:—

1885	22 July	Figaro (Acts I. and II.): Mozart	Empire Theatre.
1886	24 June	Les deux journées (Water Carrier): Cherubini	Savoy.
1887	27 June	Der Freischütz: Weber	Savoy.
1888	11 July	The Merry Wives of Windeor: Nicolai	Savoy.
1889	10 July	The Taming of the Shrew: Goetz	Prince of Wales.
1890	16 July	Cost fan tutte: Mozart	Savoy.
1891	9 December	The Barber of Bagdad: Cornelius	Savoy.
	16 December	do. do.	Savoy.
1892	10 December	Orpheus: Gluck	Lyceum.
1893	11 March	do.	Lyceum.
1893	6 December	Genoveva: Schumann	Drury Lane.
1894	13 December	Le Roi l'a dit: Délibes	Prince of Wales.
1895	26 February	do.	Windsor Castle.
	20 November	Dido and Aeneas: Parcell (Bi-centenary Commemoration)	Lyceum Theatre.
1896	11 December	Falstaff: Verdi	Lyceum.
1898	27 January	Don Giovanni: Mozart	Lyceum.
	9 December	Flying Dutchman: Wagner	Lyceum.
1899	12 December	Magic Flute: Mozart	Lyceum.
1900	30 November	Euryanthe: Weber	Daly's.
1901	29 November	Much ado about nothing: Stanford	Lyceum.
1902	25 November	Fidelio: Beethoven	His Majesty's.
1903	4 December	Hansel and Gretel: Humperdinck	Lyric.

For this performance Breitkopf & Härtel have brought out their first 8vo vocal score of "Alcestis", omitting Italian text, and giving French, English and German. The English version (the first made) is by Claude Aveling, Director's Secretary at the R. C. M., and is an excellent performance, especially as shown by the result in delivery. Rhyme is not attempted. The staging has been by Rd. Temple, the Possart of this country. The cast included: — Alcestis, Nannie Tout; a singer, Beatrice Dunn; a dancer, Mary Wheeler; Admetus, Ben Ivor Davies; High Priest and Thanatos, E. Greeves Johnson; Oracle and Heracles, J. H. Foster; Apollo, F. C. S. Carey. Chorus of 96, almost all students. Chorus-master, S. P. Waddington. Orchestra of 54, ex-

cepting a double bass and the trombones, all past and present students. The Cambridge Greek Play Committee, esp. in the person of Mr. J. W. Clark, Registrar of the University, lent assistance, and supplied costumes. The Greek Plays with incidental music at Cambridge have been: — 1882, "Ajax" (Macfarren); 1883, "Birds" (Parry); 1886, "Eumenides" (Stanford); 1887, "Oedipus Tyrannus" (Stanford); 1890, "Ion" (Wood); 1894, "Iphigenia" (Wood); 1897, "Wasps" (Noble); 1900, "Agamemnon" (Parry); 1903, "Birds" (Parry, revised).

Except to those in whom absolute-engrossing modernity has choked the true springs of musical sense, the performance at His Majesty's was a revelation of forgotten yet perennial beauty. The "Daily Telegraph" of 3 Dec. 1904 calls it a "mere curio of the lyric stage"; then adds, "the slenderness of the melodic interest, the absence of harmonic beauties, and (with all apologies to Berlioz) the dryness of the instrumentation, make Alcestis a somewhat tedious antique, rather than a work in which the breath of life still remains". Each clause of this must be flatly denied. There is just as much narrowness of sense in being all modern as in being all ancient, nor need admiration of the old prevent being quite in the van for the present. Absence of harmonic beauty forsooth! Would this writer prefer a Turkey-carpet pattern to the empyrean? The scene before the Oracle ("Admetus this day lieth dead, If none other be found who will die in his stead") was thrilling. The American girl-student from Utah, Nannie Tout, was splendid in "No, tis no sacrifice, I swear it" (Où suis-je?), and "Ye Lords of endless night" (Divinités du Styx); and indeed, gifted with a great intuition, carried the whole opera on her shoulders. She is only 19, a pupil of Albert Visetti. How this lady, and all the others, managed evolutions with robes which were several inches too long for them, and which would bring a male wearer to the ground immediately, is an insoluble mystery. The Grecian women, when they had to walk, took a "tuck" in the *χιτών* through the belt. Admetus was less annoying in his obtuseness than might have been expected. Thanatos, half shade, half skeleton, had a marvellous get-up. The chorus and dancers (superseding Euripides's "old men of Phrae") were animated and charming. Not a note of false intonation, that bug-bear of the opera-stage, was heard from these young people. Not a jarring text-word, that bug-bear of English versions, disturbed musical impressions; showing that complete solution of one of the most important problems now before us, can lie in good taste by the librettist, assisted by refinement in the performers. The great airs should henceforward be performable in their English dress. No tricks were tried with sunken orchestras, and the instruments were allowed to be heard as nature made them. The attempt to make Heracles comic was a failure. Emotion is perennial, humour highly evanescent; and the enjoyment of 3000-year-old humour is rather a pleasing delusion of "Upper School" than a reality of life. Moreover, as the number of "Sandows" who go to learn music at the Roy. Coll. of Music cannot be considerable, convenience would prompt adoption of the Calzabigi version. The cudgelling of invisible spirits with flickering flashlight was ingenious stage-management, but rather absurd. It is a pity that this Parisian version has discarded the exquisite comedy of Euripides's last 2 pages, where Heracles offers a "veiled lady" to Admetus to replace his lost wife, and says at the last moment "you had better look at her". All in all this was a splendid success for Temple and Stanford, and the 20th is the best dramatic performance yet given by the College. The next excursion into the past should be "Iphigenia" itself.

The present writer is unable to express admiration for H. Walford Davies's *Morality Play, "Everyman"*, produced as Cantata at last Leeds Festival (VI, 119), and here on 5 Dec. 1904. See "Notizen, London", for the subject. The essential objections to the music are, its ultra-patchy nature, the apparent artificiality of the search after extraordinary chords, the great rarity of the diatonic element most of which when it occurs is of feeble quality. What purports to be the leading theme of the work, viz. when "GOD SPEAKETH", exemplifies this last. It is but the poorest play on the dominant 7th, taken from the weakest phase of the English part-song or English hymn-tune. No theme so weak in a work of large and ambitious design can be recalled. This quality too runs through nearly all the chorus work, when they relapse into

diatonic utterance. An exception is a fugato near the end, but this, very fragmentary and a mere echo of Brahms, is not in gear with the rest. As to the composer's harmonic subtleties, most such novelties refresh the ear, but these leave the hearer cold. As to the patchiness of the music, it is certainly beyond anything yet shown in an English work; and to tear a passion to tatters in catchy times does not make attractive music. The word-painting for instance at "Riches" is mere caricature. On all combined grounds, Part III is extremely dull. Of course there are merits. The invention of themes and figures is fertile. The dialogue between Death and Everyman has sustained strength, and Death's theme proper is capital. Now and then, as in Everyman's Lament, and the Song of Knowledge, the composer shows suave and fluent writing. Of earnestness there is no doubt. But on the whole this is self-conscious music, made apparently by one who has sought for it, rather than owned a natural talent. It is possible he will do better hereafter. He was chorister of St. George's, Windsor, is organist of the Temple Church, and is aged thirty-five.

In these days of tam-tams, the neglect of our purest and most efficient native vein of orchestral writing is an ever-increasing scandal. *Mackenzie* brought out here on 12 Dec. 1904 a thoroughly beautiful "*Astarte*" *Prelude*, to the immortal Byronic theme; but, though it was written 6 years ago among the music for Irving's projected and unaccomplished "Manfred" performance at the Lyceum, it has never before this been heard in London. The whole *Prelude* is a great wave of emotional writing; and combines distinctive themes, clear phrasing, and of course completely sympathetic exhibition of the orchestral spirit. There is not a dull bar, and about the beauty there cannot be two opinions. Two other numbers were given at Queen's Hall and Philharmonic in 1899. The whole are op. 58. As to the new *Overture* in D produced at same concert by *A. von Ahn Carse*, a young ex-student of the R. A. M., the short trifling themes would have passed as bright material for an operetta, but were quite anomalous, however ingeniously worked up, in the formal paraphernalia of a "Concert-Overture". Matter in the wrong place. C. M.

München. Von älterer Musik hörten wir im Konzert des »Chorschulvereins« die prächtige sechsstimmige Motette »Das ist je gewißlich wahr« von Heinrich Schütz, die daran erinnert, was der Verein, der leider sehr zu seinem Nachteil diesmal das übrige Programm aus neueren Werken (darunter das recht uninteressante vierstimmige Abendlied von Haydn) zusammengestellt hatte, auf dem Gebiete der alten a cappella-Musik zu leisten vermag.

Dankenswert war auch der Versuch der Frau Bertha Marx-Goldschmidt, die alten Clavecinisten (Byrd, Bull, Couperin, Rameau usw.) einzuführen, doch sollte sie ihre Programme nicht durchweg mit falschen Daten drucken lassen.

Von einer Operaufführung der sogenannten »Münchener Versuchsbühne«, die Gluck's »Le cadu dupé« und Mozart's »Bastien et Bastienne« brachte, erfuhr ich leider zu spät; der betreffende Verein scheint unter Ausschluß der Öffentlichkeit zu spielen.

Die Zahl der Konzerte mit modernem Programm ist Legion. Von neuen Kammermusikwerken seien Reger's Variationen über ein Thema von Beethoven nebst Doppelfuge für zwei Klaviere, ein meisterhaft gearbeitetes Werk, sowie sein Streichtrio op. 77 b, das freilich nur in den beiden mittleren Sätzen zu fesseln vermag, rühmend erwähnt. Edgar Istel.

Paris. Wagner a failli, le mois dernier, être l'objet de deux reprises sensationnelles: le *Hollandais volant* (*Vaisseau-fantôme*) à l'Opéra-Comique et *Tristan et Isolde* à l'Opéra étaient annoncés presque pour la même date. Seul, l'Opéra a pu tenir sa promesse, la Senta de l'Opéra-Comique s'étant trouvée empêchée par une maladie persistante.

Une première représentation à l'Opéra, qui en donne si rarement, est toujours un événement d'importance, surtout lorsqu'il s'agit d'une œuvre Wagnérienne. Après *Lohengrin*, la *Walküre*, *Tannhäuser*, les *Meistersinger*, la *Götterdämmerung*, voici enfin *Tristan et Isolde* qui fait, quarante ans après sa première apparition au Hoftheater de Munich, son entrée à l'Académie nationale de musique;

entrée triomphale, il est superflu de l'ajouter, et saluée par la presque unanimité de la presse, avec un chaleureux enthousiasme. Je dis: la presque unanimité de la presse; car (le croirait-on moment où déjà le wagnérisme de quelques uns décline?), plusieurs de nos confrères, et non des moins notoires, en sont encore à rabâcher sur Wagner et son œuvre colossal, les spirituelles inepties des «fashionables» d'autrefois. Ces phénomènes antédiluviens qui, je le dis hautement à la louange de nos confrères de la presse musicale française, ne sont qu'une infime minorité, ne peuvent plus être pris au sérieux; et dans cet organe de notre Société Internationale, je crois bon d'avertir nos collègues étrangers qu'ils ne représentent nullement l'esprit de notre critique contemporaine. Cela dit, il me suffira de rappeler en quelques mots l'événement. Représenté pour la première fois au Nouveau-Théâtre avec M^{mes} Litvinne, Brema, etc. le 29 novembre 1899, sous la direction de Charles Lamoureux (qui mourut le 21 décembre suivant, trois jours après la dernière), Tristan fut repris au Théâtre du Château d'Eau le 1^{er} juin 1902, sous la direction de M. Alfred Cartot. La première de l'Opéra a eu lieu le mercredi 14 décembre dernier. D'unanimes éloges ont été adressés à M^{lle} Grandjean (Ysolde): M. Alvarez, malgré son organe admirable, a paru tout-à-fait insuffisant, — à son ordinaire, — comme Heldentenor wagnérien; M^{lle} Féart, pâle Brangaine; M. Delmas, admirable Kurwenal; M. Gresse, fort ennuyé de son rôle de roi; les autres rôles étaient tenus par MM. Dubois, Donval et Cabillot. Les décors furent jugés admirables et l'éclairage souvent mal réglé, — comme toujours à l'Opéra; l'orchestre, suffisant, plus qu'honorable, sous l'habile direction de M. Paul Taffanel, mais sans qualités spéciales. On sait qu'à l'Opéra, les trois ou quatre premières d'un ouvrage sont toujours parfaites, sous tous les rapports; après quoi celui-ci devient très rapidement méconnaissable. Tristan suivra donc fatalement cette loi séculaire. Et pourtant, malgré sa perfection première, il n'a pu satisfaire les wagnériens qui ne peuvent s'affranchir de leurs souvenirs d'Allemagne. C'est qu'il y a quelque chose, dans les œuvres wagnériennes, que la plupart de nos chanteurs, fort ignorants des auteurs qu'ils interprètent avec une perfection mécanique souvent admirable, ne pourront jamais s'assimiler. Il y aura toujours, dans une interprétation française de Wagner, de fort beaux moments, plus ou moins nombreux, des réalisations partielles d'une beauté absolue, mais il y manquera, peut-être toujours aussi, cette *Stimmung* qui fait que Tristan ou les *Meistersinger* par exemple ne sont, à mon avis, possibles qu'en Allemagne.

Quoiqu'il en soit, il est heureux que Tristan et Isolde ait enfin droit de cité à l'Opéra et que, de temps à autre, les Parisiens puissent se donner l'illusion d'aller l'entendre, — sinon le voir. J.-G. Prod'homme.

Sheffield. — An experiment, interesting in its results, and still more in its possibilities, has been tried here, where a local committee of prominent musical amateurs has co-operated with the *Moody-Manners Company* in organizing a week's season of opera. The advantage was reciprocal. The opera-company were assured of support by the local interest thus excited, the opera-goers of the town were provided with a series of operas above the usual standard, including "Tristan und Isolde" and portions of "Walküre" and "Siegfried"; and with performances much above that standard, two of the *Moody-Manners Companies* being combined, and the orchestra being larger than perhaps ever before in provincial opera. By arrangement with Charles Manners the net profits, after his expenses had been deducted, were to be given to a local object, and as a result the funds of the inchoate Sheffield University will benefit to the extent of £ 457. 5. 2. But this is after all an entirely minor consideration, the point of the matter being that by co-operating in this manner a community that desires to see good operas adequately performed may help to create the interest in opera which in provincial England is still so lamentably wanting. If other towns will thus show a practical desire for something beyond the usual run of half a dozen hackneyed works, operatic managers will on their part be ready enough to supply their wants. As a result of the success of this first venture in *co-operative opera-giving* the whole of the "Ring" is, it is said, to be introduced to Sheffield next year. Whether a community still practically ignorant of Gluck, Mozart and Weber,

is ripe for the most advanced form of music-drama may be doubted, apart from the practical difficulties of staging such a work in a small provincial theatre; but at all events the idea shows a degree of pluck deserving sympathy and encouragement.

Herbert Thompson.

Stuttgart. Der »*Verein für klassische Kirchenmusik*« hat uns in seiner ersten Winteraufführung im November in verdienstvoller Weise verschiedene Kompositionen ältester Kirchenmeister vorgeführt und zwar: »*Justorum animæ*« von Lassus, Psalm 42 und 81 von Goudimel, »*O beate*« von Palestrina, »*Crucifixus*« von Lotti und das große »*Magnificat*« für drei Chöre mit Orgelbegleitung von Vittoria. Die schlichte Weihe, welche aus diesen durch prächtige Stimmführung und edelste Konsonanz hervorragenden Kompositionen spricht, hat eine ungemein beruhigende und zugleich erhebende Wirkung in unserer auch in der musikalischen Kunst nach Sensationellem hastenden Zeit. Als Solonummern für die Orgel erschienen ferner die »*Toccatà*« von Muffat und »*Präludium und Fuge E-moll*« von Bach, für den Gesang die Arie aus »*Magnificat*« für Sopran von Bach, sowie die Arie für Baß aus »*Paulus*« von Mendelssohn. Den Schluß des Kirchenkonzertes bildete Psalm 47 für Chor und Orgel von Immanuel Faßb., dem vor 10 Jahren verstorbenen verdienstvollen Leiter des Vereins.

Das dritte Abonnementskonzert der Kgl. Hofkapelle hatte ausschließlich Anton Bruckner auf dem Programm, der sich nunmehr in erfreulicher Weise auch hierorts einzubürgern beginnt. Seine dreisätzige neunte Sinfonie und das *Te Deum* füllten den Abend. Der Eindruck der in feinsten Anarbeitung wiedergegebenen Werke war sehr intensiv, der unbändig humorvolle Scherzosatz der Sinfonie entfachte sogar einen spontanen Jubelsturm und mußte wiederholt werden. Größe und Erhabenheit einerseits, tiefes Gemüt andererseits spricht aus den ruhigeren Themen, gewaltige Kraft und Leidenschaft aus den oft riesigen Steigerungen im ersten und dritten Satz. Trotzdem läßt sich die Erkenntnis nicht von der Hand weisen, daß der einheitliche Fluß des Aufbaues doch manche, zuweilen jähe Unterbrechung erfährt. Wie dem aber auch sei, Bruckner ist dennoch von einer Bedeutung, daß auch wir uns an seine Eigenart anzupassen haben, weshalb jede Wiederkehr seiner Werke zu begrüßen ist.

Das zweite Konzert des Münchener Kaimorchesters brachte uns Beethoven's achte Sinfonie F-dur, das vom diesmaligen Dirigenten, Steinbach, für den Konzertvortrag arrangierte dritte brandenburgische Konzert G-dur von Bach mit eingelegerter »*Air*« aus der D-dur-Suite¹⁾, ferner die »*tragische Ouvertüre*« und die zweite Sinfonie D-dur von Brahms. Während die Brahms'schen Werke groß und eindrucksvoll ansprachen, ließ sowohl die »*achte*« wie das Bach'sche Konzert zu wünschen übrig. Ersterem Werke fehlte die richtige Innigkeit, bei letzterem dürfte die stilwidrige Bearbeitung ungünstig gewirkt haben. Das Brummen der Kontrabässe machte sich öfters recht unschön. Warum werden die von der Bachforschung auf Grund historischer Tatsachen vorgeschlagenen Versuche mit Klavierbaßbegleitung bei solchen Gelegenheiten nicht gemacht? Auch die nicht hierher gehörige »*Air*« verliert nicht unwesentlich durch die alleinige Orchesterbegleitung, wengleich sie dank ausdrucksvollen Vortrags durch Konzertmeister Sebald wiederholt werden mußte. Otto Buchner.

¹⁾ Mit dem allbekannten und allbeliebten »*Air*« sich die Wirkung des dritten brandenburgischen Konzertes zu sichern, halten wir für ebenso unfein als es stillos ist. Daß ein Dur-Konzert als Mittelsatz nicht wieder einen Duratz hat, dürfte heute denjenigen, die für Bach'sche Kunst eintreten wollen, nicht mehr unbekannt sein. Zum Überflusse zeigten die paar Adagio-Noten mit der phrygischen Kadenz unweigerlich an, daß es sich nur um einen E-moll-Satz handeln kann, in welcher Weise das Konzert von Hellmesberger (mit dem Adagio aus einer Violinsonate) rekonstruiert wurde.

Die Redaktion.

Aufführungen älterer Musikwerke¹⁾.

Auber: Maurer und Schlosser (Köln, Stadttheater).

Joh. Chr. Bach: Doppelchörige Motette »Lieber Herre Gott, weck uns auf«, (Dresden, Kreuzkirche).

J. S. Bach: II. Brandenburg. Konzert (Liverpool, »Gentlemanskonzert«; Basel, Populäre Sinfonie-Konzerte). III. Brand. Konzert (mit Air a. d. 1. D-dur-Suite, Steinbach: Stuttgart; Köln; Norwich, Dir. A. Bent; München, Orchesterverein). IV. Brand. Konzert (Direktion v. Flügel aus, Meininger Kapelle, Berlin, Gotha). V. Brand. Konzert Nancy; Paris, Lamoureux-Konzert). Konzert f. 2 Viol. (Berlin, Meininger Kapelle, Joachim u. Neruda). Violinkonzert A-moll (Genf, Abonnementkonzert). Violinkonzert G-moll, v. Schreck bearb. (Stuttgart, Singer). 4 Präludien u. Fugen a. d. »Wohltemp. Klavier« (Leipzig, Reisenauer). Goldberg-Variationen (Wien, Vera Shapira). I. D-dur-Suite (Haarlem, Bachvereinigung; Haag, Konzert Diligentia). Orchester-Suite C-dur Breslau, Orchester-Verein). E-dur Klav.-Violinsonate (Brüssel, D. Pâques). H-moll-Suite (Berlin, Kgl. Kapelle; Lausanne, Concerts classiques). Matthäuspension (Plauen i. V.). Hohe Messe (Münster i. W. Musikverein). Weihnachtsoratorium (Leipzig, Bachverein; Hamm i. Westf., Musikverein). Trauerode (Dresden, Lutherkirche). Magnifikat (Elberfelder Konzert-Gesellschaft). 8st. Motette »Der Geist hilft« (Lübeck, Vereinigung f. Kirchlichen Chorgesang). Actus tragicus (Paris, Colonne-Konzert; Berlin, Singakademie). Kantaten: »O Ewigkeit, du Donnerwort« (Berlin, Heiligenkreuzkirche). »O Jesu Christ, mein's Lebens Licht« (Berlin, Singakademie). »Liebster Gott, wann werd' ich sterben« (Berlin, Singakademie). »Wer weiß, wie nahe und »Bleib bei uns« (Zittauer Gymnasialchor). »Nun komm, der Heiden Heiland (Leipzig, Nikolaikirche, Thomaner). Rezitativ, Arie und Schlußchoral aus »Wer weiß, wie nahe« (Altonaer Kirchenchor). »Ich will den Kreuzesstab« (Breslau, Singakademie). »Du Hirte Israel« (Minden i. W., Musikverein).

Ph. E. Bach: Chor a. d. Oratorium »Die Israeliten in der Wüste«. Zwei Weihnachtslieder »Kommt her« und »Schlafe mein Kindlein« (Altonaer Kirchenchor).

Cherubini: Der Wasserträger in der Pasqué-Langen'schen Neubearb. (Karlsruhe, Hoftheater). Requiem (Altonaer Singakademie).

Corelli: Concerto grosso Nr. 8 und Violinsonate (Brüssel, »Fondation J. S. Bach«).

Couperin: L'apothéose de Corelli (Birmingham, »Alte Kammermusikkonzerte«).

B. Donati: Villan. a. Napol. (Barth'sche Madr.-Ver.).

Eccard. 6st. Motette »Wach auf, du munt're Christenheit« (Dresden, Kreuzkirche). »Schürz dich Gretlein« (Leipzig, Gewandhaus, Thomanerchor).

Francoeur: Violinsonate (Brüssel, »Fondation J. S. Bach«).

G. Gabrieli: Intrade f. zwei Orchester und Orgel, instrum. von Beer-Walbrunn (München, Orchesterverein). Sonata pian e forte (Basel, Populäre Sinfonie-Konzerte).

G. G. Gastoldi: Al mormorar aus »Il trionfo di Dori«, Amor vittorioso (Barth'sche Madr.-Ver.).

Gibbons: Motette »Allmächtiger« (Altonaer Kirchenchor).

Gluck: Iphigenie in Aulis, in Wagner's Bearbeitung (Frankfurt, Opernhaus). Alceste, in Bearb. von Gevaert (Bussum, Tonkunst-Vereinigung, in Konzertform). Ballett-Suite, bearb. v. Mottl (Magdeburg, Kasinokonzert; Cöthen, Gesangverein; Halle, Winderstein-Orchester).

H. Ch. Haiden: Mach mir ein lustig's Liedlein (Barth'sche Madr.-Ver.).

Hammerschmidt: Motette »Mir hast du Arbeit gemacht« (Altonaer Kirchenchor).

Händel: Messias (Burscheider Musikgesellsch. [Rheinland]; Barmen, Volkschor). Feuer- und Wassermusik (Dessau, Hofkapelle). Orgelkonzert G-moll (Middelburg, A. v. Os; Antwerpen, Orchestre de la Société.); Orgelkonzert B-dur (Amsterdam, J. B. de Pauw); Judas Maccabäus (Haag, Afd. van Toonkunst, Middelburg; Verein »Tot Oefening en Uitspaning«). Triosonate E-moll (Löwen, Brackékonzert). Violon-

1) Vgl. auch die einzelnen Musikberichte.

Cellosonate D-moll (Nantes, S. Bonjour). Concerto grosso Nr. 6 (Hamburg, Streichorchester Bignell). Concerto grosso Nr. 2 (Montreux). Concerto G-moll (Straßburg, Städtisches Orchester). Ouverture, bearb. v. Wüllner (Winterthur, Stadtkirche).

Haßler: 8st. Motette »Mehr Lust und Freud« (Amsterdam, Averkamp; Leipzig, Gewandhaus, Thomanerchor). 8st. Motette »Ach Gott, laß deine lieben Engelein« (Altonaer Kircherchor). Luce negl'occhi (Barth'sche Madr.-Ver.)

Haydn, J.: Schöpfung (»Euterpe« Deventes; Gewandhaus Leipzig; Verein »Daniel de Lange«, Kaog a. d. Zaan, mit holländischen Text v. Dr. J. G. van der Bröcke; Nijmegen; Hannover'sche Musikakademie; Angsburg, Oratorien-Verein; Osnabrück, Musikverein). Jahreszeiten (Duisburger Verein; Hanau, Oratorien-Ver.).

Cl. Jannequin: Au joly ieu du pousse avant (Barth'sche Madr.-Ver.).

Josquin de Près: Ave Maria (Löwen, Kirchenchor aus Verviers).

Lasso: Psalm XLI (Amsterdam, Averkamp). Motette: »Peccata mea« (Altonaer Kirchenchor).

L. Lechner: »Gott behüte dich« (Gewandhaus Leipzig, Thomanerchor).

Leclair: Violinsonate »Le tombeau« (Berlin, A. Antoinetti).

Marenzio: »In dedicatione templi« (Amsterdam, Averkamp).

Méhul: Joseph in Ägypten (Altenburg, Hoftheater).

Mozart: Adagio und Fuge f. Streichorchester (Wien, Konzertverein; Königsberger Sinfonie-Konzerte). Requiem (Hagen, Konzertgesellschaft; Berlin, Singakademie). Scene und Rondo f. Sopran und Violinsolo (München, Orchesterverein). Serenade, f. 8st. Blasmusik (Elberfeld, Volkssinfonie-Konzert). Haffner-Serenade (Mühlhausen i. Th., Allgemeiner Musikverein). Klavierkonzert B-dur (Cöthen, Gesangverein, v. Bose), D-moll-Konzert (Zürich, Tonhalle, Reisenauer). B-dur-Serenade, 3 Sätze (Meiningen; Berlin; Erfurt; Jena; Meininger Kapelle); kleine Nachtmusik (Karlsbad, Kur-Kapelle; Dortmund). Sinfonie G-dur, Ouvertüre im italienischen Stil (Königsberg, Sinfonie-Konzerte).

Palestrina: Drei Motetten (Amsterdam, Averkamp).

J. Peri: Fragmente aus »Euridice« (Brüssel, Mme. R. Sweerts).

H. Purcell: Dido and Aeneas in Originalfassung (Ecole des Hautes-Etudes sociales, P. Landormy, Paris); Violinsonate (Brüssel, »Fondation J. S. Bach«).

Rameau: Bruchstücke a. »Les Indes galantes« (Kopenhagen, Cäcilia Foreningen); Ballettsuite a. »Acante et Céphisse, bearb. v. Kretschmar (Winterthur, Populäre Konzerte).

Sartorius: Wollauf ihr lieben geste (Barth'sche Madr.-Ver.).

Scandello: Bonzorno madonna (Barth'sche Madr.-Ver.).

H. Schütz: 6st. Motette »Das ist je gewißlich wahr« (München, Chorschulverein).

L. Spohr: Jessonda (Königsberg, Stadttheater). Die letzten Dinge (Enschede, »Afd. van Toonkunst«).

Spontini: Vestalin (Lille).

Sweelinck: Psalm LXXV (Amsterdam, Averkamp). Poi che voi non volete, Cantio sacra »Hoice Christus« (Barth'sche Madr.-Ver.).

Nic. Zanchius: Congratulamini nunc omnes (Barth'sche Madr.-Ver.).

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Prof. Dr. M. Friedländer in der Hochschule für Musik: Musik in der Kinderstube.

Birmingham. E. S. Fry: Entwicklung des Bogens der Streichinstrumente.

Cassel. Eduard Reuß in der Musikgruppe des Casseler Frauenbildungsvereins: Die natürlichen Grundlagen der Klaviertechnik.

Leipzig. Dr. A. Schering in der Musikgruppe des Lehrerinnenvereins: Über die Entwicklung der Instrumentalmusik im 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts.
Salzburg. P. Rafael Molitor in dem Philosophatkurs: 1. Die Lebensfähigkeit und Mission des gregorianischen Chorals. 2. Die Restauration im 19. Jahrhundert.

Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen.

Bussum (Holland). Hier wurde eine Musikschule am 1. Dez. eröffnet. Direktion Herr Johan Schoonderbeek. Analytische Kurse von Herrn B. Zweers sind mit dem gewöhnlichen Unterricht in allen musikalischen Fächern verbunden.

Dresden. Dem fünften Bericht 1902—1904 des *»Mozartvereins zu Dresden«* entnehmen wir die Titel einiger selten und teilweise zum ersten Male aufgeführten Werke von Mozart:

Sinfonie Ouvertüre (Pariser) Köchel's V. Anh. 8. Serenade für zwei Streichchöre und Pauken K. V. 269. Kantate *»Die Maurerfreude«* K. V. 471. Konzert für Viol. G-dur K. V. 216. Rez. und Arie *»Ombra felice«* K. V. 247. Die Arien *»Wehe mir, ist's Wahrheit«* K. V. 431, *»Vado me dove«* K. V. 583, *»Chi sà qual sia«* K. V. 582. Terzett a. d. Oper *»Lo sposo deluso«* K. V. 430. Quartett zur Oper *»La vilanella rapita«*. Ferner gelangten manche Werke von Bach, Händel, Monsigny (Chaconne und Rigaudon a. *»Aline, reine de Galconde«*) Cherubini (*»Chant sur la mort de Joseph Haydn«* Kantate) u. a. zum Vortrag. Den Programmen sind sachverständige Erläuterungen über die Entstehung usw. der Werke beigegeben.

Düsseldorf. Der Kammer Sänger und Gesangspädagoge Larko Savitsch errichtete in Düsseldorf eine Musikschule, in welcher die Reformvorschläge des *»Musikpädagogischen Verbandes«* befolgt werden. Die Anstalt führt den Namen *»Musik-Akademie Düsseldorf«*. Sie besteht aus einer Vorschule für schulpflichtige Kinder, eine Dilettanten- und einer Hochschule. Die Prüfung der Abiturienten erfolgt nach der Prüfungsordnung, welche im ersten musikpädagogischen Kongreß zu Berlin beraten und vom Verbands als maßgebend bezeichnet wurde.

Notizen.

Bethlehem, in Pensylvanien. Der neuntägige Bach-Zyklus, veranstaltet von dem *»Bachchor«* unter der Leitung von J. Fred. Wolle in der Moraviankirche, zerfällt in drei dreitägige Feste und wird zu Weihnachten, zur Fastenzeit und zu Ostern abgehalten. Das Programm weist folgende Werke von Bach auf:

Weihnachtsfest. 28. Dezember: 1. Kantate: *»Wie schön leuchtet der Morgenstern«*. 2. Magnifikat. — Erster und zweiter Teil des Weihnachtsoratoriums. 29. Dez. Kantaten: *»O Jesu Christ, mein's Lebens Licht«* und *»Gott der Herr ist Sonn und Schild«*. — Dritter und vierter Teil des Weihnachtsoratoriums. 30. Dez. 1. Suite H-moll. 2. Motette: *»Singet dem Herrn«*. 3. 2tes Brandenburg. Konzert. — Fünfter und sechster Teil des Weihnachtsoratoriums.

Fastenzeit. Erster Tag: Kantaten: *»Jesus schläft«* und *»Wer weiß, wie nahe mir mein Ende«*. — Kantaten: *»Ich will den Kreuzesstab«, »Schlage doch gewünschte Stunde«* und *»Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe«*. — Zweiter Tag. Erster Teil der Johannespassion. — Dritter Tag. Zweiter Teil der Johannespassion; Kantaten: *»Wer nur den lieben Gott«* und *»Ich hatte viel Bekümmernis«*. — Motette: *»Jesu, meine Freude«*. Trauerode.

Ostern. Erster Tag. Kantaten: *»Der Himmel lacht«, »Bleib bei uns«*. — Kantaten: *»Gott fahret auf mit Jauchzen«, »Du Hirte Israel«*. Zweiter Tag. Suite D-dur. *»O ewiges Feuer«*. III. Brandenb. Konzert. — Kantaten: *»Nun ist das Heil«, »Wachet auf«, »Ein' feste Burg«*. Dritter Tag. H-moll-Messe.

England. — The following is a key-list to the chief *general topics* treated in the English portion of the IMG. publications *during the last quinquennium*.

- Acoustic jars, III, 69.
 Aesthetics, III, 73; V, 34; IV 63.
 Addl. Accompts., Samm. III, 129.
 Albert Hall, III, 370.
 Alexander Prizes, II, 212, 250; V, 297.
 Alto Voice, I, 331.
 American Music, IV, 507; V, 39.
 American Indian Instruments, IV, 527, 580;
 Samm. IV, 661.
 Ammergau, I, 386.
 Andrea Chenier, IV, 484.
 Apostles, V, 84, 132.
 Bache, IV, 503.
 Bach's Organ Music, II, 333; Proof Sheets,
 Samm. II, 643; Partwriting, Samm. III,
 671; IV, 369.
 Beethoven Quartett (instruments), II, 262;
 proportions, IV, 625.
 Bells, III, 171.
 Berlioz, III, 334; IV, 77; V, 149, 181, 186,
 395; in England, Samm. V, 314.
 Birmingham Festival, V, 84, 131.
 Bodleian, IV, 145; V, 150.
 Bournemouth, II, 88; III, 362; IV, 26.
 Bret Harte, IV, 503.
 Bridge (Fr.), V, 361, 419.
 British Museum, II, 24.
 Broadwood Concerts, IV, 213; V, 142,
 Bülw works, II, 295.
 Bunning, IV, 212, 357.
 Burney, V, 253.
 Byrd, II, 133, 208, 212; III, 67.
 Carols, IV, 431.
 Casson Organ, II, 53, 404.
 Cathedral Music, II, 270, 282; III, 371, 374,
 404, 408, 413, 495; V, 151.
 Celtic Questions, III, 29, 388; IV, 78, 208;
 V, 84, 246, 294.
 Chamber Music, IV, 549; V, 444.
 City of London Musicians, V, 248.
 Corno Ingl. di Basso, II, 374.
 Concert Halls, II, 358; IV 213.
 Cork, V, 294.
 Coronation Music, IV, 29.
 Covent Garden, I, 9, 376; II, 431; III, 453,
 480, 482; IV, 71; V, 457.
 Coward (H.), IV, 82.
 Criticism, I, 23; III, 440; IV, 210.
 Culture, Samm. V, 337.
 Dalcroze, II, 138.
 Dancing, II, 325.
 Dante Symphony, V, 372.
 Dictionaries, III, 377; IV, 215, 219, 351;
 V, 34, 87, 148, 503.
 Duets, V, 275.
 Dunstable, V, 488; Samm. II, 1.
 Ear-training, V, 506.
 Early English Music, Samm. IV, 570.
 Edinburgh, I, 351; II, 319, 353; III, 365;
 IV, 140, 209, 284, 424, 498.
 Elgar, V, 361, 419.
 Euryanthe, II, 136.
 Eton MS., I, 177; II, 358.
 Festivals, II, 37; III, 60, 70; IV, 30, 31, 77,
 81, 122, 144, 500, 582, 624; V, 65, 84,
 131, 178.
 Fitzwilliam Museum, IV, 499, 635.
 Flat Trumpets, IV, 443; V, 332.
 Folk Song, V, 295.
 Fourth Dimension, V, 463.
 Franck, IV, 78.
 Glazounoff, IV, 353.
 God save the King, III, 455.
 Golden Legends, V, 85.
 Greek Accents, IV, 431.
 Greek Music, I, 352; II, 438; III, 113, 413;
 IV, 27, 37, 498, 501, 509, 740; V, 154,
 250, 254; Samm. IV, 371.
 Greek Plays, V, 121.
 Gregorian Music, V, 424.
 Guild Merchant, IV, 30; V, 500.
 Hall Columbia, Samm. III, 139.
 Halford Concerts, III, 362; IV, 495.
 Hall (Marie), IV, 352.
 Handel life, III, 30, 368; IV, 29; V, 417,
 420; festival, IV, 685.
 Harmony, Samm. IV, 577.
 Harps, III, 332; IV, 581; V, 246.
 Hervey (A.), IV, 142; V, 298.
 Hungarian Music, IV, 298, 429.
 Hymns, V, 37, 39, 151.
 Incorp. Soc. of Musicians, I, 25; II, 133, 245,
 318; III, 241, 267, 368, 369; IV, 283.
 Irish composers, I, 218; music, IV, 357, 497.
 Janko Keyboard, V, 321, 331.
 Knighthood, IV, 425, 431; V, 419.
 Leichner case, V, 65.
 Libraries, IV, 657, 691; V, 89.
 Liturgical questions, I, 399; II, 105; III, 196,
 413; IV, 142, 427; V, 424, 499, 502.
 Mackenzie, IV, 351, 499, 642.
 Madrigals, II, 318; V, 151.
 Mahler, V, 142.
 Maitland's English Music, III, 457.
 Manchester, III, 129; IV, 484.
 Manns, IV, 583.
 Masques, IV, 310.
 Metre, IV, 431; V, 89.
 Mattels, Samm. I, 623.
 Melbourne Chair, II, 52, 136.
 Mensurable Music, I, 329.
 Messiah, III, 70; IV, 142; V, 474.
 Müller (Max), IV, 430.
 Music Exhibitions, II, 249; V, 463, 500.
 Music-printing, V, 423.
 Musica Ficta, III, 453.
 Musical Association, I, 19, 186, 218, 257, 288,
 329, 365; II, 105, 152, 191, 224, 261, 333,
 422; III, 171, 257, 305, 389; IV, 298, 525,
 656; V, 17, 163, 306, 474.

- Newcastle, III, 493; IV, 354, 583.
 Newspapers, IV, 210.
 Niecks, II, 280, 353; III, 285, 365; IV, 140, 209, 284; V, 275, 444.
 North family, II, 261.
 Norwich, IV, 144.
 Notation, IV, 352, 425; V, 154.
 Novels (musical), I, 394; II, 138.
 Old Hall MS., Samm. II, 342, 719.
 Opera, II, 322; III, 286; IV, 428.
 Orchestral formations, II, 245; III, 100, 329, 372, 374, 492, 499; IV, 581; V, 189.
 Organ history, II, 318, 442, 448; V, 36, 500, 506; Samm. II, 167.
 Organ questions, I, 288; II, 246, 270, 333; III, 336.
 Oxford Hist. of Music, III, 108, 113; IV, 222, 356.
 Palestrina, V, 338.
 Paper sizes, III, 332.
 Parry, I, 398; III, 429; IV, 222, 676.
 Patron's Fund, V, 377.
 Pearce, I, 398; II, 215; III, 404.
 Pepsy, IV, 362; V, 89.
 Philharmonic, I, 13; III, 493.
 P. F. history, II, 448; V, 189.
 Pianolas, V, 370.
 Pitch, I, 20.
 Pitt, V, 371.
 Precentors, V, 499, 502.
 Programme Music, II, 137.
 Public Schools (Teachers), I, 352; IV, 636.
 Publishers, III, 293; V, 35.
 Purcell, II, 267; III, 369; IV, 142, 443, 582; V, 332; Samm. I, 623; IV, 225; V, 489.
 Queen's Hall Orchestra, II, 53; III, 325, 333, 454, 493; V, 141, 180.
 Ratisbon, III, 71.
 Recorders, II, 224; III, 389.
 Registration (Teachers), I, 25, 391; II, 239, 249; III, 242, 335.
 Ricci, IV, 743.
 Royal Acad. of Music, II, 136, 209; III, 328.
 Royal Coll. of Music, I, 392; II, 136; IV, 353.
 Royal Coll. of Organists, V, 462.
 Rule Britannia Ov., V, 376.
 Russian questions, I, 218, 275; II, 153, 244; III, 71, 255, 258; IV, 173, 353, 463, 526; Samm. III, 377.
 Scarlatti's Operas, Samm. IV, 143.
 Schubert Waltzes, III, 317.
 Scottish Orchestra, I, 394.
 Shakespeare-Bacon question, III, 192, 336, 459.
 Sheffield, IV, 81, 124.
 Song history, III, 496.
 Spencer (Herbert), IV, 225, 242; V, 108, 418, 423.
 "Square" notation, II, 422; III, 41.
 Stabat Mater, Samm. II, 303.
 Stainer, II, 269; III, 452, 458.
 Stained Glass, Samm. III, 454.
 Stanford, I, 354; II, 338, 429; IV, 145, 481; V, 84.
 Strauss (R.), I, 354; III, 411; IV, 482, 496, 626, 629, 636; V, 370.
 Sullivan, I, 158; II, 89; III, 305, 416; IV, 30; Samm. III, 539.
 Temperament, IV, 27, 37, 498; V, 250, 254.
 Tonic Sol Fa, II, 135.
 Tovey, V, 249, 360.
 Tre Giorni, II, 67.
 Trinity College, IV, 213.
 Transposition, V, 153.
 Troubadours, II, 181, 252; III, 70.
 Union of Graduates, II, 278; V, 250.
 Verdi, II, 248.
 Victorian Music, II, 211; V, 90.
 Viola da Gamba, III, 411.
 Violin questions, II, 280, 281, 360, 446; IV, 84, 85, 581; V, 188.
 Volapuk, IV, 498.
 Voice-production, III, 336; V, 152, 163, 256.
 Wagner questions, I, 329, 354, 365, 395, 399; II, 137, 179, 277, 318, 447; III, 375, 410, 456; V, 84, 65, 377, 449, 502.
 Wallace, V, 250.
 Walloons, II, 191.
 Wesley, I, 354.
 Water-Organ, V, 306, 506.
 Wood (H. J.), IV, 79.
 Yorkshire Singing, III, 221.

Leeds. — The average profits at this triennial Festival (VI, 119), given to town hospitals, have been £ 2000. In 1889 they were £ 3142. In 1901 they were £ 1651. Now in 1904, though expenses reduced by £ 800, they were only £ 304. Cause, depression of trade.

Leipzig. Von der leitenden Kommission der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« (Prof. Dr. G. Adler) wurde Dr. Walter Niemann-Leipzig auf Grund seiner Bemühungen um die Volksausgabe von Werken aus diesen »Denkmälern« zum wirkenden Mitgliede ernannt.

London. — With regard to H. Walford Davies's musical setting of the *Mortality Play* "Everyman" (see "Musikberichte, London") the following historical note explains the play and subject itself: —

The history of the *Mortality Play* largely coincides with that of Oratorio. Both take their origin, directly and indirectly, from the Greek drama, in which the incidents and allegories of the ancient mythology were set forth by the principal characters, while the

chorus assisted in the development of the matters treated, by asking questions, making comments, and reflecting the sentiments of the principal characters, and by singing the choral odes with which these works were interspersed. In the mediæval religious plays the chorus ceased to exist as an essential feature, but in the later Oratorio it was revived with all its original significance. — Notwithstanding the ban which the early Christians placed on all theatrical representations, in the fourth century two Greek Bishops, Apollinarius, and Gregory of Nazianzen, wrote Biblical plays on the ancient models. One of these The Passion of Christ, (generally attributed to Gregory of Nazianzen, though the authorship is disputed) consisted of lines adapted from different plays from Euripides with connecting passages by the compiler. Although these attempts were strongly objected to at first, their utility as object lessons for teaching an unlettered laity gradually led to the adoption of Mystery, Miracle, and Morality Plays throughout Christendom. The Mystery Plays dealt with such subjects as the Creation, the Incarnation, Passion, and Resurrection, and the Last Judgment; the Miracle Plays are described by their title: in the Morality Plays, virtues, vices, and other abstractions were personified. Thus, in Everyman the leading character is used as a type for all humanity, while his faculties and attributes. — Knowledge, Riches, etc. — as well as Death, are each represented as living beings, with whom Everyman converses in the course of the play. — Owing to the growth of abuses, such as the irreverent treatment of sacred subjects, the introduction of the devil as a comic personage, and the consequent grotesque character of many of these works, they gradually fell into disrepute, and were at last almost universally condemned. — But some time before their practical extinction, St. Philip Neri, the founder of the Society of the Oratorians, introduced into his church, the Oratory of Sta. Maria in Vallicella, dramatic and musical representations of Biblical incidents, and from this source the Oratorio is believed to have taken its name and origin. — Some of the most important developments in Oratorio however resulted from the renaissance movement and the revival of learning, the influence of which, towards the close of the sixteenth century, induced a band of Italian enthusiasts (known in history as the Florentine Academy) to endeavour to revive the principles of the Greek drama. Their efforts resulted in the invention of recitative, and the re-introduction of the chorus as an important essential, while their experiments in harmony, instrumentation, and musical form, have, through a long course of continuous growth, developed into the plastic and expressive material which is at the command of a composer of the present day. The first Oratorio in the new style, *La rappresentazione di Anima e di Corpo*, by Emilio del Cavaliere, was really a musical setting of a morality play, having for its subject the Soul and the Body. It was first performed in the Oratory of Sta. Maria in Vallicella in February 1600. — Everyman is a specimen of the Morality Play at its best. The editor of the complete text (F. Sidgwick) gives strong reasons for believing that the original version was written during the 15th century by a Dutch ecclesiastic, Peter Dorland (Peter of Diest), under the title of *Elckerlijck*. He says, "The earliest Dutch text now extant was printed about 1495; but there are reasons for assuming the existence of a previous edition". From his preface it appears that it was not long before it was translated into English with the addition of a prologue; but by whom the translation was made, or the prologue written, it is at present impossible to say. The play maintains throughout a high level of moral purpose, expressed in dignified language that never jars on the serious frame of mind induced by the subject; though the quaint old world expressions here and there give a special character to the diction, which falls with peculiar emphasis on the modern ear. The play is published by A. H. Bullen, 47 Great Russell Street, London.

E. J. G.

With regard to the article on *Handel's St. John Passion*, this was produced by Ed. D. Rendall, now music-master of Charterhouse School, in Dulwich College Chapel, on Sunday before Easter 1900, chorus (140) and orchestra, MS. parts for all. Chrysander's 1860 score has English and German texts, English by R. Martineau. C.'s actual preface is as follows: —

"The small Passion Oratorio which appears here for the first time in print, is the earliest work of Handel's youth which is preserved in a complete form. It was composed, as I have proved in my life of Handel (I. 88) at Hamburg during the earlier months of the year 1704, when Handel was scarcely 19 years old; and must in all probability have been performed during Pass on Week in that year. The text is from the Gospel of St. John: the words of the inserted air from the pen of William Postel the Hamburg Opera writer. The publication of this work, as Handel's first oratorio, could not fail to be welcome to all his admirers, were its musical value ever so small. But its value is so considerable, and the work though expressing its meaning in very modest forms, bears so genuine a

Handelian impress, that, notwithstanding its youthful immaturity, it may claim a place in the series of Handel's works on its own account. No one will certainly think of doubting its Handelian origin; a circumstance which is here of special importance, inasmuch as the sole extant MS. (which has passed from Polchau's Coll. into the Berlin Library) proved on closer inspection not to be the original but a contemporary Hamburg transcript in a hand closely resembling Handel's. And being mentioned unmistakably by Mattheson in his *Critica Musica* (II, I et seq.) as early as 1725 as a work of Handel's, it is nevertheless satisfactory to find both external and internal proofs here leading to the same result. The copy appears to have been made by an unmusical scribe, from an original which had been here and there corrected so as to become barely legible. We are particularly indebted to Dr. Im. Faist for the pianoforte arrangement, and for assistance in various ways; and to my friend Russell Martineau of London for the English translation of the Passion and of the Prefaces.⁷

Paris. Kapellmeister Alfred Cortot hat »Konzerte auf Teilung« ins Leben gerufen. Die Einnahmen seiner sieben Konzerte sollen in gleichen Teilen dem Dirigenten, den Orchestermitgliedern und Komponisten zufließen, d. h. wohl meist solchen jüngeren, deren Werke von den Leitern der übrigen Pariser Konzertsinstitute abgewiesen wurden. Über Annahme ihrer Kompositionen wird ein Preisrichterkollegium, das aus den Komponisten Bruneau, Dukas, d'Indy und Debussy besteht, entscheiden. Außer derartigen Novitäten werden u. a. Beethoven's »Missa solennis«, Franck's »Béatitudes« und Brahms' »Deutsches Requiem« zur Aufführung gelangen.

Sicilien. Das »Motu proprio« hat allerlei kirchenmusikalische Verhältnisse aufgedeckt, besonders in Italien. So wird gemeldet, daß in einer Kathedrale in Sicilien der Choral noch wie vor etwa 800 Jahren ohne Noten gesungen werde; der alte Domorganist könne auch gar keine Noten lesen. Der Bischof strebt nun eine gründliche Reform der Choralmusik an.

Straßburg i. E. Am 16.—19. August wird ein internationaler Kongreß für gregorianischen Gesang abgehalten.

Warschau. Die Errichtung eines Chopin-Denkmal's steht bevor. Die erste Sitzung des Komitees, an deren Spitze Graf Brochocki steht, wird bald stattfinden. — Roman von Statkowski, dessen Musikdrama »Philanis« mit Erfolg hier aufgeführt wurde, erhielt für die Oper »Marya« den Preis von 5000 Rb. (!) in einem Konkurs. Das Libretto stammt aus der Dichtung des in der ersten Hälfte des XIX. Jahrh. verstorbenen polnischen Dichters Antoni von Malczewski und hat neben Statkowski noch drei andere polnischen Komponisten schon früher angezogen: Henryk Melcer-Szozański-Wien (mit großem Erfolg im März 1904 in Warschau aufgeführt und überhaupt das beste »Marya«-Musikdrama), Mieczysław Sołtys (Lemberg), und Wojciech Gawroński (Warschau); wahrscheinlich haben sich in letzter Zeit noch drei andere polnische Komponisten daran beteiligt. Die Dichtung Malczewski's ist in der Tat zu einem Musikdrama sehr geeignet.

Bei der hiesigen »Musikgesellschaft« existieren zwei für die Musikgeschichte Polens wichtige Sektionen: die Sektion »Moniuszko« und die Sektion »Chopin«. Die erstere gibt eine kritische Ausgabe aller Werke von Stanisław Moniuszko (1820—1872), dem Schöpfer der polnischen Nationaloper und dem Komponisten einer sehr großen Anzahl der Lieder, welche manchmal (wenn auch recht spärlich) in Deutschland, England, Frankreich und Rußland gesungen werden. Mit Unterstützung der Chopin-Sektion gab Mieczysław Karłowicz den brieflichen Nachlaß Chopin's heraus, den wir schon in unserer »Zeitschrift« besprochen haben. Die reichhaltige Bibliothek der »Musikgesellschaft«, welche eine Menge der nichtherausgegebenen Werke der poln. Komponisten von ältester Zeit ab enthält, möchte doch endlich durch einen Musikhistoriker untersucht werden, um vielen Fehlern und Mängeln vorzubeugen, die auch in musikgeschichtlichen Handbüchern hervorragender Gelehrter zu finden sind.

Zwickau. Kirchenmusikdirektor A. Vollhardt veranstaltete auf Anregung der »Neuen Bachgesellschaft« ein Konzert, dessen Ertrag für die von jener Gesellschaft beabsichtigte Erwerbung des Geburtshauses von J. S. Bach in Eisenach und seine dauernde Erhaltung verwendet werden soll.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

(Die mit † bezeichneten Schriften werden besprochen werden.)

† **Altmann, W.**, Richard Wagner's Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Meisters. gr. 8°. VIII, 560 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1904.

Bach-Jahrbuch 1904. Herausgegeben von der Neuen Bachgesellschaft. 115 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M 2,—.

Bernstein, Nikol., Dawidowitsch. Rußland's Theater u. Musik zur Zeit Peters des Großen. gr. 8°. Riga, Gizycko.

Consolo, F., Un poco più di luce sulle interpretazione della parola סוף gr. 8°. 16 S. Florenz, R. Seeber. 1904.

Dürck, K., Richard Wagner und die Münchener. Eine »Rettung«. Separatabdruck a. d. »Allg. Ztg.« gr. 8°. 51 S. München, Verlag. d. Allg. Zeitung.

Goldschmidt, Hugo, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Zweiter Band. Leipzig, Breitkopf und Härtel. gr. 8°. II und 203 S. M 10,—.

Hugo Goldschmidt hat mit diesem Band seiner Studien der Musikwissenschaft ein großes, eigentlich unschätzbares Geschenk gemacht: er legt uns Monteverdi's *Incoronazione di Poppea* im Neudruck vor, jenes Werk, das schon 1894 von Kretzschmar als das bedeutendste musikdramatische Werk des 17. Jahrhunderts in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft ausführlich besprochen wurde. Die Ausgabe ist nicht ganz vollständig; der Herausgeber hat Stellen von etwa 700—800 Takten, »die weder dramatisch noch musikalisch interessieren«, gestrichen; in erster Linie sind es Rezitative. Man darf hoffen, daß ein so guter Kenner der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts wie Goldschmidt mit der Beseitigung eines immerhin nicht ganz unbedeutlichen Teils eine glückliche Hand gehabt hat. Gesamtausgaben haben ja immer

— besonders für die Wissenschaft — ihre unbedingten Vorzüge. Stellen, an denen der eine nichts besonderes findet, können einem anderen aus dem oder jenem Grunde wertvoll sein. Auf eine Aussetzung des Generalbasses hat der Herausgeber — entgegen den Ausgaben der Denkmäler — verzichtet; statt dessen hat er die mit sehr spärlicher Generalbaßbezeichnung versehene Partitur sehr genau beziffert und dadurch eine Aussetzung einigermaßen ersetzt. Ich finde dieses System gar nicht verworfllich; einmal wurde viel Raum gespart, dann weisen auch die Aussetzungen in den Denkmälern noch so manches Unsichere auf, daß man beinahe mit mehr Befriedigung eine derartige Ausgabe studiert. Wer nicht eine Generalbaßbegleitung einigermaßen zu extemporeieren vermag, kann ohnedies der Musik des 17. Jahrhunderts nicht gerecht werden.

In der kritischen Würdigung des Werkes weicht der Herausgeber in diesem und jenem Einzelfalle von Kretzschmar ab, insbesondere in der Einschätzung des Textbuches, das Goldschmidt »nicht nur für das bedeutendste Libretto der Zeit hält, sondern ihm sogar eine Sonderstellung in der gesamten theatralischen Literatur seiner Heimat vindiziert«. Der Beweis wird nicht durch den Vergleich mit anderen dramatischen Werken erbracht, sondern nur aus Busenello's Libretto selbst, weshalb es sich mehr um eine Ansicht handelt. Meinungsverschiedenheiten über Einzelfragen werden sich bei der kritischen Einschätzung eines Werkes wohl immer einstellen, wobei ein Dritter bald die Ansicht des einen, bald die des anderen vorzieht. Jedenfalls ist es interessant, auch die Ansichten Goldschmidt's zu verfolgen. Das Studium des einzigartigen Werkes ist für jeden, der ein Urteil über die Oper des 17. Jahrhunderts, im weiteren Sinne über die Höhe der musikdramatischen Ziele dieser Zeit haben will, unentbehrlich. — Der Band ist Hermann Kretzschmar zugeeignet.

Hagemann, C., Wilhelmine Schröder-Devrient. Das Theater. Eine Sammlung von Monographien. gr. 8°. 85 S. Berlin, Schuster & Löffler.

Handke, Rob., Musikalische Stillehre f. Lehrerseminare und kirchenmusikalische Anstalten. Ein Handbuch

- f. Lehrer u. Schüler. 2—4. (Schluß)-heft. S. 65—259. gr. 8. Meißen, H. W. Schlimpert 1904.
- Helm, Joh.**, Allgemeine Musik- und Harmonielehre. Zunächst für Lehrerbildungsanstalten bearb. 7. durchg. Aufl. gr. 8°. 352 S. Gütersloh, C. Bertelsmann 1905.
- Hřimaly, A.**, 30 Jahre in der Bukowina. Erinnerungen v. Jahre 1874 bis 1904. 8°. 36 S. Czernowitz, H. Pardinini Komm. 1904.
- Karst, Frdr.**, Beethoven im eigenen Wort. 8°. 213 S. Berlin, Schuster & Löffler 1904.
- Kirsten, P.**, Die Elemente der Klaviertechnik. gr. 8°. 24 S. Leipzig, M. Hesse 1904.
- Kother, B.**, Kleine Orgelbaulehre z. Gebrauche a. Lehrerseminaren u. Organistenschulen. 6. verm. u. bearb. Aufl., bearb. v. K. Walter. 8°. Leobschütz, Kotte's Erben.
- Leichtentritt, H.**, Frédéric Chopin. Berühmte Musiker XVI. Herausgegeben von H. Reimann. 144 S. Harmonie, Berlin. geb. 4,—.
- Mitteilungen f. die Mozart-Gemeinde in Berlin.** Hrsg. v. Rud. Genée. 18. Heft. Novb. 1904. (S. 283 bis 306). 8°. Berlin, E. S. Mittlerer & Sohn in Komm.
- Musikalischer Haus- und Familienalmanach für das Jahr 1905** (Harmonie-Kalender 5. Jhg.) Harmonie Berlin.
- Der Kalender ist reichhaltig, bringt aber Aufsätze, die meist Werken des Harmonie-Verlags entnommen sind. Eine Besprechung erübrigt sich, da die Beiträge größtenteils feuilletonistischen Charakter haben. Die Musikalien sind Salon- oder Koupлетmusik.
- †**Rychnovsky, E.**, Johann Frd. Kittl. Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen. 8°. 46 Seiten. Prag, J. G. Calve.
- Riemann, H.**, Musik-Lexikon. 6. gänzl. umgearb. Auflage. XX u. 1508 S. 8°. Leipzig, M. Hesse 1905.
- Spies, Hermine**, Ein Gedenkbuch f. ihre Freunde von ihrer Schwester. Tit. u. Vorwort v. H. Bulthaupt. 3., verb. u. durch e. Reihe ungedruckter Briefe von Joh. Brahms v. Klaus Groth verm. Aufl. 8°. 317 S. Leipzig, G. J. Göschen 1905.
- Spiro-Rombro, Assia**. Musikalische Elementartheorie zum Lehren und Selbstlernen. kl. 8°. 48 S. Rom, Loesche u. Co. 1905.
- Storck, K.**, Geschichte der Musik. 2. Abt. S. 145—288. gr. 8°. Stuttgart, Muth 1904.
- Tauber v. Taubenfurt, Joh. Frhr.** Über meine Violine. Sonitu quatit ungula campum. 8°. 116 S. Wien, H. L. Hasbach 1905.
- Zeus**. Gedanken über Kunst und Dasein. Von einem Deutschen. Stuttgart, Ferdinand Enke. 1904. 8°. VIII u. 218 S.
- Seit »Rembrandt als Erzieher« sind eine ganze Anzahl Bücher erschienen, die in einer mehr oder minder geistreichen Weise über Kunst und Leben rasonnierten, wobei uns irgend ein bedeutender Mann als »Erzieher« vorgestellt wurde. Auch dieses Buch gehört zu dieser Kategorie. Der Anteil, den die Musik dabei hat, ist sehr gering, was wieder einen Beweis dafür liefert, daß Männer, die in den anderen Künsten bis in Einzelheiten zu Hause sind, für die Musik nur ganz beiläufiges Interesse haben. Einzig Richard Wagner ragt durch sein außermusikalisches Sein in die Betrachtungen hinein; doch ist das Gesagte nirgends hervorstechend. Im allgemeinen bringt das Buch neben manchen Zeitungsgedanken vieles Geistreiche und gründlich Durchdachte. Zum Besten gehört das vierte Kapitel »Die Gesetze der Kunst«.

Besprechung von Musikalien.

Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Musiker des 16.—17. Jahrhunderts. Herausgegeben von W. Barclay Squire. Band II. *M* 3,—. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Dem vortrefflichen ersten Band, der bereits weite Verbreitung gefunden hat, steht der zweite kaum nach. Es sind im ganzen 15 Madrigale oder sonstige weltliche Gesänge von Meistern italienischer, deutscher, französischer, niederländischer Nation. Der bekannte Madrigaltext «Il bianco e dolce cigno» steht in der Komposition Archadelt's und Orazio Vecchi's. Die Stücke sind alle mit Vortragszeichen versehen, zur »Einübung« ist eine Klavierübertragung beigegeben. Alle Texte haben neben der Originalsprache feinsinnige deutsche Übersetzung.

Bach, J. S., Sechs Sonaten für Piano-forte und Violine. Nr. 1—3 herausgegeben von Gustav Schreck. Violinstimme bezeichnet von A. Moser. Leipzig, C. F. Peters.

Endlich ist »die« Ausgabe gekommen, die man sich schon lange gewünscht hat und die sich leider die »Neue Bach-Gesellschaft« hat entgehen lassen. Das Neue besteht darin, daß G. Schreck sich die Ergebnisse der modernen Musikwissenschaft zu Nutze gemacht hat, Verdoppelungen vornimmt, den zweistimmigen Klaviersatz ergänzt, in der Phrasierung den Spielern aber möglichst weiten Spielraum läßt. Die hinzugefügten Noten sind klein gedruckt, was sehr empfehlenswert ist, da sich dadurch jeder das Original ohne weiteres rekonstruieren kann und dabei lernt, wie in ähnlichen Fällen Musik aus dieser Zeit vervollständigt werden kann.

Bach, J. S., Konzert in G-moll für Violine und Piano-forte bearbeitet von Gustav Schreck. Leipzig, C. F. Peters.

Auch hier hat G. Schreck eine schon lange bekannte Tatsache in die Wirklichkeit übersetzt. Da Bach's sämtliche Klavierkonzerte mit Orchesterbegleitung (daß auch das in A-dur ein Violinkonzert ist, wurde in der letzten Nummer der Zeitschrift bewiesen) übertragene Violinkonzerte sind, liegt eigentlich nichts näher, als daß man ihre Originalgestalt wiederhergestellt und

dadurch Violinkonzerte erhält. Dabei kann einem wirklichen Bedürfnisse abgeholfen werden; die beiden erhaltenen Violinkonzerte sind bereits so häufige Erscheinungen im Konzert, daß man — bei dem Mangel an guten Violinkonzerten — froh ist, wenn das Repertoire mit Werken J. S. Bach's bereichert werden kann, zumal die Klavierspieler sich nur ganz wenige der Bach'schen Klavierkonzerte zu eigen gemacht haben; sie gehören auch wirklich den Geigern. Auch das wäre eine Aufgabe gewesen, die sich die »Neue Bach-Gesellschaft« nicht hätte entgehen lassen sollen. Schreck hat den Anfang mit dem F-moll-Klavierkonzert gemacht, das nun endlich zu seinem Rechte kommen wird. Es steht an Gehalt den bekannten Konzerten auch kaum nach. Den herrlichen Mittelsatz kann man sich kaum anders als von der Violine gespielt denken. Der vortrefflichen Ausgabe ist auch eine Erklärung der Verzierungszeichen beigegeben.

Collegium musicum. Fasch, Sonata à 4 (2 Viol., Vla. und Vcll.) Part. *M* 2,—, St. *M* 2,40. Ph. E. Bach, Triosonate in G-dur. Klavierst. *M* 3,—, Streichst. *M* 1,80, herausgeg. von H. Riemann. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die beiden Werke gehören wohl zum Gehaltvollsten und Schönsten, was Riemann's »Collegium musicum« bis dahin zutage gefördert hat. Fasch's Quartett hat in allen drei Sätzen etwas so ungemein Einheitliches, wie es bei der Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht häufig zu treffen ist. Durch das ganze Werk geht bei strengster Arbeit ein überaus charaktervoller Zug, den gleich das einleitende, eigenartig phantasievolle Largo aufweist. Voll Liebreiz ist Ph. E. Bach's G-dur-Trio, von einer Schwärmerei im Ausdruck, die in ihrer Unmittelbarkeit zu allen Zeiten ansprechen wird. Von der ganzen Sammlung und ihrem Wert wird später die Rede sein.

Couperin, François, L'apothéose de Lulli. Quatuor pour 2 Violons, Violoncelle et Piano. Transcription par Georges Marty. fr. 6,—. Paris, A. Durand et fils.

Die Komposition des Werkes fällt noch in die Zeit der unbegrenzten Herrschaft Lully's, ins Jahr 1725. Couperin nennt ihn

in der Vorrede den größten Musiker, welchen das letzte Jahrhundert hervorgebracht habe. Das Vorwort ist insofern noch interessant, als es aussagt, daß Couperin das Werk (eine Triosonate) auf zwei Klavieren spielte, wobei jeder der beiden Spieler den gleichen Baß spielte. Couperin läßt außer den Clavecins alle anderen Instrumente zu und empfiehlt besonders ein Ensemble von vier Instrumenten. So ist auch die Neuausgabe für zwei Violinen, Violoncello und Klavier berechnet, die übliche Besetzung der Triosonate. Das Werk selbst ist eins der vielen Beiträge zur früheren Programmmusik von ausgesprochen französischem Charakter. Jeder einzelne Satz hat eine Überschrift, die in der Musik meistens sehr glücklich zum Ausdruck kommt. Im ganzen sind es vierzehn meist kurze Sätze, die im wesentlichen Lully's Erscheinen auf dem Paranaß zum Gegenstand haben. Corelli spielt da-

bei als Vertreter der italienischen Musik eine besondere Rolle. Apollo überredet ihn und Lully zu der schon damals in musikalischen Schriften anzutreffenden Ansicht, daß die Vereinigung des französischen und italienischen Stils der Musik die höchste Vollkommenheit geben werde. Die beiden gehen auch darauf ein, was ganz reizend in zwei Stücken gezeigt wird, in denen Lully von Corelli, dieser von Lully begleitet wird. Lully's Melodie ist leicht und hüpfend, die Corelli's mehr elegisch, schwärmerisch. Das Historikern ja nicht unbekanntes Werk ist in verschiedenster Beziehung interessant und von bedeutendem musikalischem Gehalt, die Ausgabe sehr sorgfältig. In der Ausstattung des Generalbasses hätte das Mitgehen des Klavierspielers mit einer führenden Melodiestimme durchgängig vermieden werden sollen.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 u. H. 3, S. 135.

Allihn, M. Der Erlaß des Sächsischen Landes-Konsistoriums, ZfI 25, 7.
 Alten, Fr. v. M. Plüddemann, Stettiner Ztg. 1904, Nr. 229.
 Altmann, W. Aus der jüngsten Musikliteratur. (Bespr.), National-Ztg., 8. Dez.
 Anonym. Ein sonderbarer Geschmack, Si 29, 11. — Werther (Massenets; Inhaltsang.) SMT 24, 18. — Modeste Menzinsky, SMT 24, 17. — Frz. Pönitz, zu seinem 40jähr. Künstlerjubiläum, H 1904, 6. — Om Operetten, SMT 24, 17/18. — Nach Fr. Scherber im »N. Wien. Tagbl.« — Das moderne Virtuosenentum, KTM 1, 9. — Rede des Hrn. Generalpräses Dr. Haberl, geh. auf d. 17. Generalversammlung d. Allg. Cäcilienvereins in Regensburg, GBo 21, 11. — Erinnerungen an P. Piel +, GBo 21, 10. — 27. Generalversammlung d. Oberschles. Bezirks-Cäcilienvereins in Tropowitz, Cc 12, 11. — Wermann, O., MLB 1, 26/7. — R. Wagner und die Münchner 1865. eine »Rettung« (Bespr. der K. Dürckschen Brochüre), Münchn. Neuest. Nachr., 2. und 3. Dez. — Ludwig II. und R. Wagner; ein bisher ungedruckter Brief aus dem Jahre 1867, Münchn. Neueste Nachr., 8. Dez. — K. Goepfert, MLB 1, 26/7. — Noch etwas vom Stundenchor, SMZ 44,

32. — A queen of song (Schröder-Devrient), MT 35, 49. — Frank Damrosch, a biogr. sketch, MT 60, Nr. 742. — The new edition of »Hymns ancient and modern« (Bespr.), MT 60, Nr. 742. — A visit to King's Lynn, with new Burneyiana and Arneiana, MT 60, Nr. 742. — Bibliographie des œuvres de Fr. Smetana, RM 4, 23. — Musik. Literarischer Ratgeber des KW 18, 4, S. 231 f. — Rule Britannia (Wagner's Ouverture), WvM 11, 48. — G. Jansen, R. Schumanns Briefe, Neue Folge (Bespr.) Literar. Zentralbl., Leipzig, 55, 50. — Cornelius, P. Literarische Werke 1 Bd. (Bespr.), Literar. Zentralbl., Leipzig, 55, 51. — Neue und alte Reise-Harmoniums, ZfI 25, 7. — Eine neue Pianino Repetitions-Mechanik, ZfI 25, 7. — Goldmark's Szenen aus »Götz von Berlichingen«, WKM 2, 46. — The compositions of H. Wolf, MMR 34, Nr. 408. — Gesangverein österreich. Eisenbahnbeamten in Wien, NMP 18, 26. — A keazhelyi ny organo, Z 18, 26. — Miért, ragaszkodik az egyház a korálishoz?, Z 18, 26 f. — Aufführungen älterer Musikwerke (Tabellar. Übers.), ZIMG 6, 3. — Bibliographie de la chanson populaire française, RM 4, 24. — Jules Massenot, SMT 24, 18. — Giac.

- Puccini, MMR 34, Nr. 408. — Berlioz mint iró, Z 18, 27. — Bertrand Roth, MC 49, 22. — Le danze macabre (illustr.), MMu 59, 11. — Luigi Denza, MMu 59, 11. — Goltzer, Lettres de R. Wagner à M. Wesendonk (Bespr.), Revue de Paris, Unwin, 1/15. Nov. — O. Vecchi, L'Amfiparnasso, 26. Bd. der Publik. d. Gesellsch. f. Musikforschg. (Bespr.), Literar. Zentralbl. Leipzig 55, 48. — Eine Brahms-Biographie (Bespr. v. Kalbeck), Hamb. Correspond. Beilage: Zeitg. f. Lit. Nr. 23. — Gabrielli, G. Donizetti — Droucker, Erinnerungen an A. Rubinstein (Bespr.), La Cultura, Roma, 23, 11. — Erinnerungen an R. Wagner Auszüge aus d. ungedruckt. Nachlasse von R. v. Hornstein), Neue fr. Presse, Wien 1904, Nr. 14397/8. — Herinneringen aan R. Wagner, Cae 61, 12.
- Arend, M. Glucks »Iphigenie in Aulis« im Münchener Hoftheater, AMZ 31, 51. — Tanz-Idyllen von J. Duncan im Leipziger »Neuen Theater«, BfHK 9, 3.
- Armin, H. Italienische Sänger und moderne Gesangsdidaktik, Mk 4, 5.
- Armstrong, W. Prof. Mich. Hamburg on the modern pianist and his art, Et 22, 12.
- Arnold, F. R. Wagner und Math. Wesendonk, Frauen Rundschau, Berlin 5, 40/44.
- Aubry, P. La chanson populaire au moyen-âge, RM 4, 24.
- Bachfest, zweites in Leipzig. Grunsky. Das zweite Bachfest, KW 18, 5 (Rundschau).
- Bachmann, Frz. Der Volksgesang u. d. Molltonart, Beil. z. Allg. Ztg. München 1904, Nr. 214/5.
- Baden-Powell, J. Christmas songs of the sanctuary, Treasury, London, G. J. Palmer, Dec.
- Baltzell, W. J. Lessons in the history of music, Et 22, 12.
- Barini, G. Riemann, Handb. d. Musikgesch. — Karłowicz, Souvenirs inédits de Fr. Chopin (Bespr.), La Cultura, Roma, 23, 11.
- Beaudu, Ed. Un chanteur: G. B. Rubini, RAD 19, 15. Nov.
- Bergmann, H. Die moderne Ballade und Romanze, BW 7, 4/5.
- Blumenberg. »Parsifal« and Beethoven, MC 25, Nr. 1289.
- Boborykin, P. Mélodie en fa, persönl. Erinnerungen an A. Rubinstein (deutsch v. M. Beßmertny), NMZ 26, 4.
- Bohn, P. Zum hl. Segen — Spanischer Gesang des »Tantum ergo«, GBI 29, 11.
- Borrel, E. Le Sang de la Sirène, MM 16, 22.
- Br. Die 17. Generalversammlung des allgemeinen Cäcilienvereins in Regensburg. MS 37, 12 und GBI 29, 10.
- Musikalisches u. Unmusikalisches von d. Fahrt nach Regensburg, GBo 21, 11.
- Br., J. »Alceste«, première représentation au théâtre royal de la Monnaie, GM 50, 51.
- Buck, R. Der Roland von Berlin (Leoncavallo's), AMZ 31, 52.
- Cassius, O. Der menschliche Stimmparat und seine Behandlung nach A. Kuypers, KL 27, 23.
- Caudella, Ed. Medaglioane muzicale, Revista Muzicală și Teatrală, Bucarest, 1904 Nr. 3.
- Cellesi, L. L'esposizione dell' antica arte senese e la musica, una »cantata« del quattrocento in onore di Siena, MMu 59, 11.
- Clay, H. A. Wagner in Zürich, Temple Bar, London, Macmillan, Dec.
- Conrat, H. Beethoven und die Frauen, BW 1904 2. Dez.
- Cower, W. J. Les deux Grenadiers, Cae 61, 12.
- Danzig, E. v. De practische toepassing van muzikale vormleer en ontleding bij klavier- en zangonderwijs, WvM 11, 50.
- Decsey, E. H. Wolf's »Fest auf Solhaug« und »Christnacht«, Mk 4, 6.
- Destranges, E. Un Wagnérien de la première heure, OA 20, Nr. 654—7.
- Diehl, W. Aus der Geschichte der Chori musici, (Schluß) MSfG 9, 12.
- Dotted Crotched. St. Johns College, Cambridge, MT 60, Nr. 742.
- Dresdner, A. Zweiter musikpädagogischer Kongreß in Berlin, KW 18, 5 (Rundschau).
- Eccarius-Sieber, A. Musikalisches und Unmusikalisches vom Schauplatze der letzten Musikfeste, General-Anzeiger für Düsseldorf, 1904 Nr. 243.
- Edwards, R. G. Italian Music, some italian composers, MST 22, Nr. 572.
- Ertel, P. Die Symphonia domestica in Berlin, DMZ 35, 51.
- Falena, U. Il popolo Romano, il tirso e la musica, Il Tirso, Roma 1904, Nr. 11.
- Falk, J. Das Jahresfest des evangelischen Kirchengesangsvereins für den Konsistorialbezirk Kassel in Hofgeismar am 16. und 17. Okt. 1904, CEK 19, 1.
- Finck, H. T. The place of Music in American Life, Et 22, 12.
- Fischer, E. Das Versendungs-Manual des Klavierbauers Ernst Friederici in Gera, ZfI 25, 6.
- Flascha, P. Charitas, Sozialismus und Cäcilienverein, Cc 12, 11/12.
- Flöring, F. Der evangelische Gemeindegottesdienst u. d. Aufgabe des Kirchenchores, (Bespr. v. J. Smend »Der evangel. Gottesdienst«, CEK 19, 1.

- Freimark, H.** Das Harmonium und die ›Kunst im Leben des Kindes‹, H 1904, 5.
- Friedenthal, A.** Über den musikalischen Vortrag, Weekblad voor Indië, 30. Okt.
- Genée, Rud.** Mozart in Italien und seine dort entstandenen Kompositionen, Mitteilungen f. d. Mozart-Gemeinde in Berlin, E. S. Mittler und Sohn, 1904.
- Zum 10jähr. Bestehen der Mozart-Gemeinde in Berlin, ebendort.
- Mozarts erstes Quartett, ebendort.
- Gernot, Prof. Koch's** neues Oratorium ›Von den Tageszeiten‹ in Aachen, RMZ 5, 27.
- Glasenapp, C. Fr.** Zum Kapitel: Rich. Wagner und die Münchner 1865, Münchn. Neueste Nachr., 57, Nr. 589.
- Golther, W.** Ein Dank an R. Wagner, NMZ 26, 4.
- Graef, M. R.** Genußreiches Musikhören; Vorschlag z. Reform v. Liederabenden, Die Gegenwart, Berlin, 66, 48/9.
- H(aberl), F. X.** Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen, MS 37, 12.
- Hagemann, K.** Wilhelmine Schröder-Devrient, RMZ 5, 27 und BW 7, 5 und Mk 4, 5.
- Hainisch, V.** Über Anlage und gewisse Mensurverhältnisse des heutigen Orgelspieltisches, ZfI 25, 6.
- Halama, Ad.** Zu d. Artikel: Ein Mittel zur Erziehung u. Erhaltung des Interesses am Kirchengesang, GBI 29, 10.
- Hantich, H. Fr.** Smetana, RM 4, 23.
- Hélyett, Aux artistes** bretons, OA 20, 12. Nov. (Forts.).
- Henderson, W. J.** What the musical season offers New-York, Review of Reviews, New-York, Dez.
- Herrmann, F.** Markneukirchen in the Voigtland, Saxony, St 15, Nr. 175/6.
- Hertel, V.** Ein Sanctus auf Weihnacht, Si 29, 11.
- Heuß, A.** Gründe der sozialen Stellung unsres Musikerstandes, NZfM 71, 49 ff.
- Bach's Motetten, begleitet oder unbegleitet?, ZIMG 6, 3.
- Hughes, R. P.** Florida, Pianist and Composer, MC 49, 21.
- Jacobs, E.** Beethoven, Goethe u. Varnhagen von Ense, (mit ungedruckt. Briefen), Mk 4, 6.
- Imbert, H.** Le sang de la Sirène (von Tourneüre), GM 50, 48.
- ›Tristan et Iseult‹, première représentation à l'Opéra de Paris, GM 50, 51.
- Istel, E.** Musikalische Zeitfragen VIII. Vom Dilettantismus in der Musik (Zum Jubiläum d. Münchner Orch.-Vereins), Schlußwort (Bericht über seine Tätigkeit) von O. K., NMZ 26, 5.
- Joß, V. Siegf.** Wagners ›Kobold‹ und die Wagner-Tage in Prag, AMZ 31, 51.
- Ivers, P.** Mozartiana. Nicht z. letzt. Male: ›Mozarts Schädel‹, Voss. Ztg. Nr. 535/545, Berlin, Sonntagsbeil. 46/47.
- K.** Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, GBI 29, 10/11.
- K., M. L.'** ›Alceste‹ de Gluck, GM 50, 49.
- K., A. E.** Ant. G. Rubinstein, MMR 34, Nr. 408.
- Keeton, A. E.** H. Wolf and his Penthesilea, MMR 34, Nr. 408.
- Keller, O.** Wilhelmine Schröder-Devrient, NMP 13, 21/2.
- Kerst, F.** Beethoven im eigenen Wort, Mk 4, 6.
- Kessels, J. H.** Militaire Muziek, MB 19, 48.
- Kipke, K.** Das musikalische Leipzig im Spieljahr 1903/04, Leipz. Kalender 1905, J. v. Schalscha-Ehrenfeld, S. 153.
- Kohut, A.** Heinrich Dorn, DMZ 35, 49.
- Komorszynski, E. v.** Mozart und Schikaneder, Beil. z. Allgem. Ztg., München 1904, Nr. 170.
- Koretz, P.** Die lustigen Nibelungen, WKM 2, 47.
- Korngold, J.** Rich. Strauß' ›Sinfonia domestica‹ (Ausf. Bespr.) Neue freie Presse, Wien, 26. Nov.
- Musik. (Bespr. v. Mahler's 3. Symphonie), Neue fr. Presse, Wien, 17. Dez.
- Krug-Waldsee, J.** Sinfonia domestica von Rich. Strauß (Analyse), AMZ 31, 50.
- Krtsmáry, A.** Lakmé, Die Wage, Wien 7, 46/7.
- Krujts, H. van't.** Onhebbelijke gewoonten van Musici, MB 19, 49.
- J. K. Bekker, MB 19, 48.
- A. E. van Boelens van Eijsinga, MB 19, 50.
- Kuhnert, C.** Welche Beweggründe sollen den Katholiken bestimmen, sein Interesse wahrer Kirchenmusik zu widmen, Cc 12, 12.
- L., K.** Eszmék a zeneelmélet jelentőségéről, Magyar Lant, 4, 22.
- Laloy, L.** Au jardin des chansons, RM 4, 24.
- Lambrecht, H.** Die Milanollos, HKT 9, 4.
- Lassky, B.** Die Anfänge der Musik bei den Chinesen, Japanern und Indern, Süddeutsche Wochenschrift 1, 4.
- Liebich, Frz.** Symbolism and Impressionism (St. Mallarmé, Cl. Debussy), MSt 22, Nr. 570.
- Löschhorn.** Ein Adventlied in lateinischem Gewande, MSfG 9, 12.
- L(ückhoff), W.** Das Kaim- und Fritsche-Harmonium, H 1904, 6.
- Schiedmayer's 3 Normal-Harmonien, H 1904, 5.
- Lüpke, W.** Ein Weihnachtslied aus Laibes in Pommern, Si 29, 11.

- Lütgendorff**, v. Die Wiener Geigen- und Lautenmacher im 17. u. 18. Jahrh., Neue freie Presse, Wien 1904, Nr. 14408.
- Lyonnet**, H. Petits souvenirs dramatiques, par un amateur de théâtre, RAD 19, 15. Nov.
- Maolean**, Ch. Music Piracy, ZIMG 6, 3.
- Mainor**, J. Quelques mots sur l'Evolution littéraire, OA 20, 7. Dez.
- Manchester**, A. L. Studies in musical biography: C. M. v. Weber; The masters as students: R. Wagner, Et 22, 12.
- Marcel**, J. Opinions sur l'art musical, CMu 7, 23.
- Mey**, K. Zu Franz Curti's fünfzigstem Geburtstag, BfHK 9, 3.
- Michaelis**, H. R. Wagner's Aufenthalt in Biebrich im Jahre 1862, Biebr. Tagespost 1904, Nr. 224.
- Milligen**, S. van. H. Schütz, Cae 61, 12.
- Moltor**, R. Die päpstl. Kommission zur Herausgabe d. Vaticana, GBl 29, 10.
- Montagnana**. Advice for Violin students on staccato bowing, St 15, Nr. 176.
- Münlich**, R. Schreyer's neue Methode der Einführung in die Komposition, Cae 61, 12.
- N.**, W. Alte Meister des Orgelspiels, S. 62, 67/8.
- Naaff**, A. Schöpfungs-Stille, Lebens-Lärm und Kunst-Geschrei, L 28, 6.
- Neisser**, A. »Tristan und Isolde« in Paris, AMZ 31, 52.
- Newman**, E. The Leeds Festival, MC 25, Oct. 26.
- Niecks**, Fr. The predecessors of the Pianoforte, MMR 34, Nr. 408.
- Liszt as Pianoforte Writer, ZIMG 6, 3.
- Niemann**, W. »Die moderne Musik« von L. Schmidt (Bespr.), S. 62, 66/6.
- Willy v. Moellendorff, Harmonie-Kalender 1905.
- Nolthenius**, H. Nova (Bespr. von 16 Büchern und Musikal.), WvM 11, 49.
- Nossig**, A. Neues zur Chopinforschung, Mk 4, 5.
- O.**, C. v. Y. Guilbert en Oud-Franssche muziek te Berlijn, WvM 11, 51.
- Obrist**, C. P. Cornelius' literar. Werke (Bespr.), NZfM 71, 52.
- D'Offoel**, J. Le Vaisseau-Fantôme, Senta MM 16, 22.
- Pembaur**, J. Die Instrumentationskunst, L 28, 5ff.
- Peschko**, P. Hausmusik, Monatschr. f. Stadt und Land, Berlin, M. Warneck, Nov.
- Petherick**, H. Jos. Guarnerius, his work and his master (Forts.) Str 15, Nr. 176.
- Pflugk**, H. Der Kuckuck im deutschen Volkslied, Zeitschr. f. d. deutsch. Unterricht, Leipzig, Teubner, 18, 11.
- Philipp**, J. Talks on piano playing, Et 22, 12.
- Phipson**, T. L. A few further notes on G. B. Lulli, St 15, Nr. 176.
- Pohl**, L. R. Wagner's Selbstbiographie, Harmonie-Kalender 1905.
- Polignac**, A. de. De la compréhension musicale. RM 4, 23.
- Putlis**, J. zu. Operette und komische Oper. Harmonie-Kalender 1905.
- Puttmann**, M. Wilhelmine Schröder-Devrient, AMZ 31, 50 und MW 35, 50 und NMZ 26, 5.
- Pusirewski**, A. The St. Petersburg Conservatory of Music, Et 22, 12.
- Queylar**, J. de. Les fonctions tonales: essai de théorie et de représentation, CMu 7, 23.
- Quintus**. Levelezés, Z 18, 26.
- Riesendorf**, P. Die Musik im Dienste des Symbolismus der frühchristl. Malerei (Kap. I. der im nächsten Jahre erscheinenden Dissertation über »die Musik in d. ital. Malerei d. Trecento«), AMZ 31, 49/50.
- Riesler**, W. Sinfonia domestica, Freistadt, München, 1904, Nr. 51.
- Rottert**. Das 6. Jahresfest des Niedersächsischen Kirchenchorverbandes in Oldenburg am 7. u. 8. Okt. 1904, CEK 18, 12.
- Röttger**, K. Erziehung der Lehrer und Erzieher, SH 44, 46.
- Rouchès**, G. Le sentiment musical chez les écrivains de 1830: H. de Balzac, CMu 7, 23.
- Rychnovsky**, E. Das Tannhäuser-Jubiläum in Prag (Erstauff. 25. 11. 1864), Deutsche Arbeit, Prag, 4, 2.
- S.**, J. S. Music for children, MMR 34, Nr. 408.
- S-nn.**, A. F. Die Hochzeit des Figaro (ein Jugendwerk M. v. Schwind's), Neue freie Presse, 10. Dez.
- Saint-Saëns**, C. Frz. Liszt, BW 7, 5.
- Sand**, R. Notes sur l'évolution de la musique en Espagne, GM 50, 48/9.
- Sauerwein**, J. Les »Trois Faust« au théâtre Monte-Carlo, CMu 7, 24.
- Charles W. Clark. CMu 7, 24.
- Schattmann**, A. Über das Wesen der Oper, KW 18, 5.
- Scherber**, F. Arabische Lieder, Mk 4, 6.
- Schering**, A. Alte Weihnachtssinfonien, NZfM 71, 50.
- Schilling**, J. Neue musikalische Instrumente, Die Woche, Berlin, 6, Nr. 46/7.
- Schmidt**, L. Leoncavallo's »Roland von Berlin«, S 62, 71.
- Schönfeld**, H. Dr. Leichtenritt's Besprechung von Chrysander's Neubearbeitung des Händel'schen Messias mit berichtigendem Schlußwort Leichtenritt's. AMZ 31, 52.
- Schultze**, Ad. Mischa Elman, NMZ 26, 5.

- Seydel, M.** Rhythmische Übungen unter Anwendung d. verkörperten Noten, System Frau Dr. Krause (Bespr.), Literar. Zentralblatt, Leipzig, E. Avenarius, 55, 49.
- Shedlock, J. S.** Handel and Habermann, MT 60, 742.
- Sömmern, H.** Das Lamentum in der Musikkritik, SH 44, 50.
- Spanuth, A.** Saison-Beginn in New-York, S 62, 67/8.
- Spiro, F.** Ein verlorenes Werk J.S. Bach's, ZIMG 6, 3.
— Die Festschrift der Neuen Bach-Gesellschaft zum II. deutschen Bachfest in Leipzig. S 62, 69/70.
- Starke, R.** Johannes Nux, MfM 36, 12.
- Steuer, M.** Wilhelmine Schröder-Devrient, S 62, 67/8.
- Stieber, H.** Lakmé, WKM 2, 46.
- Stieglitz, O.** Die Musikästhetik und ihre praktische Einführung, KL 27, 24.
- Stier, A.** Alt-Würzburger Tonkünstler, Fest-Chronik des X. fränk. Sängerbundesfestes in Würzburg 1904, Nr. 1—5.
- Storck, C.** Der deutsche Minnesang, Der Türmer, Stuttg., 7, 2.
- Strine, R. P.** Music at the Worlds Fair, MC 49, 21.
- Surette, Th. W.** Haydn. Chataouan, Chataouan N. Y. Nov.
- Tappert, W.** »Hört ihr Herrn, und laßt Euch sagen!« (Die Nachtwächter-Nuance [Nikisch's u. a.] in der Tannhäuser-Ouvertüre), RMZ 5, 27.
— Erlkönigs Einzug in Berlin, RMZ 5, 28.
- Tardieu, Ch.** Notes sur »Faust«, GM. 50, 50.
- Tiersot, J.** L'expansion de la chanson populaire française, RM 4, 24.
- Tischer, G.** Beethoven als Liederkomponist, RMZ 5, 28.
- Tooley, S. A.** Musicians of the Empire, Woman at home, London, Hodder & Stoughton, Dec.
- d'Udine, F.** Les caractères des musiciens; à la façon de Théophraste et de La Bruyère, OA 20, 17 Dez. ff.
- Vancsa, M.** Die erste Musikaufführung der Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien, NMP 13, 21/2.
- Volbach, Fr.** Die »Apostel« von Edw. Elgar, eine Einführung, AMZ 31, 51.
- W., J.** Karl Zuschneid, NMZ 26, 5.
- Weber-Bell, N.** Sprache und Gesang, MW 35, 51.
- Weiß, A. M.** Merkmale für Kirchengesänger, MS 37, 12.
- Wellmer, A.** Der Ursprung der christl. Musik und ihre ersten Erscheinungsformen II, BfHK 9, 3.
- Weltrich, R.** Oper oder Musikdrama? Allg. Ztg. München, Beil. 1904 Nr. 266/277.
- Widmann, B.** Gregorianischer Choral (Bespr. v. J. Anthony's »Lehrb. d. Gregor. Kirchengesanges«), GBl 29, 11.
- Wolzogen, H. v.** Nach Siegf. Wagner's »Kobold«, MW 35, 52.
- Wysewa, T. de.** La jeunesse de Mozart, Revue des deux mondes, Paris, Hachette, Oct./Nov.
- Zakone, C.** Ce qu'on sait en Allemagne de la musique française, RM 4, 23.

Buchhändler-Kataloge.

Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel. Nr. 79. November 1904. Die neuerschienenen Schriften und Werke über Musik sind in der Bücherschau bereits angezeigt worden. In Vorbereitung sind an Denkmälern der Tonkunst Adam Krieger's »Neue Arien«, an Büchern u. a. Glasenapp's »Das Leben Wagner's«, erster Band in vierter Auflage, Schweizer, A., Jean Sébastien Bach le Musicien-Poète.

Catholic Church Music. Breitkopf & Härtel, London W. and New York. Enthält: Liturgical Books, Masses, Re-

quiem and Libera, Graduals, Offertorias and Motets, Sequences, Te deum, Asperges, Vidi aquam and Veni creator, Benedictian and Processions etc. of the blessed sacrament, Litanies, Music for Holy Week, Music for the Procession, Solemn Reception of a Bishop, Hymns, Solfeggi.

Harold and Co., 201a, Shaftesbury Avenue, London, W. C. No. 20. 1904. Catalog of music and musical literature (ancient and modern) second hand.

Oelsner, M., Leipzig, Neumarkt 36. Antiquariatskatalog Nr. 39.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

»Der von Professor Dr. Fleischer und Genossen gegen die Firma Breitkopf & Härtel, Professor Dr. Hermann Kretzschmar und Redakteur Dr. Alfred Heuß angestrengte Prozeß ist beendet. Das Königliche Landgericht I zu Berlin hat den Anspruch der Kläger, die die Gültigkeit der Satzungen und Wahlen, sowie die Berechtigung zur Weiterherausgabe der Publikationen bestritten, in allen Punkten für unbegründet erachtet, Professor Fleischer und Genossen laut rechtskräftigen Urteils vom 27. Oktober 1904 mit ihrer Klage abgewiesen und zur Tragung der Kosten des Rechtsstreits verurteilt.«

Ortsgruppen.

Frankfurt a. M.

Am 1. November veranstaltete die Ortsgruppe einen Bachabend. Von den zur Aufführung gelangten Kompositionen des Meisters ist hier wohl noch keine einzige öffentlich gehört worden. Der vokale Teil der Darbietungen bestand aus zwei Baßarien der Solokantate »Ich habe genug« und einem Duett aus der Reformationskantate »Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild«. Von Instrumentalwerken kamen zwei Sätze aus einer Sonate für Violoncell allein und eine Auswahl von Sätzen aus den drei Sonaten für Violoncell und Klavier zum Vortrag. Um das schöne Gelingen des Abends machten sich Frl. Schwekowsky und die Herren Gerold, Schlemüller und C. Süß verdient. Herr Dr. Hohenemser gab die nötigen Erläuterungen.

In der zweiten, am 22. November abgehaltenen Sitzung sprach Fräulein Olga Slevogt über die »Virgil-Methode«. Die Rednerin, welche selbst in dieser Technik unterrichtet, wußte für ihren Gegenstand lebhaftes Interesse zu erwecken, namentlich als sie durch eine ihrer Schülerinnen auf dem Virgilklavier eine Reihe von Übungen ausführen ließ, die in instruktiver Weise den Vortrag ergänzten und illustrierten.

Am 12. Dezember sprach Herr Dr. R. Hohenemser, welcher leider von Frankfurt und aus der Ortsgruppe scheidet, über »die Volksmusik in Großbritannien«.

Nach einem kurzen historischen Überblick über die Nationalitätenverhältnisse in Großbritannien wurde zunächst die englische Volksmusik behandelt. Im Anschluß an W. Nagel's »Musikgeschichte Englands« wurde über den angelsächsischen Gleeman und Scop berichtet, sowie über den seit der Bekehrung des Landes durch lange Zeit verfolgten Kampf der nationalen Strömung gegen den Gregorianischen Kirchengesang. Als offenbar der Volksmusik angehörig, wurde die Melodie des berühmten, im 13. Jahrhundert niedergeschriebenen Sommerkanons vorgeführt. Weitere Überlieferungen finden sich dann erst aus dem 15. Jahrhundert. Von hier an bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts scheint die englische Volksmusik als ein Ganzes gefaßt werden zu müssen, unter gleichmäßiger Berücksichtigung der Lieder und Tänze, die sehr häufig nicht voneinander zu unterscheiden sind. Freilich machte sich im 17. Jahrhundert zum Schaden der alten Kraft und Ursprünglichkeit nicht selten der Einfluß der italienischen Kunstmusik geltend, bis dann im 18. Jahrhundert in Verbindung mit dem Singspiel fast völlige Verfälschung eintrat. Unter teilweiser Benutzung von F. Limbert's »Beitrag zur Kenntnis der volkstümlichen Musik, insbesondere der Balladenkomposition, in England« wurde eine Charakterisierung der Melodik und Rhythmik versucht. Das allmähliche Zurückweichen der Kirchentönenarten, deren Vorkommen in der älteren Zeit erwiesen, deren Bedeutung für die englische Volksmusik aber noch keines-

wegs klargelegt ist, gegen unser Dur und Moll wurde berührt. Namentlich wurde der häufig sehr große Umfang der Melodien, die Weite ihrer Intervallschritte und die häufige Betonung des leichten Taktteiles hervorgehoben. Als Beispiele dienen: Für das 16. Jahrhundert das Lied der Desdemona »O Willow, Willow« und das Lied der Ophelia »How should I your true love know«, für das 17. eine Melodie aus Playford's »Dancing Master« mit dem später untergelegten Text »Come, sweet lass«, für das 18. »Sally in our alley« von dem durchaus volkstümlich schreibenden H. Carey, von welchem bekanntlich nach Chrysander's Ansicht auch »God save the king« herrührt.

In der Musik der keltischen Volksstämme, namentlich in der der Schotten, ist das auffallendste Moment die Verwendung der fünfstufigen Tonleiter. Für ihre Entstehung und für ihr Vorkommen an räumlich weit getrennten Orten der Erde (in China, in Nordrußland, bei den Kaffern, in der Keltischen Welt) ist noch keine einwandfreie Erklärung gefunden. Vielleicht ist dieselbe nicht sowohl in äußeren Faktoren, wie Beschaffenheit bestimmter Instrumente, als vielmehr in psychischen Anlagen zu suchen. Die schriftliche Überlieferung schottischer Melodien beginnt mit zwei Manuskripten des 17. Jahrhunderts. Aus dem einen, dem Skenemanuskript, für Laute, wurde »Lady Cassilis' Lilt« (entnommen aus Grove's »Dictionary of Music«), vorgeführt, das sich durchaus in der pentatonischen Skala bewegt. Dann folgte eine Fassung von 1742, in welcher sich bereits Halbtonschritte finden. Um die Anmut und Frische zu zeigen, deren schottische Melodien, namentlich durch die Betonung des leichten Taktteiles, fähig sind, wurde ein aus dem 18. Jahrhundert überliefertes und noch jetzt gesungenes Lied, »Gin a body meets a body« vorgeführt. Der vorgerückten Zeit wegen mußten die Ausführungen über das schottische Volksinstrument, den Dudelsack, sowie über die Volksmusik in Irland, Wales und auf der Insel Man, unterbleiben.

Die musikalischen Erläuterungen zu dem sehr interessanten Vortrag hatte Fräulein Alice Salt übernommen und führte sie auf das Beste durch. Herrn Dr. Hohenemser wurde zum Schluß für sein dreijähriges erfolgreiches Wirken an der Spitze des Vorstandes der Dank der Ortsgruppe ausgesprochen. Das Amt des ersten Vorsitzenden wurde Herrn Theodor Gerold übertragen. **Albert Dessoff.**

Leipzig.

Am 27. November sprach Herr Moritz Wirth über das Thema: »Der Evangelist in der Matthäuspension, eine dramatische Persönlichkeit«, nachdem der Vorsitzende, Prof. Dr. Prüfer auf das demnächst zu erscheinende »Bach-Jahrbuch« (inzwischen erschienen) hingewiesen hatte. Der Vortragende führte zunächst aus, zu welchen unhaltbaren Urteilen Eduard Devrient und M. Hauptmann über die Evangelistenrezitative auf Grund ihrer Voraussetzungen gelangt waren, was in Kürze in dem dritten Vortrag des Bach-Jahrbuches ebenfalls getan wurde. Auch Spitta wurde kurz kritisiert. Der Redner kam dann zu der Ansicht, daß sich Bach die Matthäuspension als ein wirkliches Drama gedacht habe, wofür er den Beweis besonders in der Anlage der Evangelistenpartie findet, die tatsächlich weitaus lebendiger gehalten ist als z. B. in der Johannespassion oder gar im Weihnachtsoratorium, bei welchem die Evangelistenrezitative bescheidenen Charakter haben. Es lag dem Redner daran zu zeigen, daß es Bach in jeder Weise daran gelegen habe, mit der Matthäuspension etwas Außerordentliches zu schaffen. Der Vortragende unternahm es, um den dramatischen Charakter der Rezitative klarzulegen, eine Anzahl derselben zu deklamieren, besonders in der Absicht, all die psychologischen Feinheiten, die er in ihnen gefunden hatte, durch eine sinngemäße Deklamation aufzudecken. Für den geeignetsten Vertreter dieser Deklamation, die der Vortragende nur für eine Vorstufe des richtigen gesanglichen Vortrags ansieht, hält er Ernst v. Possart. An der Diskussion beteiligte sich zunächst Herr Kantor G. Borchers, der auf die großen gesanglichen Schwierigkeiten der Evangelistenrezitative aufmerksam machte, die besonders durch ihre hohe Lage dem Sänger ein sinngemäßes Singen sehr erschwerten. Dann sprach der Unterzeichnete seine Ansicht darüber aus, daß Wirth's Auffassung, Bach habe mit der Matthäuspension ein wirkliches Drama schreiben wollen, viel zu weit gehe und daß keine in der Zeit selbst liegenden Gründe hierfür vorlägen. Er erklärt sich aber mit vielen Konsequenzen, die der Vortragende aus seiner Anschauung zieht, völlig einverstanden, z. B.

daß die Chöre der Jünger entsprechend der Situation von einem kleinen Chor gesungen werden sollten. Im übrigen machte er darauf aufmerksam, daß zur Erkenntnis Bach's die dramatischen Anschauungen, wie sie durch Wagner wieder in den Vordergrund gestellt worden sind, sehr nutzbringend und teilweise notwendig sein könnten.

Alfred Heuß.

Neue Mitglieder.

Aubry, Pierre, Paris, 74 avenue de Wagram.
 Bauer, M., Dr. med. et phil., Gautzsch b/Leipzig, Ring 29.
 Brandt, R. E., London S. W., 15 Lennox Gardens.
 Calvoocressi, Mr., Paris, 164 Rue de Courcelles.
 Daubresse, M^{lle} Matilde, Paris, 13 Rue de l'Arc de Triomphe.
 Dowden, Miss Hilda, Dublin, Highfield House, Rathgar.
 Faldix, cand. phil. Guido, Rostock i. M., Wismarscherstr. 11, I.
 Levallois, Mr., Paris, 44 Rue des Petites Ecuries.
 Morsieur, Louis de, Paris, 30 avenue Henri-Martin.
 Müller, stud. phil. Walter, Leipzig, Zeitzerstr. 15, III.
 Roberts, Dr. Varley, Oxford, Magdalen College.
 Shakespeare, William, London W., 14 Mansfield Street.
 Wagner, Prof. Dr. Peter (Gregor. Akad. a. d. Univ.), Freiburg i. Schweiz.
 Watson, Joseph, Dublin, 33 Pembroke Road.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Liebling, Chevalier Georg, London, jetzt 90 Guildhall School, Victoria Embankment.
 Möller, Dr. Heinrich, früher Leipzig, jetzt Berlin W., Potsdamerstraße 121.
 Wustmann, Dr. Rudolf, früher Leipzig, jetzt Bozen, Erzherzog Heinrichstraße 3.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Charles Maclean (London), The Principle of the Hydraulic Organ.
 Adolf Koczirz (Wien), Der Lautenist Hans Judenkünig.
 L. de la Laurencie (Paris), Jean-Marie Leclair L'aîné.
 Karl Weigl (Wien), Emanuel Aloys Förster.

Dem heutigen Hefte liegen Prospekte von Breitkopf & Härtel in Leipzig
und Hermann Traps in Wildstein, Böhmen bei.

Ausgegeben Anfang Januar 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 5.

Sechster Jahrgang.

1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *ℳ* für die 2 gespaltene Petitzelle. Beilagen 15 *M.*

Amtlicher Teil.

Bekanntmachung.

Hierdurch geben wir den Mitgliedern der IMG. bekannt, daß der Eintrag der Gesellschaft in das Vereinsregister des Königlichen Amtsgerichts zu Leipzig am 16. Januar 1905 erfolgt ist und diese dadurch die Rechtsfähigkeit erlangt hat.

Für die Eintragung wurde vom Amtsgericht eine kleine Abänderung des § 4 gefordert. Wir entsprachen dem behördlichen Ersuchen und änderten auf Grund der uns in der Hauptversammlung am 30. September 1904 erteilten Ermächtigung den Anfang des § 4 in der folgenden vom Amtsgericht vorgeschlagenen Weise:

»Das Präsidium, das aus den Vorständen der Landessektionen besteht, hat die Oberaufsicht über die gesamte Tätigkeit der IMG., insbesondere über Publikationen und Kongresse.«

Berlin und Leipzig, am 24. Januar 1905.

Der Vorstand der Internationalen Musikgesellschaft.

Dr. H. Kretzschmar, Dr. Max Seiffert, Dr. Oskar von Hase,
Vorsitzender. Schriftführer. Schatzmeister.

An die Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft.

Wir bringen hiermit zur Kenntnis unserer Mitglieder, daß wir mit den Verlegern der »Rivista musicale italiana« vereinbart haben, daß sie von jetzt ab den Mitgliedern der IMG. die Rivista statt für 14 L. (N 11.20) zum Ausnahmspreise von 9 L. (N 7.20) liefern. Früher erschienene Jahrgänge sind gleichfalls zu diesem Ausnahmspreise zu beziehen. Diejenigen Mitglieder, die von dieser Vergünstigung Gebrauch zu machen wünschen, bitten wir ihre Bestellungen baldigst an die Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig gelangen zu lassen.

Der Vorstand der IMG.

H. Kretzschmar,	Max Seiffert,	Oskar v. Hase,
Vorsitzender.	Schriftführer.	Schatzmeister.

Aufruf.

Die Erledigung der Tagesordnung unseres Kongresses in Leipzig war so zeitraubend, daß ich es für unangebracht hielt, noch in letzter Minute die Debatte über eine Angelegenheit zu veranlassen, welche für die IMG. eine große Bedeutung hat. Ganz im Sinne der vortrefflichen Anregungen Prof. Kretzschmar's wollte ich darlegen, daß die IMG. sich nicht darauf beschränken darf, eine Zeitschrift und wissenschaftliche Abhandlungen zu edieren. Aufgabe der IMG. ist es, nicht nur über Musik zu reden und zu schreiben, sondern vor allem auch Musik zu treiben.

Nach welcher Richtung hin die IMG. ihre praktisch-musikalische Tätigkeit auszuüben habe, darüber kann meines Erachtens kein Zweifel obwalten. Gegenüber der vielfach vertretenen Ansicht: man solle die Werke älterer Zeit mit den heutigen Mitteln und in der Gestalt aufzuführen, die der Komponist gewählt haben würde, wenn er in unserer Zeit lebte, — ist es dringend nötig, daß die IMG. Musteraufführungen veranstaltet, die den Anforderungen unserer Wissenschaft von der alten Musikpraxis Genüge leisten und mit allen uns zu Gebote stehenden Mitteln ihren wesentlichen Kern von neuem beleben.

Als ersten Schritt in dieser Richtung beantrage ich: unseren nächsten **Kongreß** mit einem **Musikfest** zu verknüpfen und beide im Herbst 1905 zu **Amsterdam** abzuhalten. Das Programm soll ein internationales sein und in einer Zusammenkunft der Landesvorstände

festgesetzt werden. Die ausführenden Kräfte sind vollauf da; Schwierigkeit könnte der Aufstellung des Programms höchstens nur aus der Fülle des Materials erwachsen.

Für solche Musikfeste hat nun die IMG. bisher keine pekuniären Mittel zur Verfügung. Die Bildung eines Garantiefonds dazu ist also unerlässlich. Nach Rücksprache mit Sachverständigen in Amsterdam glaube ich, daß eine Summe von 10000 ₛ ausreichend sein wird.

Mein Vorschlag geht nun dahin, daß diese Summe durch freiwillige Spenden aufgebracht wird. Dieser Musikfestfonds soll ganz selbständig bestehen und von drei Landesvorständen, darunter zwei Nichtdeutschen verwaltet werden. Die IMG. hat keinen anderen Anspruch auf diese Gelder, als zur Deckung etwaiger Defizits eines Musikfestes in der Höhe, wie sie von den Verwaltern genehmigt wird. Das Kapital von 10000 ₛ soll also nicht bloß für das erste Musikfest dienen, sondern den Grundstock eines dauernden Garantiefonds bilden, dem etwaige Überschüsse eines Festes zufließen. Weitere Bestimmungen über dies Kapital müßte eine Versammlung der Landesvorstände treffen.

Ich erkläre mich bereit, 1000 ₛ beizusteuern, und hoffe, daß die gute alte Musica unter unseren Mitgliedern und Freunden so viele Gönner findet, daß die Summe bald beisammen ist und die Vorbereitungen beginnen können.

Den Haag, 24. Dezember 1904.

D. F. Scheurleer,

Vorsitzender der Vereeniging voor Noord-Neederlands
Muziekgeschiedenis und der Sektion Niederlande der IMG.

Es ist dem Vorstand des Präsidiums eine besondere Freude, obigen Aufruf des Herrn D. F. Scheurleer mit dem wärmsten Dank für seine tatkräftige Initiative den Mitgliedern der IMG. zur Kenntnis zu bringen.

Wir richten hiermit an die Vorstände der Landessektionen und Ortsgruppen das Ersuchen, sich der Förderung des bedeutsamen Planes freundlichst annehmen und dem Unterzeichneten über alle weiteren Schritte Nachricht geben zu wollen. Weitere Beiträge zu dem Garantiefond nimmt der Schatzmeister schon jetzt entgegen, die »Zeitschrift« wird über sie quittieren.

Berlin, 20. Januar 1905.

I. A. des Vorstandes des Präsidiums

Max Seiffert,
Schriftführer.

Über Pflege alter Vokalmusik.

Bis vor nicht sehr langer Zeit galten Palestrina und Lassus als der Inbegriff der alten Vokalmusik, d. h. nicht etwa die Werke dieser Meister, sondern ungefähr ein Dutzend Stücke, die man in Kirchenkonzerten bei seltenen Gelegenheiten regelmäßig oder abwechselnd aufführte. Die Namen anderer Meister mochte man wohl in musikgeschichtlichen Werken lesen, zu hören bekam man von ihren Werken mit seltenen Ausnahmen kaum jemals etwas. Allmählich breitete sich die Kenntnis der alten Meister etwas mehr aus, wenigstens unter den wenigen, die für musikgeschichtliche Studien ein lebendiges Interesse hatten. Große Sammelwerke erschienen, wie Proske's *Musica divina*, Commer's *Collectio operum musicorum batavorum*, der Beilagenband zu Ambros' Musikgeschichte, ohne freilich auf die Praxis einen irgendwie bedeutenden Einfluß zu üben. Noch heute, Jahrzehnte nach dem Erscheinen jener großen Sammlungen, sind neun Zehntel der darin niedergelegten Werke nirgends aufgeführt. Dann kam die Zeit der Gesamtausgaben: Palestrina's Werke liegen vollständig vor, die Lassus-Ausgabe ist gesichert, Sweelinck's Werke sind sämtlich neu gedruckt, Hobrecht-, Isaak-, Senfl-, Vittoria-Ausgaben und viele andere sind in Vorbereitung. Es liegt schon jetzt eine für den einzelnen beinahe unübersehbare Fülle von Werken alter Meister im Neudruck vor. Da erheben sich nun die Fragen: Wie ist dieses umfangreiche Material nutzbar zu machen? Wie ist es aus einem toten Besitz in ein zinstragendes Kapital zu verwandeln? Ist dies überhaupt möglich? In diesem Falle, welche Vorteile würden wir davon haben können? Oder lohnt sich die Mühe nicht, die auf die neuen Ausgaben verwendet wird? Über diese und ähnliche Fragen herrscht im allgemeinen noch sehr große Unklarheit. Die folgenden Zeilen haben den Zweck, wenigstens auf einige dieser Fragen einzugehen.

Es sei hier vor allem die erste Frage vorgelegt: Wie ist das umfangreiche Material nutzbar zu machen? Auf zweierlei Weise. Einmal, indem es als Material für eine Entwicklungsgeschichte der Musik dient. Für eine solche ist vieles von Wichtigkeit, was vom künstlerischen Standpunkt aus unbedeutend erscheinen mag, wie z. B. ein Teil der frühesten Versuche der Instrumentalmusik im 16. und 17. Jahrhundert, die Vokalmusik des 14. Jahrhunderts. Über diese Seite der Frage sei hier weiter nichts gesagt, sie geht den einzelnen Forscher an, nicht die praktischen Musiker, die sich etwa mit alter Musik abgeben. Für die letzteren ist die zweite Antwort auf die gestellte Frage von besonderer Bedeutung. Für mich als Musiker, als Künstler hat das Werk eines alten Meisters nur insofern Wert, als ich mich daran künstlerisch erfreuen kann. Stücke, die als Beleg für Entwicklung der Formen z. B. von größter Wichtigkeit sind, können daneben als Kunstwerk unendlich langweilig und darum minderwertig sein. Es handelt sich also nun darum, das Material zu sichten, solche Stücke, die nur in die Studierstube des Forschers gehören, zu trennen von solchen, die rein als Kunst-

werke hohen Wert haben. Und dabei ist wieder auf hohen Wert der Nachdruck zu legen. Mittelmäßige Stücke, Dutzendware, überlasse man ruhig dem ewigen Schlummer, sie sind Ballast, nicht der Mühe wert, die man darauf verwenden muß. Nur so ist es bei der ungeheueren Menge alter Stücke möglich, die wertvollsten zu retten. Bei einer solchen Betrachtungsweise scheidet für die Öffentlichkeit sofort ein bedeutender Teil von Stücken aus. Man hat nun schon seit langem versucht, ausgewählte Stücke für den praktischen Gebrauch herauszugeben. Die schon genannten Sammelwerke, und außer ihnen viele andere größeren oder geringeren Umfanges, dienen in erster Hinsicht diesem Zweck. Will man die darin niedergelegten Werke aufführen, so stellt sich sogleich die erste Schwierigkeit ein: das Notenmaterial ist schwer zu beschaffen. Viele Sammlungen existieren nur in Partitur, sind zudem meist noch in alten Schlüsseln notiert, Stimmen müssen mühsam herausgeschrieben werden. Eine Anzahl anderer sind in unserer Schreibweise in Stimmen und Partitur für den sofortigen Gebrauch leicht zu beschaffen, aber auch unter diesen verlieren fast alle an Wert, einmal, weil die Auswahl anfechtbar, oft ganz willkürlich, zufällig erscheint, und dann, weil in der Behandlung der Vortragszeichen, der Tempoangaben, der Transpositionen, die fast jedes alte Stück verlangt, sehr viele Mißgriffe vorkommen. Dazu kommt die Unkenntnis der meisten Dirigenten in bezug auf stilgemäße Vortragsweise, richtige Besetzung u. dgl. Es ist also gar nicht zu verwundern, daß trotz des überreichen Materials für die Aufführungen alter Werke sehr wenig herausgekommen ist. Mit dem Herausgeben ist eben nur ein geringer Teil der Arbeit geleistet. Viel wichtiger ist es für den Augenblick, daß man darüber Aufklärung schafft, wie denn nun die Werke der alten Meister anzufassen sind, um zur richtigen Wirkung zu gelangen. Jeder Dirigent eines Männergesangsvereins, eines kleinen Kirchenchores, hält sich für befugt, ab und zu alte Werke aufzuführen, oft ohne eine Ahnung davon zu haben, daß dazu eine Anzahl positiver Kenntnisse gehört, die man nur durch langjährige Beschäftigung mit den alten Meistern und durch gründliches Studium der musikgeschichtlichen Literatur erlangen kann. So sind denn die Aufführungen meistens Zerrbilder. Dies wird erst dann besser werden, wenn man darüber klar ist, daß hier in Wirklichkeit eine der schwierigsten Aufgaben vorliegt, die dem reproduzierenden Künstler gestellt werden kann. Zu einer stilvollen Vorführung gehören vorzügliche Musiker, die aber außerdem noch die Talente eines tüchtigen Dirigenten besitzen und schließlich in der alten Musikliteratur, der musikgeschichtlichen Forschung heimisch sein müssen. Ein großes Mißverständnis ist es schon, immer an Konzertaufführungen zu denken, während doch die alte Vokalmusik entweder für den Gottesdienst bestimmt war, oder im Hause, in der *camera*, gesungen wurde, nur ausnahmsweise bei besonderen festlichen Gelegenheiten auf einen größeren Hörerkreis berechnet war. So kommt es, daß man ein vierstimmiges Madrigal von einem Chor von 50 und mehr Stimmen singen hört, wo doch der Komponist nur an eine einfache Besetzung durch vier Solostimmen oder an eine doppelte, wenn es hoch kommt dreifache Besetzung jeder einzelnen Stimme gedacht hat. Da heißt es nun, feine Stilunterschiede machen zu können, um in jedem einzelnen

Falle zu wissen, ob ein Stück durch wenige Sänger auszuführen ist, oder ob es größere Chormassen verträgt. Es gibt nämlich auch Stücke der alten Meister, die, von zahlreich besetztem Chor vorgetragen, an Wirkung erheblich gewinnen. Hier muß die Kenntnis der Schreibart einsetzen; an der Stimmführung, an der Art der Rhythmik, der Deklamation usw. kann ein erfahrener Beurteiler sehen, wo solistische Besetzung angebracht ist, wo chormäßige. Darin darf man sich auch nicht irre machen lassen, wenn man z. B. vom Kopenhagener Cäcilienchor Madrigale und Villanellen von 50 und mehr Sängern mit vortrefflicher Wirkung vorgetragen hört. Dies ist ein Virtuosenstück, das nur ein so ausnahmsweise vorzüglich geschulter Chor fertig bringen kann. Jede Nachahmung mit geringeren Mitteln führt zu plumpem, dickem und grobem Klang. Andererseits gibt es Messensätze in ziemlich schlichtem Satz, oft vorwiegend Note gegen Note, mit langgedehnten Haltenoten, über einen breiten Cantus firmus, in massigem Aufbau, die in ihrer ganzen Großartigkeit und Klangfülle erst dann wirken, wenn sie von ziemlich großem Chor gesungen werden. Ähnlich kann man es ja einer modernen Partitur auch ansehen, ob sie für ein Streichquartett oder ein Streichorchester gedacht ist. Ebenso wie wir vollständig berechtigt sind, gewisse Stücke Bach's, die für Clavichord gesetzt sind, auf dem modernen Flügel zu spielen, können wir auch, ohne Stülfeher zu begehen, gewisse Vokalwerke auf größere Chöre übertragen, obschon wir wissen, daß in früheren Jahrhunderten so große Chöre überhaupt nicht existiert haben.

In betreff des Tempo kann man beobachten, daß die meisten Dirigenten ein viel zu langsames Zeitmaß nehmen, verleitet durch die alte Notierungsart in halben oder ganzen Noten. Ich habe von einer berühmten Gesangsvereinigung Stücke von Palestrina und Lassus gehört, die so langsam vorgetragen wurden, daß es nicht mehr möglich war, zu bemerken, wie die Nachahmungen einzelner Phrasen aus einer Stimme in die andere übergingen. Die Stücke erschienen als langgedehnte Akkordfolgen, von Gliederung und Aufbau war wenig zu merken. Das Tempo hat sich nach der Schreibart zu richten. Es ist dann richtig, wenn alle kontrapunktischen Verwicklungen dem Hörer am klarsten zum Bewußtsein kommen, wenn die Linien am deutlichsten sind; es soll weder schleppend, noch hastig sein. Es gibt Stücke, französische Chansons z. B., die auf parlando-Wirkung berechnet sind und oft in einem ganz raschen Tempo genommen werden müssen, so rasch, als wenn prestissimo vorgezeichnet stände. Sowenig wie beim Vortrag moderner Musik, ist auch hier ein metronomartiges Taktschlagen angebracht. Innerhalb eines Stückes kann das Tempo beträchtlich wechseln, je nachdem es der Textausdruck oder der musikalische Aufbau anzeigen. Überhaupt darf man nie vergessen, daß die alte Vokalmusik auf einen sehr fein nuancierten Vortrag rechnet, auch wenn keine Vortragsbezeichnungen angegeben sind. Tempo, richtige Intonation, die Art des Vortrags wurden bekanntlich früher nicht durch Zeichen festgelegt wie jetzt, sondern man überließ es den Sängern, alles nötige nach eigenem Ermessen hinzuzutun. Daß sehr feine Nuancierungen angewendet wurden, wird nicht nur durch direkte Nachrichten alter Musikschriftsteller bestätigt, sondern es ergibt sich auch aus der Überlegung;

die alte *a cappella*-Komposition zeigt eine so raffinierte Kenntnis der Gesangsstimmen, daß in dieser Hinsicht die heutige Chorliteratur gegen die frühere sehr kümmerlich erscheint. Von Gesangskünstlern wurde für Gesangskünstler geschrieben. Jene Künstler widmeten ihre ganze Tätigkeit ausschließlich der menschlichen Stimme. Worin soll wohl ihre Kunst bestanden haben, wenn nicht in der feinsten Nuancierung dessen, was man später *bel canto* nannte, da doch die eigentliche virtuose Koloraturfertigkeit in den Kompositionen bis gegen 1600 bei weitem nicht die Rolle spielt, wie später in der Oper? Wodurch hätten wohl die Sänger im Crucifixus von Palestrina's Hexachordmesse die kunstverständigen Kardinäle zu hellem Entzücken hinreißen können, wenn nicht durch feinste Nuancierung; was bleibt denn in dieser Komposition, die ganz einfach vorwiegend Note gegen Note gesetzt ist, anderes für den Vortrag übrig? Je komplizierter das kontrapunktische Gefüge einer Komposition ist, desto sorgfältiger muß nuanciert werden. Nur so ist es möglich, jede Feinheit der Stimmführung hörbar zu machen. In neueren Chorkompositionen ist die Dynamik meist nicht besonders fein. Die Stimmen crescendoen oder diminuieren meistens zugleich. Anders in einem polyphon fein gearbeiteten Stück. Dort muß die eine Stimme anschwellen, wo die andere abnimmt, oder man hört etwa ein *f* der Unterstimmen gegen ein *p* der Oberstimmen. Insbesondere bei den Einsätzen eines Imitationsmotivs in den Mittelstimmen ist darauf zu achten, daß etwa abgehende Stimmen niemals den gleichzeitigen Eintritt der neuen Stimme verdecken. Zum wirksamen Vortrag eines komplizierten, etwa sechsstimmigen Stückes ist es nötig, die einzelnen Gesangsstimmen mit einer Unmenge von Crescendo-, Diminuendo-, Sforzato-Zeichen zu bedecken, jede kleinste Nuance anzuzeigen, bis der Chor so geschult ist, daß er die Vortragsweise kennt. Aus langer Erfahrung heraus weiß ich, daß dies Durchdenken der richtigen Vortragszeichen, die genaue Bezeichnung jeder einzelnen Stimme der mühsamste Teil des Studiums ist. Wie viele Dirigenten verwenden eine Arbeit von vielen Stunden auf die Vortragsbezeichnung eines Gesanges, der vielleicht drei Minuten lang währt? Und doch ist auf andere Weise Klarheit des polyphonen Gewebes nicht zu erreichen. Hierin liegt auch ein Mangel der meisten Neuausgaben mit Vortragszeichen. Die Zeichen sind meistens für den ganzen Chor zugleich gesetzt, nicht für die einzelnen Stimmen, und sind auch nur in Bausch und Bogen angegeben. Als Beispiel möchte ich den Anfang eines sechsstimmigen Kanons von Josquin hersetzen; das Stück mit vollendeter Klarheit zu singen, gehört zu den schwersten Aufgaben, die der Ensemblegesang überhaupt stellt. Es bildet nicht etwa eine Ausnahme, sondern ist nur ein Beispiel für viele ähnliche Stücke, die ohne minutiöse Nuancierung ganz unmöglich sind. Die Zeichen sind von mir so gesetzt, wie sie sich nach vielen Versuchen für die öffentliche Aufführung am zweckmäßigsten gezeigt haben.

Bei peinlich sorgsamer Beachtung der angegebenen Zeichen ist es möglich, das komplizierte Stück mit vollendeter Klarheit vorzutragen und die Vereinigung dreier verschiedener zweistimmiger Kanons auch für das Ohr ganz deutlich zu machen.

Ziemlich rasch.

Sopran.

Musical staff for Soprano in G major, 2/4 time. The staff contains a whole rest followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics "Ba - - - sies" are written below the notes.

Alt I.

Musical staff for Alto I in G major, 2/4 time. The staff contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note G4. The lyrics "Ba - - - sies moy" are written below the notes.

Alt II.

Musical staff for Alto II in G major, 2/4 time. The staff contains a whole rest followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics "Ba - - - sies" are written below the notes.

Tenor.

Musical staff for Tenor in G major, 2/4 time. The staff contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note G4. The lyrics "Ba - - - sies moy" are written below the notes.

Baß I.

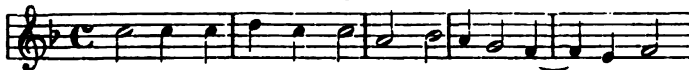
Musical staff for Bass I in G major, 2/4 time. The staff contains a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a half note G3. The lyrics "Ba - sies moy" and "ba - sies moy" are written below the notes.

Baß II.

Musical staff for Bass II in G major, 2/4 time. The staff contains a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The lyrics "Ba - - - sies" and "moy" are written below the notes.

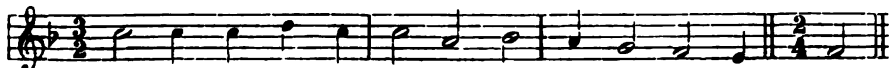
Continuation of the musical score for Soprano, Alto I, Alto II, Tenor, Bass I, and Bass II. The Soprano part continues with "moy" and "ba - - - sies moy". The Alto I part continues with "ba - - - sies moy". The Alto II part continues with "moy" and "ba - sies moy". The Tenor part continues with "ba - sies moy, ba-sies moy, ba - sies moy, ba-sies moy". The Bass I part continues with "ba - sies moy, ba - sies moy, ba-sies moy". The Bass II part continues with "ba - sies moy".

Sehr oft ist es nötig, Akzentverschiebungen eintreten zu lassen, so daß plötzlich der Akzent auf den schwachen Taktteil fällt. Die meisten alten Musikstücke sehen in moderner Notation so aus, als wären sie ganz schlecht deklamiert. Dementsprechend hört man sie meistens ganz falsch deklamiert. Die guten Meister haben nun aber fast immer große Sorgfalt auf gute Deklamation verwendet. Die Schuld liegt auf unserer Seite. Wir können den Taktstrich nicht mehr entbehren und zwingen eine frei und schön deklamierte Stimme unter die Fesseln des Taktstrichs. Der Dirigent, der sich vom Taktstrich nicht frei machen kann, ohne dabei unrhythmisch zu werden, wird niemals alte Vokalmusik richtig aufführen können. Wollte man eine Stimme eines komplizierteren alten Stückes ganz korrekt nach unserer Art notieren, so würde man nicht selten gezwungen sein, den Takt zu wechseln, etwa zwischen zwei $\frac{4}{4}$ -Takte einen $\frac{3}{4}$ -Takt einzuschieben u. dgl. Alle diese Unbequemlichkeiten fielen für den Sänger des 16. Jahrhunderts, der keine Taktstriche kannte, weg. Er sang seine Stimme mit Rücksicht auf korrekte Deklamation und gab den Akzent da, wo die Silbe ihn verlangte, ganz unbekümmert darum, ob der betreffende Ton auf gutem oder schlechtem Taktteil stand, wie wir es nennen. Da nun dies Spiel sich in allen Stimmen an verschiedenen Stellen wiederholt, so resultiert daraus ein reizvoller Widerstreit verschiedener rhythmischer Elemente. Diese rhythmischen Feinheiten sind in unserer Partiturschrift mit Taktstrichen fast unmöglich anzugeben. Der Dirigent, der sie nicht zwischen den Takten herausliest, unterschlägt eine der entzückendsten, charakteristischsten Wirkungen der alten polyphonen Gesangsmusik. In dieser Beziehung hat der Taktstrich unendlich viel geschadet. Die Einsicht in eine so verfeinerte Rhythmik könnte auch der heutigen Musikübung sehr zu Nutzen kommen. Auch hier wird ein kurzes Beispiel deutlicher sein als viele Worte. Eine neuere Ausgabe schreibt das bekannte Weihnachtslied des Prätorius wie folgt:



Es ist ein Ros' entsprungen aus ei-ner Wur - zel zart (usf. immer im C-Takt)

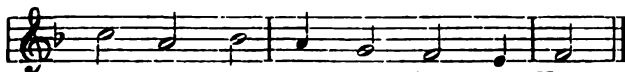
Singt man nach dieser Angabe, so entsteht musikalischer Unsinn. Denkt man sich die Taktstriche weg und deklamiert ganz natürlich, so ergibt sich in unserer Schreibweise folgende Fassung:



{ Es ist ein Ros' ent - sprungen aus ei - ner Wur - zel zart, {
 { Wie uns die Al - ten sun - gen aus Jes - se kam die Art {



und hat ein Blüm-lein bracht mit - ten im kal - ten



Win - ter wohl zu der hal - ben Nacht.

So würde ich das Stück singen lassen. Es kommt sogar nicht selten vor,

daß die Akzente in jeder Stimme auf anderem Taktteil stehen. Dafür diene als Beispiel der folgende Beginn einer Chanson des Jannequin:

Sehr rasch.

Sopran. Au jo - - ly, jo - ly, jo - - ly, .

Alt. Au jo - ly, jo - ly

Tenor. Au jo - - ly, jo - ly, jo - - ly jeu

Baß. Au jo - ly, jo - ly jeu

. jeu du pousse a - vant du pousse a - vant au jo - ly, jo - ly

jeu du pousse a - vant

du pousse a - vant, du

du pousse a - vant

Korrekt notiert würde die Sopranstimme so aussehen:

Au jo - ly, jo - ly, jo - ly jeu du pousse a - vant du

pousse a - vant au jo - ly, jo - ly

Ich lasse das Stück singen, als ob es so notiert wäre; die Akzentzeichen sind als Fingerzeig für die richtige Deklamation anzusehen. Da nun jede der anderen Stimmen ebenso aufzufassen ist, so entsteht beim Vortrag ein

austatt des kräftigen »Donners« im Englischen, heißt es hier ganz sanft und zahm: »Ist meiner Minne Lohn«, also genau das Gegenteil von dem, was der Komponist wollte; dieser lange Abschnitt ist demnach durch die Übersetzung vollständig verdorben. Es sei gern zugegeben, daß eine gute Übersetzung von Gesangstexten außerordentlich schwierig ist. Wer sie machen will, muß nicht nur in beiden Sprachen sehr gewandt, sondern auch ein Musiker sein, der es versteht, den Zusammenhang zwischen Wort und Ton, der bei den alten Meistern oft sehr subtil ist, zu bemerken. Am besten ist es schon, man singe, wenn irgend möglich, die Gesänge im Urtext. Als Ergebnis dieser Auseinandersetzung ist also leider zu verzeichnen, daß noch keine der vorhandenen neuen Sammlungen in jeder Hinsicht tadellos ist. Wer sich an ihnen schulen wollte, würde vollkommen schiefe Anschauung der Sache erhalten. Es ist für jeden Dirigenten, der hohen fachmännischen Ansprüchen gegenüber standhalten will, unerläßlich, an die Quellen zu gehen, sich in das Studium der Musikgeschichte zu versenken und aus positiven Kenntnissen heraus alles selbst zu gestalten. Ich ziehe für meinen eigenen Gebrauch allen sogenannten praktischen Ausgaben die bloßen Textausgaben vor, wie sie in den großen Gesamtausgaben von Palestrina und Lassus und in den »Denkmäler«-Publikationen zu finden sind. Alles übrige tue ich selbst hinzu, transponiere in die passende Tonart nach Maßgabe der Gesangskräfte, Sorge für richtige Deklamations- und Vortragsbezeichnungen, wenn nötig für Übersetzungen. Von einer wirklich fruchtbringenden Tätigkeit auf dem Gebiet der alten Vokalmusik kann erst dann die Rede sein, wenn die Dirigenten sachkundig geschult sind. Es sollten also nicht so sehr die Konzertsäle Ausgangspunkt dieser Bestrebungen sein, vielmehr die Universitäten. Diese können ihren Einfluß auch dahin geltend machen, daß die Madrigale, Chansons und ähnliches wieder Hausmusik werden, anstatt wie jetzt üblich Konzertunternehmen, womit nicht gesagt ist, daß ich öffentliche Konzerte dieser Art beseitigt sehen möchte. Es sei gestattet aus eigener Erfahrung hier einiges auf den Gegenstand bezügliche anzuführen, in der Hoffnung, daß vielleicht hier und dort von anderen die Anregung aufgenommen wird. Vor Jahren, als ich noch in den Anfängen des Universitätsstudiums war, empfand ich mit anderen Studiengenossen es als einen schweren Mangel, daß wir in den Vorlesungen über die alten Meister viel erfuhren, aber von ihren Werken keine Vorstellung hatten. Im Berliner Konzertleben war damals alte Vokalmusik überhaupt nicht vertreten. Höchstens der Domchor sang ab und zu ein paar Stücke von Palestrina, Lassus, Nanini u. a., wie ich später beurteilen lernte, in der Auffassung meist ziemlich stark vergriffen. So beschlossen wir, uns selbst zu helfen, und es taten sich acht oder neun studierende Damen und Herren unter meiner Leitung zu einem kleinen Chor zusammen. Allwöchentlich kamen wir zusammen und sangen zu unserem eigenen Vergnügen und zu unserer Belehrung Stücke der alten Meister. Partituren und Stimmen mußten jedesmal ausgeschrieben und eingerichtet werden, eine mühsame Arbeit, die aber Frucht getragen hat, indem durch die andauernde Beschäftigung mit den Texten (nicht Bearbeitungen) eine immer wachsende Einsicht in das Wesen jener Musik erlangt wurde. Im Laufe der Jahre hat sich ein Archiv von Hunderten wertvoller Stücke angesammelt, darunter meistens solche, die in Neuausgaben überhaupt nicht zu beschaffen waren, auch Stücke, die aus den alten Originaldrucken zum erstenmal gesungen wurden. So lernten wir prächtige Werke auch weniger bekannter Meister kennen, herrliche Stücke von Marenzio,

Principe di Venosa, Monteverdi, Merulo, von Josquin, Gombert und vielen anderen, die vielleicht außer uns niemand sonst hat jemals hören können, weil das Notenmaterial dafür nicht zu haben ist.

Die Vorteile dieses Systems sind folgende: Man hat mit Mitgliedern zu tun, die wenigstens einigermaßen sachverständig sind, die mit Liebe an die Sache gehen, nicht, wie viele Berufssänger, die sich mit der Hoffnung auf geschäftlichen Nutzen auf diese Sache werfen, wie sie jede andere Sache aufnehmen würden, die Publikumserfolge verspricht. Da man nur im kleinen Kreise singt, erspart man sich all die Mühen und Aufregungen, die ein öffentliches Auftreten mit sich bringt. Man hat nicht nötig 50 und mehr Proben auf das Studieren eines einzigen Programms zu verwenden, wie es tatsächlich mit unkundigen Berufssängern für öffentliche Konzerte nötig ist. Man lernt in weit kürzerer Zeit eine viel größere Literatur kennen. Je mehr gut geschulte Stimmen man zur Verfügung hat, desto besser. Wenn ein Fonds von guten Stimmen vorhanden ist, so können einige musikalische »Naturesänger« mit leidlicher Stimme zur Erhöhung der Stimmfülle immerhin verwendet werden. Für den Wohlklang besonders wichtig ist eine gute Besetzung des Basses, für die man also besonders Sorge tragen muß. Mit acht bis zehn Stimmen kann man im Salon sehr wohl vier- bis sechs-, sogar achttimmige Stücke mit guter Wirkung singen. Voraussetzung ist, daß alle Sänger musikalische Menschen sind und vom Blatt singen können. In einer Universitätsstadt sollte es nicht schwer sein, acht bis zwölf musikalische, einigermaßen stimmbegabte Menschen zusammenzubringen, zumal da heutzutage in Dilettantenkreisen der Gesang erfreulicherweise mehr und mehr gepflegt wird. Der Dirigent muß natürlich möglichst sachkundig sein. Zum Nutzen solcher, die nicht selbst schon sehr literaturkundig sind, und die nicht eigene Forschungen unternehmen können, seien hier die wichtigsten Quellen angegeben, aus denen sie jahrelang hindurch reichhaltiges Material für ihre Übungen schöpfen können. Alle die zu nennenden Werke sind nicht Bearbeitungen, sondern einfache Textausgaben. Jedes Stück muß daraus erst passend transponiert ausgeschrieben werden, in Partitur und Stimmen, und zwar aus den alten Schlüsseln in die gewöhnlichen Schlüssel übertragen, der leichteren Benutzbarkeit wegen. Über Tempo, Deklamation, Athempausen, dynamische Nüancierung hat der]Dirigent Angaben zu machen.

Jede größere Bibliothek enthält die folgenden Werke. Verhältnismäßig wohlfeil und auch dem einzelnen zugänglich ist der Beilagenband zu Ambros' Musikgeschichte (Bd. 5) mit 62 Stücken, darin besonders wertvoll die Niederländer Pierre de la Rue, Josquin, Févin, Gaspar, dann Heinrich Isaak, Senfl, Willaert, Hassler, einige prächtige Motetten spanischer Meister und etliche Canzonen und Lieder von Scandellus. In einzelnen Bänden sehr wohlfeil erhältlich (einiges vergriffen) ist Proske's unschätzbare *Musica divina* (Regensburg, bei Pustet). Sie enthält eine Auslese der schönsten Messen, Motetten, Magnificat und ähnlicher Werke mit besonderer Berücksichtigung der Italiener, die bei Ambros fast gar nicht vertreten sind. Nur der niederländischen Musik gewidmet ist Commer's zwölfbändige *Collectio operum musicorum batavorum*, sie enthält vorwiegend kirchliche Musik, aber auch eine Anzahl Chansons von Josquin, Lassus, Clemens non papa u. a. Auch Commer's große Sammlung »*Musica sacra*« ist sehr wertvoll. Eine andere wichtige Sammlung niederländischer Musik ist Maldeghem's *Trésor musical* in mehreren großen Bänden, enthält Hunderte von wertvollen Stücken, da-

runter viel weltliche Musik. Für das italienische Madrigal besonders wichtig ist Luigi Torchi's Sammlung: *L'arte musicale in Italia*, von der mehrere Bände schon erschienen sind (Mailand, Ricordi), für das englische Madrigal die große, vielbändige Ausgabe der *Musical Antiquarian Society* in London. Das deutsche mehrstimmige Lied ist bis jetzt nicht im entferntesten genügend behandelt worden. Eitner's Ausgabe des Ott'schen Liederbuches (1544) ist sehr verdienstlich. Sie enthält 115 Lieder, darunter zahlreiche des vielleicht größten deutschen Liedmeisters, Ludwig Senfl. Leider fehlt uns eine Partiturausgabe von Forster's Liederbuch (1539—56), mit ihren 380 Liedbearbeitungen, vielleicht die wichtigste deutsche Sammlung. Dieses Liederbuch zugänglich zu machen, erscheint mir als eine der wichtigsten Aufgaben der Musikforschung.¹⁾ Wer den *Saggio fondamentale di Contrappunto* des Padre Martini und das Kontrapunkt-Lehrbuch des Paolucci aufreiben kann, findet darin sehr wertvolle italienische Musik, bei Padre Martini überdies die besten kurzen Beispiele für Verwendung der Kirchentonarten, die ich kenne, unerlässlich für jeden, der sich mit Kirchentönen aus erster Hand vertraut machen will, d. h. für jeden, der sich ernsthaft mit alter Vokalmusik abgibt. Viele Antiphonen des Costanzo Porta z. B. bei Martini können mehr Aufschluß über die Kirchentöne geben als lange Abhandlungen. Dazu kommen die großen Gesamtausgaben von Palestrina, Lassus, die Ausgaben der »Denkmäler der Tonkunst« in Deutschland (Hassler), Bayern (Senfl), Österreich (Isaak, Gallus, Trienter Codices, die letzteren mehr von historischem Interesse), die große Sweelinck-Ausgabe, die Vittoria-Ausgabe. Der Beilagenband zu Winterfeld's »Gabrieli und sein Zeitalter« enthält herrliche Stücke dieses Meisters und anderer. Von Bearbeitungen können nur einige hier genannt werden. Mayer's Auswahl englischer Madrigale und Barclay Squire's »Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16.—17. Jahrhunderts«, gleichfalls mit einer Anzahl englischer Madrigale sind verhältnismäßig gut bekannt. Wer freilich die Schönheit der italienischen Musik an der Quelle hat genießen dürfen, wer Palestrina kennt und Gabrieli, Merulo, Monteverdi, Venosa und Marenzio, der wird im englischen Madrigal nur einen Abglanz dieser Herrlichkeiten sehen. Leider ist es um die Kenntnis des italienischen Madrigals schlecht bestellt. Was Squire davon bringt, ist kaum mehr als guter Durchschnitt. Wollte uns doch jemand eine gute Ausgabe von Marenzio's Madrigalen (mehr als 600) bringen, oder eine reichhaltige Auswahl. Es gibt darunter viele der entzückendsten Tonwerke, die jemals geschrieben worden sind. Marenzio bildet für mich die schönste Blüte der alten weltlichen Vokalmusik überhaupt. Viel wertvolles findet man auch in H. Expert's Neuherausgaben alter französischer Musik, Jannequin, Lassus, Sermisy. Ziemlich dürftig ist die Auswahl *Musica sacra* der Edition Peters. In jüngster Zeit ist insofern ein Fortschritt zu verzeichnen, als vorzügliche Sachkenner, wie Haberl, M. Seiffert und einige andere treffliche Bearbeitungen einzelner Werke (Palestrina, Sweelinck) herausgegeben haben, die sowohl in Auswahl wie in Vortragsbezeichnungen und Übersetzung hohen Ansprüchen genüge leisten. Jedoch dies ist erst ein kleiner Anfang. Das meiste bleibt noch zu tun übrig.

Berlin.

Hugo Leichtentritt.

1) Der zweite Teil ist soeben als 29. Band der »Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke« erschienen.

Concerning The Waltz.

The French have sometimes claimed for the Waltz a French origin, deriving it from the Volte (called in Italy Volta), which, according to Thoinot Arbeau, the author of the *Orchésographie* (1588), was a kind of Provençal galliard (Gaillarde, Gagliarda), a dance in ternary time the movements and steps of which were made *en tournant le corps*. And those who advance the claim assert that this dance was subsequently adopted by Germany, and towards the end of the 18th century came back again to France. The Germans on the other hand admit no other than a German origin, tracing the Waltz to the Springtanz, the second part of mediæval dances, the first part of which was in binary time; or at least tracing it to still popular but old German tunes — for instance, “Ach, du lieber Augustin”, of the 17th century — which at first were genuine waltzes and only afterwards became songs. The examination of the facts and fancies involved in these arguments requires more time than they and their outcome are worth. At any rate, a study within less ambitious but safer limits will be sufficiently interesting, and in a higher degree profitable.

The English word Waltz and the French Valse come from the German name of the dance, Walzer (“Roller”, from walzen, to roll). Ländler (“country dance”, in contradistinction to “town dance”), Dreher (“turner”), Deutscher Tanz (German dance), Allemande (not to be confounded with the Allemande in binary and quaternary time), and Tedesco (German dance), are only other names for the same thing. The earlier waltzes are for the most part slow — the Ländler is usually so at all times — the later waltzes, since the rise of the Viennese waltz, are generally quick. The period from 1780 to 1830 comprises the development of the modern waltz. The country dance became a town dance when in 1786 the Viennese saw it danced on the stage in Martin y Soler’s extraordinarily successful comic opera *La Cosa rara*, and at once took a fancy to it. In the next decade it made its way to Paris and to London. However it is said that the modern form of dancing the waltz was not introduced into England till 1812; and then it met with severe criticism, being described as voluptuous, as destitute of grace, delicacy and propriety, and as a disgusting practice. The attribution of voluptuousness is to be found in Byron’s satirical poem *The Waltz*, called “an apostrophic Hymn”. But neither the censurers in England, nor those on the Continent (including Madame de Genlis), could prevent the dance from becoming all the rage.

Not to mention the essays and achievements of less known individuals, Haydn, Mozart and Beethoven, and Kozeluch, Dittersdorf, Eybler, Süßmeyer, Gyrowetz and Hummel wrote waltzes (*Deutsche Tänze*) for the orchestra or for the pianoforte, or for both. Haydn composed in 1792 a set of twelve for the annual ball of the Vienna Society of Artists. Beethoven did the same in 1795, arranged them for the pianoforte, and published two more sets for the pianoforte in 1799 and 1802. Of Mozart, there are many sets dating from 1787 onwards. The great composers however who most contributed to the development of the modern waltz are Weber (1786—1826) and Schubert (1797—1828), who were followed immediately by Lanner and Strauß.

In 1802 the well-informed Koch could write in his *Musical Lexicon*

that the waltz had usually two repeated parts of eight bars each. Comparing this simple and scanty form with the Lanner and Strauß waltz, we see many and great changes. First, the latter consists of a chain of five two-part waltzes; secondly, the parts contain mostly sixteen bars, and the first of the two has occasionally a few introductory bars of the same measure, but outside the periodic structure; and thirdly, the chain of waltzes is preceded by an Introduction of some length in a different measure and tempo, and followed by a Finale (or Coda), which, besides some new matter, brings a summary of the contents of the preceding waltzes. Now it would be a mistake to say that Lanner and Strauß were the inventors of these changes; but we may say that they established and developed what others only occasionally and perhaps imperfectly attempted. Schubert in his waltzes, *Ländler* and *Deutsche Tänze* — the earliest of which are of 1813, 1814, 1818, and 1819 — adheres for the most part to the old form of twice eight bars. But we find also parts of more bars, and, at least once, introductory bars outside the periodicity. On the other hand, we look in vain for an Introduction and a Finale; except in one case, the set for stringed instruments of 1813, which has a Coda. This coda however does not contain a summary. In the same set Schubert departs also from the twice eight bar form, and employs the minuet form — that is to say, a two-part waltz is followed by a two-part trio, after which the first two parts are repeated. Sometimes there are even two trios. Each of the three sets by Beethoven has a coda that does not refer to the preceding matter; and while the second and third consist of two-part waltzes, the first (for orchestra) comprises two-part waltzes, and waltzes with two-part and one-part trios. To return to Schubert, the importance of his waltzes — and in speaking of their importance one thinks of those for the piano, not of the five early ones for strings — lies chiefly in their content, which is melodically and harmonically, and as regards expression, of fabulous wealth. Let us yet note about them that the sets are rather series than chains. Weber wrote waltzes for the pianoforte, for wind-band, and for the orchestra. Of them especially two interest us. One of these, the *Freischütz* waltz (composed in 1818, performed in 1821), a peasants' waltz, belongs more to the old than to the modern time. Leaving out of account the coda, which serves a scenic effect, it has three parts of eight bars each, the third repeating the first. The other waltz, the *Aufforderung zum Tanz* ("Invitation to the dance", composed in 1819 and published in 1821), on the other hand, is out and out modern in spirit and form. Of course the form exceeds the limits of the dance form, being a rondo and thus entitled. But this has not prevented its effective use in the ball room, and its powerful influence not only on subsequent composers of salon waltzes, but also on composers of ball-room waltzes. It exercised its influence by the expressive slow introduction, and especially by the immense verve of the following poem, the incarnation of the spirit of the modern waltz. It is also noteworthy that Schubert and Weber were among the first who persistently used the afterwards invariable accompaniment of a bass-note on the first beat and chords on the second and third beats. With Mozart and Beethoven that form of accompaniment was exceptional. Nor was it the rule with other composers, high or low, of their time.

What we have considered so far is preliminary and introductory. The era of the modern waltz, that is the Viennese waltz, begins with Lanner and

Strauß; and these two and one of the latter's sons, all of them Austrians and residents of Vienna, are the greatest waltz composers, indeed the greatest dance composers, the world has seen, and indisputably real geniuses. The third decade of the 18th century may be, roughly speaking, indicated as the time of the full efflorescence of the modern waltz. Joseph Lanner (1801—43) was first in the field. Johann Strauß I. (1804—49), although for a time in Lanner's band, soon founded one of his own. They became quickly the darlings of the Viennese, nay their divinities. Here is what Hanslick says in his *Geschichte des Wiener Konzertwesens*. "Every nation may envy Austria her Strauß and Lanner. They have filled the waltz-form with an undreamt-of musical charm and true poetic life. They interest the musician and make the people happy. But it is hardly possible to form now an adequate idea of the enthusiastic intoxication into which they transported Vienna. 'Sperl' and 'Volksgarten' were on Strauß and Lanner days actually the most favoured and frequented concert localities. There was never lack of novelties. By 1839, both Strauß and Lanner had published more than a hundred 'works'. Over each new set of waltzes the journals went into ecstacy; and innumerable articles appeared about Strauß and Lanner — they were of all sorts, *schwärmerisch*, humoristic, pathetic, and certainly longer than those devoted to Beethoven and Mozart". The two waltz composers of their time next to them in greatness were the Bohemian Joseph Labitzki (1802—81), and the Hungarian Joseph Gungl (1810—89). Of notable waltz composers outside Austria and its neighbouring countries have to be mentioned especially the Dane Hans Christian Lumbye (1810—74), and the Frenchman Olivier Métra (1830—89), and the Alsatian Emile Waldteufel (b. 1837), who however belong to the minor gods, being inferior in originality and wealth of imagination. A major god arose again in Johann Strauß II., a son of Johann Strauß I., who distinguished himself also as an operetta composer. There were more dance composers of the name of Strauß and of Gungl, but they count for little beside their more famous namesakes. These and many others bearing less illustrious names may be passed over in a brief sketch. What however must not be passed over is the not unnecessary declaration, that the waltzes of the great waltz composers are real works of art which can be and deserve to be admired by the serious musician. It would be easy to draw up a long list of famous musicians who took and take delight in waltzes. Among them would be found Mendelssohn and Brahms. So our love need not be shamefaced.

Edinburgh.

Fr. Niecks.

Musikberichte.

Basel. Da unser Theater abgebrannt ist und wir der Opernvorstellungen entbehren, werden uns mehr Konzerte geboten als in anderen Jahren. Zwischen die zehn regelmäßigen Abonnementskonzerte wurden acht sog. populäre Sinfoniekonzerte eingeschoben, die aber in der Hauptsache vom gleichen Publikum, wie die ersteren, zum mindesten von einem musikgebildeten, besucht werden. Der ernsthafte Musik-

freund befindet sich sehr wohl dabei. Er macht die Erfahrung, daß man sehr gut mehr als die übliche kleine Ration von Sinfoniekonzerten vertragen kann; es wird ihm *ad oculos* demonstriert, daß Kretzschmar recht hat, wenn er in seinen »Zeitfragen« dringlich mehr Aufführungen großer Konzertwerke verlangt und es als ein Mißverhältnis bezeichnet, daß die Konzerttätigkeit der meisten großen Orchester nur einen Anhang — zur Operntätigkeit — bildet. Freilich, wenn wir jetzt auch einsehen, daß es schön und gut ist, wenn das Orchester nicht mit anstrengendem Theaterdienst belastet ist, so wird dieser in der nächsten Zukunft, d. h. sobald wir wieder ein Theater haben, doch nicht vermieden werden können, denn dazu, zwei Orchester nebeneinander zu besolden, ist Basel noch zu klein. Trotzdem kann es nützlich sein, die Wünschbarkeit einmal eingesehen zu haben, in unserer Zeit wo die Verhältnisse so rasch sich entwickeln und schneller als man oft zu glauben wagt, neue Möglichkeiten sich einstellen. Um nur eine zu nennen, man könnte sich z. B. denken, daß die Opern verschiedener Städte sich ein gemeinschaftliches Orchester halten, was für diese selbst manche Vorteile mit sich brächte und die Stadtorchester entlastete.

Wenn man ein eigenes Konzortorchester hätte, müßte dieses freilich noch anders beschäftigt werden, als nur in großen Sinfoniekonzerten. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß man über die Art solcher weiteren Verwendung bei uns oft recht im unklaren ist. Wenn in noch kleineren Städten als Basel in einem Winter einmal keine Operntruppe engagiert wird, was in solchen aus finanziellen Gründen öfter einmal vorkommt, so geraten die das Orchester besoldenden Musikgesellschaften allemal in Nöten, weil ihnen der Zuschuß, den das Theater sonst leistet, abgeht. Das ließe sich wohl vermeiden, wenn sie verständen, die Leistungen des Orchesters mehr der breiten Öffentlichkeit zuzuführen. Es schwebt mir da eine Tätigkeit vor, ähnlich der der Stadtpfeifer im Mittelalter: Aufführungen im Freien oder in großen allgemein zugänglichen Lokalitäten, Mitwirkung bei öffentlichen Akten, bei Festen usw. Aber dazu dünkt sich der ständige Leiter der Abonnementskonzerte in der Regel zu vornehm, ein geeigneter Ersatz ist meistens nicht vorhanden, die Komitee-Herren, die in allen musikalischen Dingen von ihrem Dirigenten abhängig sind, verstehen die Sache nicht zu organisieren usw. Wenn man es lernte die Orchester mehr dem Gesamtwohl dienbar zu machen, könnten bei uns in der Schweiz auch in kleineren Städten solche gut bestehen, denn dann wären sicherlich Gemeinden und Staat gerne zu Zuschüssen bereit, die sie jetzt vorenthalten, da die Sinfoniekonzerte doch nur einem kleinen Bruchteil der Bevölkerung zugute kommen.

Ich habe mir die kleine Abschweifung erlaubt, weil die »Zeitschrift« namentlich auch organisatorische Fragen berücksichtigen soll. Von Basels Konzertwesen ist das erfreuliche zu berichten, daß es unter der ebenso fähigen als von echter Begeisterung getragenen Führung von Kapellmeister Hermann Suter sich kräftig entwickelt. Eine neue Errungenschaft sind einheitliche Programme in den Sinfoniekonzerten der Allgem. Musikgesellschaft. Das Muster einer schönen Zusammenstellung bot ein Brahmskonzert mit der E-moll-Sinfonie, Rhapsodie für Alt und Männerchor, Variationen über ein Thema von Haydn, einigen Magelonen-Romanzen und Liedern und der Akademischen Festouvertüre (Solisten: Ehepaar von Kraus). Im ersten Konzert gab es Bach's zweites Brandenburgisches Konzert in E dur und Klavierkonzert in D-moll, Händel's Concerto grosso in G-moll, Klavierstücke von Bach, Daquin und Scarlatti (Solist A. de Greef) und zum Schluß Haydn's Es-dur-Sinfonie mit dem Paukenwirbel. Der treffliche Gedanke: alte Italiener und Mozart, lag einem anderen Konzert zugrunde. Man holte nur etwas zu weit aus, indem ein Hauptstück der altitalienischen Musik G. Gabrieli's Sonata *pian e forte* war. An sich aber war die Aufnahme dieses Stückes äußerst erfreulich; es machte auch sichtlich tiefen Eindruck auf das Publikum. Der neuen Schule gewidmet war der letzte Abend (8. Jan. 1905). Unser heimischer Komponist Hans Huber kam zuerst zu Wort. Seine Ouvertüre zu »Simplicius« ist ein frisches, glänzend instrumentiertes Stück, das mit seinen heiteren Weisen die Neugierde nach der folgenden bis jetzt noch nicht aufgeführten Oper weckt. Otto Hegner spielte Huber's Klavierkonzert in G-dur. Durch die plastische Kraft seiner Themen zeichnet sich das Werk vor manchen anderen des

Komponisten aus, und daneben besitzt es in hohem Grade den die meisten durchströmenden feurigen Schwung und eine vornehme Diktion. Den Schluß dieses modernen Konzertes machte Strauß' Sinfonia domestica. — Die erwähnten »populären« Sinfoniekonzerte bringen in der Hauptsache sämtliche Sinfonien Beethoven's.

Der ebenfalls von Suter geleitete Basler Gesangverein bot eine weihevollere Ausführung des deutschen Requiems von Brahms im Münster. Das Werk erfreut sich hier besonders großer Beliebtheit, wie denn überhaupt Brahms ein erklärter Liebling des hiesigen Publikums ist, was man wohl zu einem großen Teil dem früheren Dirigenten, Dr. Volkland, als Verdienst zuzuschreiben hat. — In der Weihnachtswoche bot ein Elitechor des Gesangvereins *a cappella*-Kompositionen von Josquin de Près, L. Schröter, Palestrina, Schütz und Mendelssohn, welchem Konzert ich aber leider nicht beiwohnen konnte. Mit derartigen Aufführungen, die in neuester Zeit regelmäßig veranstaltet werden, fängt der Gesangverein an eine seit langem klaffende Lücke auszufüllen.
K. Nef.

Dresden. Vor Weihnachten meldeten täglich die Zeitungen, daß Herr Kubelik nur »ein einziges Konzert« geben würde, und daß dies am 4. Januar stattfinden sollte. Damit war wohl gemeint, daß er gerade an diesem Tage nur »ein einziges Konzert« zu geben beabsichtigte! Noch bevor nämlich dieses »einziges Konzert« sein Ende erreicht hatte, verkündeten die Abendzeitungen schon, daß er am so und so vielen Januar »ein letztes Konzert« werde folgen lassen, was sich wohl auch wieder nur auf den Monat Januar beziehen soll! Großen Zulauf hat er auch jetzt wieder gefunden, großen Beifall nicht. Die Stimmung des Publikums war eine gedrückte; aber am Schluß zogen die Pensionmädden in großen Scharen zu dem Podium hin, ließen ihn noch ein Stück nach dem anderen spielen und zuletzt eins im Dunkeln. Dann zogen sie ab, befriedigt darüber, daß er eben auf ihren Wunsch sogar noch im Dunkeln gespielt habe. Das ist die Wirkung, die Herr Kubelik nicht mit seinem Spiel, sondern mit seiner bewundernswerten Geschäftsentfaltung hervorruft! Der Weg, der von hier aus zur — Kunst führt, ist noch recht weit, und Herr Kubelik wird auf ihm kaum weitergelangen.

Im Gegensatz zu diesem Sensationstreiben veranstaltete Herr Alfred Sittard in der Kreuzkirche ein Orgelkonzert zu wohltätigem Zwecke. Er ist seit ungefähr zwei Jahren als Organist an der genannten Kirche angestellt und hat in den Gottesdiensten und Vespern schon eine Menge Proben seines außerordentlichen Talentes abgelegt. Als Konzertspieler und Veranstalter trat er bei jener Gelegenheit zum ersten Male auf und spielte Werke von Bach, Saint-Saëns, Liszt und Bossi. Gerade in einem Werke von Liszt, der BACH-Fuge, entfaltete er sein Können in bedeutendster Weise. Es ist dies eines jener Werke, die von seinem Schöpfer weit über die Grenzen des Instrumentes, wie sie zur Zeit der Schöpfung gezogen waren, hinaus empfunden und gedacht wurden. Ich war Zeuge, wie Liszt das Werk im Jahre 1879 dem damaligen Organisten an der Stadtkirche zu Weimar, Sulze, bei einer Probe erklärte und verständlich zu machen versuchte. Trotz des eifrigsten Bemühens von seiten des Spielers, auf die Liszt'schen Absichten einzugehen, gelang es ihm doch nicht, sie ganz zu verwirklichen, weil eben die Orgel in den Klangwirkungen zu beschränkt war. Das ist heute anders geworden, und die mit allen Errungenschaften der modernen Orgelbautechnik ausgestattete Orgel der Kreuzkirche verhalf dem jugendlichen Vertreter Liszt'scher Kunst dazu, das Werk in allen seinen Teilen wundervoll zur Geltung zu bringen. Als folgende Nummer sang Herr von Bary den 23. Psalm von Liszt, und wenn ich gerade diese beiden Nummern des Programms besonders hervorhebe, so geschieht es, weil der Vater des Herrn Sittard, der jahrzehntelang als Kritiker in Stuttgart und Hamburg gewirkt hat, kein Anhänger der Liszt'schen Kunst gewesen war. Wenn der Sohn, bei aller Anhänglichkeit an den Vater, nun das Wesen des Liszt'schen Schaffens anders erkannt hat und sich gedrungen fühlt, dies auch öffentlich zu bekunden, so gereicht ihm ein solch echt künstlerisches Verhalten zu ganz besonderer Ehre.

E. R.

Leipzig. Die Philharmonischen Konzerte brachten bei starker Vergrößerung ihres Orchesters unter Leitung des Komponisten Mahler's dritte Sinfonie, die für Leipzig

um so interessanter war, als hier die Sinfonien Mahler's noch beinahe unbekannt sind. Die dritte Sinfonie ist gut geeignet die nähere Bekanntschaft Mahler's zu vermitteln. Man sieht an dieser, der Ausdehnung nach größten Sinfonie, vielleicht am besten, worin Mahler seine Mission erblickt. Eines will er um jeden Preis: Monumentalität. Mit einer Intelligenz, wie sie bei keinem lebenden tonangebenden Komponisten vertreten ist, hat Mahler herausgeföhlt, wonach sich unsere Zeit sehnt, besonders in der Instrumentalmusik. Wie sich nun Mahler monumentale Musik konstruiert, zeugt in noch erhöhtem Maße gerade von der Intelligenz des Komponisten. Mir scheint, als habe sich Mahler ungefähr die Frage vorgelegt: Wäre es nicht möglich, die Kunst der Klassiker, besonders die des Beethoven der 3., 5. und 9. Sinfonie, mit modernen Mitteln zu steigern, da gar manches, was die großen Meister dieser Zeit hinterlassen haben, noch lange nicht intensiv genug ausgenutzt worden ist? Daß Mahler dabei die Form der Sinfonie mit ihren Konsequenzen wählt, liegt auf der Hand, ist aber nicht so wichtig, wie besonders die Wahl seiner Themen, die Art seiner Harmonik und Rhythmik. Die Thematik steht nun auf klassischem Boden, es sind Themen von größter Einfachheit, nirgends originell im Sinne der modernen Musik, das Neue besteht einzig in ihrer großen Ausdehnung, die auf die simpelste Art, durch Wiederholungen und fortwährende Anschlußmotive erzielt wird und durch die Ungeniertheit, mit der diese Mittel angewendet werden, direkt verblüfft. Mahler ist bei der Wahl seiner Themen auch nicht wählerisch, er nimmt und entlehnt, wo er gerade etwas geeignetes findet. Seine Harmonik scheint sich absichtlich mit Vorliebe an das diatonische System zu halten; kaum ein moderner Musiker arbeitet so wenig mit Chromatik. Auch hier merkt man das bewußte Streben, möglichst plastisch zu schreiben, weshalb die Mittel der Harmonik auf große Wirkung berechnet sind und harmonische Kühnheiten und Überraschungen gesondert, mehr isoliert als im thematischen Zusammenhang auftreten. Überall, auch in der strammen Rhythmik, die in dieser Sinfonie mit der Schubert's zusammenhängt, offenbart sich ein Musiker von schärfster Intelligenz, der wie kaum einer gelernt hat, die Mittel der großen Meister zu verwerten. Diese Mittel würzt und vergrößert nun Mahler mit den Errungenschaften, die insbesondere die moderne Orchestertechnik gebracht hat: er bauscht sie auf eine bis dahin unerhörte Weise auf¹⁾. Und um diese künstliche Vergrößerung, die vor keinen, auch nicht den trivialsten Mitteln zurückscheut, scheint mir auch die Mahler'sche Kunst zu drehen. Für eigentlich echt kann ich sie nicht halten, weil in erster Linie Spekulation durchblickt und meiner Ansicht nach derart triviales Empfinden, wie es bei einer Menge Stellen sich zeigt, mit Größe sich nicht vereinen läßt. Ich bin aber fest überzeugt, daß sich mit der ganzen Kompositionsweise Mahler's eine große Kunst aufbauen läßt, nur müßte ein musikalisch edel fühlender Meister auf ihr fußen. Der Wiener Schule, die bei Mahler überall durchblickt, hat dieser Komponist einen trivialen Zug einverleibt, sie vergrößert. — In den Neuen Abonnementkonzerten wurde man mit verschiedenen Werken der, wie man sie bereits häufig nennen hört, »Münchener Schule« bekannt gemacht, die aber hier keinen nachhaltigen Eindruck ausübten. Die »Münchener Schule« wird als die fortschrittlichste angesehen, weil sie auffallend stark das Prinzip der sinfonischen Dichtung vertritt. Mir scheint (und es liegen hierfür verschiedene Anzeichen vor), als ob die Glanzzeit der sinfonischen Dichtung, wenigstens wie sie gegenwärtig behandelt wird, bereits vorüber sei. Die Liszt'schen Werke drücken sich als Typen noch entschieden durch, was aber die jüngeren Komponisten außer einigen Werken von Strauß gebracht haben, stößt kaum auf allgemeines Interesse und ist auch nicht dazu angetan, es zu tun. Es traf dies auch bei den Werken Böhe's, »Nausikaas Klage« und des »Proteus« von R. Louis zu, die so hingenommen wurden. Ein Klavierkonzert von Stavenhagen und neulich »Eine Singspiel-Ouvertüre« von Edgar Istel, ein keckes, aber leichtwiegendes Stück, vermochten die »Münchener Schule« ebenfalls nicht eindrucksvoller zu präsentieren. — Ins Interessefeld dieser Zeitschrift fällt noch der Chopin-Tanzabend der Isadora Duncan. Was ich früher (Ztschr. VI, S. 76) über die Tänzerin sagte, fand

1) Damit steht im unverkennbarem Zusammenhang, daß Mahler die Instrumentation besonders der Sinfonie Beethoven's einer modernen Auffrischung unterzieht.

auch bei diesem Auftreten seine Bestätigung. Sie legt nicht immer kritisch genug aus, abgesehen davon, daß die Dame speziell für Chopin lange nicht genügend Glut und Leidenschaft besitzt, um dem Wesen Chopin's gerecht werden zu können. Einige Auslegungen, besonders die der Präludien C-moll und E-moll (op. 28 Nr. 20 und 6) waren aber im höchsten Grade geistvoll; man steht hier tatsächlich vor einer für unsere Zeit in der Praxis neuen Kunst, wenn sie auch erst in den Anfängen zu sein scheint. Wie manches wird auch zu erzielen sein, wenn z. B. zum Duo- und Triotanz geschritten wird!

Vor Weihnachten führte der Bachverein das Weihnachtsoratorium von Bach auf in einer zweifellos sehr sorgfältigen und lebendigen Wiedergabe. Die Aufführung hatte den entschiedenen Nachteil, daß sie zu lang war, wenn auch mit dem System, die Da capo-Arien zu wiederholen, wie am Bachfest, glücklicherweise ganz gebrochen worden war. Das für sechs Festgottesdienste berechnete Werk verlangt bei einer Konzertaufführung ganz gründliche Streichungen, nicht nur wegen der Ausdehnung, sondern auch wegen des Charakters. Durch seinen gleichartigen Stoff wie die gleichartige musikalische Behandlung wirkt das Werk in seiner Gesamtheit etwas einförmig. In den großen feurigen Chören z. B. (übrigens fast durchweg Übertragungen weltlicher Stücke) bringt Bach meistens den gleichen oder beinahe ähnlichen Charakter zum Ausdruck, gibt wohl rein musikalisch immer neue Kombinationen, aber nirgends eigentlich neue Probleme, die darzulegen vermöchten, wie selbst ein ähnlicher Stoff musikalisch anders behandelt werden könnte. Dies erstreckt sich bis auf Einzelheiten, auf die Wahl der Tonarten wie der Instrumente. Die stereotype Mitwirkung der Trompete z. B. wirkt am Ende beinahe mechanisch, was ja Dinge sind, die nur bei dem Werk als Ganzes eine Rolle spielen. Für die so häufigen »Parodien« (mehr als ein Dutzend Stücke sind bekanntlich Übertragungen) besitzt ein moderner und vorbereiteter Hörer ein schärferes inneres Ohr als früher, und da und dort würde man sich auf den geistlichen Text gern eine andere, individuellere Musik wünschen. Die Aufführung machte auffallend wenig Gebrauch von der Orgel als Begleitinstrument, deren Mitwirkung sich nach den Prinzipien, die Max Seiffert in so ausgezeichnete Weise in dem Aufsätze des Bach-Jahrbuchs »Praktische Bearbeitungen Bach'scher Kompositionen« aufgestellt hat, zu richten schiene. Ob man damit nicht etwas zu weit ging, scheint mir der Diskussion wert. Wenigstens sehe ich darin einen Grund, wenn man der Aufführung nachsagte, daß der trauliche Weihnachtscharakter des Werkes nicht genug zum Ausdruck gekommen sei. Vielleicht lag es aber einzig an der Registrierung, die kräftiger hätte sein müssen.

A. Heuß.

London. On 2 January 1905 Henry J. Wood performed at Queen's Hall the 3 early Wagner Overtures, "Polonia", "Christopher Columbus", and "Rule Britannia"; all being first performances in England. They have one great merit in common, for which many of their sins may be forgiven them, they are bubbling over with life. They are crude, blatant, and even vulgar; but still, in virtue of this one quality they are lifted out of the category of mere exercises in composition. When he composed them. Wagner seemingly had a nervous dread of appearing too thoughtful, or of getting too near a subtle emotion. The world in which he moves is one of primitive feeling and unreflecting joy of life. Similarly his orchestral colours are glaring and crude, and singularly lacking in variety. Compared to his later work they are as a cheap oleograph is to a Titian. His harmonies are similarly conventional and limited, and the melodic invention itself is not on a much higher level. It is almost universally agreed that Rule Britannia is the least good of the three; but there is doubt as to which is the better of the two others. For myself, I prefer Columbus, because of the signs of striving after something deeper; and there is also an extraneous interest in tracing the resemblance between the frequently recurring fanfare and that of Das Rheingold, and in noting how the pictorial representations of the sea in the Flying Dutchman have grown from the germs found here. Polonia is a study in elementary contrasts of gaiety and grief, and timid suggestions of local colour. In Rule Britannia, the model of which is undoubtedly Weber's treatment of "God save the King" in the Jubilee Overture (though there the tune appears only

at the end), the handling of the chief melody is maladroit and hardly more than a mechanical playing with fragmentary phrases of it. But out of one of them springs one of the chief figures in the Kaisermarsch, and the chromatic second theme is the most interesting thing in all the three works. Yet as a whole this is the commonest in all respects of the Overtures. The works throw but very little light on Wagner's personality. What little they do show is rather perplexing, because they seem to reveal a temperament so strangely different from the Wagner we know, — except in respect of his intense vitality, and his love of the theatre, for all the works are dramatic in their essence. And finally perhaps the most curious reflection to which they give rise is that all of them were written after the Fantastic Symphony of Berlioz, — which is about 50 years nearer to us in sentiment. It remains only to be added that under Henry Wood the Queen's Hall Orchestra played the overtures with remarkable vigour and brilliancy.

Alfred Kalisch.

Wagner's 8 known independent overtures were as follows: — 1) In B flat minor, perf. under Dorn, Leipzig, 1830, W. being a youth of 17. 2) In D minor, perf. Leipzig, 25 Dec. 1831. 3) In C with fugue, perf. Leipzig, 30 April 1833, and Bayreuth 22 May 1873. 4) To Raupach's "King Enzo", composed and performed 1832. 5) "Polonia", composed at Leipzig 1832, perf. Palermo 1881. 6) "Christopher Columbus", composed 1835, perf. Leipzig Gewandhaus 1835, Riga 19 March 1838, and Paris 4 Feb. 1841. 7) "Rule Britannia" composed 1836, perf. Königsberg 1837, and Riga 19 March 1838. 8) "Faust", composed 1829, perf. Dresden 22 July 1844, rewritten in 1855, and since celebrated. Those thus performed here were 5, 6, and 7, running as to composition 1832—1836, the Leipzig, Würzburg, Magdeburg, Königsberg period (Wagner aged 19—23), during which "Die Feen" and "Das Liebesverbot" were written. The following conclusions arise from the bare facts: — a) It is a mistake to regard the 3 overtures as mere juvenilia. Whenever they were "written", neither of them was performed, and so probably finally left his hand, till 1835; and already in 1834 he had his own orchestra. They are in fact the work of a technically quite equipped musician. b) The total number of performances he secured for these orchestral works was extraordinarily small. c) The subsequent neglect has been absolute. "Polonia" was only once heard in semi-public shortly before his death, and the other 2 have been buried for about 65 years.

The Grand Duke Paulovitch Constantine, who is said to have driven the Poles into revolt, was expelled from Warsaw on 30 Nov. 1830. The avenger Ivan Feodorovitch Paskevitch in 1831 re-took Warsaw, and crushed the rebellion. Then countless Poles fled into Germany, and the first detachment of these reached Leipzig on 8 Jan. 1832. This was the origin of "Polonia". It was not played. In 1840 W. took the score in Paris to Duvinage, conductor at Théâtre de la Renaissance, where on 3 March 1840 was got up by Princess Czartoryska a charity-fête for refugees of another Polish outbreak. Duvinage without performing kept it for 20 years, then lent it to Henry Litolf (1818—1891). He gave it to the cornet-player and opera-ball conductor J. J. B. L. Arban (1826—1889), who gave it to a copyist to make parts for one of the "Concerts de Casino". Not however performed, and again forgotten. In 1879 the elder Choudens bought the library of Léon Escudier (1821—1881), once manager of the Théâtre Italien, and therewith this score. He handed it to the conductor J. Et. Pasdeloup (1819—1887). Wagner claimed it through his friend Nutter, received it in 1881, and performed the retrieved work, which he can never before have heard, at Palermo on his wife's birthday. — In 1834 Wagner obtained the conductorship of the Bethmann company, playing Magdeburg in winter, and Lauchstädt, and Rudolstadt in summer. His friend Theodor Apel wrote a play "Christopher Columbus", to which this overture in 1835. The poetic basis thus described by Wagner: — "At the close of the Middle Ages a new impulse led the nations forth to voyages of discovery. The sea in turn became the soil of life; no longer the land-locked sea of the Hellenic world, but the ocean that engirdles all the earth. Good-bye to the old world; the longing of Ulysses back to home and hearth and wedded wife had mounted to the longing for a new, an unknown country, invisible as yet but dimly boded". The Thomas-Kirche organist C. A. Pohlenz (1799—1843) played it at Leipzig Gewandhaus Concert same year. Then by W. himself at Riga Schwarzhaupterhaus on 19 March 1838 (along with "Rule Britannia"). H. L. E. Dorn (1804—1892), highly appreciative in "Zeitschrift für Musik", nevertheless remarked that "two-valved trumpets are kept in constant motion, their united parts covering 14½ closely written pages". This not much for a brace of parts in MS. The

publisher Moritz Schlesinger had it played by H. J. A. J. Valentino (1785—1865) at the Salle St. Honoré, Paris, on 4 Feb. 1841. Specht complimentary in the "Artiste". Berlioz silent in the "Journal des Débats". Henri Blanchard encouraging in the "Gazette Musicale". Wagner then sent score and parts to L. A. Jullien (1812—1860) in London for his Concerts de Société. Jullien declined, and returned through certain carriers Lafitte et Caillard. Wagner being unable to pay freight, that firm retained the parcel. Found much later in Paris. As to "Rule Britannia", the history was given in full at V, 376 (June 1904), consequent on a report in "Times" of 16 May 1904 of the discovery of the autograph score at Leicester. The account since stated in a letter to the "Times" of 14 Oct. 1904, and copied in other papers, that Wagner handed the score to the London Philharmonic in 1839, that the Directors returned it to his London lodgings, that the lodging house-keeper sent it by post to Paris, and that there Wagner could not pay the postage, is circumstantial; but requires verification, as the similarity with the (quite authenticated) case of "Columbus" above creates suspicion of a mistake between the 2 cases.

It was stated regarding "Britannia" in "Musical Times" of 1 June 1904 (page 372), "it has long been known to a small circle that a set of orchestral parts of the overture is in the possession of a private collector in London". He has both score and parts of the 4 overtures "Enzio", "Polonia", "Columbus" and "Britannia". Hermann Mannsfeldt (1833—1892) was long Kapellmeister at the Gewerbehaus, Dresden; then one year at the Konzerthaus, Leipzigerstraße, Berlin; finally at the Kur-Kapelle, Ems, near Coblenz. At his death in 1892, a sale-catalogue of his library was circulated, and it contained the above-named MS. scores and parts; doubtless handed by W. to him for performance, but cannot be at all traced when. Karl Meyder was conductor at Drury Lane Theatre under impresario Chatterton 1873—1879, at Buxton Pavilion (Derbyshire) 1879—1888, at the Konzerthaus, Leipzigerstraße, Berlin 1888—1897; since then has lived in England, and is now at 252 South Lambeth Road, London. He bought the above-named in 1892, and has kept them since in his library at Berlin. Consequent on the affair in May 1904, he had them brought to London. Henry J. Wood's Queen's Hall performances of 2 Jan. 1905 were from these, Gamble's Leicester score (which has no parts) remaining at Leicester. At the concert of 2 Jan. 1905 it was announced that Metzler and Co. of 40 Gt. Marlborough Street had acquired the exclusive rights of public performance and publication of the 4 overtures. It is understood that the rights were acquired from the Wagner estate, in June 1904 for "Britannia", in December 1904 for the others. C. M.

München. Am 11. Dezember beging der Münchner Orchesterverein, 1879 von kunstsinngen Dilettanten begründet, das Fest seines 100. Konzerts, das am Vorabend eine ausgezeichnete, speziell aus diesem Anlaß unter Ausschluß der Öffentlichkeit gegebene Vorstellung von »Figaros Hochzeit« unter Mottl im Residenz-theater brachte, während das Konzert selbst wieder, getreu den Traditionen des Vereins, aus einer Reihe erlesener seltener Werke bestand (u. a. Sinfonie von G. Gabrieli für [Doppelorchester und Orgel; Bruckner's 150. Psalm für Chor und Orchester, eine Arie von Mozart mit obligater Violine). Bei dieser Gelegenheit sei daran erinnert, in welcher einzig dastehender Art der genannte Verein sich die Pflege älterer Musik angelegen sein ließ. Wo findet sich sobald wieder eine Vereinigung, die Dittersdorf'sche und Rosetti'sche Sinfonien, Werke von Gabrieli, Leo. Muffat, Froberger, Purcell, Lully, Rameau und der verschiedenen Bach ständig auf ihren Programmen hat? Daneben wurden aber die Modernen nicht vergessen und viele junge Talente (Rich. Strauß, Schillings usw.) sehr früh schon gefördert, ehe sie der weiteren Öffentlichkeit bekannt wurden. Auch eine Reihe szenischer Aufführungen in höchster Stilvollendung veranstaltete der rührige Verein. Zu erwähnen sind da namentlich die prächtigen Darstellungen der Gluck'schen »Maienkönigin«, Boieldieu's Singspiel »Les voitures versées«, Händel's »Acis und Galathea« Rameau's »Pléa« und zuletzt Rousseau's »Pygmalion« nach der Originalpartitur. Möge der Verein, der so ein wichtiges Bindeglied zwischen Praxis und Musikwissenschaft sowohl wie zwischen Künstlern und Dilettanten bildet, seine schönen Bestrebungen eifrig fortsetzen und auch in anderen Städten bald Nachfolger erhalten.

Edgar Istel.

Paris. Avant de parler des concerts, je signalérai à l'Opéra-Comique la 1000^e représentation de *Carmen* (23 décembre), le chef-d'œuvre de Bizet qui, lors de sa création, en 1875, n'obtint presque aucun succès. Mais depuis . . . Et la 500^e de *Ma non*. — Tandis que M. Colonne parcourait triomphalement l'Amérique, ces deux derniers mois, M. Gabriel Pierné l'a remplacé au pupitre du Châtelet. Sous sa direction ont été entendues la suite des Symphonies de Beethoven, le *Songe d'une nuit d'été*, de Mendelssohn, la *Cantate pour tous les temps*, de Bach; dans la direction de cas différentes œuvres, M. Pierné a montré que, de jour en jour, il devient plus maître de son orchestre auquel il communique son ardeur juvénile. Son interprétation des Symphonies est toujours intéressante, personnelle sans exagération, bien qu'on puisse discuter certains de ses mouvements et lui reprocher parfois quelque lourdeur. Au cours de ces dernières semaines, M. Pierné a dirigé en outre un certain nombre d'œuvres nouvelles et, d'abord, sa transcription pour orchestre, très fouillée, très sérieusement écrite du *Prélude, choral et fugue*, de son maître César Franck; puis une *Etude symphonique* de M. Charles Koechlin (d'après un poème de la *Nordsee* de H. Heine), composition bien confuse, mauvaise imitation de M. Debussy; une *Suite d'orchestre* de M. Enesco, où le quatuor dominant tous les autres instruments, donne à cette composition une allure tzigane qui n'a point déplu, surtout après la nuagense *Etude* de M. Koechlin; deux mélodies de M. Philippe Gaubert, l'excellent flûtiste que la Société des Concerts du Conservatoire vient d'élire comme son second chef; enfin, nouveauté vieille d'un siècle et demi, des fragments des *Indes galantes*, «ballet héroïque» de Rameau, dont M. Dukas a reconstitué la partition originale. Depuis quelque temps, grâce aux efforts faits par l'éditeur Durand en vue de donner une grande édition critique des œuvres du vieux maître, Rameau n'est plus tout à fait un inconnu; il sort peu à peu de l'ombre où son grand successeur Gluck l'avait rejeté; et ce n'est pas sans surprise qu'on aperçoit que Rameau n'est pas si archaïque, ni si loin de Gluck qu'on se le figurait; et que sa réputation de tragique lyrique n'était pas surfaite. Encore quelques exhumations dans le genre de celle-là, et peut-être un théâtre parisien se risquera-t-il un jour à reprendre un ou deux actes du vieux Rameau.

Aux Concerts Lamoureux-Chevillard, à côté des grands classiques et des modernes vénéralés à leur égal, Liszt se fait peu à peu la place qu'il mérite et que, jusqu'ici, on s'était refusé à lui octroyer. M. Chevillard a déjà repris cette année la *Faust-Symphonie* et les *Préludes*; il annonce pour les mois prochains les *Faust* de Berlioz et de Schumann, la *Symphonie domestique* de Strauß, des *Variations* d'Elgar, *Trois Esquisses symphoniques* de Debussy, la III^e *Symphonie* de M. Albéric Magnard.

Dans la même salle du Nouveau-Théâtre, M. Alfred Cortot fait entendre sa nouvelle «Association». Le concert d'inauguration eut lieu le 1^{er} décembre, avec l'ouverture du *Vaisseau-fantôme*, des fragments de *Parsifal* (3^e acte), l'*Hymne à la Justice*, de M. Albéric Magnard, le *Poème de l'Amour et de la Mer*, de Ernest Chausson (chanté par M^{me} G. Leblanc-Maeterlinck) et la *Faust-Symphonie* de Liszt. Cette dernière œuvre fut particulièrement bien exécutée sous la direction du jeune kapellmeister dont l'orchestre n'a pas encore atteint la cohésion nécessaire, mais qui, étant composé d'éléments excellents, ne peut manquer d'y parvenir. Une audition de la Messe solennelle de Beethoven (22 décembre) a déjà fait remarquer un notable progrès.

Les concerts de musique de chambre ne sont pas encore bien nombreux. La Société Philharmonique, qui entre dans sa quatrième année, a repris ses séances le 29 novembre avec le *Quatuor russe*; puis sont venus MM. Pugno et Thibault, Harold Bauer et Pablo Casals, Ernesto Consolo et Kreisler. Au mois de mars, Joachim viendra y exécuter les 17 quatuors de Beethoven. J.-G. Prod'homme.

Frag. Der Sinn für die historische Seite der Musik regt sich auch bei uns immer mehr. Und das Erfreuliche an dieser Erscheinung ist, daß an der Spitze der Bewegung unser altherühmtes Konservatorium steht, also eine Lehranstalt, die ihren Zöglingen durch historische Schülerabende ein besseres Verständnis für die geschichtliche Entwicklung der Musik beibringen möchte. Der erste der vier in Aussicht ge-

nommenen Abende war der Familie Bach gewidmet. Der Reihe nach wurden zu Gehör gebracht Werke von Johann Heinrich Bach, dem Urgroßvater Sebastian's, Johann Christof, Johann Michael, Johann Sebastian, Johann Bernhard Wilhelm Friedemann, Karl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich, Johann Christian und Wilhelm Friedrich Ernst¹⁾. Die Ausführung sämtlicher Kompositionen hatte man den Schülern des Konservatoriums anvertraut. Johann Sebastian Bach war unter anderem auch durch ein entzückendes Trio für Flöte, Violine und Klavier vertreten, das den ersten Thomaskantor von seiner liebenswürdigsten Seite zeigt. Die Naivität und rein spielerische Ausgestaltung der anmutigen Themen erinnern lebhaft an den im häuslichen Kreise musizierenden Familienvater, der einmal zur größeren Bequemlichkeit den Staatsrock auszieht und in Hemdärmeln mit seinen Buben Kammermusik treibt. Ganz besonderes Interesse erweckten Kompositionen Johann Christophs und Johann Christians, die mit ihrem galanten, zierlichen Stil geradenwegs zu Haydn und Mozart hinüberleiten.

Viel breiter angelegt, weil eben für die Öffentlichkeit bestimmt, war das historische Konzert des Gesangsvereins »Skroup«. Die markantesten Erscheinungen von den ältesten Zeiten bis zu Heinrich Schütz wurden in größtenteils gut gewählten Typen vorgeführt. Der altgriechische Apollohymnus, die Sequenz *media vita in morte sumus* von Notker Balbulus, der altenglische Kanon *summer is comen in*, eine dreistimmige Motette von Adam de la Hale, *O rosa bella* von Dunstable, ein Chanson von Dufay, ein vierstimmiger Chor von Paul Hoffheimer, ein Madrigal von Orlando Lasso, ein dreistimmiger Chor von Palästrina *Jesu rex admirabilis*, ein Chor von Thomas Morley, ein Chor von Marenzio mit hervorragend gelungenen Tonmalereien, ein fünfstimmiger Chor von Gastoldi, je ein Chor von Johann Hermann Schein und Luigi Rossi, ein Fragment aus der Matthäus-Passion von Heinrich Schütz. Auf dem Programm standen auch drei Chöre alter tschechischer Tonsetzer, deren Werke aber von einer nationalen Eigenart nicht eine Spur haben, und zwar ein vierstimmiger Fastenchor von Johann Trajan Turnovsky (1574), eine sechsstimmige Motette von Christoph Harrant von Polschitz (1564—1621) und ein sechsstimmiger Weihnachtschor von Wenzl Karl Holan Rovensky (1693). Jan Branberger, der geistige Urheber dieses Konzerts, legte dem Publikum auch einen sehr brauchbaren Konzertführer vor, indem er jede einzelne Komposition mit ein paar Worten kurz charakterisierte. Nur hätte er auch die Quellenwerke angeben sollen, denen die einzelnen Stücke entnommen waren. Branberger wirft bei der Besprechung des Chores des Johann Trajan Turnovsky die Frage auf, ob erst Zvonář dieses Stück für Männerchor bearbeitet habe, oder ob es nicht schon im Original für Männerchor gesetzt worden sei. Die Frage kann gewiß eindeutig beantwortet werden; es klingt nicht recht glaubwürdig, daß Trajan im Jahre 1574 einen Männerchor soll geschrieben haben, und wir dürfen mit Sicherheit annehmen, daß auch dieser Chor im Original keine Besetzung hatte, die von anderen Chorwerken aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verschieden war.

Für die Wiederbelebung des zur Laute begleiteten deutschen Volksliedes setzte sich Robert Kothé, der bekannte Lautenspieler aus München, ein, der in der meisterhaften Bearbeitung des Münchner Kammermusikers Heinrich Scherrer wahre Schätze der deutschen Volksliedliteratur aufdeckte. Ich möchte »nur das »Susani« erwähnen das geistliche Trinklied »in den Rosen«, die beiden Minnelieder »all mein Gedanken« und »drei Laub auf einer Linden«, »Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn«, »der Tod von Basel«, »die schwarzbraune Hexe«, »der Streit zwischen Wasser und Wein«, »es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht«, »muß i denn zum Städtele naus«, »spinn spinn meine liebe Tochter«, die »Vogelhochzeit« usw. Volkslieder zur Laute zu singen ist gewiß eine Kunstübung, von der in nächster Zeit wohl noch viel geredet und geschrieben werden wird, weil sie das dem Volke nicht überall zugängliche Klavier ausschaltet und sich an die handlichere Laute als Begleitinstrument hält. Die

1) Die einzelnen Werke siehe »Aufführungen älterer Musikwerke« Heft 2 der Zeitschrift.

Wiederbelebung der Volkslieder bedeutet in der Tat einen nicht hoch genug anzuschlagenden Gewinn, und man staunt immer wieder von neuem, welche unverwelkte Kraft, welcher Humor und ein wie tiefes Gemüt in allen diesen alten Sachen steckt und wie sie noch immer unverblüht wirken als wie am ersten Tag.

Der modernen Liedkomposition weihte sich der treffliche Gesanglehrer des Leipziger Konservatoriums Oskar Noë, der in einem vom Dürerbund veranstalteten Hausmusikabend hier noch nicht öffentlich gehörte Lieder von Hugo Wolf, Theodor Streicher und Siegmund von Hausegger sang.

Auch die beiden Wunderknaben, Franz v. Vecsey und Mischa Elmann traten auf. Vecsey im Neuen Deutschen Theater, Elmann bei den tschechischen Philharmonikern. Schon etliche Tage vor dem Konzert Elmanns prangten an den Straßentafeln Plakate mit der fettgedruckten, weithin sichtbaren Bemerkung: »Der Sieger über Vecsey«. Um Himmelswillen! Handelt es sich denn um die Ausstellung von Pferden, die in irgendeinem Wettrennen mit einem Preis ausgezeichnet worden sind, oder gar um die Konkurrenz von Motorwagen?

Im Neuen Deutschen Theater wurde als Novität »Der Kobold« von Siegfried Wagner mit Erfolg aufgeführt. Ernst Rychnovsky.

Wien. Zum erstenmal wurde heuer der Versuch gemacht, neben der Hofoper ein Opernunternehmen kleineren Stils ins Leben zu rufen, eine Volksoper, deren Zweck und Aufgabe es sein soll, besonders kleinere Opern, denen man einen intimeren Rahmen geben soll und kann, die Spielopern des älteren Repertoires aufzuführen. Ein solches Unternehmen war schon seit langen Jahren ein Herzenswunsch der Theaterdirektoren, der sich nun am Jubiläumstheater glücklich zu erfüllen scheint. Das hängt an erster Stelle damit zusammen, daß man einen ausgezeichneten Dirigenten mit dem Temperament fürs Theater gesucht und in Alexander von Zemlinsky gefunden hat. In kaum vier Monaten wurden sieben Opern mit einem neuen Personal und einem neuen Orchester aufgeführt, darunter Martha, Freischütz, Barbier von Sevilla, Zar und Zimmermann.

Neben dem Theater hat die Konzertsaison, vielleicht die interessanteste, die Wien seit Jahren erlebt hat, mit voller Kraft eingesetzt. Die ersten wichtigen Konzerte galten dem Andenken des jüngst verbliebenen Anton Dvořák. Vier Konzerte waren ihm völlig gewidmet: die Musikfreunde, deren Gesellschaftskonzerte heuer zum erstenmal unter der Leitung des Hofoperkapellmeisters Schalk stehen, haben an ihrem ersten Abend das Requiem mit dem wunderbar schönen Recordare aufgeführt, Professor Eduard Gärtner in seinem Konzert dem toten Komponisten einen Kranz aus seinen schönsten Liedern gewunden, das böhmische Streichquartett seinen ersten Abend natürlich zu einer Dvořákfeier gestaltet, und im Tonkünstlerverein bekam man das etwas abgeblaßte Bläseroktett zu hören.

Die Philharmoniker haben ihr unglückseliges Gastdirigentsystem vom vorigen Jahre jetzt glücklicher Weise vereinfacht und auf zwei beschränkt, auf Mottl aus München und Muck aus Berlin. Das ist besser als im Vorjahr, aber noch lange nicht gut, denn in der Hast des Einstudierens und im Zwiespalt der Leitung liegt die Unmöglichkeit einer besonnenen und bewußten Programmbildung. Wie oft soll man es den Philharmonikern wiederholen, daß es für sie nur einen, nur den einzigen Dirigenten gibt?

Die charakteristische Farbe gibt jetzt dem ganzen Konzertwesen in Wien endlich nicht der Personenkult mit dem interpretierenden Künstler, sondern der wachsende Reichtum an neuen Werken, an neuen schaffenden Künstlern. Vielleicht noch nie hat man in Wien, dem Zentrum der Konservativität, in so kurzer Folge so viel Neues geduldet und anerkannt. All die neuen Kräfte und Ideen, die sich in der modernen Musik regen, alle Richtungen in einen großen Kreis zu binden, dem Künstler Gelegenheit zu geben, sein Werk zu hören, dem Publikum das kennen und verstehen zu lernen, was der Künstler der Gegenwart will und schafft, zu diesem Zweck hat sich eine Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien gebildet. Von den Zielen und dem Wert dieser Vereinigung für Kunst und Künstler zu sprechen, müßte zu weit führen. Es dürfte, um das Programm im allgemeinen zu präzisieren, genügen, die Namen der leitenden Persönlichkeiten der Ehrenpräsidenten und Präsidenten zu nennen:

Gustav Mahler, Richard Strauß, Alexander von Zemlinsky, Arnold Scheuberg. In vier Orchester- und drei Kammermusik(Lieder)konzerten soll die Auslese der eingereichten (ca. 800) Novitäten aufgeführt werden. Zwei Konzerte wurden bereits gegeben, darin die dionysische Phantasie von Hausegger, feurig und warm in der Idee, in der Darstellung manchmal noch überstürzt, ein Klaviertrio von Hans Pfitzner mit einem langatmigen, deutschen Adagio und einem sehr feinen Scherzo, Lieder von Gerhard von Keußler und Rudolf Hoffmann, die des ersten ein seltsames, originelles Werk, ein Zyklus von fünf Gesänge auf eigene Dichtungen, die des anderen Stimmungsbilder einer warmen und innigen Empfindung. Alle im ganzen junge Künstler mit dem höchsten Willen und werdendem, lebensvollem Können.

Mit den Werken, die diese Vereinigung aufführt, und indirekt durch ihre Existenz allein, kommt eine junge, frische und lebendige Bewegung in unser Musikleben. So ist es sicher kein Zufall, sondern gewiß eine in der Notwendigkeit dieser Strömung gegründete Unabsichtlichkeit, wenn gerade jetzt und gerade in so unmittelbarer Folge, ein Zyklus von Werken Gustav Mahler's und Richard Strauß' von allen großen Orchesterinstituten aufgeführt wurde. Von Richard Strauß kamen die *Sinfonia domestica* (Vereinigung schaffender Tonkünstler), *Don Quixote* (Konzertverein), *Ein Heldenleben* (Philharmoniker), von Gustav Mahler die I. Sinfonie (Konzertverein), die III. Sinfonie (Gesellschaftskonzert) zur Aufführung und in Bälde wird ein Liederabend mit Orchester (Vereinigung schaffender Tonkünstler) abgehalten werden. Zwei Persönlichkeiten treten da einander entgegen, die beide in ihrem Stil bereits auf dem Höhepunkt sind. Verschieden sind die Prämissen ihrer Kunst in Idee, Inhalt und Form. Richard Strauß ist trotz Programmmusik und unterlegter Idee mehr der absolute Musiker, der souveräne Beherrscher der Form, der große Artist in der allerweitesten Bedeutung. Gustav Mahler gibt im höchsten Sinne das, was die Romantiker den poetischen Inhalt einer jeden Kunst, in Dichtung, Malerei, Musik, nennen. Vielleicht sein tiefstes und persönlichstes Werk ist die hier zum erstenmal aufgeführte und mit größtem Jubel begrüßte III. Sinfonie. Der erste Satz von gigantischem Bau, beginnt in derselben Stimmung, die eine unermeßlich weite und großartige Landschaft gibt. So ist die ganze Sinfonie, ungeheuer groß in der Konzeption, dem urgewaltigsten Naturgefühl entsprungen. Auch im vierten Satz ist das *Alto* über dem *Nachtlied* von Zarathustra »O Mensch, gib Acht«, nur ein Mittel zur Darstellung der Naturstimmung, die den Menschen in stiller Nacht umfängt, und nicht ganz das tiefe persönliche Programm Nietzsche's.

E. Bienenfeld.

Aufführungen älterer Musikwerke.

Auber: *Das eherne Pferd* (Berlin, Opernhaus).

J. S. Bach: *Magnifikat* (Elberfeld, Konzertgesellschaft); in Bearbeitung v. Franz u. Schalk (Wien, Gesellschaft d. Musikfrde.). *Weihnachtsoratorium* (Paris, Schola cantorum; *Bachfest*, Bethlehem i. Pa.; M.-Gladbach, Cäcilia; Elberfeld, Konzertgesellschaft). II. Teil desselben (Berlin, Reimann). *Solokantate »Herr wie du willst«* (Berlin, Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, Reimann). »Schlage doch, gewünschte Stunde« (Frankfurt, Rühl'scher Gesangver.). *Kantaten »Sie werden aus Saba alle kommen«* (Berlin, Reimann). »Ich hatte viel Bekümmernis« (Paris, Colonnekonzert). »O Ewigkeit, du Donnerwort« (Berlin, Orgelkonzert v. Irrgang). »Wie schön leuchtet der Morgenstern«, »O Jesu Christ, mein's Lebens Licht«, »Gott, der Herr, ist Sonn« (Bachfest, Bethlehem i. Pa.). »Gottes Zeit« (Frankfurt, Rühl'scher Gesangver.). *Lieder »Bist du bei mir«, Gebet, Todessehnsucht* (5. Rheinisch-Westf. Organistentag). *Motetten »Singet dem Herrn«* (Manchester, Hallé-Konzert). »Jesu meine Freude« (Leipzig, Motette). *Konzert C-dur f. 2 Klar.* (Dresden, Mozartverein; Köln, Konservatorium). *Orchester-*

suite D-dur I (Wien, Gesellsch. d. Musikfreunde). Violinkonzert E-dur (Laibach, Philharmon. Gesellschaft). Flötensonate (Dijon, Comité Rameau, Phil. Gaubert). Suite H-moll (München, Konzert Schnéevoigt). Suite C-moll f. Vell. solo (Dresden, Mozartverein, Klengel; Wien, Klengel). 5 Suitensätze, für kleines Orchester übertrag. v. L. Hees (Dortmund, Philharmonisches Orchester). I. Brandenb. Konzert (Baden-Baden, Städtisches Orchester). II. Brandenb. Konzert (Düsseldorf, städt. Musikverein). III. Brandenb. Konzert mit Air a. d. D-dur-Suite (Aachen, städt. Orchester). IV. Brandenb. Konzert (Teplitz, Philharmonie). Konzert f. 2 Viol. (Gera, Volkskonzert; Metz, Konzert-Verband; Saarbrücken, Gesellschaft d. Musikfreunde). Hirtenmusik a. d. Weihnachtssoratorium (Frankfurt, Museumsgesellsch.). Sonate Es-dur f. Orchester bearb. v. H. H. Wetzler-New York (Heidelberg, Bachverein).

L. Bossi: 3- u. 4st. Chor a. d. Oper »Orfeo«, bearb. v. Branberger (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Guil. Costley (Organist von Karl IX.): Allon, gay bergère (Antwerpen, Orchestervereinigung).

Donizetti: Lucrezia Borgia (Leipzig, Stadttheater).

Dowland: »Süßes Lieb« (Berlin, Hochsch. f. Musik).

Dunstable: »O rosa bella« 3st. (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Eccard: »Maria wollt zum Heiligtum« und »Übers Gebirg Maria ging« (Bielefeld, Musikverein).

Guill. du Fay: Chanson v. alten Troubadour, 9st. (Prag, Gesangver. »Škroup«).

John af Fornsete: 6st. Kanon »Sumer is cumen in« (Prag, Gesangver. »Škroup«).

J. W. Franck: »O du mein Trost« (Bielefeld, Musikverein, Frau Hövelmann-Tornauer).

C. Freundt: »Uns ist gebor'n ein Kindelein« (Bielefeld, Musikverein).

Friedrich II.: Sonate Nr. 106 f. Flöte (Magdeburg, Tonkünstlerverein).

G. Gastoldi: 5st. Balletto »Fröhlich will ich leben« (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Gluck: Iphigenie auf Tauris, in Bearb. v. R. Strauß (Weimar, Hoftheater). Ballettsuite, bearb. v. Motil (Naumburg, Winderstein-Orchester). Orpheus, in Konzertform (Heerenveen, Gemischter Chor).

Grétry: Chor a. »Céphale et Procris« (Genf, Konservatorium).

Griechische Musik: Altgriechischer Apollohymnus, bearb. v. O. Fleischer (Prag, Gesangverein »Škroup«).

Adam de la Hala: 3st. Motetus (Prag, Gesangverein »Škroup«).

Händel: Messias (Regensburg, protest. Kirchenchor). Judas Maccabäus (Haag, Toonkunst-Gesellschaft; Brüssel, Gevaert). Ouverture z. »Feuermusik« (Wien, Gesellsch. d. Musikfreunde). Concerti grossi: H-moll (München, Musikal. Akademie). G-dur bearb. v. Seiffert (Rostock, Konzertverein, auch in der Matinee). G-moll (op. 4 Nr. 1) (Worcester, Philharmonie Society), Nr. 2 (Goslar, Musikverein), Nr. 3 (Leipzig, Volkskonzert; Magdeburg, Winderstein; Wien, Konzertverein). Violinsonate A-dur (Baden b. Wien, Trio Soiree Frl. C. Januschke).

Haydn: Jahreszeiten (Köln, Gürzenich-Konzert; Cäcilienverein Sondershausen).

Hermanus Contractus: Antiphonie »Alma redemptoris« als Männerchor (Brünn, Lehrerverein).

Paul Hoffheimer: »O Liebesqual«, 4st. (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Jannequin: La bataille de Marignan (Antwerpen, Orchestervereinigung).

Orlando di Lasso: 5st. Madrigal »Die Liebe quält mein Herz« (Prag, Gesangverein »Škroup«).

Lortzing: Hans Sachs (Königsberg, Stadttheater). Opernprobe (Leipzig, Stadttheater).

Marenzio: 4st. Madr. »Sieh die schönen Vögelein« (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Monteverdi: »Lasciatemi« a. »Arianna« (Madrid, Sociedad Filarmonica).

Th. Morley: Canzonett, 3st. (Prag, Gesangver. »Škroup«). Tanzlied »Feu'r, Feu'r« (Berlin, Hochschule f. Musik).

Mozart: Bastien und Bastienne (Rotterdam, Musikverein »Mozart«). Rezitat. u. Arie »Alcandro lo confesso« K. V. 294 (Dresden, Mozartverein, Frau Welti-Herzog).

Konzert C-dur für Harfe (Dresden, Konservatorium). C-moll-Messe (Danzig, Singakademie; Emmerich, städt. Gesangverein). Concertino f. 2 Viol. (Wien, Gesellsch. d. Musikfreunde). Adagio und Fuge C-moll f. Streichorch. (Wien, Sinfoniekonzert F. Löwe). Haffner-Serenade (Antwerpen, Orchestervereinig.). Sonate D-dur f. 2 Klaviere (Dessau, Kammermusik). Eine kleine Nachtmusik (Kronenburg, Philharm. Orchester). Serenade (Wien, Konzertverein). Sonate E-moll f. Klav. u. Viol. (Leipzig, Stavenhagen-Berber). Sonate A-dur f. Klav. (Leipzig, R. Goodson).

Cristof Harant van Polžic (1564—1621): 6st. Motetto »Qui confidunt« (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Purcell: »Golden Sonata« (Oxford).

Rameau: Ballett-Suite, bearb. v. Mottl (Karlsruhe, Hoforchester). Les Indes galantes, gekürzt (Cäcilienverein Kopenhagen). Ballett-Suite aus L. I. g. (Paris, Colonnekonzert). Castor und Pollux II. Akt (Paris, Schola cantorum). Ballett-Suite a. Castor u. Pollux, v. Gevaert bearb. (Montreux, O. Jüttner). Chor a. Les Fêtes d'Hébé (Genf, Konservatorium).

Wenzel Karl Holan Rovensky (1693): 6st. »Kaleda« (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Schein: Duett (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Schütz: Fragment a. d. Matthäuspension f. Soli u. 4st. Chor (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Jan Trajan (1574): 4st. Fastengesang (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Vittoria: »O magnum« (Nantes, Kirchenchor Notre-Dame). 4st. Motette »O vos omnes« (Antwerpen, Orchestervereinigung).

Vivaldi: Konzert f. 3 Viol. (Köln, Konservatorium).

J. Ward: 6st. Madr. »Brich liebend Herz« (Berlin, Hochsch. f. Musik).

Waelrant: 4st. Madr. »Vaerwel myn Broeder« (Antwerpen, Orchestervereinig.).

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Dr. G. Münzer in der Lessing-Hochschule: Richard Wagner und der Ring der Nibelungen (mit Lichtbildern und musikalischen Erläuterungen). 8 Vorträge:

1. Geschichte des Werkes. — Wagner u. die Revolution. — Erster Entwurf des Werkes. — Vollendung der Dichtung. — Wagner und Liszt. — Erste Partituren. — Unterbrechung der Composition. — Wagner u. M. Wesendonk. — König Ludwig. — Bayreuth. — Vollendung und Erstaufführung des Ringes.
2. Analyse der Dichtung und Musik. — Vorführung der Leitmotivs und wichtigsten Stellen im Zusammenhang.
3. Szenerie und Darstellung in Bayreuth (Lichtbilder).
4. »Tendenz« des Werkes. Ring der Nibelungen und Parsifal.

Dresden. Eduard Reuß im musikpädagogischen Verein: Liszt als Kritiker.

Köln. Prof. Dr. Thode-Heidelberg im Saale der Lesegesellschaft: Die tragische Bühne von Bayreuth bzw. Das Gesamtkunstwerk Richard Wagner's. — Dr. G. Fischer in der literarischen Gesellschaft: Der Einfluß Goethe's auf die deutsche Liedproduktion. Dabei wurden (von Frau v. Othegraven) Lieder auf Goethe'sche Dichtungen von Reichardt, Zelter, Mozart, Beethoven, Schubert, Loewe und Wolf gesungen.

Mainz. Dr. F. Volbach: Cornelius als Dichter und Komponist.

Manchester. Hallé-Chordirigent R. H. Wilson: Die Geschichte des Oratoriums (mit besonderer Berücksichtigung Elgar's).

Mannheim. Dr. Mayer-Reinach im Mannheimer Altertumsverein: Friedrich der Große und die Musik. — Dr. Robert Tetsch-Heidelberg einen Vortragzyklus: Wagner's Weltanschauung in seinen Musikdramen.

Nürnberg. Frh. Dr. v. Pfordten-München: Hugo Wolf als Lyriker.

Paris. P. Aubry's Vorlesungen über: Der Gregorianische Gesang nach Inhalt, Form und Niederschrift. — Hellouin in der Ecole des Hautes études sociales: Le Noël français. Vortrag alter und neuerer Weihnachtslieder, ferner der »Noëls« von Daquin auf dem Clavecin.

Prag. Dr. R. Batka: R. Wagner und die moderne Oper. Dr. E. Rychnovsky im deutschen Fortbildungsverein: Musikgeschichte der klassischen Periode.

Wien. Dr. Max Dietz. 6 Vorträge: Die Ouvertüre von O. di Lasso bis Wagner.

Zürich. Musikdirektor Großmann im Verein der Schweizerischen Gesang- und Musiklehrer: Sammlung der Schweizer Volkslieder.

Notizen.

Berlin. Für die Begründung eines musikhistorischen Seminars an der Universität sind vom preussischen Staat 4000 \mathcal{M} bewilligt worden. Der jährliche Beitrag beträgt 800 \mathcal{M} .

Die wichtige, der modernen Forschung zwar nicht mehr genügende Sammlung Wasielewski's von »Instrumentalsätzen vom Ende des XVI bis Ende des XVII Jahrhunderts« ist im Verlag von Leo Liepmannssohn neu aufgelegt worden (Siehe beiliegenden Prospekt).

Eisenach. Das Geburtshaus J. S. Bach's ist von der Neuen Bachgesellschaft angekauft worden. In den Räumen wird ein Bach-Museum angelegt werden.

Kiel. Privatdozent Dr. Mayer-Reinach veranstaltet am 16. Februar im Anschluß an die bereits gemeldeten populären Vorträge in den Volkshochschulkursen über »Haydn, Mozart, Beethoven als Sinfoniekomponisten«, ein historisches Orchesterkonzert, in dem unter seiner Leitung neben je einem Werke von Mozart u. Beethoven die Händel'sche Agrippina-Ouvertüre (im Anschluß an die Vorgeschichte der Sinfonie), Haydn's Sinfonie »le midi« von 1761 und die Ouvertüre zu Holzbauer's »Günther von Schwarzburg« aufgeführt werden.

Leipzig. Dr. Alfred Dörffel, der verdienstvolle Musikhistoriker und ehemalige Custos der musikalischen Abteilung der Leipziger Stadtbibliothek, ist am 20. Januar, zwei Tage vor seinem 84. Geburtstag, gestorben. Besondere Verdienste hat sich der Verstorbene durch seine 1884 erschienene »Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte« erworben, auf Grund welcher ihm von der philosophischen Fakultät Leipzig der Doktorgrad verliehen wurde. Bekannt ist Dörffel dann besonders durch seine vielen Ausgaben von Musikwerken geworden.

London. Regarding "Alceste" (VI, 165), the descents to hell, "vestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci", or even farther, with return, are a universal conception.

Ojibwa, the N. American eponymous hero, thus went to the land of dead souls. In the Finnish Kalewala, (see Schiefer's German translation), Wainamoinen seeking a hidden charm crossed by a stratagem the river of death to the island of Tuoni and kingdom of Manala; but, refusing to eat or drink there, was able to return. Laodameia fetched back her husband Protesilaus. Dionysus fetched back his mother Semele. Herakles, as the last and greatest of his expiatory ἀγλαί for Eurystheus, brought up Cerberus, showed him, and took him down again; but the dog unable to bear the light spat, whence the poison-plant scontite. The Attic Theseus endeavoured to bring up Persephone, and with difficulty escaped. Helmod would have fetched back Balder, but for Thöck (malice). Ulysses went to the clouded city of Oimmerian men, where deadly night stretches ever over wretched mortals. Christ himself descendit ad inferos. Sir Owain, knight of King Stephen, saw purgatory, and returned. Dante figured himself conducted by St. Bernard through the heavens, but by Virgil through hell. In the island of Lough Deargh in Donegal is still shown a cavern-entrance which leads to hell.

In article on "Music Piracy" *errata*, as follows: — In VI, 114, line 10 from bottom, for "formerly Sir Rob. Collier" read "second baron, son of Sir Rob. Collier". In VI, 116, line 9, for "Police Magistrate" read "King's Counsel, late Recorder of Dover". As to table on page 117, Sweden and Norway recently joined the Convention.

Messrs. Ricordi (265 Regent Street, London) offer £ 500 *prize* to British subject of British birth for *Opera with English words*, about 3 hours. Summary of libretto to be first submitted for approval by 30 June 1906. Opera by 31 Dec. 1906. Performance in Covent Garden Grand Opera Season 1907. The judges mostly foreigners, on the principle that when any eminent British composer adjudicates, the competition benefits only the junior ranks or an unrecognized stratum, for practically other eminent British composers will not then send in. The firm wishes to get the best work, from whomsoever.

British new *book publications* showed the following variations between 1903 and 1904: — Arts and Sciences, 413, 458; Belles Lettres, 284, 173; Educational, 650, 694; History, 482, 540; Poetry and the Drama 303, 309. Belles Lettres, or essays and monographs, are falling off, being taken up by the magazines, all the others increase.

With regard to Nicholson's "Keltic Researches" (see "Bücherschau") following extract from the "Antiquary" of June 1904 shows the received theory of formation of *Scottish Highland Gaelic*.

"The hitherto orthodox belief is that the people from whom the Scottish Gaels are descended were Irish colonists. So deep-rooted is this idea among the English-speaking people of Scotland, that for many centuries they have applied the term Irish (often disguised by the spellings, Earish, Earse and Erse) to the Gaelic language of the Highlands, and to those who speak it; for the simple reason that they or their ancestors regarded that language and that people as importations from Ireland. The same conclusion is arrived at by most historians, who maintain that in the V century a body of Gaels from Ireland (then known as Scotia) crossed into Argyll, of which they took forcible possession, and that during the next 4 centuries these immigrant Scots became masters of Central and Northern Caledonia, which in consequence became known to scholars as Scotia or Scotia Nova. Their Gaelic speech was styled *lingua Scotica*, — i. e. the speech of Scotia proper (Ireland). In the IX century they incorporated the Picts into their nationality, after long-continued warfare against them, and one of the Gaelic names for the Picts (*Pìochdaich*) seems to preserve the memory of these earlier times, since it also signifies the plunderers. According to Skene, the Picts were a pre-Gaelic race, derived from the Netherlands".

With regard to the Ogham inscriptions the same Journal says there was also *Ogham bardic speech*. Thus: —

"Ogham is a Gaelic word signifying cryptic, and it has still this general meaning in the vernacular. Among modern scholars the term is often limited to the script thus named. But it was equally applied to a certain sacred language or jargon, artificially constructed from Old Gaelic, which was employed as early as the XII century by the Irish bardic castes, who had a special term to denote each of the various processes of fabrication. In 1886 Prof. Thurneysen drew attention (*Revue Celtique*, vii) to this Ogham speech, and pointed out that it was spoken by an Irish judge and canon who died in 1328. Prof. Kuno Meyer subsequently showed (*Journal of the Gypsy Lore Society*, ii, 1891) that this identical jargon is still in use among the itinerant minstrels, tinkers, and other nomads of the British Isles. The term Ogham being general and not specific in its meaning, it does not necessarily follow that Ogham speech is related to Ogham script. As it happens however Dr. Ferguson has detected in some Ogham inscriptions examples of this practice of disguising words by the introduction of itrary ingredients".

Regarding the "Church Hymns" reviewed in "Bücherschau", *the English hymnal topic*, historical and actual, calls for explanation. A "hymn" means, in ordinary language, sacred non-scriptural strophic metrical verse intended to be sung to music which is repeated and identical for each strophe. In the early Christian church, say before XI century, there was a non-scriptural Hymnarium as separate volume in the office-book. This was later absorbed into the Breviary. At the Reformation the old Breviary hymns were in England dispossessed. Then ensued under Puritan influence the era of metrical versions of the Psalms of David, authorized and included in the Prayer-Book (either "Old Version", Sternhold and Hopkins, 1661, or "New Version". Tate and Brady, 1696, or both bound there together). Then as a revival a few ori-

ginal hymns not taken from Holy Scripture were added and made a supplement to the authorized metrical Psalms, though without direct and express sanction for their use. Finally authorized separate Hymnals began to be adopted in Divine Service in the first half of the XIX century. This vast subject (10,000 original English hymns in last 150 years) can be perused sub voce "Hymn" in either of the great Encyclopaedias, or from various articles in Julian's "Dictionary of Hymnology", John Murray, 1892 (standard, but ill-arranged for purposes of reference). The Society for Promoting Christian Knowledge (a religious-literary Society, originally rather Evangelical in aim) published "Psalms and Hymns" in 1852, the fore runner of its present "Church Hymns". — As regards *hymn-tunes*, for a long time the clergyman "gave out" the hymn-words, and the organist chose some familiar tune to use with it, — sung by the choir from notes or by ear, and by the congregation (if at all) by ear. Then ensued hymn-books with selected specific tunes attached to the words. Setting aside books consisting wholly or in great part of Scriptural Psalms, the earliest such English hymn-book proper with tunes was the "Hymnal Noted" by Helmore (Novello, 1853). Then followed "Hymns Ancient and Modern" by Rev. Sir H. Baker and others, high-church in aim, music edited by W. H. Monk (Clowes, 1861). Then as a rival the "Hymnary", music edited by Jos. Barnby (Novello, 1872). Then "Church Hymns", quasi-official, broad-church in aim, music edited by Sullivan (S. P. C. K.); see "Bücherschau". Lastly the "Wesleyan Hymn-Book", for Non-Conformists, music edited by Sir Frederick Bridge, published last June. These are typical. There are numerous others, e. g. for other denominations or parts of the kingdom. As a rule "Hymns Ancient and Modern" prevail mostly in London, and "Church Hymns" and the "Wesleyan Hymn-Book" mostly in the provinces. — Regarding the use of these books with music (2-stave short score, words below apart from the music), they have been conceived presumably by the clergy with a view to satisfying a congregational impulse. But they fail in that direction in 2 ways. First, the fact of exhibiting words and music on same page brings with it practically almost as many tunes as there are hymns, and so a multiplicity of tunes unknown to the congregation, in lieu of a few familiar. Secondly, it is an obvious yet persistent delusion to suppose that a tune duly harmonized for a mixed choir of ordinary compass can also and simultaneously suit a congregation. The latter always sing the top-line or melody, and as the majority of them are low-trebles or basses, they in fact cannot sing at all in the key so propounded. If on the other hand the accompanist lowers the key, the choir cannot sing their parts. It is true that in "Church Hymns", 60 tunes are now a revival of old low-pitch plain-chant or breviary tunes, noted for unison singing. But in the first place these tunes are quite unfamiliar to modern church-goers; and secondly the melody-line is given in the mediaeval 4-line stave, with squares, lozenges and ligatures, and with a C clef, — a notation obsolete and perfectly unintelligible for a Protestant congregation. As a result of all this, perhaps, as said by the reviewer, not one worshipper in 100 uses the edition with tunes. — It thus seems that the balance in the Anglican church between congregational and vicarious hymnody is in an extremely unsatisfactory state. The 2 things are in fact incompatible, and a book should be made for each method, according as each is to be adopted.

C. M.

Thomas William Taphouse, b. 1838, † 8. Jan. 1905. Oxford music-seller, p. f. tuner, organist, owner of valuable musical library. Cf. Samm. IV, 225. Since 1888, member of Oxford City Council. Honorary M. A. from University in 1903. Died as Mayor of Oxford.

München. Die Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek erwarb bei der Halbing'schen Versteigerung der Sammlungen aus Schloß Miltenberg die Meisterlieder-Handschrift des Hans Folz.

Paris. J. Chantavoine hat die in der K. K. Hofbibliothek Wien befindlichen, bis dahin unbekanntenen 12 Menuette für kleines Orchester von Beethoven (komponiert 1799 für eine Wohltätigkeitsredoute zum Besten der Pensionskasse der Künstler) im Verlage von Heugel & Co. »Au Ménestrel« im Druck erscheinen lassen.

Rom. Vatikanische Bibliothek. Der durch seine Forschungen auf kirchenmusischem Gebiete, besonders der mittelalterlichen Sequenzenmelodien sehr verdiente Oxford-Gelehrte Prof. Bannister, M. A., hat in der Vaticana einen äußerst wichtigen und interessanten Fund gemacht. Es handelt sich dabei um eine Handschrift, datiert aus dem IX. Jahrhundert, welche das »Credo« enthält und zwar mit griechischem Text und darüber stehender lateinischer Übersetzung. Die Neumen dagegen sind — wie Bannister versichert — byzantinisch. Es handelt sich also offenbar um eines der ältesten Manuskripte, welche ein Datum tragen und einen griechischen Text zeigen; und das gilt besonders von einem Texte des Credo, welcher ja bekanntlich in die lateinische Kirche erst auf Veranlassung des heiligen Kaisers Heinrich II. (+ 1024) allgemein eingeführt wurde. Die Photographie dieses interessanten Dokumentes ist nach Appuldurcombe zur Verwendung für die neue vatikanische Ausgabe der Choralbücher der Benediktinern zugeschickt worden.

Die Vatikanische Bibliothek gab die Erlaubnis, daß die musikalischen Handschriften (ca. 250 Werke) der Capella Sistina studiert werden dürfen.

Straßburg i. E. Der internationale Kongreß für gregorianischen Gesang wird vom 16.—19. August 1905 hier abgehalten werden unter dem Protektorat von Dr. Fritzen, Bischof von Straßburg. Zweck desselben ist die intensive Förderung der durch Pius X. angeordneten gregorianischen Restauration. Geplant sind wissenschaftliche Vorträge, praktische Unterweisungen und Musteraufführungen.

Das Lokalkomitee für den Kongreß besteht aus den Herren: Erzpriester, Domkapitular Kieffer, Lutz, Pfarrer in Reutenburg, Domorganist Dr. Mathias, Domchordirektor Viktori in Straßburg, Pfarrer M. Vogeleis in Behlenheim.

Das vorbereitende Komitee besteht aus den Herren:

Für Deutschland: P. Bohn, Gymnasialoberlehrer in Trier; R. Bornewasser, Direktor des Gregoriushauses in Aachen; Mgr. Cohen, Domkapellmeister in Köln; Fr. X. Engelhardt, Domkapellmeister in Regensburg; Dr. Fr. X. Haberl, Direktot der Kirchenmusikschule in Regensburg; P. Raph. Molitor O. S. B. in Beuron; Prof. Dr. Müller, Paderborn; Dr. C. Weinmann, Stiftskapellmeister in Regensburg.

Für Österreich-Ungarn: C. Grunewald, Seminar musikprofessor in Raab; P. M. Horn, O. S. B., in Sekkau; J. Mitterer, Probst und Domkapellmeister in Brixen; Dr. Startl, Professor in Linz a. D.; Fr. Kersch, Domkapellmeister in Gran; Fr. Trop, Chorvikar in Marburg; Aug. Weirich, Domkapellmeister zu St. Stephan in Wien.

Für die Schweiz: E. Raboud, Pfarrer in Siviricz; A. Walther, Domherr in Solothurn; J. Wüst, Stiftskaplan in Luzern.

Für Frankreich und Belgien: Delépine maître de Chapelle, Arras; Gastoué, prof. à la Schola Cantorum, Paris; Moissenet, directeur de la maîtrise, Dijon; Sossou, chanoine à Namur; J. Pothier, R^{me} abbé Dongelberg.

Für Italien: A. P. Dom Amelli, Monte-Cassino; Mr. Giulio Bas, redattore, Roma A. P. J. B. Grosso, Salesiano, Turino; Mgr. Vasoni, canonico a Milano.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

(Die mit + bezeichneten Schriften werden besprochen werden.)

Altmann, Wilhelm, Richard Wagner's Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Meisters. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. gr. 8^o. VIII und 560 S. # 9,—.

Das Buch ist bei der Stellung und noch mehr bei der Art der Betrachtung, die Wagner gegenüber eingenommen wird, sehr wichtig und nützlich. Es ermöglicht die kurze Orientierung über sämtliche bis dahin veröffentlichte und sehr viele bis dahin unveröffentlichte Briefe W.'s, die auszugweise nach Art der mittelalterlichen »Re-

gesten« mitgeteilt und nach ihrer Entstehung geordnet sind. Das Buch ist ein Nachschlagwerk mit sehr viel neuem Material, so daß es sich wirklich um einen »Beitrag« zur Biographie W.'s handelt. Sehr wichtig sind besonders die Briefe an R. Schumann, aus denen hervorgeht, daß Wagner überaus ernsthaft versucht hat, mit Schumann, dem Redakteur der »Neuen Zeitschrift für Musik« in ein engeres künstlerisches Verhältnis zu treten. Seine Einladungen, ihn in Dresden zu besuchen, den Rieni, Holländer, Tannhäuser sich doch anzuhören, sind geradezu dringend, wie aber scheint, von keinem Erfolge begleitet. Sehr zahlreich und interessant sind die Briefe an die Firma Breitkopf & Härtel, die über manches Neue Auskunft geben. Dadurch, daß der Herausgeber möglichst oft bei wichtigeren Stellen Wagner im Wortlaut zitiert, verliert das Buch sehr viel von der Trockenheit, die eigentlich in seiner Natur liegt. Da immer neue Briefe W.'s sich herausstellen, sind Ergänzungshefte beabsichtigt, so daß man immer auf dem Laufenden bleiben wird. Das Buch wird für die Wagner-Biographie tatsächlich unentbehrlich werden.

†Breithaupt, R. M. Die natürliche Klaviertechnik. Die freie, rhythmisch-natürliche Bewegung des gesamten Spielorganismus als Grundlage der »klavieristischen« Technik. Mit 12 Kunsttafeln, photograph. Aufnahmen (Hände berühmter Pianisten) und vielen Textabbildungen. M 7.—

Church Hymns with Tunes. Ed. by C. Harford Lloyd, assisted by Basil Harwood. London, Society for Promoting Christian Knowledge, 1904. New edition.

Published in 4 sizes without tunes (Long Primer demy 18mo, Small Pica small post 8vo, Pearl medium 32mo, Diamond medium 32mo), and 2 sizes with tunes (Nonpareil 8vo, Long Primer imperial 16mo). Also bound in a large quantity of styles. Hence very numerous prices. The clergy have half-price for a first order and for 12 months following. — The last 50 years have been distinguished in the annals of English parochial worship for activity in what may be termed musical hymnology; exemplified by the publication of various collections of hymns combined with specially allotted tunes, printed in 4-part harmony in short score of 2 staves. Of these collections, the present has been one of the most successful; its most formidable rival

having been its immediate predecessor in date of origin, namely "Hymns Ancient and Modern". What was practically the first edition of "Church Hymns" was the same Society's "Psalm and Hymns for Public Worship, with appropriate Tunes", published in 1863 under the musical editorship of the organist of Westminster Abbey, James Turle; and, as might be expected, is distinguished for dignified solidity in the selected tunes and their harmonies. Regarding English Psalmody and Hymnology generally, see "Notizen, London". The second edition, with the title "Church Hymns", (1874) was entrusted to the late Sir Arthur Sullivan, who, without disparaging that eminent composer, must be said to have infused into the work (to say the least of it) a far less austere character; the modern spirit peeping out even in the notation by the substitution of crotchets for minims. Appearances count for something, and the present musical editor, C. Harford Lloyd (Organist and Music-Director of Eton), is to be congratulated upon having reverted to the older form of notation; so far at all events as it appears to have been under his own control. — Musical editors of Hymnals seem to have acquired a prescriptive right to re-harmonize the tunes (generally those of older date) according to their own taste; and the present editor has availed himself freely of this privilege, and in most cases — notably in that of "Wareham" — with resulting improvement; but in the case of "St. Stephen" no good cause is shown for departing so widely from the original harmonies of its composer, the Rev. Wm. Jones of Nayland, as followed by Turle in the 1st edition, with the single exception of the avoidance of a pair of inexcusable consecutive fifths. — 60 hymn-tunes in this new edition consist of plainchant tunes for unisonal use, edited by Basil Harwood (organist of Christ Church, Oxford). — The present edition makes really a new work, 250 hymns being thrown out, and 320 new brought in. — Two questions arise with regard to all these collections of hymns with tunes: — (1) What purpose are they supposed to serve? (2) Do they attain their object? In answer to the first question, most persons will say unhesitatingly "the promotion of congregational singing". Accepting this answer, it is not so easy to solve the second question. It may safely be affirmed that of any ordinary congregation, not one member in the hundred will be seen holding in hand the musical edition of their hymnal; and of that small percentage not more than one or two will be singing in a tone audible three yards away, unless the tune of the

moment is one of under a dozen familiar melodies such as the "Old Hundredth", or (for modern tunes) "Abide with me", which will be sung equally well by ear by many who have not the music before them. If the hymns for each Sunday were notified in advance, and if the congregation would take sufficient interest in the matter to study the music at home, and possibly also attend occasionally at a general practice in church or parish-room, the utility and sale of such musical editions of hymnals would be incalculably multiplied; but as yet members of congregations claim to sing in the presence of their Creator without taking even a fractional part of the trouble they would take in rehearsing for a village concert in the presence of the humblest of their fellow creatures; and consequently these musical hymnals are practically published for the use of Church choirs, — to whom this new edition of "Church Hymns" may unhesitatingly be recommended as a sound and musicianly manual.

A. H. D. Prendergast.

† **Cornelius, P.**, Literarische Werke. II.

Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten herausgeg. von seinem Sohne Carl Maria Cornelius. 2. Bd. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1905. 80. XIV, 823 S. *M* 8,—.

— — IV. Gedichte, gesammelt und herausgegeben von Adolf Stern. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1905. 80. LII, 422 S. *M* 5,—.

† **Einstein, Alfred E.**, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert. Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte. 2. Folge, H. I. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. 59 S. Text und 60 S. Notenbeilagen. *M* 3,—.

Fleischer, Oskar, Neumenstudien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangstonschriften. Teil III. Die spätgriechische Tonschrift. Berlin 1904.

Verlag von G. Reimer. 73 Seiten Text, 56 Tafeln photographischer Faksimiles und 43 Seiten Übertragungen. Preis 10 *M*.

Die beiden ersten Teile der F.'schen Neumenstudien haben eigentlich niemand recht befriedigt. Schon lange vor ihrem Erscheinen, im Jahre 1891 oder 92, erklärte mir der selige Spitta, daß F. zwar den Neumenschlüssel gefunden zu haben glaube, daß er sich jedoch dabei im Irrtum befinde. Das war auch die Überzeugung aller, die aus eigener Kenntnis die 1895 und 1897 erschienenen Teile zu beurteilen vermochten. Nicht eine einzige Neumenaufzeichnung ließ sich nach den F.'schen Angaben übertragen, wenn sie nicht ebenso nach der bis dahin üblichen »komparativen Methode« erklärt werden konnte¹⁾. Zudem war F. an den lateinischen Kirchengesang des Mittelalters ohne die notwendige liturgiegeschichtliche Vorbereitung gegangen; mit zahllosen Fäden hängen aber die mittelalterlichen Gesänge an ihrer liturgischen Umgebung, und ihre melodische Eigenart läßt sich ebensowenig wie ihre Notierung verstehen, wenn man nicht immer die mannigfachen liturgischen Funktionen vor Augen hat, in denen die Gesänge zu wirken berufen waren. Es handelt sich hier um eines der wichtigsten Prinzipien mittelalterlicher Musikforschung, dem freilich die Gelehrten (katholische nicht ausgenommen) bisher wenig Beachtung geschenkt haben, das sich aber als ungemein fruchtbar erweist, sobald man damit Ernst macht.

Auch konnte man an F.'s Studien tadeln, daß sie der äußeren Anschaulichkeit entbehrten. Paläographische Veröffentlichungen pflegt man mit einem wenn auch noch so geringen Aufwand reproduktiver Darstellungen aus den alten Dokumenten zu verbinden, um den Leser zu befähigen, zu den Denkmälern der alten Schrift in ein intimeres Verhältnis zu treten und an einigen Beispielen die Eigenheiten der verschiedenen Schrifttypen kennen zu lernen. Gerade die Fülle photographischer Faksimiles haben, wie bekannt, zum großen Teil den ungeheuren Erfolg der Paläographie musicale der Patres von Solesmes hervorgerufen.

Diese Mängel vermeidet der vorliegende dritte Teil und erweckt damit von vornherein ein gewisses Vertrauen. Der dies-

1; Dazu überraschen in F.'s Darstellungen zahlreiche Irrtümer und schiefe Auffassungen. Selbst die als ältestes lateinisches Neumendenkmal erklärten Zeichen im Codex Amiatinus in Florenz sind wenigstens um 200 Jahre zu früh datiert; und auf ihnen baut sich F.'s Entzifferung auf!

mal zu verarbeitende Stoff ist ein fast ausschließlich notenschriftlicher, ohne in die liturgisch-musikalische Formenlehre oder allgemeine Musikgeschichte überzugreifen, und die Hälfte der Arbeit reproduziert Dokumente in schönem, doppelfarbigem photographischen Abdruck und gibt dazu Übertragungen.

Die Lektüre der Schrift hinterläßt in gleicher Weise einen günstigen Eindruck. Zwar hätte die Einleitung über die bisherigen Forschungen zur mittelgriechischen Notation bedeutend kürzer gefaßt werden können, ohne nur einen einzigen wichtigen Gedanken einzubüßen; doch bewegt sich die Darstellung auf gesichertem Boden und ist methodisch. Sie gelangt auch zu einer wirklichen Entzifferung der in Betracht kommenden Notation.

Von den beiden tonschriftlichen Systemen der mittelalterlichen Griechen behandelt F. das jüngere, welches vom 14.—18. Jahrh. in Gebrauch war. Es ist in den Papadiken behandelt, wenig umfangreichen, meist für den angehenden Kleriker bestimmten Erklärungen der liturgischen Tonschrift. F. legt seinen Untersuchungen eine Papadike aus dem 15. Jahrh. zugrunde, die sich in der Universitätsbibliothek Messina befindet und im Originaltext und in Übersetzung mitgeteilt, sowie ausführlich erläutert wird. Es ist anzuerkennen, daß F. sich nicht bei der schon im 3. Bd. der Gerbert'schen *Scriptores* (S. 397) mitgeteilten Papadike beruhigt hat, sondern eine neue veröffentlichte; die Ausgabe Gerbert's ist schlecht interpungiert, auch ist die Version F.'s ausführlicher und infolge der Aufnahme der Tonzeichen in den Text anschaulicher.

Schwierig sind die Fragen, die im 5. Kapitel behandelt werden; und hier wird, wie ich glaube, die Kritik einzusetzen haben. Der Zusammenhang des lateinischen Oktoechos mit dem mittelgriechischen ist längst erwiesen; daß dieser aber erst in der Karolingerzeit dem Abendlande bekannt wurde, läßt sich nicht mehr aufrecht erhalten. Das Zeugnis des Cassiodor (S. 41) ist irrelevant, denn zu seiner Zeit wurde der nachweisbar schon vorhandene lateinische Kirchengesang noch gar nicht in die theoretische Spekulation hineinbezogen. Die Kirchensänger waren keine Musikgelehrten, und diese standen außerhalb der liturgischen Gesangspraxis, nahmen daher auch keine Rücksicht darauf. Die Frage ist komplex und läßt sich nur im Zusammenhang mit der Entwicklungsgeschichte des liturgischen Gesanges lösen; insbesondere ist der griechische Einfluß im lateinischen Kirchengesang mehrmals, nicht erst im 8.—9. Jahrh. aufgetreten. Da der latei-

nische Antiphonengesang durch und durch auf den Oktoechos eingerichtet ist, dieser aber sich schon im 9. Jahrh. im Abendlande so selbständig entwickelt hatte, daß eine damals von den Griechen entlehnte neue Psalmformel nicht mehr in die lateinische Tonartentheorie sich einfügen ließ und daher bis auf den heutigen Tag neben den acht Psalmtönen als *tonus irregularis* oder *peregrinus* figurirt, so muß seine Übernahme im Abendlande älter sein. — Wenn F. das h in den byzantinischen Oktavreihen mit b identifiziert, so ist das eine anfechtbare Deutung, für die kein Zeugnis vorliegt. Über die Formeln *Non-annoane* usw. hat schon vor fast 30 Jahren R. Schlecht Licht verbreitet, in den Choralvereinsbeilagen zur Trierer Cäcilia, 1876, in einer höchst wertvollen Abhandlung, die F., wie in Teil I (S. 112), so auch hier (S. 41) mit großem Nutzen hätte zu Rate ziehen können.

Nicht geringe Mühe hat F. auf die Deutung der »großen Zeichen« verwendet, die nicht der melodischen Aufzeichnung dienen. Das Dunkel, das über manchem dieser Zeichen liegt, wird sich vielleicht erst dann vollständig erhellen lassen, wenn einmal irgendwoher zuverlässige und detaillierte Angaben über den Betrieb der Cheironomie im griechischen Mittelalter zufließen. Sollten übrigens nicht einige darunter Abweichungen von der Diatonik bedeuten, in der Weise, wie ich sie demnächst für die älteren lateinischen Neumen nachweisen werde? Es lohnte sich sicher der Mühe diese Spur zu verfolgen. Jedenfalls ist die absolute Diatonik der frühmittelalterlichen Gesänge, an die auch F. zu glauben scheint, eine Konstruktion unserer Zeit, die um so mehr zurückweicht, je eindringender man die Quellen durcharbeitet.

Einige Bedenken stellen sich auch bei der Lesung des letzten Kapitels ein, in welchem F. die Metrik und Rhythmik in den mittelgriechischen Geängen behandelt.

Als Ganzes verdient die neue Arbeit F.'s, die zum ersten Male in deutscher Sprache dem so schwierigen Gegenstande eine ausführliche und methodische Untersuchung widmet, alle Anerkennung und den Dank aller Freunde geschichtlicher Forschung. Ihr Verdienst wird durch die bei derartigen wissenschaftlichen Untersuchungen unvermeidlichen Unvollkommenheiten nicht geschmälert. Mit F. hegen auch wir die Überzeugung, daß eine intensive Inangriffnahme des jungfräulichen Feldes vieles zur sicheren Fundamentierung der abendländischen Musikgeschichte beitragen wird.

P. Wagner.

Gasperini, Guido, Storia della Semigrofia musicale. Origine e sviluppo della scrittura musicale nelle varie epoche e ne' vari paesi. Mailand, Ulric. Hoepli, 1905. kl. 8°. VIII, 317 S. Lire 3,50.

Lohmann, Lilly, Studien zu Fidelio. gr. 8°. 68 S. mit Figuren. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904. M 2,—.

† **Mantuani, Jos.**, Geschichte der Musik in Wien. 1. Tl. Von den Römerzeiten bis zum Tode des Kaisers Max I. Mit vielen in den Text gedr. Ill. u. Notenbeisp., 2 Tafeln u. einem Anhang von 54 Musikstücken. [Aus: »Geschichte der Stadt Wien«]. IV und 340 S. Wien, A. Holzhausen. 1904. M 50,—.

Martersteig, Max, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904, XVI und 735 S. M. 15.—.

Dieses hervorragende Werk enthält als 16. Kapitel von Seite 503—577 eine Abhandlung über die Geschichte der Oper unter dem Titel: Die Oper und Richard Wagner. Dem Umfange nach nimmt dieser Abschnitt im Verhältnis zum ganzen Werke einen geringen Raum ein, was der Verfasser auch gleich im ersten Satz dieses Kapitels selbst gesteht. Wenn aber versucht wird, und zwar alles Ernstes, die Oper in Zusammenhang mit der Schauspielkunst zu bringen, so liegt hierin bereits ein bedeutender Fortschritt gegen früher, wo in ähnlichen Büchern die Oper oder überhaupt die Musik einfach ignoriert wurde. Einen Versuch, die Musik als kulturellen Faktor zu berücksichtigen, hatte vor einigen Jahren der Historiker Karl Lamprecht in seinem Buche »Zur jüngsten deutschen Vergangenheit«, unternommen, der aber als durchaus mißlungen angesehen werden mußte. Verfasser ist von der Wichtigkeit der Oper vollständig überzeugt, und der Satz »Als Erscheinung der sozialen Kultur spielt die Oper dadurch, daß sie in jenem künstlerischen Mutterboden wurzelt, der als der volkstümlichste anerkannt werden muß: in der Musik — sogar die wichtigste Rolle im Theater der Neuzeit« ist bei ihm weit mehr als eine gewinnende Phrase, was sich auch in den anderen Kapiteln des Werkes, besonders durch die verstreuten Hinweise auf Wagner's Kunstwerk, hinlänglich zeigt. Aber

eine auch nur in ihren wichtigsten Grundzügen fest fundierte Geschichte der Oper ist uns der Verfasser im großen und ganzen schuldig geblieben, wengleich von Anfang gesagt werden muß, daß man dies dem Verfasser nicht allein zum Vorwurf machen darf. Von einem ganz anderen Gebiete herkommend, hat er in der so überaus heiklen Geschichte der Oper keine eigenen Studien gemacht. Der Mangel einer wissenschaftlichen Geschichte der Oper zeigt sich nie fühlbarer, als wenn sich jemand auch nur in allgemeinen Umrissen über das Wesen der früheren Oper orientieren will. Es ist an dieser Stelle wohl nicht nötig, die mannigfachen Irrtümer, die dem Verfasser unterlaufen, anzumerken, wie z. B., daß das von Neri geschaffene Oratorium die Grundform der modernen Oper geworden sei, daß das Einfügen von Intermezzi, Schaustücken, Tänzen eine Folge der kaum halbstündigen Dauer der ersten Oper gewesen sei u. a. Oder wenn (S. 512) gesagt wird, man dürfe sich die Hamburger Oper wohl ziemlich roh vorstellen, so zeigt der Verfasser hinlänglich, daß er sich auf ziemlich fremdem Boden fühlt. Schade, daß der Verfasser die Stellung, welche die Begründer der Oper zur Musik einnahmen, und die von ihm annähernd richtig (S. 511) charakterisiert wird, sich nicht reiflicher überlegt hat und von hier aus gleich die richtige Stellung der Oper, die Bedingungen ihrer Entstehung, gefunden hat. Was man aber in diesem Zusammenhang bei dieser Geschichte der Oper erwarten durfte, und wohl mit Recht, ist ein — und sei es selbst ein verfehlter — Versuch, Stellung zu dem Text der Oper zu nehmen. Der Verfasser betont zwar (S. 510), daß der Inhalt der Oper in dem Streit zwischen Musik und Drama bestehe, aber diese Kernfrage wird kaum berührt, geschweige denn einigermaßen erledigt. Von der Art der Librettis des 17. Jahrhunderts erfahren wir kein Wort, Metastasio wird mit einem Satze abgetan, Zeno ist gar nicht vertreten, Calzabigi »scheint« für Glück von Einfluß gewesen zu sein u. a. Da ist es denn nicht zu verwundern, wenn der Verfasser in den einleitenden Sätzen zu diesem Kapitel sagt, daß die Entwicklung der Oper »nach Inhalt und Form, nach Stil und Technik, bis zu dem wichtigen, durch Richard Wagner bezeichneten Wendepunkt, in noch viel konventionellerer Weise verlief, sich noch weit entschiedener dem Charakter einer Vergnügungs- und Luxuskunst näherte als das um die Sozialethik wenigstens sich mühende Schauspieltheater«.

Auf eigenem Grund und Boden steht der Verfasser von S. 523 an, als er zur Behandlung seines eigentlichen Themas, des 19. Jahrhunderts, gelangt. Hier kommt ihm

die Kenntnis des Repertoires und der übrigen Theaterverhältnisse in den einzelnen Kunstzerten sehr gut zustatten. Was aber besonders sympathisch berührt, sind gesunde, selbständige Ansichten über Wagner, über die man da und dort disputieren kann, die aber überall nicht nur eine genaue Kenntnis der Werke, sondern auch der Schriften von und über Wagner zeigen. Auch die große außerkünstlerische Persönlichkeit Wagner's wird betrachtet, wobei der Verfasser zwischen dem Künstler und Denker Wagner einen deutlichen Strich macht (S. 549). Wie gesagt, diesen Teil wird jeder, der Wagner mit mehr Ruhe als es bis dahin bei den tonangebenden Kreisen der Fall war, betrachtet, mit großem Interesse lesen, besonders auch die Bemerkungen über »Parsifal«, Wagner's Weltanschauung und manches andere.

Nicholson, E. W. B., *Keltic Researches*. London, Frowde, 1904. pp. 212. 8vo. £ 1,—.

Combats the received theory (see "Notizen London") that the Gaelic language of the Scottish Highlands was originally imported through an invasion from Ireland. Considers that it was and is pure Pictish, this in turn being the same as Irish; but that there is no need to assume invasions still less conquests. Also deals with Ogham inscriptions (see the same reference). Author if librarian of Bodleian, Oxford; cf. III, 452, 458; IV, 145.

†Richter, Alfred, *Die Lehre von der Form in der Musik*. gr. 8°. VI, 181 S. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904. M 3,50.

Rietsch, Heinrich, *Die deutsche Liedweise. Ein Stück positiver Ästhetik der Tonkunst*. Mit einem Anhang: Lieder und Bruchstücke aus einer Handschrift des 14./15. Jahrhunderts. Wien und Leipzig (Carl Fromme) 1904.

Ein großes Ziel hat sich H. Rietsch in dem vorliegenden Werke, einem mehr als 250 Seiten starken Bande, gesetzt: die Auffindung der musikalischen Gesetze für die Liedkomposition. Daneben ergab sich als besondere Aufgabe: Stellungnahme zu dem Problem des Zusammenhanges von Wort- und Tonsprache. Die Arbeit gründet sich auf umfassende Liedstudien vom Mittelalter bis zur unmittelbaren Gegenwart (bis Theodor Streicher!) und auf eine erstaunliche Belesen-

heit auch in der germanistischen und psychologischen Literatur.

Von Wichtigkeit für solche Untersuchungen sind gute Definitionen. Man wird Rietsch beistimmen, wenn er in seiner Fassung des Melodiebegriffs gegen Th. Lipp's die Rechte des Rhythmus verteidigt. Dieser selbst aber ist als »Ordnung in der Zeit« doch wohl kaum erschöpfend definiert, und mit aller Entschiedenheit zu verwerfen ist die Gleichsetzung von Takt und Metrum. Zu welchen Konsequenzen sie führt, lehrt der von Rietsch im Anschluß an Minor ausgesprochene Satz, die Musik kenne nur »fallende Metren (Takte) mit oder ohne Auftakt« (Abschnitt 46). Man sieht, daß er hier lediglich die Anordnung der Noten zwischen den Taktstrichen, die konventionelle schriftliche Fixierung der Musik, nicht das wirklich erklingende Tongebilde zugrunde legt. Ein Melodieabschnitt wie der Menuettanfang in Beethoven's C-dur-Sinfonie muß ebenso notwendig als steigend aufgefaßt werden wie Klopstock's

Im / Frühlings / schatten / fand ich / sie,

oder man muß auch dieses (wie ich durch die von der Tonschrift entlehnten Taktstriche andeute) als »fallend mit Auftakt« bezeichnen; dann aber verlieren die Begriffe »steigend« und »fallend« jeden Sinn.

In seinem Hauptbestandteil wird jedoch das Werk hiervon kaum berührt. Seine Bedeutung liegt darin, daß es, von der historischen Betrachtung ausgehend, auf eine ästhetische Theorie des Liedes zielt. Nun beweist freilich der historische Verlauf noch keine Notwendigkeiten, und so geht denn auch der Verfasser über die Grenzen des Möglichen hinaus, wenn er z. B. aus der Häufigkeit des abwärtssteigenden Sekundenschlusses sein »Gesetz« der *finalis* (Abschnitt 153) entwickelt, dessen nicht seltene Durchbrechung leicht nachweisbar ist und von ihm selbst zugegeben wird. Wichtig und unanfechtbar dagegen ist das Ausgleichungsgesetz in seinen verschiedenen Formen (Abschnitt 83/84 u. 101); hier statuiert Rietsch ein wirkliches, durch Evidenz und Ausnahmslosigkeit gekennzeichnetes ästhetisches Gesetz für die musikalische Rhythmik. Zu beachten ist ferner das Gesetz der Dehnung klingenden Versendes (Abschnitt 68) und die Regel über das Akzentverhältnis von Schlußsenkung und letzter Hebung (Abschnitt 73). Die betreffenden Sätze sind klar abgeleitet und deutlich formuliert; Beispiele aus den verschiedensten Zeiten dienen ihrer Erläuterung und führen zugleich den Beweis, daß den wechselnden Gestalten die das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung angenommen hat, doch manches

Bildungsgesetz gemeinsam geblieben ist. In der planvollen Hypothesenfolge des Schlußkapitels »Die Liedweise und das Grundgesetz der Tonkunst« vermag ich freilich den geschlossenen Nachweis eines solchen Gesetzes nicht zu erkennen.

Der weite Umfang des Themas verursacht naturgemäß manche Einschränkung von Einzeluntersuchungen. So umfaßt die Intervallstatistik am modernen Kunstlied nur sieben Beispiele: je eins von Schubert, Loewe, Brahms, je zwei von Schumann und Wolf. Zugleich muß gesagt werden, daß trotz der verstreuten Heranziehungen zahlreicher Beispiele des 19. Jahrhunderts die großartige Entwicklung des Liedes in dieser Zeit durch Rietsch's Werk nicht verdeutlicht wird. Dazu hätten freilich neben Wort und Ton, Vers und Metrum usw. noch zwei wichtige Faktoren in die Betrachtung hineingezogen werden müssen, die der Verfasser leider vernachlässigt hat: der bedeutungsvolle dichterische Gedanke und die farbenkräftige moderne Harmonik.

Im ganzen ist aber Rietsch's Buch, schon wegen seines grundsätzlichen Verfahrens — Entwicklung der Theorie im Anschluß an historische Betrachtung — freudig und dankbar zu begrüßen. Seine Untersuchungen über Tonhöhe und Worttext, über das Melisma und anderes werden hoffentlich fruchtbare Anregung zu tüchtigen Spezialarbeiten auf diesem Gebiete geben. — Eine hübsche Zugabe sind die als Anhang gedruckten 18 Liedweisen aus einer Handschrift in Sterzing (Tirol), notiert teils in linierten Neumen, teils in Mensuralnotation; der Herausgeber hat sie philologisch und musikalisch kommentiert.

Richard Münnich.

Weigand, G., Die Dialekte der Bukowina u. Bessarabiens. Leipzig, J. A. Barth, 1904.

Verfasser hat bei Gelegenheit seiner Dialektstudien in der Bukowina und in Bessarabien auch einige rumänische, ruthen-

nische, ungarische und kleinrussische Volkslieder mit dem Phonographen aufgenommen und teilt in der vorliegenden Studie sechs rumänische Melodien mit. Er fand (ähnlich wie Referent seinerzeit an türkischen Liedern), daß die Melodie auf den Wortlaut und die Akzente des Textes wenig Rücksicht nimmt; der Text wird — oft mitten im Worte — auseinandergerissen, durch Füllsilben willkürlich erweitert, bedeutungsvolle Worte werden geflüstert usw. Der Rhythmus ist vielfach so kompliziert, daß es Verfasser trotz langer Bemühung unmöglich war, ihn genau zu fixieren. Auch die Melodik steht der orientalischen näher als der westeuropäischen. Schon die wenigen mitgeteilten Proben zeigen, daß für die vergleichende Musikwissenschaft auch auf europäischem Boden wertvolles Material zu finden ist, und es wäre sehr dankenswert, wenn Reisende häufiger neben der Kamera auch den Phonographen gebrauchten, bevor der westeuropäische Gassenhauer die alten volkstümlichen Weisen unwiederbringlich verdrängt.

E. v. Hornbostel.

† **Widor, Ch. M.**, Die Technik des modernen Orchesters. Ein Supplement zu Berlioz' Instrumentationslehre. Aus dem Franz. von Hugo Riemann. VIII und 284 S. 8°. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904. M 10,—.

Wossidlo's, W. Opernbibliothek. Populäre Führer durch Poesie u. Musik. Nr. 81. August Enna, die Hexe. Nr. 82. Viktor v. Neßler, Der Rattenfänger von Hameln, Nr. 96. J. Offenbach, Hoffmanns Erzählungen. kl. 8°. Leipzig, Rühle und Wendling, 1904. je M —,20.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 u. H. 3, S. 135.

Anonym. Cremoneser Geigen. KTM 1905, 16. — »Der Kobold« von Siegf. Wagner, WKM 3, 2. — Ludwig II. und Richard

Wagner, Tägl. Rundschau, Berlin, Unterhalt.-Beil. 1904, Nr. 283/294. — Verzeichnis d. Bibliotheken und d. wissenschaftl.

- Bibliotheksbeamten.—Bibliothekstatistik, Jahrb. d. deutschen Bibliotheken, Leipzig, Harrassowitz, 3. Jhg. — H. Berlioz' literar. Werke, B. & H.'sche Gesamtausgabe (Bespr.), Literar. Zentralblatt, Leipzig, Ed. Avenarius, 55, 52. — Ungar. Volkslieder, Ungar. Rundschau, Budapest, 1, 5. — Leoncavallo's »Roland von Berlin«, Die Woche, Berlin, 6, 51/53. — Wird das »Benedictus« im Hochamt vor oder nach der Wandlung gesungen? GBl. 29, 12. — Das Fest der unbefleckten Empfängnis zu Straßburg im Mittelalter, C 21, 12. — Denkmäler d. Tonkunst in Österreich XII, 1, II (Trienter Codices) und XI, 2 (Gg. Muffat's Concerti grossi) (Bespr.), Literar. Zentralblatt, Leipzig, Ed. Avenarius, 56, 1. — J. Dörfel, Gervinus als historischer Denker (Bespr.), Literar. Zentralblatt, Leipzig, Ed. Avenarius, 56, 3. — Kirchenmusikalisches aus Sizilien, GBl. 29, 12. — Mischa Elman, SMT 25, 2. — Wie denken Sie über das Klavier, RMZ 6, 2. — Wilh. Kienzi, SMT 25, 2. — Wie St. Saëns' neueste Oper (Helena) entstanden ist, RMZ 6, 2. — C. Fred. Lundqvist, SMT 24, 19 20. — La mission de M. A. Guilmant aux Etats-Unis (Verzeichnis d. von ihm auf der Weltausstellung zu St. Louis gespielten Werke), MM 16, 24. — Un dernier echo de l'exposition de 1900 (Le Musée retrospectif des instruments de musique), MM 16, 23. — Gebete für Kaiser und König, Si 30, 1. — Vilhelm Svedbom † (Nekrolog m. Kompositionenliste, SMT 25, 1. — A propos de »Traveaux consequents« — Erwiderung von Féraud de St. Pol: A propos de Décentralisation (musicale de la France), OA 20, Nr. 662—15. — Een Muziek-Charlatan Pianist Ed. Hetz ca 1850 in Holland, MB 20, 2. — Het orgel in de St. Janskerk te s'Hertogenbosch, MB 20, 2. — Glück ou Gluck (aus der Revue musicale de Lyon), CMU 8, 2. — Uraufführung von Leoncavallo's »Roland von Berlin«, KW 18, 7. — Lilli Lehmann's Studie zu »Fidelio« (Bespr.), Neue fr. Presse, Wien 1905, 9. Jan. — Der Nichtanschluß an die Berner Konvention — ein Krebschaden für den deutschen und niederländischen Musikalienhandel (aus d. Deutschen Wochenztg. f. d. Niederl. u. Belgien), Musikhandel u. Musikpflege, Leipzig 7, 14/15. — H. Abert, Die Musikästhetik der Echecs amoureux (Bespr.), MM 37, 1. — Theodore Thomas dead, MC 25, Nr. 1293. — Fr. Liszt an Rich. Wagner (4 Briefe Liszt's 1873/5/8, 81, BB 1904, 10—12 Stück. — M. Kalbeck über R. Strauß, RMZ 6, 1. — Fr. Steinbach im Ausland, RMZ 6, 1. — Das »Klavier« der alten Römer, RMZ 6, 1.
- Schreib- und Gesangunterricht, die Schmerzenskinder a. d. höheren Schulen, und ihre Gesundheit, Köln, Ztg. 5. Jan., 2. Morgenbl. — Die Klaviere von Ed. Spinnagel in Liegnitz auf der Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe in Breslau 1904, Zf I 25, 10. — Ein vergessenes Musikinstrument (D. Hatton's Doppelquerflöte, Zf I 25, 10. — Women Players in Orchestras, MSt 22, Nr. 574. — V. Hugo über deutsche Musiker und Dichter (Auszug aus d. »Revue de Paris« [P. Stapfer]), Frankf. Zeitg., 30. Dez. — Howard's »Expression in Singing« (Besprech., MC 25, Nr. 1291. — Enr. Caruso, MC 25, Nr. 1291. — John Glen (Nekrolog), MT 60, Nr. 743. — Grove's Dictionary of Music and Musicians (Bespr. d. neuen Ausgabe durch J. A. Fuller-Maitland, MT 60, Nr. 743. — Rhythm in National Music, MT 60, Nr. 743. — The Year 1904, MMR 35, Nr. 409. — Music in Pictures. I. The National Gallery, MT 60, Nr. 743. — Mr. and Mrs. Joah Bates, MT 60, Nr. 743. — Mendelssohn and his English Publisher, some unpublished letters, MT 60, Nr. 743. — Erinnerungen an Rich. Wagner, Deutsche Wochenztg. f. d. Niederlande u. Belgien, 12, 52. — Frz. Liszt's Briefe (La Mara), 8. Bd. u. L. Schmidt, Die moderne Musik (Bespr.), Frankf. Zeitg. Literaturblatt, 25. Dez. — Jets over Smetana, WvM 11, 52. — Lettres de Fr. Nietzsche à H. v. Senger, Revue Germanique, Paris, F. Alcan, 1. Jan.
- Altenburg, W.** Das Mundloch der Flöte und O. Mönnig's »Reform-Flötenkopf«, Zf I 25, 10.
- André, M.** »Tristan et Yseult« de R. Wagner, Correspondant, Paris 1904, 10. Dez.
- Andres, Kurt.** Das Harmonium-Ensemble-spiel, H 1905, 1.
- Apeldoorn, J. C. van.** Over Orgellitteratur. Het Orgel, G. Hovens Gréve, Steenwijk 2, 2.
- Aubry, J.** Mme. Jeanne Raunay: impressions, CMU 8, 1.
- Avenarius, F.** Wilhelmine Schröder-Devrient, KW 18, 6.
- Avellis, G.** Manuel Garcia, der Erfinder des Kehlkopfspiegels, Frankf. Ztg. 1905, 11. Jan., 2. Morgenbl.
- B., H.** Jenny Lind, HKT 9, 5.
- B., J. H. G.** Music in 1904, some features and observations, MSt 22, Nr. 574.
- B., R.** Liturgisches vom Advent, GBo 21, 12.
- Bachmann, Frz.** Kirchenmusik im allgemeinen und russische Kirchenmusik, Si 30, 1/2.
- Batka, R.** Lieder zur Laute, KW 18, 6. — P. Cornelius, KW 18, 7.

- Eine Brahmsbiographie (Bespr. d. Kalbeck'schen Werkes), MW 36, 1.
- Bauer, M. H.** Dr. F. Schaffens (II Bd. d. Biographie von Dr. E. Decsey, Bespr.), NZfM 72, 1.
- Baughan, E. A.** Gluck's »Alceste«, MMR 35, Nr. 409.
- Bakker, P.** Meister des Taktstockes. I. Rich. Strauß, Berliner Börs. Cour., 6. Jan.
- Berlioz, H.** Leiden und Freuden des Komponisten (Abdruck eines Briefes an Liszt aus seinen »Memoiren« II), Frankf. Ztg. 14. Jan.
- Bertini, P.** Ricordi inediti di Fr. Chopin (Bespr. des Karłowicz'schen Buches »Souvenirs inédits de Fr. Chopin«), NM 9, Nr. 107.
- Bezold, Lütgendorff, Frhr. v.,** Die Geigen- u. Lautenmacher vom Mittelalter bis z. Gegenwart (Bespr.), Anz. d. German. Nat.-Mus. 1904, 3.
- Bieder, Th.** Die Musik und ihr Verhältnis zum Leben, Ernstes Wollen, Berlin 1904, Nr. 116.
- Blanik, W.** »Der Roland v. Berlin«, Die Nation, Berlin, Gg. Reimer, 22, 11/12.
- Bornewasser, R.** Musikalisches und Unmusikalisches v. d. Fahrt nach Regensburg, GBo 30, 1 (Fortsetzung).
- Was tut uns not? (betrifft d. gregorian. Choral) GBo 30, 1.
- Br., J.** »Pepita Jimenez« et »L'Eremitage fleuri« de I. Albéniz au Théâtre Royal de la Monnaie, GM 51, 2.
- Braungart, R.** Vom musikalischen Kriegsschauplatz, Theateranzeiger, München 1904, Nr. 50.
- Brenet, M.** César Franck, La femme contemporaine, Paris, Amat., 2, IV, Nr. 16.
- Brévannes, R.** Roland de Berlin (de Leoncavallo), Musica, Paris, P. Lafitte, Jan.
- Brussel, R.** Wanda Landowska ou la Renaissance du Clavecin, ebendort.
- Burkhardt, M.** Ein neues Beethoven-Buch, RMZ 5, 29.
- Burlingame Hill, E.** A true interpreter of Chopin (W. de Pachmann), Et. 23, 1.
- Calvocoressi, M. D.** Edw. Elgar, RM 5, 2.
- J. Joachim Nin, CMu 8, 1.
- Capellen, Gg.** Tonschrift-Reform Capellen, KL 28, 2.
- Carraud, G.** La harpe chromatique, Musica, Paris, P. Lafitte, Jan.
- Clarke, H. A.** Quality of Chopin's genius, Et. 23, 1.
- Closson, E.** Gluck's »Alceste« (in Brüssel), S. 63, 1/2.
- Js. Albéniz' Opern »Pepita Jimenez« und »L'Eremitage fleuri« am Brüsseler Monnaie-Theater (Bespr.). S. 63, 3/4.
- Combarieu, J.** Comment étudier l'histoire de la musique?, RM 5, 1.
- La Pensée musicale (Cours du Collège de France), RM 5, 2.
- Conrat, H.** Beethoven und die Frauen, BW 7, 6.
- J. Haydn und das kroatische Volkslied, MK 4, 7.
- Crépet, J.** Yvetot, Nouvelle Revue, 1904, 1. Dez.
- Curson, H.** La Millième de »Carmen«, GM 51, 1.
- Croquis d'artistes: Mme. Marie Thiéry, GM 51, 3.
- Hugues Imbert (Nekrolog), GM 51, 4.
- Debay, V.** Tristan et Yseult à l'Opéra, CMu 8, 1.
- Les Premières: Le Vaisseau Fantôme à l'Opéra comique, CMu 8, 2.
- Decsey, E.** Das Hauptthema der romantischen Sinfonie (Bruckner's), NMP 13, 23/4.
- Destranges, E.** Le Jongleur de Notre-Dame (de Massenet), OA 20, Nr. 660—13.
- Dick, B. N.** How may we widen our influence as teachers, MSt 22, Nr. 574.
- Diets, M.** Die Jungfrauen und die neueste Klaviermusik, WKM 2, 48 ff.
- Rich. Strauß, Don Quichote WKM 3, 1.
- Doire, R.** Les Concerts J. Joachim Nin (alte Klaviermusik), CMu 8, 1.
- Donel, M.** Beethoven and Goethe, Grande Revue, Dez.
- Etzner, R.** Das deutsche Lied im mehrstimmigen Tonsatz aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. im Druck und Manuskript, MfM 37, 1.
- Enschede, J. W.** Over de invoering der hoornmuziek bij de Nederlandsche infanterie in 1819, TV, 4 Stück, 7 Teil.
- Over Nederlandsche carilloneurs (Glockenspiele); TV, 4 Stück, 7 Teil.
- Ertel, P.** Der Roland von Berlin, DMZ 35, 52.
- Die Musikergewerbefrage-Enquete u. d. Deutsche Musikdirektorenverband, DMZ 35, 52.
- Espadala, J. B.** La »Virtuosidad«, RMC 2, 13.
- Ferrerio, A.** Le origini del Melodramma NM 9, Nr. 106, 106 ff.
- Fleige, R.** Ant. Stradivari u. seine Geigen, BfHK 9, 4.
- Flesch, C.** Du mécanisme dans l'Art du Violon, Cae 62, 1.
- Flöring, F.** Der evangel. Gottesdienst u. die Aufgabe des Kirchenchors (Bespr. v. J. Smend »Der evangel. Gottesdienst«) CEK 19, 1.
- Forchhammer, E.** Die Amsterdamer Aufführung des »Parsifal«, Frankf. Zeitg., 30. Dez.
- Gamba.** Evangeline Anthony, St. 15, Nr. 176.

- Gilman, L.** The new American Music, North American Review, Wm. Heinemann, Dez.
- Gjellerup, K.** Några tankar om Wagner-musiken, SMT 25, 2.
- Godefroy, J.** Groot National Concours te Bussum, 15/16 August, Het Orgel, G. Hoovens Gréve, Steenwijk 2, 2.
- Göhler, Gg.** Hie Wüllner, hie Possart. Ein Dialog, BfHK 9, 4.
- Göllerich, A.** Liszt und Wagner, NMP 13, 23/4.
- Götal, H.** Zur Wertschätzung des deutschen Volksliedes, Das deutsche Volkslied, Wien, 1904, Nr. 9.
- Goode, B. M.** Henry Purcell, Parents Review, London, Jan.
- Graft, van de.** Historieliederer (Fredericq.) Museum, Leiden, Sijthoff, 12, 4.
- Greulich, K.** Bach u. d. evangel. Gottesdienst, Bach-Jahrbuch, Leipzig 1904.
- Grieb, D. Y.** Is Harmony a lost art, MSt 22, Nr. 574.
- Guttman, A.** Rich. Strauß als Lyriker, Mk 4, 8.
- Grunsky, K.** Beethovens Zeitgenossen, NMP 13, 23/4.
— Tristan und Isolde in der großen Oper in Paris, NMP 13, 23/4 und BfHK 9, 4 und MWB 36, 1 und KL 28, 1 und KW 18, 7.
- Guhrauer.** Altgriech. Programmmusik, Progr. des Gymnasiums zu Wittenberg 1904.
- H., K.** Die Hamburger Stadtmusikanten, HKT 9, 5.
- Hadden, J. C.** Woman and Music, Occasional Papers, Bournemouth, 15. Dez.
- Hagemann, J. P.** Cornelius' literarische Werke (Bespr.), RMZ 6, 1.
- Hale, Edw.** True genius of Pianoforte Music, exemplified by Chopins Works, Et 23, 1.
- Harnack, A.** Armenische Volkslieder, Der christliche Orient, Berlin, Deutsche Orientmission 5, 11.
- Harris, Cl. A.** Ear Tests: a Welcome and a Criticism, MMR 35, Nr. 409.
- Hausegger, S. v.** Über Konzertprogramme, Südd. Monatshefte, München, Dez. (Bespr. von R. Louis in den Münchner Neuest. Nachr., 28. Dez.).
- Helm, Th.** Bruckner als sein eigner Interpret, NMP 13, 23/4.
- Henderson, W. J.** Chopin the man, Et 23, 1.
- Heuß, A.** Bach's Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen, Bach-Jahrbuch, Leipzig 1904.
- Hiller, P.** Erstaufführ. von E. Korten's »Zwiderwurz'n« in Elberfeld (Bespr.), NZfM 72, 3.
- Hofmann, Alfr.** Zukunftsmusik als Stimme aus der Vergangenheit, Bayreuther Bl. 1904, 10—12 Stück.
- Hopkins, T.** Art and Business in the Music-Hall, Worlds Work, New-York, Jan.
- Huneker, J., Rich.** Strauß, Mk 4, 8.
- Huré, J.** Pablo Casals MM 16, 24.
- Huss, Fr. J.** Vid Svensk Musiktidnings 25-års-jubileum, Tidnings första redaktörer och utgifvare: Ad. Lindgren (S—n, S.), F. V. von Stejern, G. Beer (J. H.), SMT 25, 1.
- Imbert, H.** Le »Vaisseau Fantôme« de Wagner, à l'Opéra-Comique, GM 51, 1.
- Isnardon, J.** Les cris de Paris, Musica, Paris, P. Lafitte, Jan.
- Joly, Ch.** Les vieux Noël's, ebendort.
- K., A. E.** To children fond of Music, MMR 35, No. 409.
- Karlyle, Ch.** Die Winterstagnone in Covent-Garden, S 63, 3/4.
- Keaton, A. E.** A. Rubinstein, Fortingly Review, London, Jan.
— Tschaikowsky as a ballet-composer, the contemporary Review, London 1904, No. 466.
- Keller, Ad.** Straußiana. MR 6, 2.
- Kes, W.** Einiges über Beetho'en'sche Symphonien u. ihre Instrumentation, MWB 36, 3.
- Kesser, H.** Musikgenuß und Organempfindungen, Mk 4, 7.
- Kienal, W.** Die Wege d. deutsch. Männerchorgesanges, Deutsche Revue, Stuttgart, Deutsch. Verlagsanst. 1904, Dez.
— Mozart, BW 7, 7.
— Deutsche Frauenchöre, Deutsche Revue, Stuttgart, Dez.
- Klatte, W.** Die »Symphonia domestica«, Mk 4, 8.
- Kloss, E.** Vom Berliner Musiktreiben, NZfM 72, 2.
- Kohut, A.** Ein musikalisches Original (Dittersdorf!), RMZ 6, 1.
— Nik. Lenau in seinem Verhältnis zur Musik, RMZ 6, 2.
- Komorzynski, E. v. Eman.** Schikaneder, BW 7, 7.
— Literarische Vorläufer des »Tannhäuser«, BB 1904, 10—12 Stück.
- Korngold, J.** Neue Bücher über Musik (Bespr. von Decsey's H. Wolf II und dem Hermine Spies-Gedenkbuch), Neue fr. Presse, Wien, 8. Jan.
— Siegf. Wagner's »Kobold«, Neue fr. Presse, Wien, 1905, 20. Jan.
- Kraus, A. E.** Erstauff. v. L. Fall's »Irrlicht« in Mannheim, (Bespr.) NZfM 72, 3 und MWB 36, 3.
- Kreuschner, C. R.** Stille Nacht . . . , eine Skizze aus d. Geschichte d. Weihnachtsliedes, RMZ 5, 29.

- Kromayer, F.** Auszug aus dem Kap. V des Buches »La Musique et la Psycho-Physiologie« von M. Jaëll (Forts.) MWB 36, 1.
- Krujts, H. van't.** Chorégraphie, MB 19, 52.
- Beethoven's Sonates en Trio's voor Piano en Viool-Violoncell (tritt für Ersatz durch alte Original-Klaviere ein), MB 20, 1.
- P. O. Koerman. MB 20, 1.
- Jets over Händel's Oratoria, MB 20, 2.
- Kuhnert, E. und Gerhard, K.** Zu Erman's Vorschlag einer einheitlichen Katalogisierung der preussischen Bibliotheken, Zentralbl. f. Bibliothekswesen, Leipzig, Harrassowitz, 21, 12.
- Lalo, P.** L'Opérette au point de vue musical, Musica, Paris, P. Lafitte, Jan.
- Laloy, L.** Tristan et Isolde, au Théâtre national de l'Opéra, RM 5, 1.
- Lamarche, L.** Paganini, Musica, Paris, P. Lafitte, Jan.
- Laub.** Vore folkevise-melodier og deres fornyselse. — Anholt för per pårs nyt fra folkemindeforskningen strengeinstrumenter. Danske Studier, Kopenhagen, 1904, 4.
- Lederer, V. H.** Riemann's Musik-Lexikon, 6. Aufl. (Bespr.), S 63, 1/2.
- Liebling, E.** Making up a Chopin Programm, Et. 23, 1.
- Lindgren, Ad.** Om Kammarmusik, SMT 25, 1.
- Lindner, A.** Mozart im Bilde, BW 7, 7.
- Loewengard, M.** Musiktheorie und moderne Musik, RMZ, 5, 29.
- Lusstig, J. C.** Der moderne Opernbetrieb, Klein. Journal, Berlin 1904, Nr. 324.
- Leoncavallo's »Roland von Berlin«, BW 7, 7.
- Der Roland von Berlin (Leoncavallo's), NMZ 26, 7.
- M., A.** Le budget des Beaux-Arts à la Chambre des Députés, MM 16, 23.
- M., J. J. W. v** Wasielewski, Die Violine u. ihre Meister (Bespr.), Literar. Zentralbl., Leipzig, Ed. Avenarius, 56, 3.
- M., L. N. G.** Gasperini, Manuele di storia della semiografia musicale (Bespr.) NM 9, No. 108.
- Manchester, A. L.** Chopin, Et. 23, 1.
- The masters as students: Frz. Liszt. Et. 23, 1.
- Mangeot, A.** Tristan et Yseult à l'Opéra, MM 16, 23.
- »La Vestale« (de Spontini à Lille) MM 18, 24.
- Audition des Envois de Rome, M. Max d'Ollone, MM 16, 24.
- Une grosse question (betrifft die große Oper in Paris bezüglich der Wahl ihrer neuen Werke) MM 17, 1.
- Matthews, W. S. B.** Musical Rhythm and rhythmic playing, Et. 23, 1.
- Maclair, C. L.** »Fluide Musical«, CMu 8, 1.
- Maus, O.** Lettre du chevalier Gluck à MM. Kufferath et Guidé, CMu 8, 1.
- Mayer, E.** Fritz Kreisler, MWB 36, 1.
- Mey, K.** Musikal. Wunderkinder, BW 7, 7.
- K. Aug. Fischer, ein Orgelkönig, BfHK 9, 4.
- Moes, E. W.** Morel (een luitmeester der Hollandsche jongelingschap te Orléans [17. Jh.] TV 4 Stück, 7 Teil.
- Montagnana.** Advice for Violin Students on staccato bowing, St. 15. No. 176.
- Moreau, Ph.** Le Vaisseau-Fantôme à l'Opéra-Comique, MM 16, 24.
- Morold, M.** Die Händel Partituren von Jos. Reiter (gegen Chrysander), NMP 13, 23/4.
- Die Wiener Operette, Österr. Rundschau, Wien, Koenen, 1, 5/6.
- N., E. C. L.** Bouman (Nekrolog), MB 20, 3.
- Jacob Stainer, MB 20, 3.
- Nef, K.** Die Freunde G. Keller und W. Baumgartner und ihr »o mein Heimatland«, SMZ 45, 1.
- Die Orgel im Mittelalter, SMZ 45, 2.
- Nekes, Fr.** Über Choralbegleitung II. GBl 29, 12.
- Neval, K. R. M.** Kalbeck über Rich. Strauß, RMZ 6, 2.
- Niemann, W.** Musik (Bespr. wichtiger, bis 16. Nov. 1904. erschienenen Bücher über Musik), Buchwart 1904, Heilbronn, Eug. Salzer.
- J. H. Schein, Neue prakt. Ausg. von A. Prüfer (Ausf. Bespr.), S 63, 5/6.
- Neues über Ant. Bruckner (Bespr. der beiden Br. Monographien v. R. Louis), NZfM 72, 3.
- O., L. v.** Een Berlijnsch praetje (J. van Oldenbarnevelt), WvM 12, 53.
- Oeser, M. H.** Berlioz als Dramatiker und das Dichterische in seinen Werken (geistv. Parallelen mit Wagner), Beil. z. Jahresbericht der Mannheimer Hochschule für Musik f. 1903/04.
- Offenbach, Jacq.** Ein Walzer, Skizze. Münchn. Neueste Nachr., 1905, 13. Jan.
- Ostmann, P.** Über d. Schwingungsform des Stieles der Edelmänn'schen Stimmgabeln, Physikal. Zeitschr. Leipzig, Hirzel, 5, 25.
- Ott, K.** Die Musica disciplina des Aurelian von Reomé (Forts.), C. 21, 12f.
- P., E.** Hermine Spies (Bespr. des Gedenkbuches, Leipzig, Göschen), Münchn. Neueste Nachr. 1905, 21. Jan.
- Pasdirek.** Manuel universel de la littérature musicale, Revue crit. d'histoire et de littérature, Paris, E. Leroux, 38, 51.
- Perry, Edw. B.** Chopin, the poet of the pianoforte, Et 23, 1.
- Pesci, U.** Nel primo centenario del Liceo musicale Rossini in Bologna, MuM 59, 12.

- Pfordten, O. v. d.** Das singende Klavier, Hochland. München, Kösel, 2, 3.
- Philipp, J.** An appreciation of Chopin, Et. 23, 1.
- Pischinger, A. J. S.** Bach, Literar. Warte, München, Allgem. Verlagsgesellsch. 6, 4.
- Placci, C.** Bayreuth im Winter (deutsche Uebersetzg. aus der Florentiner Ztg. »Il Marzocco« 1904, 18. Dez.), Münchn. Neueste Nachr. 1906, 11. Jan.
- Poe, E. A.** Die Philosophie d. Komposition, Wiener Abendpost, 1904, Nr. 275/282, 284/290.
- Pohl.** Das deutsche Volkslied im Gesangsunterrichte der Gymnasien, Progr. des Gymnasiums in Steglitz, 1906.
- Pommer, J.** Meine Ansicht vom Satze deutscher, namentlich älplerischer Volkslieder, das Deutsche Volkslied, Wien, 1 904, Nr. 9.
- Pougin, A.** Le bilan musical 1904 (französ. Opern- und Operettenstatistik), M 71, 2.
- Prod'homme, J. G.** Un poème humoristique sur la musique, ZIMG 6, 4.
- Rendall, Ed. D.** Is Handel's »St. John Passion« Genuine? ZIMG 6, 4.
- Richter, C. H.** Musik und Plastik, ZIMG 6, 4.
- Riemann, H.** Das Problem des harmonischen Dualismus, NZfM 72, 1ff.
- Riemann, L.** Akustische und tonpsychologische Auffassung des deutschen Volksliedes, Das deutsche Volkslied, Wien, 1904, Nr. 9.
- Rietschel, G.** Ansprache in der Motette am 1. Okt., Bach-Jahrbuch, Leipzig 1904.
- Röthig, B.** Umschau und Rückblick auf dem Gebiete deutsch-evangel. Kirchenmusik, K 16, 1.
- Rudder, M. de.** Les Chants de l'Abandonné dans Schubert et Schumann, GM 51, 3f.
- Runge, P.** Die deutsche Liedweise von H. Rietsch (Ausf. Bespr.), MfM 37, 1.
- Samazeuilh, G.** Tristan und Isolde (in der Pariser Großen Oper), S 63, 1 2.
- Sauerwein, J.** »Wagner und Liszt«, Le Figaro, Paris 1904, 14. Nov.
- Schering, A.** Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters (erweiterter Abdr. aus der NZfM 1904, Nr. 40), Bach-Jahrbuch Leipzig, 1904.
- Scheurleer, D. F.** Haag'sche Zomerconcerten in de 18^{de} eeuw. TV 4 Stück, 7 Teil.
— Bijdragen tot een Repertorium der Nederland'sche Muziek-literatuur, ebendort.
- Schlemüller, H.** Irrlicht, Oper von L. Fall (Bespr.) S 63, 5/6.
- Schmalz, K. Rich. Strauß'** »Also sprach Zarathustra« und »Ein Heldenleben«, ein Vergleich. Mk 4, 8.
- Schmidt, O. J.** Zur Geschichte und Kritik der modernen Musik (Besprechungen von theoretischen Werken von L. Schmidt, Merian, [Gesch. d. Musik seit Beethoven] und neuer praktischen Werken von Reger, Ramrath, Elgar u. a.), RMZ 6, 1.
- Schults, D.** Rückblick auf das Musikjahr 1904, S 63, 1/2 ff. (Oper 1/2, Konzert 3/4).
- Schuré, E.** »Tristan« de R. Wagner. Revue des Deux Mondes, Paris, Hachette, 1904. 1. Dez.
- Schweitzer, A.** Le symbolisme de Bach, Revue germanique. Paris. F. Alcan, 1. Jan.
- Seeliger.** Antike Tragödie im Gewande moderner Musik, Progr. d. Realgymnasiums in Landshut, 1904.
- Segnitz, E.** Über Frz. Liszt's »Années de Pèlerinage«, KL 28, 1/2.
- Seiffert, M.** Praktische Bearbeitungen Bach'scher Kompositionen. (Erweiterter Abdr. seines Vortrages am II. deutschen Bachfest in Leipzig.) Bach-Jahrbuch, Leipzig, 1904.
— Konr. Friedr. Hurlebusch, TV 4 Stück, 7 Teil.
- Senes, G.** La Musica a Firenze, NM No. 9, 107/8.
- Sérieyx, A.** Cours élémentaire de contrepoint (Forts.), RM 5, 2.
- Siegfried, Eva.** Das Scherzando vivace in Beethoven's Es-dur Quartett op. 127, MWB 36, 2/3, f.
- Smend, J.** Predigt in dem Nachmittags-Gottesdienste der Thomaskirche am 2. Okt., Bach-Jahrbuch, Leipzig 1904.
- Solenière, E. de.** La Mélodie Éternelle, MM 16, 23.
- Sonderburg, H.** Volkskonzerte, Kieler Neuest. Nachr. 1904, Nr. 248.
- Spalla, L.** La scoperta inaspettata d'una composizione di Wagner in Inghilterra (Rule Britannia-Ouverture), NM 9, 107.
- Springer, H.** Opern u. Konzerte. Die Gegenwart, Berlin 66 Bd. Nr. 52/3.
- Stephani, H.** Musikal. Zeitfragen. VIII. Partituren-Reform, NMZ 26, 7.
- St-r, H.** Wagneriana II, WKM 2, 48.
— G. Mahler und seine III. Symphonie, WKM 3, 1.
- Steuer, M.** Berliner musikalische Silhouetten, III. (Leoncavallo's »Roland«), WKM 3, 1.
- Stier, E.** R. Wagner und Gg. Herwegh (unveröffentlichte Briefe), NMZ, 26, 7.
- Storck, K.** Das geistl. Volkslied u. d. Kirchenlied d. Reformation, Der Türmer, Stuttgart, 7, 3.

- Kritische Rückschau über Konzert und Oper, (Bespr. v. Leoncavallo's »Roland« u. a.), KL 28, 1.
- Krit. Rückschau über Konzert u. Oper (Bespr. v. R. Strauß' »Domestica-Symphonie«) KL 28, 2.
- Subscriber.** Music and Politics, MC 25, No. 1292.
- Suter, H. Rich.** Strauß u. die Symphonia domestica (aus der Basler Wochenschr. »Der Samstag«, Nr. 1), SMZ 45, 3.
- Tappert, W.** Das musikalische Berlin im Jahre 1821, RMZ 6, 2.
- Die Gavotta im »Roland von Berlin« (Leoncavallo's), Mk 4, 7.
- »Der Roland von Berlin« (Leoncavallo's), RMZ 5, 29.
- d'Udine, J. La** »Vestale« de Spontini. à Lille, CMu 8, 1.
- Chanteurs et Virtuoses, OA 20, No. 661—14ff.
- Uhlig, G.** Die Stadtbibliothek zu Kamenz. Neues Lausitzisches Magazin, Görlitz, Tzschachel, 80 Bd.
- Tischer, G.** Die Musik, Samml. ill. Einzeld. (Bard, Marquardt, Berlin; Bespr.), RMZ 5, 29).
- Todhunter, J.** Mozart as a dramatic composer, The Fortnightly Review, London, 1904, No. 445.
- Tomei, G. C.** Marchetti e Compagnia, MuM 59, 12.
- Trp., E. L.** Filiasi's »Manuel Menendez« und G. Dupont's »La Cabrera« in Zürich (Bespr.), WKM 3, 2.
- Tümpel, W.** Die 7. Ausgabe der Crüger'schen Praxis pietatis melica v. J. 1657, Si 29, 12.
- Venable, M.** Chopin the teacher, Et 23, 1.
- Verheijen, J. A.** Jubileum Rogmans, Het Orgel, G. Hovens Grève, Steenwijk, 2, 2.
- Vianna da Motta, J. H. v.** Bülow's Briefe (Bespr. v. Bd. VI., KL 28, 1.
- Viotta, H.** Uit het leven van H. v. Bülow, Cae 62, 1.
- Vögely, Fr.** Zur Einführung in die neue Harmonielehre (Riemann), Beil. z. Jahresbericht d. Mannheimer Hochschule für Musik f. 1903/04.
- Wagner, P.** Neumenkunde; Paläographie d. gregorian. Gesangs (Selbstanzeige), GR 4, 1.
- Warburg, E.** Aus R. Wagner's Liebesleben, Westermann's illustr. d. Monatsh., Braunschweig, 49, 4.
- Weingartner, F.** Die Laien-Partitur, Mk 4, 7.
- Weißgerber.** Rede über J. S. Bach, Programm d. Realschule in Arnstadt, 1904.
- Welti, H.** Symphonia domestica, Die Nation, Berlin, Gg. Reimer, 22, 11, 12.
- Whitney Surette, Th.** Mozart and his Music, Chautauquan, Chautauqua, NY, Dez.
- Wiernsberger, J.-A.** Un gros procès contre la société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, MM 16, 24 ff.
- Wilkins, H. D.** The beginnings of the piano. Et 23, 1.
- Wolf, C. J.** Weihnachtsmotette, Welt u. Haus, Leipzig, 1904, 52.
- Wolsogen, H. v. V. Boller** (Nekrolog), BB 1904, 10—12 Stück.
- Nationaldank für R. Wagner, KW 18, 7.
- Wood, R. W.** Apparat z. Nachweis des Druckes von Schallwellen, Physikalische Zeitschr. Leipzig, Hirzel, 6, 1.
- Wülfing, E.** Vom Verein Beethoven-Haus in Bonn, Tägl. Rundschau, Berlin, 1904, Unterhaltgs.-Beil. Nr. 295/304.
- Zabel, E.** Parsifal in Amerika, National-Ztg., 8. Jan.
- Zahn, Joh.** Gegen Melodienvertauschung, Si 29, 12.

Buchhändler-Kataloge.

Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel, Nr. 80. Der Verlag kündigt die erste kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke, von Peter Cornelius, besorgt von Max Hasse an. Erschienen sind der 2. Band der Werke J. H. Schein's, herausgeg. von A. Prüfer, der zweite Teil der kurz-

weiligen guten frischen teutschen Liedlein Georg Forster's, herausgeg. von R. Eitner als 29. Bd. der Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke. Demnächst wird erscheinen: Thematisches Verzeichnis der Werke von Ph. E. Bach, herausgeg. von A. Wotquenne.

Die Musik des klassischen Altertums.

Die Besprechung des ersten Halbbandes meines »Handbuchs der Musikgeschichte« im Jahrg. V, 11 und VI, 1 dieser Zeitschrift zwingt mich zu einer Entgegnung, da der Verfasser derselben, Herr Prof. Dr. Albert Thierfelder, dieselbe in einer Form abgefaßt hat, welche durchaus nicht geeignet ist von dem Inhalte des Buches einen Begriff zu geben. Gleich im ersten Absatz heißt es: »Es wird sogar behauptet, daß es . . . auch solche Nomoskompositionen gegeben habe, welche nur instrumentaliter ausgeführt wurden«. Das klingt etwa so, als hätte ich das Märchen von den auletischen und kitharistischen Nomoi erfunden, obgleich für deren Zulassung bei den Agonen der Festspiele sogar die Olympiadenjahre bestimmt überliefert sind und der einzige Nomos, von dem wir etwas ausführlicheres wissen (der N. Pythikos des Sakadas), ein auletischer ist. Sehr kurzerhand wird sodann meine eingehende Studie über die Enharmonik des Olympos abgetan (466): »An und für sich ist ja ganz gleich, ob Olympos den einen oder den anderen Ton ausgelassen hat« usw. — nein! das ist eben ganz und gar nicht gleich, weil wohl eine der Halbtöne entbehrende fünfstufige Skala als Grundlage archaischer Melodik theoretisch erklärbar ist (nämlich als nur auf Quintbeziehungen beruhend), nicht aber eine Halbtonschritte neben Terzenlücken der Skala stellende. Auch muß ich dem Referenten energisch widersprechen, wenn er mit einem einfachen Hinweise auf Plutarch (de musica) Kap. 11 die Frage erledigen zu können meint. Ich habe wahrhaftig nicht nur dieses Kapitel, sondern beinahe jede Zeile dieser berühmten Skizze der Geschichte der ältesten griechischen Musik in meinem Buche ausführlich hin und her untersucht und die mancherlei Widersprüche aufgedeckt, welche zu der Annahme zwingen, daß Plutarch schon seine Gewährsleute nicht mehr überall verstand. Nicht mit einer Silbe erwähnt aber Th., daß ich wichtiges neues Material zu der Frage beigebracht habe, vor allem das schwerwiegende Zitat aus Philolaos (dem ältesten griechischen Musikschriftsteller) bei Nikomachus Kap. 9 und in dem zuerst von A. J. H. Vincent mitgeteilten Hagiopolitesfragment (Notices et extraits XVI, 2. S. 270). Dasselbe gibt ein sehr bedeutsames Argument für die Annahme eines Stadiums archaischer halbtöner Melodik bei den Griechen, durch welches auch Plutarchs Bericht in ein ganz anderes Licht rückt. Nach einer Tradition der Pythagoräer soll Pythagoras (?) einen Ton zwischen die alte Tritē (h) und Paranētē (d') eingeschoben haben. Schon zur Zeit des Nikomachus tritt man aber darüber, ob die παρνετῆσις des Pythagoras c' (zwischen h und d') oder aber b (zwischen a und h) gewesen sei. Ausdrücklich bestätigt indes Nikomachus, daß ehemals die Tritē (h) von der Paranētē (d') $1\frac{1}{2}$ Ton Abstand hatte. Aus dem Hagiopolitesfragment ergibt sich aber der gleiche Abstand von $1\frac{1}{2}$ Ton zwischen Parhypatē und Hypermese der alten Nomenklatur, so daß wir aus der Zusammenstellung der beiden Zitate aus Philolaos von einer Skala folgender Gestalt bei den Griechen Kunde erhalten (Nonenumfang!):

}	e' Nete
}	d' Paranete
}	h Paramese oder Tritē
}	a Mese
}	g Hypermese (spätere Lichanos)
}	e Parhypate
}	d Hypate.

Dieses und kein anderes war zweifellos das vielberedete aus zwei gleichgebauten Tetrachorden gebaute vorterpandrische Heptachord (nicht efgabcd). Plutarch's Bericht scheint aber anzudeuten, wie durch Nachbildung (*ἐκ τῆς ἀναλογίας*) dieser »Auslassungen« des Olympos in dorischer Stimmung (*ἐπὶ τῷ Δωριῷ τόνῳ* [wohl

statt der phrygischen) die *δέυτερον* der von Aristoxenos erwähnten *ἀρχαία* entstanden (e f . . a h c' . . e'). Es wäre doch wohl Aufgabe des Referenten gewesen, diese von mir sehr eingehend behandelte hochinteressante Frage in der Besprechung zu streifen.

Gänzlich unerfindlich ist mir, wie Referent zur Aufstellung der Behauptung kommt, daß die spätere Enharmonik niemals den Halbton gespalten, vielmehr nur die Parhypate und Lichanos auf den Abstand eines Komma 80:81 zusammengerückt 81:80

habe (!), z. B. e f . . a. Keinem der alten Rechenmeister ist es bei-

$\frac{256:243}{5:4}$

gefallen, diese Art von Pyknon aufzustellen! Das Komma 80:81 kennen sie nur als Unterschied der beiden Arten des Ganztons 9:8 und 10:9, die wohl neben-

10:9 9:8

einander im diatonischen Geschlecht bei Didymos auftreten (c' d' e'), nicht aber von derselben Stufe aus in derselben Richtung bestimmt. Sämtliche von Ptolemäus überlieferten Tetrachordenteilungen der Pythagoräer teilen aber im enharmonischen Tongeschlecht den Halbton in der bekannten Weise in zwei annähernd gleiche Teile. Der kleinste dabei vorkommende Wert (39:40 bei Eratosthenes) ist immer noch über doppelt so groß als das behauptete Komma! Auch bestimmen alle den kleineren Wert für das untere Intervall, nur Archytas bestimmt die tiefere Diesis als 28:27 und die höhere als 36:35, zwei Werte, deren Unterschied (!) etwa dem syntonischen Komma gleichkommt. Die Behauptung einer Enharmonik mit dem Intervall 81:80 ist also völlig aus der Luft gegriffen. Auch vertragen sich die Berechnungen der Pythagoräer bestens mit den Distanzbestimmungen des Aristoxenos, dessen Autorität Th. daher in ganz nutzloser (und natürlich sehr unberechtigter) Weise in Frage stellt. Die mit diesem Irrtum zusammenhängende weitere Behauptung Th.'s, daß die enharmonische Lichanos niemals tiefer gestanden haben als die diatonische Parhypate, begründet Th. damit, daß die Pythagoräer in ihren Intervallberechnungen stets der Lichanos den Wert über der Parhypate zuteilen; ganz natürlich, wie auch Aristoxenos und seine Schule stets den Namen im Tetrachord dieselbe Höhenfolge lassen:

Nete (höchste)
Lichanos
Parhypate (zweittiefste)
Hypate (tiefste)

was aber in keiner Weise ausschließt, daß allgemein auf der Kithara die Umstimmung aus einem Tongeschlecht in ein anderes in der von Aristides S. 28 und Bacchius (Isagoge S. 11) umständlich erklärten Weise durch alleinige Andersstimmung der Lichanos-Saite (!) bewirkt wurde: diatonisch e f g a (Lichanos g), chromatisch e f f i s a (Lichanos f i s), enharmonisch e d f a (Lichanos als Mittelton zwischen e und f) so daß die Umstimmung aus der Enharmonik zur Chromatik eine Erhöhung der als Parhypate fungierenden Lichanos-Saite um $\frac{3}{4}$ Ton (Spondeiasmos) und die umgekehrte Manipulation eine Vertiefung um ebensoviel (Eklýsis) bedingte, die Zurückstimmung aus dem enharmonischen in das diatonische Geschlecht aber gar die Höherstimmung um $\frac{3}{4}$ Töne (Ekbole).

Ein anderes Steckenpferd Th.'s ist seine eigene Erklärung der griechischen Instrumentalnotenschrift, auf welche ich im Text nicht näher eingegangen bin, weil ich K. von Jans Abweisung derselben (Deutsche Literaturzeitung 1898 und Jahrbuch für Altertumswissenschaft 1900) für vollkommen ausreichend hielt, um mit einer einfachen Namensnennung über sie hinwegzugehen. Daß Th. dieselbe aufrecht zu erhalten sucht, ist gewiß begreiflich. Aber seine erste Pflicht wäre doch im vorliegenden Falle gewesen, die im Mittelpunkte meiner Darstellung stehende abweichende Deutung der Zeichen-Triaden der Vokal- und Instrumentalnotenschrift auf ihre Stichhaltigkeit zu untersuchen. Er begnügt sich aber, die alte Bellermann-Fortlage'sche Beziehung der Triaden auf denselben Ton mit seiner Erhöhung und Erniedrigung anzuführen, obgleich, wie ich genügend betont habe, die Alypischen Tabellen deren Bestimmung zur Dar-

stellung der enharmonischen und chromatischen Pykna zur Evidenz dartun. Daß wenn irgend möglich die dorische Skala als Grundskala durchgeführt werden muß (vgl. meinen Aufsatz »Dorisch als Grundskala der griechischen Musik« Sammelb. IV, S. 558), scheint Th. zwar selbst zu fühlen; aber — »ich halte es für praktischer (!) sämtliche Musikreste der Griechen eine Terz tiefer zu notieren« — damit ist die Sache erledigt, und eine Deutung, wie sie vor Fortlage und Bellermann's Untersuchung der Skalenlehre üblich war (Lydisch als Grundskala) wird ohne Motivierung restituiert. Da auch bei meiner Deutung die *ῥυθμίονα* des Gaudentios sich ergeben, so ist die bezügliche Bemerkung Th.'s (S. 47) gänzlich belanglos. Auch auf meine jedenfalls neue und leicht übersichtliche Skalenlehre (Dorisch, Phrygisch und Lydisch mit ihren hypo-[aneimenai] und hyper-[syntono] Nebenformen) geht Th. nicht ein, und schwerlich wird ein Leser seiner Kritik ahnen, wie gründlich und radikal ich mit den westphal-gevaertschen phantastischen Konstruktionen aufgeräumt habe. Inwiefern Hypomixolydisch bei den Griechen eine andere Tetrachordenteilung hat als Dorisch, wäre interessant des näheren vom Herrn Referenten zu erfahren. Sollte ihm vielleicht gar die Quartenquintenteilung (!) der Kirchentöne Dorisch (d a d') und Hypomixolydisch (d g d') vorschweben?! Vollends versagt Th.'s Urteil gänzlich in der Frage der Thesis und Dynamis, in welcher er blindlings Oskar Paul und Rud. Westphal folgt, ohne mit einem Worte auf die durchaus sachlichen und erschöpfenden Beweisführungen einzugehen, mit denen ich gegen dieselben vorgegangen bin und das vielberedete Problem aus der Welt geschafft habe. Ganz und gar auf einem antediluvianischem Standpunkte steht aber die Bemerkung Th.'s (S. 47) über das Organum; denn die Paul'sche Deutung des Organus als eine Art Fugato ist doch tatsächlich seit Jahrzehnten endgültig abgetan. Wenn dem Herrn Referenten die bezügliche Literatur ganz unbekannt ist, so möchte ich ihn wenigstens auf das erste Buch (S. 1—154) meiner »Geschichte der Musiktheorie« (1898) aufmerksam machen, aus welchem er wohl zu seiner großen Verwunderung ersehen wird, daß es außer der Fétis'schen Übersetzung von »sequitur« mit »begleitet« denn doch andere, zwingendere Gründe gibt, Paul's Lehre als gänzlich indiskutabel und in der Wurzel faul kurzweg abzulehnen.

Hugo Riemann.

Herr Professor Dr. Thierfelder bemerkt hierzu folgendes:

Das mir zur Besprechung übersandte Riemann'sche Werk (Handb. d. Mus.-Gesch. I. Teil 1. Band) ist von mir günstig beurteilt worden unter Hervorhebung der besonders gut gelungenen Partien und unter Andeutung meiner, einige nicht unwichtige Punkte betreffenden, auf Spezialstudien beruhenden Ansichten. Letztere gedenke ich, da es hier an Platz zu mangeln scheint, an anderer Stelle ausführlicher darzulegen.

Hier möchte ich in aller Kürze nur folgendes mitteilen. In der Enharmonik der Griechen wurde das aus Limma und Komma bestehende Intervall in seine natürlichen Bestandteile zerlegt, so daß die beiden dicht nebeneinander liegenden oberen Töne klingend in die Erscheinung traten. Das Limma (256 : 243) ist nie, wie Bellermann will, geteilt worden, wohl aber wurden zwecks Auffindung einfacherer Zahlenverhältnisse verschiedene Berechnungen des obigen zusammengesetzten Intervalles angestellt. Je kleiner man das Limma berechnete, desto größer wurde natürlich das Komma.

Bezüglich der Thesis und Dynamis haben beide Parteien, sowohl die Bellermann'sche, als die Westphal-Paul'sche bis zu einem gewissen Grade recht, da nur im dorischen Tone thetische und dynamische Mese immer zusammenfallen. Wenn ich trotzdem mit Bellermann nicht von der dorischen, sondern von der lydischen Klangregion ausgehe, so geschieht dies mit deshalb, weil das Lydische in der alten Instrumentalnotenschrift 5, das Dorische nur 2 Originalzeichen aufweist.

Der hypomixolydische Ton ist dem dorischen ähnlich, bevorzugt jedoch bei der Melodiebildung die Paramese mehr, als die Mese.



Den Vortrag eines Nomos stelle ich mir folgendermaßen vor. Jeder der sieben resp. fünf Teile wird seine besondere Melodie gehabt haben, die dem rezitierenden Sänger für den betreffenden Teil in bezug auf Rhythmus und Tonfall stets maßgebende Vorschrift (Nomos) blieb. Wenn nun ein Aulet ohne jegliche Mitwirkung anderer einen pythischen Nomos ausführte, so hat er vermutlich die fünf Hauptmelodien der Reihe nach geblasen und außerdem noch mit den Trompetensignalen und dem Odontismos Effekt erzielt. Einen solchen Zusammenschluß der fünf Nomosmelodien zu einem instrumentalen Ganzen pflegt man mit Berufung auf Pollux einen auletischen Nomos zu nennen. In gewissem Sinne kann aber auch der Nomos, in welchem ein Aulet jeden Teil mit einer besonderen Weise einleitet, ein auletischer genannt werden, denn auch hier ertönt der Klang des Aulos ohne Gesang. Der aulodische Nomos scheint deshalb wenig Anklang gefunden zu haben, weil bei ihm weder der Sänger, noch der gleichzeitig blasende Pfeifer richtig zur Geltung kommen konnte. Die Kithara eignete sich wegen ihres zarten Klanges zur Unterstützung des Gesanges besser, und wenn der Kitharist mit seiner Kunst mehr hervortreten wollte, wurde aus dem kitharodischen Nomos ein kitharistischer. Freilich werden in dem letzteren die Trompetensignale und vor allem das Zähneknirschen des Drachen nicht besonders ausgefallen sein. Deshalb war der auletische Nomos mit seinen ohne Gesang vorgetragenen Nomosmelodien der beliebteste.

A. Thierfelder.

Die Redaktion hat ferner die Mitglieder der IMG. in Kenntnis zu setzen, daß das Referat Dr. R. Münnich's über G. Capellen's Buch »Die ‚musikalische‘ Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik« (Ztschr. 3, S. 129 ff.) Georg Capellen zu einer Erwiderung veranlaßte. Da Dr. Münnich seinen Standpunkt auch dieser gegenüber im wesentlichsten vollständig aufrecht erhielt, so ersuchte die Redaktion die beiden Herren Rücksicht auf den Raummangel der Zeitschrift und darauf, daß Fernerstehenden von dem Meinungsaustausch kein positiver Gewinn erwachse, die Angelegenheit mit ihrer unparteiischen Konstatierung zu erledigen.

Die Redaktion der Zeitschrift der IMG.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft.“

Ortsgruppen.

Paris.

La Section parisienne de l'IMG. a tenu ses dernières séances à la Société Musicale, 32 rue Louis-le-Grand, les 15 décembre et 16 janvier.

Le 15 décembre M. le professeur Dauriac, président, a annoncé la mort de notre regretté et dévoué collègue Eugène de Solenières. M. le professeur Pirro et M. Ecorcheville ont fait des communications d'après le dernier fascicule des Sammelbände der IMG. M^{lle} Daubresse a fait une brève conférence sur un instrument indigène de la région de Tombouctou, la Kora, sorte de guitare de grandes dimensions.

Le 16 janvier, M. Lefeuvre, retour d'un voyage récent en Extrême-Orient, a parlé de la musique japonaise. M. J.-G. Prod'homme a lu un fragment de sa biographie de Hector Berlioz.
J.-G. P.

Neue Mitglieder.

- Bild**, Martin, Paris, 42 Passage Jouffroy,
Bricqueville, Eugène de, Versailles, 22 Rue des Missionnaires.
Gevaert, F. A., Direkter d. Kgl. Konservatoriums, Brüssel.
Johnston, Miß Agnes, Edinburgh, Greenside Lodge, Murrayfield.
Kocsirz, Dr. Adolf, Wien XVIII, Schumanngasse 48.
Laloy, Louis, Docteur ès lettres, Paris, 23 Avenue des Gobelins.
Myerscough, S., Dublin, 43 Harcourt Street.
Rayner, Roderick, Hamburg-Winterhude, Blumenstraße 30.
Rolland, Romain, Professeur à la faculté des Lettres de Paris, 162 Boulevard Montparnasse.
Struthers, Miß Christina, Edinburgh, 40 George Square.
Younger, Mrs. William, Melrose Ravenswood (Schottland).

Änderungen der Mitglieder-Liste.

- Dechevrens**, L'Abbé, früher Estavayer, jetzt Freiburg i. Schweiz, 58 Grand' rue.
Knapp, Eug., cand. phil., jetzt Charlottenburg, Bismarckstr. 7.
Norlind, Tobias, Hochschullehrer, früher V. Alstadt, jetzt Hemse (Schweden).
Roth, Ansgarius, stud. phil. früher Upsala, jetzt Stockholm, Astron. Observatorium.
Rychnovsky, Dr. Ernst, jetzt Prag II, Stefansgasse 67.
Stammler, Wilhem, früher Darmstadt, jetzt Gundershausen b. Darmstadt, Pfarrhaus.
Tischer, Dr. Gerhard, früher Burg Zieverich, jetzt Köln, Domstr. 6.
Waldberg, Prof. Dr. M. Freiherr von, jetzt Heidelberg, Mönchhofstr. 12.
Watson, Joshua, jetzt Dublin, 33 Pembroke Road.

Dem heutigen Hefte liegen Prospekte des Hofmusikverlegers Ernst Eulenberg in Leipzig und Leo Liepmannsohn Antiquariat in Berlin bei.

Ausgegeben Anfang Februar 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 6.

Sechster Jahrgang.

1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *S.* für die 2gespaltene Petitzelle. Beilagen 15 *M.*

Robert Eitner †.

Die Musikwissenschaft hat in Robert Eitner einen ihrer regsamsten, opferfreudigsten und leistungsfähigsten Forscher verloren. Er war seit dem Jahre 1867 auf dem Plan und hat bis an sein Ende unermüdlich auf dem Gebiete der musikalischen Bibliographie und Biographie gearbeitet.

Unter seiner Leitung sind 36 Jahrgänge der von ihm selbst ins Leben gerufenen Monatshefte für Musikgeschichte erschienen. Diese Zeitschrift ist wegen ihres reichen Inhaltes an bibliographischen und biographischen Nachrichten für den Geschichtsschreiber unentbehrlich. Drei sorgfältige Generalregister erleichtern die Benutzung. Die Gesellschaft für Musikforschung, deren Seele er war, wie etwa einst Friedrich Chrysander die Seele der Händelgesellschaft, hat unter seiner Leitung in 33 Jahrgängen 29 Bände ihrer »Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke« erscheinen lassen, deren hoher Wert für die Geschichtsschreibung und die Renaissancebewegung auf dem Gebiete der Musikpflege gleichfalls außer Frage steht. Eitner ist der Herausgeber der Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (Berlin 1877), die, trotz ihrer Lücken, als solche noch nicht überholt ist. Eine stattliche Anzahl von weniger umfangreichen Arbeiten Eitner's sind für sich in Buchform oder als Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte erschienen. Von diesen sind hervorzuheben: das Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800 (Berlin 1871); das chronologische Verzeichnis der gedruckten Werke von H. L. Hassler und Orlando di Lasso (Beilage zum 5. und 6. Jahrgang der Monatshefte für Musikgeschichte); das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrhunderts in Wort, Melodie und mehrstimmigem Tonsatz (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte Jahrgang 8—15); Quellen- und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte, Leipzig 1891. Auf Eitner's Anregung hin und mit seiner Unterstützung sind gegen 15 Kataloge älterer musikalischer Bibliotheken angefertigt und zum Teil als Beilagen zu den Monatsheften für Musikgeschichte veröffentlicht worden. Wir besitzen in diesen Katalogen willkommene Grundlagen für bibliographische Arbeiten aller Art. Eitner ist endlich der Verfasser des Quellenlexikons der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.

Dieses Lexikon ist Eitner's Lebenswerk und enthält in seinen zehn Bänden

alles, was er im Laufe seiner langjährigen bibliographischen Tätigkeit teils planmäßig gesammelt, teils zufälligerweise zusammengetragen hat. Ich habe das Quellenlexikon vor drei Jahren, als die ersten vier Bände erschienen waren, in den Sammelbänden der IMG. Jahrgang III, Seite 365—373 besprochen und, bei aller Anerkennung des Wertes, auf seine Fehler und Schwächen hingewiesen. Diese sind so grundsätzlicher Natur und bedürfen so eingehender Behandlung, daß ich an dieser Stelle nicht wieder darauf zurückkommen kann und mag. Ich möchte heute im Gegenteil nur das Wertvolle an dem großen Werke hervorheben. Es steht in seiner Art einzig da und kann auch in absehbarer Zeit von niemandem ersetzt oder übertroffen werden. Dem Werke liegt der große Gedanke einer allgemeinen musikalischen Bibliographie zugrunde. Für diesen Gedanken und für die Ausdauer, mit welcher Eitner an seiner Verwirklichung gearbeitet hat, gebührt ihm für alle Zeiten ein Ehrenplatz unter den Musikforschern. Er hat in seinem Quellenlexikon den Inhalt der ihm zugänglichen Bibliothekskataloge und sonstigen Nachrichten über noch vorhandene Musikalien zu einem Hauptkatalog zusammengefaßt und nach Kräften bei allen Werken angegeben, in welcher Bibliothek bzw. in welchen Bibliotheken sich die Werke heute befinden. Damit hat er ein Auskunftsmittel geschaffen, dessen hervorragender Wert für jeden feststeht, der aus musikalischen, wissenschaftlichen oder geschäftlichen Gründen den Fundort von Musikalien wissen muß, welche vor dem Jahre 1800 (ungefähr) erschienen sind.

Im biographischen Teile des Werkes hat er in ähnlicher Weise, wenn auch nicht immer mit Angabe der Quelle, eigene Forschungsergebnisse und Angaben seiner Vorgänger Fétis, Gerber, Walther u. a. zusammengefaßt, ohne jedoch deren Werke überflüssig zu machen. Man wird sich bei wissenschaftlichen Arbeiten mit den Angaben des Quellenlexikons nicht unbedingt begnügen dürfen, weil Eitner den Inhalt seiner Quellen nicht völlig erschöpft hat. Im allgemeinen aber leisten seine kurz gefaßten Nachrichten zur schnellen Bekanntmachung und zur Feststellung einzelner Tatsachen willkommene Dienste.

Robert Eitner (geboren am 22. Oktober 1832 zu Breslau) war ursprünglich Musiklehrer und hatte sich im Jahre 1853 in Berlin niedergelassen. Er trieb zunächst nur nebenbei musikwissenschaftliche Studien, doch ging er darauf aus, sich später ganz der Wissenschaft zu widmen. Die Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig 1862, enthält den ersten von ihm bekannten längeren Aufsatz: Über die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente. Im Jahre 1867 wurde er von der Amsterdamer Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst preisgekrönt für ein Lexikon der holländischen Tondichter. Dieses Ereignis hat seinen Ruf begründet. Im Jahre 1868 war er Mitarbeiter und eine Zeitlang Redakteur der »Allgemeinen musikalischen Zeitung«, Leipzig. Im Jahre 1869 wurde hauptsächlich auf seine Anregung hin, unter dem Vorsitz Franz Commers', die Gesellschaft für Musikforschung mit den Monatsheften für Musikgeschichte ins Leben gerufen, deren redaktionelle und geschäftliche Leitung er selbst übernahm. Im Jahre 1872 begann die »Gesellschaft für Musikforschung« mit der Herausgabe der Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke. Auch das Zustandekommen dieser für die Musikgeschichte sehr wertvollen Veröffentlichungen ist in erster Linie Eitner zu danken. Er redigierte die Publikationen und sorgte treu für ihren Bestand.

Gleichfalls in den 70er Jahren faßte er den schon erwähnten Gedanken einer allgemeinen musikalischen Bibliographie. Es war ihm offenbar geworden, daß die Musikgeschichte nicht mehr gefördert werden könne, wenn nicht zunächst einmal die allenthalben im Inland und Ausland verstreuten musikalischen Werke der Vergangenheit wenigstens dem Fundorte nach zugänglich gemacht würden. Über die Hälfte der in den letzten 30 Jahren veröffentlichten Kataloge musikalischer Bibliotheken ist von ihm und seinen Freunden angefertigt und zum Teil veröffentlicht worden. Was damit zur Erhaltung wertvoller Werke und zur Verbreitung geschichtlichen Sinnes getan worden ist, ist gar nicht zu ermessen.

Im Jahre 1882 siedelte er von Berlin nach dem anmutig gelegenen Templin in der Uckermark über, und lebte nun ausschließlich seiner Wissenschaft. Im Jahre 1902 wurde ihm der Titel eines Professors verliehen. Die letzten zwölf Jahre seines Lebens beschäftigte ihn die Herausgabe seines Quellenlexikons, dessen Schlußband im Herbst 1904 erschien. Am 22. Januar 1905 verschied er nach kurzer Krankheit. Nach letztwilliger Verfügung führen die Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig seine Veröffentlichungen weiter.

Es wird sich erst jetzt recht zeigen, was die Wissenschaft an dem Unermüdlichen verloren hat. Seine Monatshefte waren ein Mittelpunkt für die musikalische Bibliographie und Biographie. Es sind noch viele wertvolle Schätze zu heben, die in den übrigen bisher bestehenden Ausgaben älterer Musikwerke keinen Platz haben, und für welche die Publikationen Eitner's den geeigneten Platz bieten. Der Gedanke einer allgemeinen musikalischen Bibliographie und Biographie, dessen erste Frucht das Quellenlexikon von Eitner ist, muß festgehalten und mit vereinten Kräften gefördert werden. Mögen sich recht viele selbstlose Mitarbeiter finden.

Leipzig.

Albert Göhler.

La Question du Concerto.

Il y a eu, en effet, quelque étrange que cela puisse paraître, une «question du Concerto» qui, si elle n'a pas ému autant le public que la fameuse «Affaire» qui dure depuis dix ans, n'en a pas moins, l'an dernier, occupé longuement le monde musical parisien; cette question a même reçu, au tribunal de simple police de Paris, une solution provisoire, car on ne peut considérer comme définitif un jugement qui restera sans doute en suspens aussi longtemps qu'il y aura des virtuoses et un public pour les applaudir . . . ou les siffler.

J'ai déjà, à plusieurs reprises, signalé dans mes comptes-rendus de concerts, les manifestations tapageuses qui accueillent souvent les solistes, soit aux Concerts-Colonne, soit aux Concerts-Lamoureux. M. Chevillard, impatienté de ces manifestations, interdit, il y a deux ans, l'entrée du Nouveau-Théâtre à plusieurs «sifflers». Un procès s'ensuivit, qui fut plaidé devant le juge de paix du 9^e arrondissement: «M. Chevillard en prit ombrage, explique le défenseur des sifflers du Châtelet, M^e Bonzon, et nous interdit

l'accès de son concert, l'entrée, puis-je dire, du paradis. Nous le poursuivîmes. Nous plaidâmes devant le Tribunal de Paix du 9^e arrondissement. Immédiatement l'accusation semblable se dressa: nos sifflets troublaient la représentation. Une enquête fut ordonnée par M. le juge Boyron; elle fut complète, consciencieuse, mouvementée. Les employés du concert Chevillard nous accusent d'avoir empêché par nos sifflets la représentation de continuer ou de reprendre. Mais la vérité, à force d'être en marche, parfois aboutit. Notre innocence fut reconnue et, par jugement du 25 mars 1903, le tribunal de paix nous accordait 10 francs de dommages-intérêts, outre le remboursement du billet de location pris par nous pour le concert dont on nous avait refusé l'accès. Ce jugement faisait bien mieux et bien plus, il reconnaissait par-là même notre droit au sifflet, droit que déjà avait fait ressortir la discussion soulevée sur ce sujet au Conseil municipal, le 28 novembre 1902, par M. Adrien Mithouard¹.

Fort de cette jurisprudence, MM. Trotrot, Leprince et Blétry, se rendaient le 20 mars dernier aux Concerts-Colonne.

«La salle est comble, ajoute leur défenseur. L'Amérique, connue pour sa compétence en art, a envoyé ses mondaines les plus ferventes, la Pologne, dont M. Paderewski constitue l'ultime gloire, est accourue frémissante. Le concerto de Beethoven vient à l'instant de s'arrêter après le premier mouvement, l'entr'acte régulier et normal s'ouvre à peine, que la furie des applaudissements trépigne. Mes clients trouvent cette allégresse blâmable. La foule pense à l'exécutant; eux songent au morceau exécuté. On acclame Paderewski; ils gémissent sur le concerto. Et leur courroux juvénile s'exhale en sons plaintifs ou stridents, suivant la force de leur souffle ou l'acuité de leurs sifflets à roulettes.

«Une pareille profanation plonge la salle presque entière, l'Amérique et la Pologne, dans une stupeur que soudain la fureur remplace. On se précipite sur les siffleurs, on les injure, on les conspué, on les bouscule. Et voilà qu'une intervention se manifeste, dont le comique paraîtrait intense si la Pologne et l'Amérique pouvaient rire en ce moment. M. Colonne harangue les manifestants. Il l'a reconnu tout à l'heure avec cette bonne grâce, cette largeur et cette tolérance qui apaisent l'âme de tous les grands et vrais artistes. Qui harangue-t-il? Les siffleurs, et pour les maudire? Point. C'est aux applaudisseurs, si je puis risquer ce néologisme, que son discours s'adresse. «Ce sont les amis de l'ordre, proclament-ils, qui troublent la représentation. Quant aux porteurs de sifflets, libre à eux d'en user si cet instrument discordant leur agréé.»

Après la spirituelle plaidoirie de M^e Bonzon, d'où sont extraites ces quelques lignes, le tribunal acquitta les trois prévenus, attendu, disait le jugement,

«Que la prévention est fondée sur l'article 88 de l'ordonnance du préfet de police du 1^{er} septembre 1898, qui est ainsi conçu: «Il est défendu de troubler la représentation ou d'empêcher le spectacle de quelque manière que ce soit»;

«Que cette disposition assure l'audition silencieuse de l'œuvre et réserve l'exercice de la critique après la fin de l'acte joué ou du morceau exécuté;

1. La Sifflet au Concert, plaidoirie prononcée devant le tribunal de simple police de Paris le 8 juin 1904, par M^e Jacques Bonzon, avocat à la Cour (Vannes, imprimerie Lafolye frères, 1904).

«Que le 20 mars, au concert Colonne, on jouait un Concerto de Beethoven, que ce Concerto était divisé en quatre parties, qu'il y avait un repos de deux minutes qui facilitait aux artistes leur réaccord, et au public la manifestation de ses sentiments; que la première partie du Concerto finie, de nombreux applaudissements éclatèrent, auxquels répondirent quelques sifflets, poussés notamment par les trois prévenus; que les applaudissements reprurent, auxquels répliquaient les sifflets; que des menaces furent même proférées contre les siffleurs, qui durent être protégés par le commissaire de police de service;

«Que si les prévenus avaient applaudi au lieu de siffler, on ne leur aurait rien reproché, parce que la louange, même la plus bruyante, est loin de déplaire, tandis que siffler, même légèrement, c'est-à-dire critiquer, semble intolérable;

«Attendu que, si le public peut approuver, il a le droit d'exprimer son mécontentement, qu'en manifestant leur improbation sous une forme minuscule, pendant la suspension, entre les deux parties du Concerto, les prévenus n'ont fait qu'user du droit légitime de critiquer l'œuvre représentée, alors que l'audition était terminée au moins en une de ses parties.»

Telle fut l'équitable sentence rendue, le 6 juillet dernier par le tribunal de simple police. Mais si la question semble définitivement jugée au Palais, elle restera sans doute longtemps encore discutée parmi les musiciens. En effet, M^e Bonzon ayant consulté un certain nombre de nos compositeurs, et non des moindres, en reçut les réponses les plus contradictoires, dont je crois intéressant de faire quelques extraits.

Ab Jove principium. M. Camille Saint-Saëns écrit:

«Quand des maîtres tels que Beethoven, Mozart, Schumann, ont mis dans les concertos le plus pur de leur génie, il est absurde de venir traiter de haut un genre illustré de telle sorte, par de tels noms.»

«Mais je vais plus loin, c'est la virtuosité elle-même que je prétendrai défendre. Elle est la source du pittoresque en musique, elle donne à l'artiste des ailes, à l'aide desquelles il échappe au terre à terre et à la platitude. La difficulté vaincue est elle-même une beauté. Théophile Gautier, dans *Émaux et Camées*, a traité cette question en vers immortels.»

«Ceux-là seuls font fi des difficultés qui sont incapables de les vaincre. La virtuosité triomphe dans tous les arts, dans la littérature et surtout dans la poésie; en musique, nous lui devons tous les merveilleux effets de l'instrumentation moderne, devenus possibles seulement depuis qu'elle a pénétré dans les orchestres.»

«Pour ce qui est du concerto, ce genre prétendu inférieur a cette supériorité qu'il permet à un exécutant de manifester, sa personnalité, chose inappréciable quand cette personnalité est intéressante. Le solo du concerto est un rôle, qui doit être conçu et rendu comme un personnage dramatique.»

Avec M. Vincent d'Indy, autre opinion, diamétralement opposée. Pour lui, «il est indéniable que le Concerto, en tant que forme musicale mise au service de la virtuosité, est un genre inférieur, un descendant très dégénéré actuellement de cette belle forme de Concert créée par les Italiens et admirablement employée par nos compositeurs français du dix-huitième siècle, et portée à son plus haut degré de puissance par Bach».

Tel est à peu près l'avis de M. Bourgault-Ducaudray, à qui le Concerto paraît «un genre inférieur» et dont il est loin d'être partisan fanatique.

«Mais dans ce genre, même inférieur, ajoute-t-il, certains maîtres ont exprimé des pensées géniales, et se sont élevés à une grande hauteur. N'y eût-il que l'Andante du Concerto en «sol» de Beethoven pour piano, je m'opposerais à ce qu'on proscrive ce genre, d'une manière absolue. Quant à la virtuosité, ses abus sont évidemment funeste à l'art.

«Car le public, toujours fasciné par la difficulté vaincue, peut tomber facilement dans cette erreur que la virtuosité, qui n'est qu'un moyen, doit être le But. Mais quand les virtuoses se font les interprètes respectueux de belles œuvres, respectons-les et admirons-les!

«Sans virtuoses, nous serions privés du bonheur d'entendre bien exécuter les dernières sonates de Beethoven et ses derniers quatuors.»

Pour M. Paul Dukas,

«le concerto, comparé à la symphonie, est un genre inférieur puisqu'il n'a pour but, en somme, que la mise en valeur d'un instrumentiste».

«Cependant il y a en ce «genre inférieur» des œuvres classiques qui comptent parmi les plus belles de leurs auteurs. Aucun musicien ne voudrait les supprimer d'un trait de plume, alors qu'il y a tant d'œuvres médiocres appartenant aux genres dits «supérieurs».

«La virtuosité est, en effet, haïssable, dit M. Alfred Bruneau, mais elle ne «déborde» pas forcément dans le concerto, qui reste, malgré tant de petites batailles, une des hautes formes de la musique. Il y a de bons et de mauvais concertos, comme il y a de bonnes et de mauvaises symphonies, et Beethoven ne fut pas plus un «corrupteur» quand il écrivit ses concertos que quand il composa ses symphonies».

M. Arthur Coquard répond en ces termes:

«S'il s'agit de l'œuvre où la virtuosité s'étale avec insolence, au détriment de l'art, j'estime qu'on a le droit et le devoir de le proscrire, au même titre que, dans la musique dramatique, on proscriit la vocalise et le virtuosisme.

«Mais quand le concerto est une œuvre symphonique, avec un soliste au premier plan, quand il s'élève à la hauteur de l'œuvre d'art et parfois du chef d'œuvre — les exemples abondent — je ne comprends pas la protestation. Le siffleur me ferait alors l'effet d'un puriste qui prétendrait que, dans la musique vocale, il faut écrire exclusivement pour le chœur et que le solo est nécessairement d'ordre inférieur».

Opposons à ces avis mitigés, ceux-ci nettement favorables:

M. Gabriel Fauré conclut, après avoir cité les exemples de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Saint-Saëns, Lalo, Castillon, «et bien d'autres»:

«Je ne suis donc pas d'avis que le concerto représente un genre inférieur; mais je conviendrais volontiers qu'il puisse exister de fort médiocres concertos, uniquement inspirés par la préoccupation de faire valoir un instrument et briller la virtuosité de l'instrumentiste».

M. Edouard Risler, l'admirable pianiste, écrit de son côté:

«Je trouve absolument déplacée l'habitude qu'ont prise quelques jeunes exaltés de siffler les concertos aux concerts Lamoureux et Colonne. Ils ne constituent du reste qu'une faible minorité et le grand public semble toujours écouter avec plaisir un beau concerto joué par un bon virtuose. Ni la virtuosité ni le concerto ne sont blâmables, en soi, la virtuosité est indispensable à la manifestation de l'art et le genre concerto a été illustré par les plus grands maîtres anciens et modernes».

M. Ch. M. Widor enfin, termine sa réponse à l'enquête sur le «genre inférieur» du concerto en citant à peu près les mêmes autorités incontestables que M. Fauré et conclut sur ces mots ironiques :

«J'admets très bien, chez vos clients, un Idéal très supérieur à celui de Bach ou de Beethoven, mais ce n'est pas en sifflant qu'ils démontreront cette supériorité.

«Il est si simple de ne pas aller au concert quand un programme vous déplaît!»

Si donc la «question du Concerto» est juridiquement vidée, elle est toujours pendante entre les artistes et, comme dit l'adage latin, *adhuc sub judice lis est*, d'aussi considérables autorités, dans un sens et dans l'autre, se départageant les avis.

Paris.

J.-G. Prod'homme.

Regarding English Glee.

Sometimes the political conditions and mood of a nation give off characteristic music, but it is difficult to connect the glee with the public events and national spirit of its best period (1750—1825). Jacobite disaffection, prolonged French wars, Tom Paine and Free Thought on one side and Wesley and Whitefield on the other, famine prices, starvation riots, everybody hard up, our very existence as a nation threatened — these were the accompaniments amid which Webbe, Spofforth, Danby, Callcott deftly wove their vocal melodies. Only a small proportion of the glees had patriotic words. Thus the school seems to have flourished in spite of its surroundings, just as it was, untouched by the influence of Handel, and carrying on the pure English melody of Purcell and Arne. Roughly speaking the madrigal ceased to be written in 1625, and the glee began to be written in 1700. Several countries have produced madrigals, the part-song is largely German, but the glee is undoubtedly English. The madrigal was scholastic and mediaeval; the glee was freer and more modern, never (like the part-song) repeated music to new words, delighted in changes of speed and measure, sought to lay out a picture and give contrast in unity. The glee composer delighted in points of imitation and little bits of canon; his design was to combine melodies; there was but little filling in; if a part had nothing to say it was silent. The glee differed from the modern part-song in being confined chiefly to concertos and prepared 7ths and 4ths. The tonic and dominant pedals, the super-

tonic discords, the chromatic chords and passing-notes, the bunch of discords over the dominant in a cadence — these points of the modern part-song were absent from the glee. The form was more interesting than the part-song. There must be at least three parts to a glee; these parts may go up to eight or more. Immense interest was taken in glees a hundred years ago. Clubs were formed in London and the leading cities at which professional singers rendered them, while persons of the highest position, including royalty, sat and listened. The output was large. D. Baptie ("Sketches of Glee Composers", London, Reeves) gives the names of 212 glees by Webbe, 167 by Callcott, 124 by Horsley, 93 by Spofforth, 92 by Danby, &c. A MS. catalogue of glees compiled by this author has been bought by the British Museum and placed upon their catalogue shelves. Now 83 years of age, he has made a lifelong study of this form of composition, and rendered great public service by his industry. In the day of the glee, instrumental music did not bulk as large as to-day; the chief interest of music lovers centred in vocal music, and the love of part singing which Giraldus Cambrensis had noticed in 1185 shaped the form of the glee out of the old "three men's songs" and catches. Playford's "Ayres and Dialogues" (1659) seems to be the first publication in which the title is applied to a musical composition. There is therein a glee to Bacchus, a glee to the Cook, and a glee to Christmas. The word is an Anglo-Saxon one meaning simply "music". Prizes used to be offered by the glee clubs which stimulated composers to put forth their powers. An example of earnestness in the encouragement of glees is furnished by what took place at the Gentlemen's Glee Club at Manchester in 1832. Two prizes of £ 10 each for a serious and a cheerful glee having been offered, 46 compositions were received, 25 serious and 21 cheerful. Of the composers, 24 hailed from London, 7 from Manchester, and others from Liverpool, Edinburgh, Glasgow, York, Bristol, Hull, Plymouth &c. The singers of the club got up the whole 46 glees and sang them to the committee on five successive evenings! What thoroughness! What good readers the singers must have been! The prize-winners, when the packets were opened, proved to be Sir H. Bishop and Vincent Novello. The glees were generally issued in oblong folio size, and published by subscription. Bishop's twelve glees (1810) cost £ 1 to subscribers and £ 1 5s. to non-subscribers. Walmisley's fourth set of six (1814) cost subscribers 12s. and non-subscribers 15s. In consequence of these prices there was a great deal of MS. copying. The glee was properly unaccompanied. Bishop wrote accompaniments because most of his glees came in his operas, and the band being there he was tempted to use it, but this was exceptional. The glee ceased to be written about 1850. Mendelssohn's part-songs swept the country like a storm, and there were other influences at work. Music for the million became the cry. Mainzer, Hullah and the Tonic Sol-faists opened the delights of part singing to the many. This, on the whole, was a great advantage. But still, though quantity is always impressive, there is a peculiar charm in quality. With a single voice to a part, and that voice the voice of a soloist, glees possess a refinement which makes a special and enduring appeal to the musical sense.

London.

J. Spencer Curwen.

Melchior Franck und Valentin Hausmann.

Ausgewählte Instrumentalwerke. Herausgegeben von Franz Bölsche.
Denkmäler deutscher Tonkunst XVI. Band. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904.

Mit Melchior Franck und Valentin Hausmann beginnt die eigentliche Geschichte der deutschen Orchestersuite, sofern sie wenigstens in für Instrumente allein bestimmten Druckwerken uns vorliegt. Denn daß man schon vor Hausmann weltliche Tanzlieder, ohne sie zu singen, auf Instrumenten allein musizierte, läßt sich an der Hand der Titel von weltlichen Vokalwerken, des *per cantar o per sonar*, oder »zu singen und auf Instrumenten wohl zu gebrauchen« mehr als sicher nachweisen. Um die Wende des 16. Jahrhunderts schritt man dann sowohl in Italien wie in Deutschland zum Komponieren oder vielmehr Aufschreiben selbständiger Instrumentalstücke. Die ersten Sammlungen zeigen die Übergangszeit äußerlich schon dadurch an, daß Instrumentalstücke wie Vokalsätze nebeneinander stehen, und zwar derart, daß bei Tanzliedern entweder der Text weggelassen wurde, oder daß man Tanzstücke mit Texten versah. Das letztere ist uns durch Hausmann bezeugt, der in dem Vorwort seines »Venusgarten« schreibt, daß er von den »hundert außerlesenen Polnischen Tänzten«, »auff die ersten fünfzig, welche es leiden wollten, höfliche Amorisische Texte, . . . selber gemacht und untergelegt« habe; die anderen fünfzig seien ohne Text. Die Stelle, der noch einige andere aus Hausmann's Vorworten beigefügt werden könnten, zeigt, daß die Instrumentalsuite noch aus anderem Boden herauswuchs als dem vokalen, als nur aus der Übertragung von Tanzliedern auf Instrumente. Sie weist darauf hin, daß Tänze auf verschiedenen Instrumenten schon lange vor 1600 gespielt wurden, daß die Suite, wie sie sich z. B. bei Hausmann präsentiert, schon eine Vergangenheit hinter sich hat. Dies ist weniger an und für sich wichtig, als dafür, manche Züge in den Tänzen eines Hassler, Hausmann oder Franck zu erklären, nämlich vor allem den in so manchen Stücken anzutreffenden durchaus instrumentalen Stil. Ja, noch mehr: Hausmann sagt uns (in der Vorrede zu den »Neuen artigen und lieblichen Tänzen«), daß er den Instrumentalstil dem vokalen gewissermaßen vorziehe, weil es sich in diesem bequemer und flüssiger arbeiten lasse. Die Tänze, welchen Texte untergelegt seien, ließen sich nicht so »zierlich in allen Stimmen« setzen wie die ohne Text. Das deutet einigermassen darauf hin, daß man sich ganz bewußt über den Unterschied von vokalem und instrumentalem Stil im reinen war, oder sich doch wenigstens darüber Gedanken machte. Für das Verständnis der deutschen Musik im 17. Jahrhundert, und zwar besonders auch des deutschen Liedes, ist dies von großer Wichtigkeit, denn man wird mit den häufig zu findenden Bemerkungen, daß noch Instrumentalmusik um die Mitte und der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts oft vokalen Charakter aufweise, etwas vorsichtiger sein müssen. Die ungemeine Pflege der Instrumentalmusik mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts wäre auch gar nicht zu begreifen, wenn nicht schon die frühere Zeit der instrumentalen Praxis einen bedeutenden Platz eingeräumt hätte. Auch da stößt man in den Vorreden Hausmann's auf einen sehr interessanten Beleg, wie selbständig man zu dieser Zeit schon mit der Instrumentalmusik umzugehen wußte. Hausmann macht, ebenfalls in dem Vorwort zum »Venusgarten«, die Bemerkung, daß der

»Teutsche Sprung oder Nach Tantz, den man auf viele Tänzte hätte setzen und hinzu thun können, mit willen außgelassen« sei, »damit sie (welches schad were) nicht zu gemein würden. Erfahrene und in der Music wol fundierte Instrumentisten werden entweder dem Polnischen brauch im Nach Tantze folgen, oder auff die Teutsche gemeine Art, dem Nach-Tantz mit der Proportion, geschicklich, daß es der Melodie nicht hinderlich, wissen zu findens.

Dies setzt nun nichts anderes als die Fähigkeit des Extemporierens in einer ganz bestimmten feststehenden Art und Weise voraus, die auf eine lange Pflege dieser Art von Musik schließen läßt. Wenn demnach der Herausgeber des Bandes sagt, die Orchestermusik, womit die Suite gemeint ist, hätte also ihren Ausgang von dem Vokalstil genommen, so ist diese Auffassung einigermaßen einseitig. Sie würde ihre Richtigkeit haben, wenn man sie auf die italienischen Kunstformen der Instrumentalmusik, besonders auf die Kanzenen beziehen würde, bei der Suite, der Volksmusik, wird man aber neben dem vokalen Ursprung auch einen instrumentalen annehmen, man wird, ob uns hier Drucke vorliegen oder nicht, die Zeit der Orchestersuite schon vor Hausmann beginnen lassen müssen. Kaum wird man auch in den Vorworten der Sammlungen Bemerkungen der Art finden, daß es sich um etwas durchaus Neues handle. Hausmann sagt nur an einer Stelle (Neue artige und liebliche Tänzte), daß man »nach dieser und dergleichen Art von Compositionen fast begierig« sei. Die Suitenmusik trat in eine neue Phase ein, als man daran ging, die Tänze entweder zu sammeln oder Tanzlieder als Tänze herauszugeben. In dieser historischen Reihenfolge sind diese ersten Suitenkomponisten etwa aufzufassen.

Der Denkmälerband gibt von den einzelnen Werken Franck's und Hausmann's nur eine Auswahl von Stücken, womit man sich einzig dann einverstanden erklären könnte, wenn das Vorwort des Herausgebers genügend orientieren würde. Vor allem wäre da die Frage in Betracht gekommen, die Tänze mit den Liedern zu vergleichen, da die Neuausgabe keine Lieder enthält. Hausmann deutet selbst an, daß Unterschiede zwischen den Tänzen und Liedern bestehen. Da wäre es nun eine dankbare Aufgabe für den Herausgeber gewesen, diesen Unterschieden nachzuspüren und uns von der Beschaffenheit der Lieder einen Begriff zu geben. Er rühmt zwar bei Franck die »echt instrumentale Behandlung der Stimmen«, ohne auch die geringsten Versuche zu machen, dies zu erklären, insbesondere dieses Urteil mit dem früheren in Zusammenhang zu bringen, daß die Orchestermusik (dieser Zeit) ihren Ausgang von dem Vokalstil genommen habe. Daß derartige Fragen wenigstens angeschnitten werden, darf man wohl verlangen, besonders deshalb, weil der Herausgeber — meiner Ansicht nach — recht unwesentliche Detailfragen berührt, wie daß Franck den übermäßigen Dreiklang¹⁾ anwendet, oder den Quintsextakkord der zweiten Stufe und was dergleichen mehr ist. Es kann auch nicht Aufgabe dieser Besprechung sein, gerade so wichtige Fragen wie den Unterschied zwischen instrumentalem und vokalem Charakter klar zu legen. Will man sich darüber aber klar werden, so sind Werke gerade aus dieser Zeit sehr wichtig und führen, mit Hilfe

1) Das erste Beispiel in den »Neuen Pavanen« Nr. XXII, S. 28 4. Takt verstehe ich übrigens nicht. Hier ist das Fis, das den übermäßigen Dreiklang herbeiführt, in ein F verwandelt. Was ist nun das Richtige? Steht im Druck vor der Note nichts, so ist selbstverständlich F gemeint, und dann fällt der übermäßige Dreiklang an und für sich schon weg. Der Revisionsbericht gibt keine Auskunft.

der Lautenliteratur, wohl einzig zum Ziele. Bringen die Denkmälerausgaben aber überhaupt Vorworte, so kann man billig verlangen, daß der Herausgeber weiß, worin die verschiedenen Zwecke der Publikation beruhen. Denn über den Charakter dieser Musik sind wir durch Kretzschmar¹⁾ und Riemann¹⁾ schon lange bestens orientiert.

Bei Hausmann handelt es sich um Originalkompositionen und fremde Tänze, eine weitere Frage, über die das Vorwort nicht orientiert. Fremde, und zwar polnische Stücke sind im »Venusgarten« und dessen Fortsetzung »Rest von Polnischen und andern Tänzchen« zu finden und wohl dadurch von Originalstücken kenntlich, daß sie nicht die Chiffre Hausmann's (V. H. G.-Valentin Hausmann Gerbipolensis) tragen. Ist dem so, so würde es sehr interessieren, wieviel polnische und wieviel eigene Tänze die beiden Sammlungen enthalten, ferner, ob sich ein Unterschied zwischen ihnen findet. Auf einen Unterschied macht Hausmann selbst aufmerksam, indem er zwischen dem deutschen und polnischen Nachtanz unterscheidet. (Vgl. den früher zitierten Satz aus dem »Venusgarten«.) Wo liegt nun aber der Unterschied? Die Neuausgabe bringt nur wenige polnische Tänze, obgleich aus Hausmann's Vorwort hervorzugehen scheint, daß die Sammlung in der Hauptsache fremde Tänze enthält. Man kann aus dem Neugedruckten zu keinem klaren Resultat kommen; der Vergleich des ganzen Materials unter sich würde aber wohl ein solches geliefert haben. Der deutsche Nachtanz ist eine Variation des Tanzes im Tripeltakt, Beispiele mit polnischen Nachtänzen gibt aber die Neuausgabe nicht, wenigstens nicht, daß es besonders gesagt wäre. Sind darunter etwa diejenigen Tänze zu verstehen, die als zweiten Teil einen Tripeltanz bringen, dann aber wieder in den Takt des ersten Teiles zurückfallen? Lauter Fragen, über die man orientiert sein möchte, und die man bei einer »Auswahl« von Stücken vom Herausgeber, dem doch das ganze Material zur Verfügung steht, beantwortet finden sollte. Sonst müßte man sich denn doch wünschen, daß die »Denkmäler« bei der Praxis bleiben, ein Werk in allen seinen Teilen zu veröffentlichen. Vielleicht weiß über all die Fragen Bölsche noch nachträglich Auskunft zu geben.

Auch die bibliographischen Bemerkungen des Herausgebers finde ich nicht ausreichend. Da steht z. B. von Hausmann's »Neuen und artigen Tänzchen«, daß sie 1602 ediert worden seien, wenigstens steht diese Zahl am Kopfe. Unten macht der Herausgeber die Bemerkung, daß das Werk in 6 Auflagen erschienen sei, wovon fünf erhalten seien. Das für den Neudruck benutzte Exemplar sei nach der Auflage von 1602 (Bibliothek Liegnitz) hergestellt. Das ist alles; daraus werde aber jemand klug. Vor allem wird interessieren, wann das Werk erschienen ist. In der Vorrede Hausmann's stößt man auf das Jahr 1598, und mit Hilfe von Eitner und Göhler erfährt man endlich, daß das Werk wirklich 1598 erschienen ist. Man sieht nun, daß das Jahr 1602 völlig nebensächlich ist, daß der Herausgeber wohl gerade das Exemplar benutzte, das er am leichtesten zur Hand hatte, daß er sich auch das Exemplar der allerersten Auflage gar nicht ansah, daß er es überhaupt für ganz nebensächlich hält, ob ein Werk vier Jahre früher oder später erschienen ist. Denn das ist doch selbstverständlich, daß für eine kritische Ausgabe die verschiedenen Auflagen, besonders aber die Urausgabe durchgesehen werden müssen. Die erste Ausgabe befindet sich nach Eitner in Berlin; doch sind von den

1) Führer durch den Konzertsaal I, S. 10—19. Musikalisches Wochenblatt 1895.

vier Stimmen nur drei erhalten. Wer also in die Werke chronologische Ordnung bringen will, korrigiere die Zahl 1602 in 1598. Wesentlich ist dies besonders aus einem Grunde, der dem Herausgeber ebenfalls durchaus entgangen ist. In dem »Rest von polnischen und andern Tänzten« von 1603 redet Hausmann von »zweyen opusculis«, in denen er eigene Tänze herausgegeben habe. Welche sind diese? Erst als ich herausgefunden hatte, daß die Sammlung von 1602 im Jahr 1598 erschienen war, klärte sich das Vorhandensein wenigstens der einen Sammlung auf. Es sind dies tatsächlich die »Neuen artigen und lieblichen Tänzte«. Eine andere Sammlung, die von Hausmann gemeint sein kann, findet man bei Göhler unter dem Titel: »Neue liebliche Melodien mit vier Stimmen, so auch zum Tanz zu gebrauchen«, ebenfalls 1598 ediert. Und hierüber gibt nun der Herausgeber nicht die geringste Auskunft. Um sich über all diese rein bibliographischen Fragen Klarheit zu verschaffen, setzt man tatsächlich so viel unnötige Zeit zu, daß man verstimmt wird. Es ist deshalb auch kein Raum mehr, auf den eigentlichen Wert dieser Instrumentalsammlungen einzugehen, was bei anderer Gelegenheit einmal geschehen soll. Bei Melchior Franck, als Musiker viel bedeutender und interessanter als Hausmann, läßt sich entschieden eine Entwicklung des Tanzes, und zwar der Intrade, die der Lieblingstanz des Komponisten zu sein scheint, verfolgen, indem er sie mit Elementen der Pavane und der Galliarde vermischt. Dann ist ein Vergleich mit Schein's Suiten sehr lehrreich, indem sich verfolgen läßt, welche Züge er von seinen Vorgängern übernahm. Indes, es mußten zuerst die äußeren Fragen zur Sprache kommen, die unterbleiben hätten können, wenn das Vorwort gründlicher ausgefallen wäre.

Leipzig.

Alfred Heuß.

Musikberichte.

Berlin. Kgl. Opernhaus. Hans Sommer's Oper »Rübezahl und [richtiger: oder] der Sackpfeifer von Neisse«, die vor etwa Jahresfrist¹⁾ in Braunschweig ihre Uraufführung erlebt hatte, ging am 16. Februar mit freundlichem Erfolg in Szene. Die von Eberhard König herrührende Dichtung schließt sich ziemlich eng an eine alte Sage an, ist spannend und für die Komposition recht geeignet. Die geschlossene Form ist darin völlig verbannt, kein Lied unterbricht den Gang der Handlung. Es herrscht durchaus der Sprechgesang, den Sommer aber recht melodisch behandelt. Dem Wagner'schen Vorbild ist er auch in der durchgängigen Verwendung von Leitmotiven gefolgt; hierbei hat er eine sehr glückliche Hand gehabt: mit seltener Kunst werden die Vorgänge auf der Bühne, die Worte der Personen durch die sinfonische Behandlung der Leitmotive im Orchester unterstützt und erläutert. Diese selbst sind meist glücklich und plastisch erfunden. Besonders schön ist das Motiv, durch das der Berggeist herbeibeschworen wird, sehr charakteristisch dasjenige, das bei seinem Erscheinen ertönt; hübsch auch der Walzer, den er als Sackpfeifer spielt. Daß Sommer auch sehr ausgiebig die alte Tanzmelodie »Als der Großvater die Großmutter nahm« verwendet, womit er noch ein zweites volkstümliches Thema verbindet, wird ihm niemand verübeln. Ebenso wenig die Anklänge an Wagner; wer im Geiste des Bayreuther Meisters arbeitet, kann sich seiner Einwirkung eben nicht entziehen. Die Instrumen-

1) Am 15. Mai 1904 (vgl. Deutscher Bühnenspielplan 1903/1904).

tation ist geschickt und klagschön, mitunter freilich etwas zu stark; auch in der Instrumentation wie überhaupt bei jeder Note Sommer's merkt man, welch ein feiner Musiker er ist. Etwas mehr Knappheit würde dem echt deutschen Werke nur genützt haben, so namentlich in der Kampfszene des zweiten Akts und in der freilich sehr schönen Schlußansprache Rübzahl's. Dessen Figur ist auch in musikalischer Hinsicht am besten gelungen. Verhältnismäßig am schwächsten ist der erste Akt, dessen Perle die Erzählung des jungen Kraft bildet und dessen Schluß wirkungsvoll zu nennen ist. Im zweiten bedeutet der Tanz des Volkes nach Rübzahl's Pfeife den Höhepunkt. Am gelungensten ist der dritte Akt mit dem Selbstgespräch des bösen Stadtvogts und seiner ergötzlichen, höchst humoristischen Szene mit Rübzahl; eine Abschwächung tritt dann freilich durch die Vision der Gertrud ein. Im vierten Akt ist die Kirchhofszene von großer Wirksamkeit, die Musik schauervoll und durchaus der Situation angepaßt. Angesichts der vielen Schönheiten, die das Werk enthält, und des darin waltenden echt künstlerischen Geistes wäre es zu wünschen, daß dieses fünfte Bühnenwerk des als Liederkomponisten so geschätzten Komponisten sich auf dem Spielplan erhalte. Die Aufführung unter Dr. Richard Strauß, der das Orchester wohl noch etwas mehr hätte abdämpfen müssen, war recht gut. Die in jeder Hinsicht ungemein schwierige Titelrolle wurde von Knüpfer unübertrefflich gegeben.

Nationaltheater. Viel Anklang fand eine Ausgrabung der musikalisch noch immer recht reizvollen einaktigen Oper »Gute Nacht, Herr Pantalon« von Grisar. Recht gelungen und vielversprechend war die Aufführung von Beethoven's »Fidelio«. Demnächst soll Siegfried Wagner's »Kobold« in Szene gehen.

Das Theater des Westens hat mit Wolf-Ferrari's musikalischer Komödie »Die neugierigen Frauen«, die unter Kapellmeister Hans Pitzner sehr gut gegeben wird, einen hier unerhörten Erfolg (binnen zwei Monaten 25 Aufführungen) erzielt. Dabei bringt das hiesige Publikum dem übrigens recht dürftigen Stoff nur wenig Verständnis entgegen. Um so mehr freut es sich an der humorvollen Musik, die zum mindesten als eine glänzende Talentprobe betrachtet werden muß. Der junge Komponist hat sich darin beinahe einen eigenen Stil geschaffen, es verschmäh't, sich an Wagner's »Meistersinger« anzulehnen, vielmehr an Verdi's »Falstaff« und vor allem an die Buffoopern Mozart's wieder angeknüpft. Er bedient sich auch nur des kleinen Mozart'schen Orchesters, dem er die Harfe hinzufügt. Daß man mit diesen »bescheidenen« Mitteln ganz wunderbare klangliche Wirkung erzielen kann, daß der ungeheure Orchesterapparat der meisten modernen Komponisten nicht nötig ist, das hat er aufs beste bewiesen. Obwohl er das Orchester absolut nicht sinfonisch, aber auch nicht bloß als Begleitung, sondern als Ergänzung des Gesanges verwendet, so bietet er doch so brillante orchestrale Einfälle, daß man aus dem Erstaunen und der Freude über so viel Schönes gar nicht herauskommt; wie köstlich läßt er z. B. die Oboe gackern. Weniger günstig sind die Singstimmen behandelt; meist ist es Sprechgesang in Ensembleszenen, der geboten wird; nur dem Liebespaar ist geschlossener Gesang, eine sogenannte dankbare Nummer zugeteilt. Die Frauenensembles sind weit gelungener als die der Männer, diese wiederum schwächer als die gemischten Ensembles; überhaupt bietet die Musik viel Ungleichmäßiges; ein Meisterstück geradezu ist das Frauenertzett im ersten Akt, matt die Schlußszene.

Wilh. Altmann.

Kopenhagen. Während der Unruhe in der IMG. hatte der Vorstand der hiesigen Gruppe eine reservierte Haltung der Gruppe gewünscht, deshalb erschienen die Berichte von hier aus so lange nicht. Jetzt, da sich die Verhältnisse nach dem Leipziger Kongreß wieder befestigt haben, nehmen wir die Berichterstattung wieder auf, denn wenn auch selten Neues oder Bedeutungsvolles hier aus dem Norden zu berichten sein wird, so glauben wir doch, daß Kopenhagen als Ortsgruppe der IMG. nicht unter den Musikberichten fehlen darf, und daß selbst eine kürzere Übersicht über das hiesige musikalische Leben und Treiben keinen wertlosen Beitrag zu dem Bild von dem gegenwärtigen musikkulturellen Zustand in Europa, welches künftige Forscher u. a. auch in den Berichten der Zeitschrift der IMG. suchen werden, sein mag.

Auf der kgl. Bühne, wo neben Schauspiel und Ballett die Oper zu Hause ist, kamen bisher nur drei musikalische Neuheiten vor. 1. Die Opferfeuer, Drama von Karl

Gjellerup, Musik von G. Schjelderup, dem in Dresden lebenden norwegischen Komponisten. Das Werk wurde nur einige Male ohne sonderlichen Erfolg aufgeführt; gegen die arge Verstümmelung der Musik protestierte der Komponist öffentlich. 2. Der Barbier von Bagdad von P. Cornelius. Leider gefiel diese reizende Oper unserem Publikum nicht recht, so daß ihr Bühnenleben hier nicht lange währen wird. 3. Die goldenen Schuhe der St. Cäcilia, Ballett mit einer teilweise hübschen und wirkungsvollen Musik von Aug. Enna.

Hauptstücke des Repertoires waren sonst Norma, Don Juan, Margarete (Faust), Cavalleria, Romeo, Bajazzo, Carmen (letztere fünf für das Monatsgastspiel des beliebten dänischen Tenors Wilh. Herold), Lohengrin, Orpheus und Eurydike und mehrere Male Saul und David vom Dänen Carl Nielsen.

Das Konzertleben war äußerst lebhaft. Das Publikum besuchte außer den Vereinskonzerten am meisten Virtuosenkonzerte, so die von Willy Burmeester, Maikki Järnefelt und Mischa Elman (dessen Auftreten wieder die alte Diskussion in der Presse für und gegen »Wunderkinder« erregte). Auch das sich aufs schönste entwickelnde Brüssler Quartett errang mit dem letzten Konzert ein volles Haus, fand aber mit dem neuen Quartett von Sinigaglia nicht viel Anklang. Wenig Glück hatte der Baßbaritonist Th. Bertram, auch die wertvollen und schönen Leistungen der Yvette Guilbert begleitenden Société de concert des instruments anciens wurde lange nicht nach Verdienst gewürdigt. Ihr Programm mag im großen und ganzen dasselbe wie in Deutschland gewesen sein. Mit Erfolg trat ein (Hamburger?) Geiger Max Menge auf, der u. a. mit der dänischen Pianistin Frau Köster zusammen eine Sonate von H. Huber zum ersten Male hier vortrug. — Von einheimischen Solisten seien sonst genannt: der Geiger Börvig, die Geigerin Sigrid Frederiksen (die u. a. ein Konzert von Nardini spielte), die Cellistin Ayga Fritzsche, der Cellist Bramsen mit seiner Frau, der talentvollen Liedersängerin Marta Sandal, die u. a. von ihrem Manne aufgefundene und mit Cellobegleitung eingerichtete norwegische Volkslieder vortrug. Die Herren Glass und Höeberg gaben zusammen ein schönes Kammermusikkonzert, wo zum ersten Male ein Versuch mit verdecktem Podium und dunklem Saal gemacht wurde. Daß die Aufnahmefähigkeit des Publikums im Ganzen durch diese Veranstaltungen gesteigert wurde, war außer Zweifel, doch sei kein Urteil über diese ganze Sache ausgesprochen; indes erklärte sich fast die gesamte Presse gegen sie, sich durchgängig leider auf recht oberflächliche und wenig gewichtige Argumente stützend (»man wurde schläfrig« . . . »konnte nicht kontrollieren, wer da spiele« usw.). Bisher ist es bei diesem Versuch geblieben.

Von größeren modernen ausländischen Werken kamen zur ersten Aufführung: Brahms' Triumphlied und Alt-Rhapsodie (Cäcilienverein), Bossi Canticum cantiorum (Musik-Verein), Max Reger's Vom Himmel hoch (Herrn Geisler's Kirchenkonzert), Jean Sibelius' Sinfonie Nr. 1 (Joachim Andersen's populäre Palaiskonzerte).

Von älterer zur Aufführung gelangter Musik ist zu nennen: Alle Violin-Klavier-Sonaten von Beethoven (an 3 Abenden prächtig gespielt von den schwedischen Künstlern Tor Aulin und Wilh. Stenhammer); ein großer Auszug aus Rameau's *Les indes galantes* (Cäcilienverein); Bach: Konzert A-moll (nach Vivaldi) für 4 Klaviere mit Orchester (ebenda); Händel: Vorspiel, Szene und Arie aus dem Oratorium Herkules (Frl. Tiecke aus Berlin, ebenda); *A cappella-Chöre* von Josquin de Près, Antoin Fevin u. a. (ebenda).

Von dänischen Komponisten wurden folgende größere Werke aufgeführt: Sinfonie von Fini Henriques (Dänischer Konzertverein) und Kantate Henrik und Else von L. Rosenfeld (derselbe). Ferner wurden wir mit den neuen Werken: Violinkonzert von Hakon Børresen — hübsch klingend, von guter Faktur, aber nicht besonders dankbar für das Soloinstrument und inhaltlich ziemlich leer — und In memoriam (Trauermusik über eine verstorbene Schwester — tief und ehrlich gefühlt, aber etwas weitschweifig und zu wenig abgeklärt — von Ludolf Nielsen, bekannt gemacht. William Behrend.

Leipzig. Robert Kothe, der Liedersänger zur »Laute«, trat auch in Leipzig mit größtem Erfolg auf; er mußte seinen Abend nicht weniger als zweimal wiederholen. Seine Wirkung ist zu einem guten Teile den volkstümlichen Bestrebungen der Gegenwart zuzuschreiben, von denen schon mehrmals in der Zeitschrift die Rede war. Dem Enthusiasmus des Publikums würde ich mich unbedingt anschließen, wenn es sich nicht gewissermaßen um eine Vorspiegelung nicht zutreffender Tatsachen handeln würde. Herr Kothe gibt vor, zur Laute zu singen, und sein Gewährsmann, der Kgl. b. Kammernusiker H. Scherrer in München, »ein genauer Kenner der Gitarre«, will, wie das dem Programm vorgedruckte Vorwort aussagt, die »alte hochentwickelte Lautenmusik eingehend studiert und zu einer großen Anzahl von Volksliedern Begleitungen geschaffen haben, die auf dieser alten Lautenmusik beruhen und der ziemlich gleichklingenden Spielart der Gitarre angepaßt« seien. Hier wird ganz verblümt gesagt, daß es sich um Gitarrenbegleitung handle, das Programm sagt aber: »Deutsche Volkslieder und Balladen zur Laute gesungen«. Wer die Lautenliteratur des 16. Jahrhunderts, dann aber überhaupt die Musik dieses Zeitalters kennt, muß sofort hören, daß zu all den prächtigen Volksliedern des 15. und 16. Jahrhunderts, die Herr Kothe sang, eine ganz willkürliche, auf dem modernen Tonsystem beruhende Begleitung gespielt wurde, die zu diesen Liedern nicht passen kann. Herr Kothe, dessen Absicht, »die Liebe zum deutschen Volkslied neu zu beleben«, wärmstens zu begrüßen ist, würde gut tun, sich einmal in die alte Lautenliteratur selbst zu vertiefen, insbesondere auch um zu sehen, daß die hochstehende Lautentechnik mit der der modernen Gitarre recht wenig zu tun hat. Bei den neueren Volksliedern fiel der stilwidrige Anachronismus weg, und hier verschaffte der famose Vortrag Kothe's die prächtigsten Genüsse, da man hier auch den Gitarrenklang eher in Kauf nahm.

Ein sehr interessantes, meiner und anderer Meinung nach sehr gut gelungenes Experiment wurde im siebenten Philharmonischen Konzert ausgeführt. Generalmusikdirektor Wilhelm Kes unternahm es, an der 7. Sinfonie Beethoven's zu zeigen, wie die Instrumentation bei Beethoven'schen Sinfonien »ergänzt« werden kann. Es handelt sich nämlich nicht im geringsten um eine Neuinstrumentierung, wie sie gegenwärtig von manchen, auf immer Neues bedachten, sensationslustigen Dirigenten betrieben wird, sondern einzig um die schon längstens bekannte Tatsache, daß Hörner und Trompeten zu Beethoven's Zeit manche Töne nicht blasen konnten, welchem Übelstande bereits Wagner in der neunten Sinfonie abhalf. Als Fundamentalregel kann der von Kes (Musikal. Wochenblatt Nr. 3, 1905) aufgestellte Satz gelten: Was Hörner nicht blasen konnten, verschob Beethoven in die Fagotte, das Unspielbare der Trompeten wanderte in die Oboen. Hiernach hat Kes seine Ergänzung reguliert, und zwar mit feinstem Geschmacke und gründlichster Kenntnis der Partitur. Den meisten Hörern kommt von den Umänderungen beinahe nichts zum Bewußtsein, der Fachmann hört aber eine Anzahl Stellen, die unbedingt gewonnen haben. Deshalb, weil es sich um ein durchaus stilvolles Prinzip handelt, ist diesen Bestrebungen weiteste Verbreitung zu wünschen.

Alfred Heuß.

London. — On 26 Jan. 1905, Stanford conducting "*London Symphony Orchestra*" (being a secession from Queen's Hall Orchestra) played his own "*Allegro e Pensieroso*" Symphony, no 5 in D, op. 56, and Parry's "*Symphonic Variations*" in E minor. The spirit of Stanford's symphonic music suggests a pure adolescence; the perfection of form, with just enough warmth to show the potentialities of strong manhood. Parry's variations are really a marvel of compression, like clay clenched in the hand of a giant. In works like these two, in the opinion of the present writer, lie the germs of England's future musical greatness, not in drinking fiery potions from abroad or worshipping tamtams. Journalistic criticism, which veers truly with public opinion, can be seen clearly turning round towards this style.

It is said that the 50-ton steam-hammer which forges the cannon of Perm can rush down with lightning speed and just chip the shell of an egg in a wine-glass. The enormous *Royal Choral Society* (cond. Frederick Bridge) has begun these feats, performing on 26 Jan. 1905 Berlioz' delicate "*Enfance de Christ*" (1850—1854) with perfect ease and success in the Albert Hall. What a masterpiece is this! The sunshine

of the Dauphiné laid on to the classicity of Beethoven. A ceaseless inspiration of new ideas from first bar to last. The most delightful special atmosphere — that for the sad fugitives — ever invented. The entrancing tinkle of the domestic Iahmaelic entertainment. Surely it is no exaggeration to say that the greatness of Berlioz is only just beginning to be understood. It is impossible by the bye for any except the veriest amateurs to have supposed for an instant at the Salle Saint-Cécile on 12 November 1850 that the harmonies of the "Shepherds' Farewell" were of XVII century. There must have been a joke about the joke. — It was difficult suddenly to shift the brain from ancient Sais to a frontier Canada village, but a few minutes of *Mackenzie's* brilliant orchestration threw the curtain up for the transformation-scene with his cantata "*Witch's Daughter*". Of the music F. Gilbert Webb says in the Referee: — "This distinctly improves on a second hearing, its consummate musicianship becomes more apparent, its subtleties of significance more clearly understood, and the sly touches of humour more prominent. The vivacious chorus which closes the first scene elicited enthusiastic applause, as did the noble ensemble *Immortal Love*. The epilogue was reached at so late an hour that a large number of the audience had left before it was begun, which is to be regretted, for it is one of the noblest pieces of choral writing that the gifted Scotch composer has penned". Mackenzie has limited himself here to a slender village theme (Whittier), but he can do anything he likes. Music certainly appreciated by audience, and should be repeated.

On 14 Feb. 1905 Madame *Rose Koenig* publicly recited on P. Forte 14 scenes from Wagner's "*Ring*". Firm masculine touch. All difficulties overcome. The melos throughout grandly enounced. A deficiency of softness and shading; but as this gave a result like a cold highly-polished statue taken in lieu of a warm-tinted picture, it is not certain that it was not the best effect for the particular purpose. The majesty of Wagner's construction (a thing so often ignored) came out clearly thereby. A singular praiseworthy exhibition, for which there certainly is room. Hearty applause.

In memory of the lamented *Edward Dannreuther*, professor at the College (b. 4 Nov. 1844, d. 12 Feb. 1905), the Roy. Coll. of Music performed at their concert of 14 Feb. 1905 Berlioz' "*Tristia*", op. 18, No. 3, "*Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*", (22 September 1848), a succession of sighs, never heard by the composer, and producing here an extraordinary impression. Likewise was played on the organ, the audience standing, Brahms's last published work, the Choral-Vorspiel "*O Welt, ich muß dich lassen*". Before these was given in English Beethoven's "*Glorreicher Augenblick*" (1814 Vienna Congress music, later called "*Preis der Tonkunst*"). — On 16 Feb. 1905 *Colonne* led the London Symphony Orchestra (a magnificent body of performers) to victory with incisive picturesque rendering new to London of various Berlioz pieces. Franck's Symphony in D also well received. C. M.

München. Das größte künstlerische Ereignis der letzten Wochen war ohne Zweifel das Anton-Bruckner-Fest unter Leitung von Ferdinand Löwe aus Wien, veranstaltet vom Kaimorchester zu Gunsten seines Pensionsfonds. Die beiden Abende dieses Festes bilden wirkliche Erlebnisse, Marksteine in dem nur allzu eindrucklos dahinrauschenden alltäglichen Musiktreiben. Löwe als Schüler Bruckner's wie kaum ein anderer lebender Dirigent mit dem Stile des großen Wiener Sinfonikers vertraut, verstand es die gewaltige Tonsprache dieses Meisters geradezu erschütternd vor uns stehen zu lassen. Der erste Abend brachte die hier schon öfters gehörte 4. (Romantische) Sinfonie in Es-dur und die (unvollendete) 9. Sinfonie in D-moll, während der zweite Abend der Wiedergabe der hier noch nicht aufgeführten 6. Sinfonie in A-dur und des 150. Psalms (für gemischten Chor und Orchester) gewidmet war. In den Jahren 1879 bis 1881 komponiert, ist die A-dur-Sinfonie trotz herrlichster Schönheiten (namentlich das Adagio ist ein echter Bruckner) ihren Geschwistern gegenüber immer etwas stiefmütterlich behandelt worden, ganz zu Unrecht, wie uns die wundervolle Wiedergabe durch Löwe lehrte. Das sehr verstärkte Kaimorchester entfaltete unter der belebenden Direktion des ausgezeichneten Dirigenten ungewöhnlichen Schwung und edelste Klangsönheit. Edgar Istel.

Prag. Die Dorfmusikanten. Heiteres Volksmärchen mit Gesang und Tanz. Nach einem älteren Motiv. Musik von Karl Weis. (Uraufführung am 31. Dezember 1904 im Neuen Deutschen Theater in Prag.) Karl Weis ist als der Schöpfer des »Polnischen Juden« bald populär geworden. Nach dem Ausweis des »Deutschen Bühnenspielplans« gehört der »Polnische Jude« zu den meist gegebenen Opern der abgelaufenen Spielzeit, und diese Oper allein hat den Komponisten in der Musikwelt bekannt gemacht. Denn »Viola« und »Die Zwillingsschwestern« haben ihm kaum mehr als einen Achtungserfolg eingetragen. Nun hat Weis noch knapp vor Jahres-schluß im Neuen Deutschen Theater in Prag sein jüngstes Werk herausgebracht: Die Dorfmusikanten, die er »ein heiteres Volksmärchen mit Gesang und Tanz« nennt und zu denen er ein »älteres Motiv« benutzt hat. Die Handlung wickelt sich etwa folgendermaßen ab: Der Musikant Christel liebt Liesl, die Tochter des Försters. Da er aber ein armer Teufel ist, wie es Musikanten gemeinhin sind, und der Schwieger-vater in spe ihm die Tochter nicht eher geben will, als bis er sich ausgewiesen hat, daß er die Lasten der Ehe zu tragen imstande ist, so geht er auf den Rat der Leute auf die Wanderschaft. In der Stadt, meinen diese, sei in kurzer Zeit viel, viel Geld zu verdienen. Bald kommt er in ein Märchenreich zu einer traurigen Prinzessin. Diese macht er mit seinem zauberischen Spiel wieder des Lebens froh, und soll nun, so will es ja das Märchen, zum Dank ihr Gemahl werden. Zwar denkt er noch an seine Liesl, aber sein Sekretär und böser Geist, der verbummelte Student Muckenschnabel, der sich mit Christel's Hilfe in ein gutes und sorgenfreies Leben hineinbugsiieren lassen will, legt ihm nahe, eine so günstige Gelegenheit, in gesicherte Verhältnisse zu kommen, nicht zu verpassen. Indessen ist Liesl, nach dem Tode des Vaters, dem Zuge ihres Herzens folgend, Christel nachgewandert, begleitet vom Dorfmusikanten Fröschl, der Weib und Kind zu Hause läßt, um Liesl dem Geliebten entgegenzuführen. Sie kommen gerade zurecht, wie die Prinzessin erklärt, ihren Seelenarzt, der ihr die Schwermut von der Seele bannte, zu heiraten. Christel ist schwach genug, nicht nein zu sagen. Jetzt muß Liesl glauben, daß Christel ein ungetreuer Kerl ist. Aber der Heiratsgeschichte mit dem Musikanten wird ein Ende gemacht, da ein Prinz als Nebenbuhler hereinstürzt und mit dem Schwerte in der Hand das Heiratsprojekt des alten Königs zerstört. Liesl und Fröschl werden nach Muckenschnabel's Angabe als ver-rückt in Gewahrsam genommen, Christel entflieht mit Hilfe einer gütigen Fee, Muckenschnabel entkommt auf natürlichem Wege. . . . Christel ist wieder in die Heimat zurückgekehrt. Jetzt verdient er zwar schweres Geld, er vertuts aber auch wieder, um in der Unrast ununterbrochener Vergnügungen sein Leid um das verlorene Lieb zu betäuben. Er trifft seinen »Freund« Muckenschnabel wieder und auch Fröschl und Liesl, die ebenfalls zurückkehren. Wahrscheinlich haben sie indes den Nachweis ihrer geistigen Gesundheit erbracht. (Komische Begegnung Fröschl's mit seiner Frau.) Liesl will vom ungetreuen Christel nichts mehr wissen, weil er über der Prinzessin ihrer so leicht vergessen konnte. Voller Verzweiflung entschließt sich der Musiker, in der bevorstehenden Johannismacht, wenn der Hexensabbat tobt, auf den Galgenberg zu gehen, um das Kräutlein zu pflücken, das ihm Liesl's Liebe wieder verschafft. Dem Liesl aber sagt die Fee, daß Christel verloren ist, wenn es ihn nicht noch in derselben Nacht aus dem Zauberkreis des Galgenberges mit eigener Hand herausführt. Liesl folgt, sobald sie erfährt, in welcher Gefahr Christel schwebt; die alte Liebe zu ihm ist aufs neue erwacht, und die Fee, die Christel als ihren — illegitimen Sohn agnosziert, vereinigt das Paar.

Dieser nicht sehr geistreiche Stoff ist fast die wörtliche Übersetzung eines alten tschechischen Volkstüekes von Kajetan Tyl, »Der Dudelsackpfeifer von Strakonitz« (Strakonický dudák), was Weis in seiner naiven Unkenntnis literarischen Brauchs verschwiegen hat. Bei dem Umstand, daß das Original in Prag häufig genug gespielt wird und infolgedessen eine Täuschung oder Irreführung ganz ausgeschlossen war, ist es eigentlich recht überflüssig gewesen, daß ein hiesiges tschechisches Blatt wie wütend über Weis herfiel und ihn der bösesten Absicht, des Plagiats und des Raubes an einem der köstlichsten (!) Werke der heimischen Literatur zieh, daß es im Zusammenhang mit diesen Vorwürfen den Theaterdirektor und die deutsche Kritik für die Duldung

der Verschweigung verantwortlich machte. Weis' Vorgehen ist, an sich betrachtet, allerdings nicht zu rechtfertigen. Aber wer Weis näher kennt und insbesondere seine Weltfremdheit in allen rein literarischen Dingen, wird sich darüber nicht wundern. Er ließ sich die Geisterszenen umdichten, und glaubte genug getan zu haben, wenn er angab, sein Textbuch sei mit Benutzung eines älteren Stoffes gearbeitet.

Gewiß ist das den »Dorfmusikanten« zugrunde liegende Motiv bühnenwirksam, aber zur vollen Entfaltung der in ihm verborgenen Wirksamkeit müßte es erst von einem Kenner der Bühnenverhältnisse dem modern empfindenden Publikum nähergebracht werden. Dieses unmittelbare, unvorbereitete Nebeneinander von Realität und Geisterspuk vertragen wir nicht mehr, weil wir nicht mehr daran glauben und am Spiel der *dii ex machina* haben wir das Interesse verloren. Wir wollen auch in der Oper von der Regel nicht mehr ablassen, daß eine folgerichtige Entwicklung, eine logische Durchführung des angeschlagenen Motivs besser ist als das gewaltsame Durchhauen des Knotens dort, wo er dem dramatischen Autor zu fest geschürzt ist. Wo es an der Lösung fehlt, da stellt eine Fee zur rechten Zeit sich ein. Der Fehler in der Bühnenbearbeitung steckt aber auch darin, daß diese Zaubergeschichten mit unheimlicher Sicherheit an das Ende der Akte verlegt sind und darum die Wirkung für den Erfolg schwächen. Im Verlauf des Aktes freut man sich herzlich, wie flott sich alles abwickelt, wie namentlich die Volksszenen lebendig geraten sind, bis zum Schluß das unglückselige Zauberpossenspiel einsetzt und darum alles, ohne sich zur geahnten Höhe entwickeln zu haben, im Sande verläuft. Nicht gut zu heißen ist's, daß aus dem Dudelsackpfeifer des Originals in der Opernbearbeitung ein Schalmeienbläser geworden ist, der aber nicht auf einer Schalmei spielt, sondern auf einer Klarinette. Daß ein Dudelsackpfeifer auch einer Prinzessin ein Lächeln entlocken kann, ist bei der Natur und Gestalt des Instrumentes leicht begreiflich. Aber ein Klarinettist als solcher? In diesem Falle wird das Lächeln der hohen Patientin vielleicht doch mehr dem Spieler als dem Spiele gelten.

Aber wie alledem auch sei, jedenfalls hat Weis wieder einmal gezeigt, daß er ein Vollblutmusiker ist, dem immer etwas einfällt, und der darum keine Verlegenheitsnoten schreibt. Die Melodik in den »Dorfmusikanten« ist durchaus volkstümlich, stellenweise aber auch trivial, die Harmonik gesund und gar nicht überspitzt. Von Reflexion in der Musik spürt man kaum einen Hauch. Ein Ausklügeln von Effekten kennt Weis nicht, er ist immer die unverdorbene Musikantennatur, die üppige und duftige Blüten ins Leben ruft. Die Volksszenen sind musikalisch überaus anziehend gestaltet, das Treiben im Wirtshaus auch musikalisch so naturgetreu geschildert wie nur möglich. Die einziehenden Dorfmusikanten blasen so prächtig falsch, und aus reiner Spielfreude so herzhaft laut, daß die Szene an Drastik nichts zu wünschen übrig läßt. Die melodramatischen Partien schmiegen sich an das gesprochene Wort in bescheidener Zurückhaltung an. Der wertvollste Teil der Partitur aber ist doch die Geistermusik. Hier hat der Komponist wirklich Töne von so überzeugender Stärke gefunden, daß man sie unbedenklich neben die besten Geistermusiken der ganzen Opernliteratur setzen kann. Das Gute an dem Werke ist überhaupt die Weis'sche Musik, und es wäre freudig zu begrüßen, wenn der Komponist sich entschließen wollte, jetzt, nachdem er sein jüngstes Werk auf Bühnenwirksamkeit hat prüfen können, eine Umarbeitung vorzunehmen und den Anforderungen, die man heutzutage an ein Opernbuch stellt, entgegenzukommen. Das würde dem Werk nur zum Vorteil gereichen, und Weis selbst würde nicht nur in Prag, sondern auch anderwärts den Beweis erbringen können, daß er im »Polnischen Juden« seine Kräfte noch nicht aufgebraucht hat, sondern daß noch heute in ihm ein unversiegter Born sprudelt, aus dem er reichlich, ja verschwenderisch schöpfen kann.

Ernst Rychnovsky.

Stuttgart. Den Schwerpunkt im 7. Abonnementskonzert der kgl. Hofkapelle bildete die hier erstmals aufgeführte »Sinfonia domestica« von Richard Strauß. Weiteste Stimmungskontraste werden im Orchester gemalt, Harmonien und instrumentale Effekte und Klangfarben sind kaleidoskopartig verblüffend und zeugen von einer mehr als staunenerregenden orchestralen Kombinationstechnik. An grellen, durch raffinierte Instrumentationseffekte erhöhte Dissonanzen gibt uns Strauß ebensoviel wie

an eigenartig ruhigen und feinen Linien. Die Meinungen über das Werk gehen weit auseinander, es wird verdammt, bespöttelt, bewundert, bejubelt. Die Hauptfrage jedoch, ob zur Schilderung eines intimen häuslichen »Idylls« solch überschwängliche Mittel und derartige Tonfarbeneffekte und orchestrale Raffinements nötig sind, ob sich der bisherige Begriff von »Musik« damit verträgt, möge der Zukunft zur Beantwortung vorgelegt werden. Des weiteren hatte das Stuttgarter Konzertleben Gelegenheit, zu dem in den letzten Jahren vielgenannten Münchener Komponisten Max Reger engere Fühlung zu nehmen, indem durch die Dresdener Konzertsängerin Sanna van Rhyn in einem Liederabend neun von seinen neuesten Liedern und im dritten Wendling-Kammermusikabend seine C-dur-Sonate op. 72 für Klavier und Violine vorgetragen wurden, wobei der Komponist an beiden Abenden den Klavierpart selbst übernommen hatte. Bezüglich der tonpoetischen Vertiefung der Liedertexte rivalisiert Reger ernstlich mit Hugo Wolf, der vorläufig zu beurteilende Unterschied zwischen beiden dürfte darin liegen, daß Wolf durch einfachere Ausdrucksweise unmittelbarer anspricht, während Reger seine Gedanken öfters durch eigenartige Harmonisierungen und überraschende Modulationen etwas verschleiert. Nichtsdestoweniger wirkten sämtliche Lieder direkt packend, jedes in seiner Eigenart, dank einer mustergültigen Interpretation durch die genannte Sängerin. Die interessanteste Nummer war die »Aeolsharfe«, die am unmittelbarsten wirkende »Mein Traum«. Hatte sich Reger mit diesen Liedern erfolgreich eingeführt, so war die Erwartung auf seine C-dur-Sonate um so gespannter. Für den, der des Komponisten Schicksale als Mensch und Künstler kennt, ist das Werk nicht mehr dunkel, mancher andere mag aber vielleicht vor einem musikalischen Rätsel gestanden haben. Herbe Dissonanzen, heftige Erregungen in kühnen Modulationsprüngen, düstere Klagen, Bitterkeit, sprechen aus der merkwürdigen, doch formklaren Komposition in oft scheinbar jähem Wechsel, fast nur wenige Takte schlagen weicher ans Ohr. Bezeichnend für die im letzten Satze im Baß hervortretenden Figuren sind die Noten: »a, f, f, e« und »es, c, h, a, f«, denn sie richten sich augenscheinlich gegen »Beckmessereien«, die auch Reger im reichlichsten Maße zu kosten bekam. Daß die Aufnahme dieses Werkes, um welches sich Konzertmeister Wendling hochverdient gemacht hatte, etwas geteilt war, läßt sich denken, doch behielt die günstige Seite weitaus die Oberhand. Reger wurde richtig erkannt als eine eigenartige neuzeitliche Künstlergestalt, von der wir zweifelsohne noch vieles Überraschende, vieles Große zu erwarten haben.

Otto Buchner.

Aufführungen älterer Musikwerke.

J. S. Bach: H-moll-Messe, bearb. v. Wolfrum (Heidelberg, Bachverein). Johanespassion (Leiden, Maatschappij tot bevord. v. Toonkunst). Magnificat (Wien, Gesellschaftskonzert). Weihnachtsoratorium (Paderborn, Musikverein). Motetten: »Fürchte dich nicht«, »Komm Jesu komm« (Leipzig, Thomas-Motette), »Singet dem Herrn« (Dresden, Kreuzkirche). Kantaten: »Ach Gott im Himmel sieh darein« (Marseille, Schola cantorum), »Wohl dem, der sich auf seinen Gott« (Leipzig, Thomas- und Nikolaikirche), »Sie werden aus Saba« (Berlin, Chor von Pfannschmidt), »Ich will den Kreuzesstab« (Flensburg, Kirchenkonzert), Kaffekantate (Brüssel, Gesellsch. »La Camera«), der zufriedengestellte Aeolus (Berlin, Philharmon. Chor). Brandenb. Konzerte: Nr. 3 (Leipzig, Gewandhaus, mit dem E-moll-Adagio des 4. Konzertes; Aachen, Abonnementkonz., mit dem Air a. d. D-dur-Suite), Nr. 2 (Darmstadt, Hofmusik), Nr. 6, bearb. von Mottl (Petersburg, Siloti-Konzerte). H-moll-Suite (München, Kaimkonzert). Suite f. Vello., C-dur (Frankfurt, Museumskonzert, Pablo Casalo). Violinkonzerte: E-dur (Dresden, Mozartverein), G-moll, bearb. v. Schreck (Dresden, Hildebrandt), (A-moll (Brüssel, Gesellsch. »La camera«). Klavierkonzert D-dur (Rom, Gulli), A-moll f. 4 Kla-

viere (Vivaldi) (Kopenhagen, Caecilia Foreningen). 4 Präl. und Fugen a. d. Wohltemp. Klavier (Leipzig, Reisenauer), in Cis-moll u. D-moll (Prag, A. Sittard-Dresden), in D-dur I. (Prag, Dürerbund). »Komm süßer Tod« (Leipzig, Vokalquart.). Agnus dei, geistl. Lied nach der Aria d. D-dur-Suite (sic!) bearb. v. L. Stark (Glauchau, Kirchen-sängerchor).

Ph. E. Bach: C-dur-Phantasie (Leipzig, Max Pauer).

G. Caccini: »Tu ch'ai pene«, »Amarilli mia bella« (Prag, Konservat.).

Corelli: Suite f. Vl. u. Kl. (Prag, Dürerbund).

Fr. Couperin: Concerts royaux (Frankfurter Trio).

Diruta: Toccata XI. et XII. toni (Prag, Konservat.).

Dittersdorf: Suite »Le carnaval ou la redoute« (Dresden, Mozartverein).

Duni: Arie aus »La Fée Urgèle« (Leipzig, Frl. Lucky).

A. Falconieri: »Nudo arciero« (Prag, Konservat.).

Ant. Fevin (ca. 1500): »Descende in hortum« 4st. (Kopenhagen, Caecilia).

Frescobaldi; Fuge für Klavier (Prag, Konservat.).

D. Friederici: Gesellschaftslied: Wir lieben sehr im Herzen (Kreuznach, Liederkranz).

A. Gabrieli: Canzon ariosa (Prag, Konservat.).

G. Gabrieli: Sonata con 3 Vl. (ebenda). Benedictus 12st. (Altonaer Kirchenchor).

Gastoldi: Balletto à 5 v. (Prag, Konservat.).

Gluck: Armida, 3. Akt (Marseille, Schola cantorum). Singspiel »La rencontre imprévue (die Pilgrime von Mekka)« (Paris, Société des amateurs).

Händel: Concerto grosso D-dur (Blankenburg, Windersteinorchester). Concerto Nr. 6 G-moll (Minden, Schaumburg-Lippesche Hofkapelle). Orgelkonzert G-moll in d. Bearb. v. Seiffert (Dresden, Mozartverein, A. Sittard). Violinsonate A-dur (Harzburg, W. Kes; Prag, Silhavy). Flötensonate Nr. 3 (Paris, Konzert Lucie Joffroy). Feierlicher Marsch aus »Josua« (Dresden, Mozartverein). Ouvert. z. »Agrippina«, (Kiel, histor. Orchesterkonzert). Ouvertüre, bearb. von Wüllner (Haag, Concert Diligentia). Ouvertüre, Szene und Arie a. »Hercules« (Kopenhagen, Caecilia Foreningen).

Haßler: »Ach Herr, laß dein liebe Engelein«, 8st. (Altonaer Kirchenchor), »Feinslieb« (Leipzig, Vokalquart.; Frankfurt, Vokalquart.).

Haydn: Schöpfung (Athen, Konservatorium Lottner). Jahreszeiten (Jauer, Musikverein; Metz, Konzertverband). Sinfonie »Le midi« (Kiel, hist. Orch.-Konzert, Mayer-Reinach).

Holzbauer: Ouvertüre zu »Günther von Schwarzburg« (Kiel, hist. Orch.-Konzert, Mayer-Reinach).

Kremberg: »Grünet die Hoffnung« a. »Musik. Gemüts-ergetzung« (Prag, Dürerbund).

O. Lassus: »Beatus, qui intelligit« 6st. (Altonaer Kirchenchor), »Matona mia cara« (Leipzig, Vokalquart.).

Leclair: Sonate f. Vl., Va. und Continuo (Dresden, Tonkünstlerverein).

Arcany del Lento: »Dimmi amor« (Prag, Konservat.).

Lortzing: Die Opernprobe (Leipzig: Stadttheater; Luzern, kathol. Männerverein).

Marini: Sonata a 3 (Prag, Konservat.).

Martini: »Miserere« (Flensburg, Marienkirche).

Méhul: Ouvertüren z. »La chasse du jeune Henri« (Leipzig, Gewandhaus), zu »Les amours de Henri IV.« (Frankfurt, Museumskonzert), 2. Sinfonie (Köln, Musikal. Gesellschaft).

Merula: Kanzone »La Gallina« (Prag, Dürerbund und Konservat.).

Monteverdi: »Orfeo« (Paris, Schola cantorum), Tokkata z. »Orfeo« (Paris, A. Cortot). Klage der Arianna (Leipzig, Frau Kraus-Osborne).

Mozart: C-moll-Messe (Ödenburg, Musikverein). Jugendsinfonie Es-dur Nr. 26 (Dresden, Mozartverein). Sinfonieconcertante f. Vl. u. Va. (Elberfeld, städt. Orchester). Violinkonzerte: G-dur (Wien, Konzertverein, Marteau), A-dur (Barmen, Abonnementkonzert; Stuttgart, Hofkapelle, Wendling), Es-dur (Frankfurt, Museumskonzert). Maurische Trauermusik (Weimar, Hofkapelle). »Lobpreiset Gott den Herrn« (Berlin,

Pfannschmidt'scher Chor). 6 deutsche Tänze (Meiningen, Hofkapelle). Serenade E-dur (K. V. 375) (Bamberg, Musikverein), D-dur Nr. 9 (Winterthur, Popul. Konzerte).

Nanini: Messe »Diffusa est« (Nantes, Chöre von St. Gervais u. Notre Dame).

Palestrina: Madrigal »Viel eher wird die Sonne lichtlos scheinen« (Prag, Konservatorium).

Peri: Kanzone a. »Euridice« (Leipzig, Frl. Lucky).

Josquin de Près: Qui tollis (Kopenhagen, Caecilia Foreningen).

R. Rontani (1618): »Caldi sospiri« (Prag, Konservat.).

Pierre de la Rue: »O salutaris« (Nantes, Chöre von St. Gervais u. Notre Dame).

Schein: Allemande a. »Banchetto musicale« (Prag, Dürerbund).

J. P. A. Schulz: Air u. Romanze a. »La Fée Urgèle«, bearb. v. L. Schmidt (Berlin, Frl. Ölmer).

Schütz: Psalm 98, f. 2 Chöre (Leipzig, Thomaner).

Solié: Romanze a. »Le secret« (Leipzig, Frl. Lucky).

Giov. Valentini: Sonata enarmonica f. 2 Vl., 2 Va. ung B. c. (Prag, Konserv.).

Viadana: Canzone francese f. 2 Vl., 2 Posaunen u. Cembalo (Prag, Konservat.).

Vittoria: Motette »o magnum mysterium« (Marseille, Schola cantorum; Nantes, Chöre von St. Gervais u. Notre Dame). »Jesu dulcis« u. »Domine non secundum« (Nantes, idem).

Weber: Silvana (Rostock, Stadttheater; Mannheim, Bearbeitung von Langer).

Williaert: Ricercar (Prag, Konservat.).

Vorlesungen über Musik.

Berlin. G. R. Kruse im Tonkünstlerverein: Lortzing's Leben und Schaffen. Dazu Gesangsvorträge aus »Ali Pascha« (1824), »Caramo« (1836), »Hans Sachs« (1840), »Casanova« (1841), »Zum Großadmiral« (1847), Quartett aus »Die Himmelfahrt Christi« (1820), Terzett aus »Roland's Knappen« (1849).

Gent. Paul Bergmann: Über die Anfänge der französischen Oper.

Köln. Ludwig Riemann in der Versammlung des Tonkünstlervereins: Der akustische Einfluß der alten und heutigen Klaviere auf die Kompositionstechnik.

Paris. Prof. Pirro in »Ecole des Hautes Sociales«: Die Klaviermusik Bach's; Prof. Expert: Die französische Musik des 15. und 16. Jahrhunderts.

Zürich. Dr. E. Vecsey: H. Wolf als Lyriker.

Notizen.

Berlin. Die Begründung einer deutschen Reichsmusikbibliothek¹⁾. In meinem Aufsätze »Öffentliche Musikbibliotheken. Ein frommer Wunsch«, der den 5. Jahrgang unserer Zeitschrift eröffnet und auch als Broschüre verbreitet worden ist, hatte ich — übrigens nicht zum ersten Male — die Begründung einer Reichsmusikbibliothek als notwendig hingestellt. Mein Appell an die Musikgelehrten, die musikalischen Gesellschaften und Vereine, in Eingabe an die Regierungen die Errichtung und bessere Dotierung von Musikbibliotheken zu befürworten, verhallte wirkungslos; wohl aber erstand mir aus den Kreisen der Musikverleger ein ungemein wertvoller Bundesgenosse. Zu Anfang des Jahres 1904 erließ Herr Hofrat Dr. von Hase, der

1) Auf Wunsch der Redaktion vom Verf. geschrieben.

Chef der Weltfirma Breitkopf & Härtel, einen in den meisten Musikzeitschriften und auch sonst vielfach wieder abgedruckten und erwähnten Aufruf an den Deutschen Musikalienverlag, in dem er der zu gründenden Reichsmusikbibliothek seinen gesamten Verlag zur Verfügung stellte und seine Kollegen aufforderte, seinem Beispiel zu folgen. In diesem Aufruf sagte er u. a. mit vollstem Recht: »Die Gründung einer derartigen Reichsmusikbibliothek, die mehr oder minder alles, oder zunächst etwa nur das auf Deutschland bezügliche darunter, der allgemeinen Benutzung für die Wissenschaft und für das Volk zugänglich machte, würde gewißlich hochbedeutsam sein«. Die großen Schwierigkeiten, das Reich als den Träger oder Verwalter der Reichsmusikbibliothek ins Auge zu fassen, hob Herr Dr. von Hase gebührend hervor, doch wies er andererseits darauf hin, daß, wenn der Gedanke der Reichsmusikbibliothek erst von unserem Volke als ein ernstes Kulturbedürfnis erfaßt sei, man ihm seine Befriedigung auch an amtlicher Stelle nicht auf die Dauer versagen könne.

Dem Wunsch des Herrn Dr. von Hase, daß der Verein der deutschen Musikalienhändler es unternehmen solle, die deutschen Musikalienhändler zu freiwilliger Spende ihres Verlags zu vereinigen und den Gedanken einer Reichsmusikbibliothek im Volke zu verbreiten, ist jener Verein aufs eifrigste gefolgt. Im Juni 1904 wurde ich durch einen Besuch des Vorsitzenden jenes Vereins, des Herrn Kommerzienrat Felix Siegel (in Firma J. Schubert & Co., Leipzig) überrascht, der mit mir den ganzen Feldzugsplan eingehend besprach und mich in liebenswürdigster Weise zur Mitarbeit einlud. Erst im Herbst 1904 wurden die einzelnen Firmen aufgefordert, ihre Verlagsserzeugnisse der zu gründenden Reichsmusikbibliothek kostenlos zur Verfügung zu stellen. Nicht alle folgten sofort dieser Aufforderung, die überwiegend große Mehrzahl aber erklärte sich bereit, im ganzen einige 70 Firmen. Unter diesen ist Süddeutschland ebenso wie Norddeutschland vertreten, befindet sich eine im Ausland angesessene deutsche Firma sowie auch eine russische, die in Leipzig eine Niederlage unterhält. Eine Anzahl Firmen will erst noch abwarten, wie sich das Reich zu dem Angebot der Reichsmusikbibliothek verhält; darunter befinden sich auch die großen, dem Verein der deutschen Musikalienhändler nicht angehörigen Berliner Firmen, die keineswegs Gegner des Plans sind und, wenn das Reich erst seine Bereitwilligkeit zur Übernahme der Reichsmusikbibliothek ausgesprochen haben wird, ihre großen Schätze bereitwilligst spenden werden. Aber auch jetzt schon stellen die Verlagsserzeugnisse jener 74 Firmen eine so wertvolle und umfangreiche Bibliothek dar, wie sie kaum ein anderes Land besitzt.

Unter dem 22. Januar hat nun der Verein der deutschen Musikalienhändler den Kanzler des deutschen Reichs ersucht 1. den der deutschen Nation unentgeltlich dargebotenen Grundstock für eine Reichsmusikbibliothek namens des Reichs annehmen zu wollen und 2. dem deutschen Reichstage baldmöglichst eine Vorlage zugehen zu lassen, durch die die Mittel zur Unterhaltung und Verwaltung der Reichsmusikbibliothek gefordert werden. Diese Mittel dürfen nicht zu klein bemessen werden, da es sich um ein ungemein großes und wertvolles Material handelt, das der Benutzung erschlossen werden soll. Diese wird unter den liberalsten Bedingungen erfolgen müssen; da es sich um eine Reichsbibliothek handelt, muß jeder Reichsangehörige das Recht und die Möglichkeit der Benutzung erhalten, nicht bloß die Berliner; denn daß der Sitz der Reichsmusikbibliothek Berlin werden muß, dürfte bei dem ungemein entwickelten musikalischen Leben der Reichshauptstadt wohl nicht mehr als billig sein.

Die zwingende Notwendigkeit der Errichtung eines eigenen Gebäudes wird sich voraussichtlich sehr bald einstellen; daß in diesem sich auch einige Zimmer mit Klavieren zur Benutzung befinden, müßte wohl erstrebt werden. Als vor kurzem der Plan aufgetaucht war, ein großes Konzertgebäude zu errichten, habe ich versucht dafür Stimmung zu machen, daß dort auch Raum für die Reichsmusikbibliothek geschaffen würde. Doch jener Plan scheint wieder aufgegeben zu sein. Unter der Hand habe ich auch versucht, die Schenkung eines Bauplatzes zu erreichen, die wenigstens nicht im Bereich der Unmöglichkeit liegt. Wenn auch Männer wie Carnegie in Deutschland kaum vorhanden sind, so darf es doch nicht für ausgeschlossen gelten, daß der Reichsmusikbibliothek noch namhafte Schenkungen, auch von Kapitalien, gemacht werden. Die Hauptsache für jetzt bleibt freilich, daß das Reich das großartige Geschenk der

Musikalienverleger annimmt und die Reichsmusikbibliothek seiner Verwaltung angliedert. Wenn auch die Finanzlage des Reichs momentan nichts weniger als günstig ist, wenn es auch im allgemeinen nicht als Aufgabe des Reichs gilt, für Kunst und Wissenschaft zu sorgen, so darf es kaum sich der Pflicht entziehen, einen Vereinigungspunkt für die musikalischen Geisteskräfte zu schaffen, um die uns jedes andere Land und Volk beneidet. So gut das Reich beachtenswerte Mittel für die *Monumenta Germaniae historica*, die *Monumenta Germaniae paedagogica*, für das Germanische Museum in Nürnberg, für die archäologischen Institute zu Rom und Athen, für das kunsthistorische Institut in Florenz, die Vollendung des Grimm'schen Wörterbuchs, ja sogar für die Internationale Bibliographie der Naturwissenschaften zur Verfügung stellt, wird es auch die Verwaltung der Reichsmusikbibliothek übernehmen können, deren Notwendigkeit und Nutzen nur von ganz unmusikalischen Leuten bestritten werden kann.

Wilh. Altmann.

Brüssel. Hier hat sich unter dem Namen »La camera« eine Gesellschaft gebildet, die sich die Aufführung älterer Musikwerke zur Aufgabe macht. An der Spitze stehen die Herren Bordes und Vreuls von der Pariser *Schola cantorum*.

Graz. Die deutsche Tonkünstlerversammlung findet am 23.—26. Mai statt. Das Programm ist zur Hauptsache festgesetzt, doch noch nicht bekannt gegeben. Es ist zum ersten Male, daß die Versammlung in Österreich stattfindet.

Johannesburg (Transval). Der italienische Komponist Margottini gründete eine J. S. Bach-Gesellschaft, die bereits mit einem erfolgreichen Konzert an die Öffentlichkeit trat.

Kopenhagen. Das Instrumentenmuseum (Direktor Prof. Dr. Angul Hammerich) hat seit seiner 1898 erfolgten Gründung große Fortschritte gemacht, es besitzt jetzt über 700 alte Musikinstrumente, worunter alle historischen Haupttypen vertreten sind. Das Museum wird durch einen jährlichen bestimmten Beitrag vom Staate unterstützt. Unter den Neuerwerbungen des letzten Jahres heben wir besonders hervor:

Clavicytherium, aufrechtstehendes Clavizimbal, interessantes und seltenes Stück aus Norditalien, 18. Jahrh.

Drehklavier, »Zylinderlyra«, »Organetto«, von Anfang des 19. Jahrh.

A. P. Berggreen's (des bekannten Volksliederforschers) Klavier.

»Terpodion«, von Buschmann 1813 erfunden, in Klavierform und mit Klaviatur. Der Ton wird durch Friktion einer Holzwalze auf gestimmten Metallfedern hervorgerufen.

Ein Paar antike griechische Schlagbecken »Kymbala« von Bronze (Diameter 0,14 m.), aus Taormina, Sizilien.

Schöne Laute mit umgeschlagenem Kragen von Andreas Jaisz, Tölz 1743.

Kleine Harfe, Hausinstrument aus dem 18. Jahrh.

Englische Harfen-Laute (Light, London 1820) Kombination von den beiden genannten Instrumenten.

Fünfsaitige Viola von Jacobus Stainer in Absam. 1666.

Violine von Sevres-Porcelain, dito von Kupfer.

Viola alta, 5 Saiten, von Lorenzo Arcangioli, Arezzo c. 1835.

Viola da gamba, 6 Saiten, von Tielke, Hamburg 1697, schönes Exemplar.

Viola da gamba, 6 Saiten, von Gulbrand Lind, Drammen, Norwegen, ca. 1815. In Norwegen waren also die Gamben im 19. Jahrh. noch nicht ausgestorben.

Pochette von Elfenbein und Ebenholz, Nürnberg.

Schwedische Psalmodikon, Monochord, Streichinstrument zu Begleitung des Psalmengesangs in Dorfkirchen ohne Orgel.

Tenor-Blockflöte, Bayern, 17. Jahrh. seltenes Stück. Länge 0,855 m.

Großer Dudelsack aus dem 17. Jahrh. Länge von der großen Schalmei 1,47 m.

Schofar, altjüdisches Blashorn mit hebräischen Inskriptionen.

Alte Trompete von Philipp Schöller, München 1753.

Norwegisches »Prillarhorn«, Hirten-Signalthorn.

Glasharmonika nach Benj. Franklin's System. 37 gestimmte Glasglocken, 3 Oktaven, komplett.

Eine Sammlung (15 St.) Fragmente mittelalterlicher Pergament-Handschriften aus dem 11—15. Jahrh. mit Neumen in ihrer chronologisch geschichtlichen Entwicklung. Ferner ein illuminiertes Pergament-Missale (16. Jahrh.) mit viereckiger Choralschrift und kolorierte Initialen, groß Folio.

Eine Sammlung (ca. 200 St.) Photographien von Gemälden und Statuen mit Darstellungen von Musikinstrumenten. Aus Gallerien in Italien, Frankreich, England, Deutschland und den Niederlanden.

Arabische Derwisch-Pauke, »Tabla el musahir«, und arabische Zither, »Kanun«.

Das Museum hat sein Lokal im Kunstgewerbemuseum gegenüber dem neuen Rathaus in Kopenhagen, und ist außer Montags täglich zum unentgeltlichen Besuche von 12—3 Uhr geöffnet.

Straßburg. Ein erstes elsäß-lothringisches Musikfest soll vom 20. bis 22. Mai d. J. hier veranstaltet werden. Als Festdirigenten wurden gewonnen: Charpentier-Paris, Mahler-Wien, Stockhausen-Straßburg, Strauß-Berlin. Das Programm nennt u. a. Mozart's Violinkonzert G-dur, Mahler's 5. Sinfonie, R. Strauß' Domestica, César Franck's Béatitudes und Charpentier's Impressions d'Italie.

Treysa (Hessen). Hier starb vor einigen Tagen (das nähere Datum ist der Redaktion leider unbekannt) der Musikgelehrte Arrey von Dommer (geb. 9. Februar 1828 in Danzig), besonders bekannt und sehr geschätzt durch sein vortreffliches »Handbuch der Musikgeschichte« (1868 und 1878), das leider im Buchhandel schon längere Zeit vergriffen ist. Zu Dommer's Hauptwerken gehören ferner »Elemente der Musik« (1862) und »Musikalisches Lexikon« (1865). Hoffentlich erfährt das »Handbuch« jetzt eine Neuauflage, da der Gelehrte, wie uns bekannt, sich schon vor Jahren zu einer solchen nicht mehr entschließen wollte. Es ist wohl in erster Linie dem Fehlen dieses Werkes im Buchhandel zuzuschreiben, daß in den letzten Jahren so viele wiederwertige »Musikgeschichten« erschienen.

Kritische Bücherschau ¹⁾

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

(Die mit † bezeichneten Schriften werden besprochen werden.)

Adams, W. Davenport, A Dictionary of the Drama. Vol. I, A.-G. London, Chatto and Windus, 1904. pp. 627, demy 8vo. 10/6.

An exceedingly useful work, though in very small type. Author (1851—1904), a journalist and literary and dramatic critic, having recently died, succeeding volume will be posthumously edited.

Anomere, T. S., Das Fundament des Geigenspiels. Ein Beitrag zu jeder Violinschule. 56 S. kl. 8°. Montabour (W. Kalb) M —, 50.

Atkinson, Thomas Dinham, English Architecture. London, Methuen, 1904. pp. 276, demy 8vo. 3/6.

Gives succinct history of styles (i. e. Saxon, Norman and Transition, under Romanesque, — Early English, Decorated and Perpendicular, under Gothic, — Tudor, Stuart and Hanoverian, under Renaissance), with numerous illustrations; so as to enable an enquirer to judge dates and antecedents of buildings. Then deals with application to cathedrals, monasteries, churches, etc. Useful appendices, one of which gives table

1) Die deutschen Besprechungen mußten, um das englische Material vollständig erscheinen zu lassen, in dieser Nummer weggelassen werden.

of all the religious orders in Gt. Britain at date of suppression, with full information.

Baring-Gould, S., Siegfried, a Romance. London, Dean, 1904. pp. 352, crown 8vo. 6/.

Another volume of the "Romances founded on the themes of the Grand Operas" (V, 34). Author is a veteran prolific writer, clergyman of N. Devon. The style from such a pen could not be amiss, but the illustrations must be pronounced very inferior.

Bateson, Mary. Mediaeval England. London, Fisher Unwin, 1904. pp. 448, 8vo. 5/.

A social study from the Norman Conquest (1066) till the Black Death (1350). Much about monasticism. Authoress, daughter of the late Master of St. John's, Cambridge.

Bauer, E., Birthday Book of Musicians. London, Simpkin, 1904. pp. 396, demy 16mo. 3/.

Bie, Oskar, Die Tanzmusik. Nr. 6 von »Die Musik«. kl. 8^o. 69 S. Berlin, Bard, Marquardt & Co.

Blackburn, Vernon, Mendelssohn. London, Bell, 1904. pp. 54, 16mo. 1/.

One of the "Miniature Series of Musicians". In such monographs panegyricism and enthusiasm are not demanded, a fair statement will be accepted, a directly depreciatory notice is precluded. This is of the latter class, and must be described as an unsuitable production. Under the guise of praise, there is ever in cauda venenum. For references exempli gratia, pp. 5, 46—50. C. M.

Braunroth, Ferd., Harmonielehre. 104 S. 8^o. Leipzig, F. Hofmeister. M 2,—.

Bumpus, T. Francis, Cathedrals of N. Germany. London, Bumpus, 1904. pp. 402, Royal 8vo. 9/.

130 pages given to general principles of the architecture and contents, then description of numerous examples. 84 illustrations.

Burgess, F., Altar Music. London, De la More Press, 1904. Royal 8vo. 5/.

See "Hierurgia". In connection with that movement gives the "Priest's part, together with rules for singing the Collects,

Epistles, and Cospels, accordieg to the old English usage as well as that of the Missale Romanum".

Caine, T. H. Hall, The Prodigal Son. London, Heinemann, 1904. pp. 426, crown 8vo. 6/.

The only novel by any prominent English author, with musician for principal character (cf. I, 394, II, 138). Needless here to discuss the question of the author (a Manxman, b. 1853), who has his faults and his beauties, who plays well on the backward and forward surgings of human emotion, with just a tinge of the artificial, who is financially the most successful living English novelist. In the story, at the death of his young wife, an Icelandic composer buries his MSS. with her in her coffin, but afterwards consents to their being exhumed, and so makes a fortune of £ 12,000, which he does not live to enjoy. The musical details have some verisimilitude. The principal incident is repellent. The death of Thora is powerful and heart-rending. C. M.

Crowest, F. J., Catechism of Musical History &c. London, Reeves, 1904. New edition. pp. 168, 12mo. 2/.

Useful no doubt, but the catechism style is now quite out of date in this country.

Damański, Jos., Die Militärkapellmeister Österreich-Ungarns. Illustr. biograph. Lexikon. Mit vielen Abbildgn. VIII, 44 S. Leipzig, Paltur & Co. 04.

Dearmer, Percy, Das Boexken van der Missen. "The Booklet of the Mass". London, Longmans, 1904. 8vo, pp. 156. £ 1.1.0.

A publication of the Alcuin Society, or Society for study of church ceremonial. Original Flemish, by the Franciscan Brother Gerit van der Goude, was published beginning of XVI century. An edition of 1506 is in Brit. Museum. English version of text, without illustrations, appeared 1532. The present a new English translation from a 1507 copy, reproducing some of the illustrations, with a commentary. The work is in 3 parts, each of 33 chapters; the life of Christ being 33 years. The 2nd part is detailed description of the Service of the Mass. Translator is a London vicar and church antiquary. G. B.

Elson, Louis C., *History of American Music*. London, Macmillans, 1904. pp. 380, imperial 8vo. 21/.

One vol. of a series dealing with American art generally (editor J. C. van Dyke), which is intended "to cover the graphic, plastic, illustrational, architectural, musical, and dramatic arts, and to recite the results in each department historically and critically". A fine work by the Bostonian musical teacher, lecturer and journalist. "Sculpture", by Lorado Taft, is also out.

Ford, Robert, *Vagabond Songs and Ballads of Scotland*. Paisley, Alex. Gardner, 1904. pp. 334, crown 8vo. 3/6.

A condensation of the original in 2 vols., 1899 and 1901; being song-words of rural Scotland, taken down mostly from elderly people, and explanatory notes thereon. About 100 are newly collected. The fact that there is little variation of detail in different parts of the country shows excellence of Scot tish memory. To about half traditional tunes are added, in form of single melody-line; this part (edited by D. Kippen of Crieff) not so original.

G. B.

Fry, George, *The Varnishes of the Italian Violin-makers of the XVI, XVII and XVIII centuries, and their influence on tone*. London, Stevens and Sons. pp. 182, large post 8vo. 6/.

The "expert", as things are, is one who knows much about a subject, as long as he is not asked to explain himself. The expert, as things should be, is one who knows much, and what he knows can unfold to others. In these days of universal pen and ink and inundation of printed books, the former class is unfortunately not only prevalent but becoming one of the terrors of literature. Every one practically conversant with a subject who lights on a *εἰρηνα* small or large, thinks it now his privilege, regardless of power of ranging ideas, to fill a demy 8vo. But the public too has its rights, the rights of not having its time wasted. And, as it is not able to see for itself through the glamour of print and bookbinding which covers good and bad thought alike, it expects the critic to do this for it. It is really time, on all grounds, the dignity of specialized literature as well as convenience, that war was waged against that loose writing which has grown up as a sort of prescrip-

tive right on the fringes of the arts and sciences, — with regard that is to say to any subject in which the public can be cowed by a show of technicality. As to music in particular, there is not the least occasion to temporize with inarticulate knowledge, for it has of late (say a quarter century, since Grove's dictionary began) enlisted in this country writers beyond reproach in that respect, indeed admirable in every way. It may be pointed out that the main heads of contemporary confused thought or diction are three. There is the "oratio obliqua" of the same class within "oratio obliqua", absolutely unknown to Cicero, but the refuge at present of the daily-newspaper sub-editor, ("we are informed that Mr. X. said that he was warned that", &c.). This is the quintessence of what the lawyers call "hearsay", and the brain reels in following the different responsibilities. The second head is the "backward and forward" mode of thought. The thinking mind that is to say seeing conflicting considerations, is between them, as between two thistles, unable to decide, and reproduces this indecision in language. Hence mutually-conflicting "buts" and "howevers" in close consecution. When the second "however" comes immediately in the wake of the first, the recipient mind feels a sudden shock or put-back, and does not know on which line of rails it is travelling. The third tendency, if less irritating, is more universally unsatisfactory. Here the writer proceeds in a generally loose manner, throwing down ideas as they occur; regardless of the effect of conjunctions, those sign-posts of developed thought; indifferent as to the consecution or antithesis of paragraphs; in fact showing the slovenly mind. With such a writer the reader truly passes a bad quarter-hour. — This sermon, applicable to many books, may be prefixed to a review of the present book, which makes a valid scientific point of wide interest (as will be seen later), and yet quite spoils it by the manner of presentation. There is no branch of economic products, where the every-day names are to the lay-enquirer so bewildering, and the articles so difficult to distinguish, as the gums, resins, turpentine, and other tree- and plant-exudations, with their different phases and immediate products. Yet, though author expects laymen to follow him (p. 7), he gives no assistance at all in this respect. Indeed his own phraseology is often very confused. Here is a perplexing sentence (p. 118), repeated in substance more than once as being fundamental, and which therefore stops the reader on the threshold: — "The assumption

that the common basis of all varnishes was a gum is rejected; it is assumed that the old violin makers used as the resinous ingredients of their varnishes the products of coniferous trees which grew in their vicinity". Now according to the universal laws of language and thought this can mean nothing else than that the common basis of all the varnishes was not a gum, but rather something distinct which was the product of coniferous trees, etc. This would of course be nonsense. Varnish is only resin in solution, and every resin is a gum; so the basis of all varnishes must be a gum. But the author meant no such heresy. When saying "The assumption is rejected that the common basis of all the varnishes was a gum", he intended to say "The assumption is rejected that there was any one particular gum which was common to all", which needless to say is quite a different thing and almost the opposite. He has thrown the word "gum" wrongly into a separate predicate. The reader has to go through the best part of the book before he clears up this fundamental point. There are worse studies than the "quantification of the predicate" and "Barbara celarent". While there are acute passages in the book, on the whole the reader has to wade through a morass of straggling writing, studded with undefined and sometimes self-conflicting terms. The "Conclusion" does not conclude, and is more diffuse than the rest.

To explain what the book really amounts to, the following very brief and rough definitions must previously be essayed. A "Gum" is a tree- and plant-exudation, varying in character according to its different solubilities. A "Resin" is (in this connection) a gum soluble in alcohol, ether, or the essential and fixed oils. "Turpentine" is a viscous resin exuding from the pine, larch, pistacia, &c. "Venice Turpentine" is larch-Turpentine. "Oil of Turpentine" is the product got by distilling turpentine with water, and is a solvent for resins including turpentine itself. "Violin-string-resin" (alias rosin, alias colophony) is the residuum left in the retort, after the oil has come over. "Linseed-oil" is a fixed (non-volatile, non distillable) oil expressed from flax-seeds, and acts as a solvent and vehicle, after which it dries up. "Nitric acid" (spirits of nitre) acts as a quick oxidant (oxygen-impartor) to resins. A "Varnish" is a solution of some resinous substance. "Violin-varnish" is a particular varnish applied to the outside (not inside) of a violin, to soak into its surface and give it a sort of resonant elastic carapace. — Here then

is the matter in hand. A very recent authority gives the following fuller definition of a varnish: — "Un vernis est une dissolution de substances résineuses, dans un véhicule convenablement choisi, susceptible de déposer par évaporation la matière solide dont il se trouve chargé, en abandonnant celli-ci sous forme de pellicule transparente, brillante, plus ou moins solide" (Laurent Naudin, in the *Léauté Encyclopædia*, Gauthiers-Villars, Paris, 1902). Unvarnished violins soon lose tone. "The deteriorating influence is vibration, which causes a kind of dislocation of the fibrous cells of the wood — they slip or move on each other without much friction or adhesion — individual motion becomes more or less possible; when varnish penetrates the wood so as to produce a practically homogeneous diaphragm, this dislocating action of the vibrations is prevented" (p. 47 of book under review). Also differences of varnish are found by experiment to make differences of tone. Varnish then is a necessity. The tradition of the old violin-varnishes (Cremona, Venice, Naples) has been lost since about 1760. Many persons have since tried to recover it by analysis and experiment. Roughly speaking a varnish is manufactured thus: — a hard resin of some sort is fused in a vessel over a fire or bain-marie, then a fixed oil such as linseed-oil (sometimes alcohol) is added as an effectual solvent and vehicle, lastly oil of turpentine is added as a diluent to fit it for the brush. The general theory has been that the masters in this process added also a colouring matter (sandalwood, dragons' blood, &c.). But here steps in the author with his book. He says that the extraordinary tints (cf. p. 28) found in violin varnished surfaces are dichroic, (i. e. showing a transmission-colour differing from a refracting-colour) and that this is simply the result of different degrees of oxidation (oxygen-impregnation) of the ingredients, coupled with different degrees of dehydration (moisture-removal) of the resinous basis. He denies any foreign colouring substance. He himself has conducted extensive imitative experiments, and in these has oxidized colophony by adding nitric acid (spirits of nitre) to the fusing mass. Without saying that the masters positively used nitric acid he thinks they may have (p. 119), and anyhow that principle is generally the solution of the riddle. "The dichroism and colour effects are due to the presence of terpenes in different stages of oxidation, more or less dehydrated" (p. 63). This is the gist of what is new in the book. It may possibly be an im-

portant conclusion and discovery, and hence the present detailed review.

As to the influence of varnish on tone (see title), author has nothing so distinctive to say; but his chapter III shows in detail the way in which it has influence, the superiority in this connection of oil of turpentine to alcohol as a solvent or diluent (p. 37), &c. At p. 29 is a new diagram showing the progress for 300 years down to 1800 of the different qualities of the old violin-varnish. Incidentally author does not believe (p. 51) that age has improved tone, or will; this is a moot point. He says (p. 145) that violins ought to be hung (for which purpose the scroll), and not laid in cases; but it is to be feared that practically they would then get much knocked about and damaged. — Previous books leading up to this are: — J. Gallay, *Les luthiers italiens*, Paris, 1869; Eugène Mailand, *Découverte des anciens vernis italiens*, Paris, 1874; Antoine Vidal, *Les instruments à archet*, Paris, 1877; George Hart, *The Violin*, London, 1880; Messrs. Hill, *A Violin by Stradivari*, London, 1889; ditto "Maggini", 1892; ditto "Stradivari", 1902; Laurent Naudin, *Fabrication des vernis*, Paris, 1902. — Author is an amateur musician residing Carlin Brae, Berwick-on-Tweed. C. M.

Göllerich, A., Beethoven. In *Die Musik* herausgeg. von R. Strauß. 2. veränd. Auflage. IV, 85 S. Berlin, Bard, Marquardt & Co.

Hadden, J. Cuthbert, *Life of Handel*. London, Keliher, 1904. pp. 162, 12mo. 1/6.

In a booklet-series called the "Kelkel", relating to "song, music and biography". Author is a music-litterateur of Edinburgh. Also another by same on Mendelssohn.

Hagemann, Carl, *Wilhelmine Schröder-Devrient* (m. 7 Tafeln u. 1 Faksm.). kl. 8°. Berlin, Schuster u. Löffler. *℥* 1,50.

Hamlin, A. S., *Copyright Cases*. London and New York, Putnams, 1904.

Fuller title is: — A summary of leading American decisions on the law of Copyright and on literary property, together with the text of the U. S. Copyright Statute, and a selection of recent copyright decisions of the courts of Gt. Britain and Canada. The last-named (36 since 1890) not elsewhere compiled, and are chiefly musical, photographic and journalistic cases. Good index.

Hazlitt, W. Carew, *Faiths and Folklore*. London, Reeves and Turner, 1905. 2 vols 8vo. pp. 672. *£* 1.1.0.

Bourne's, "Antiquitates Vulgares" (1725) has been successively enlarged by Brand, Ellis, and present author. The latter has thrown the work into dictionary form, with his own additions. He (1834—) is grandson of the essayist, son of Registrar Hazlitt.

Hierurgia Anglicana, Part II. London, De la More Press, 1904. pp. 388, demy 8vo. 7/6.

Very Rev. Vernon Stanley, Provost of St. Andrew's Cathedral, Inverness, edits a "Library of Liturgy and Ecclesiology for English Readers". Vol. III thereof consists of a resuscitation of "Hierurgia Anglicana", which was an issue in serial parts, 1843 to 1848, by the Cambridge "Camden Society", editor Rev. J. F. Russell, of historical documents quoted to support re-introduction of obsolete ritual in the Church of England; the same being now arranged more methodically in "Parts".

Hofmann, R., *Führer durch die Violinliteratur*. Mit einem Anhang, enthaltend die Viola-Literatur und Verzeichnis v. Büchern über Violinunterricht. 8°. Leipzig, Zimmermann. *℥* 2,—.

Hunt, Violet Brooke, *Story of Westminster Abbey*. London, Nisbet, 1904. New edition. pp. 370, crown 8vo. 2/6.

Unpretentious book, under guise of writing for the young. Following the monuments, treats of Purcell, Blow, Croft and Handel.

Kerst, Friedr., *Beethoven im eigenen Wort*. kl. 8°. Berlin, Schuster u. Löffler. *℥* 3,—.

Klein, Hermann, *30 years of Musical Life in London, 1870—1900*. London, Heinemann, 1904. pp. 481, Royal 8vo. 12/6.

Author (b. 1866, music-journalist and vocal teacher, England and America) is here court-chronicler to musical celebrities, — 81 foreign against 19 English according to the portraits, and mainly for the opera-house. His gossip lets the reader behind the scenes, and furnishes some facts, so the book will be historically in demand. Opera-performers have an invincible liking for being photographed in costume, though the

results are seldom becoming, and are always unnatural. There are however some fine faces which cannot be spoilt, e. g. the following in simple photography: — Alboni, Brahms, Joachim, Nilsson, Rosa and wife, Ternina, Verdi, Wagner. The 19 English portraits are of: — Adams (Suzanne), Barnby, Bispham, Butt, Chappell (Arthur), Cowen, Cusins, Eames, Elgar, Harris (Augustus), Lloyd (Edward), Mackenzie, Mapleson (J. H.), Patey, Reeves (Sims), Russell (Ella), Santley, Sullivan, Thomas (Goring). G. B.

Kothe, B., Kleine Orgelbaulehre z. Gebrauch in Lehrerseminaren und Organistenschulen. 6. verm. u. verb. Aufl., von Karl Walter. Leobschütz, C. Kothe's Erben. 8°. 129 S. *M* 1,30.

Lavignac, A., Music and Musicians. 4th edition. London, Putnams, 1904. Translated by Wm. Marchant. pp. 518. crown 8vo. 7/6.

A guide-book describing the facts of music. Thus: — regarding acoustics, instruments available, scoring, harmony, counterpoint, and aesthetics. Then history of music. An ingenious and original mode of exposition.

Lee, E. Markham, Tchaikovski. London, Wellby, 1904. pp. 162, demy 16mo. 2/6.

In no country except Russia is it possible to take so complete an objective survey of this composer as in England, where almost all his orchestral works, and many of his songs and chamber-pieces, have in the 12 years since his visit here and his death been made thoroughly familiar to the public. Henry J. Wood has of course been his apostle, but the public are now themselves responsible for his popularity. The present author (an M. A. and Mus. Doc. of Cambridge and a good pianist) has most judiciously analysed in brief the 6 symphonies, the 3 string quartets, the 7 suites, some 20 miscellaneous orchestral works, the P. F. music, the detached vocal music, the 10 concertos. Of the 10 operas he gives a very slight sketch. Within the limits he could have done no more. The chronology, and the complete list of works (compiled from Jurgenson), are very serviceable. The style is highly readable. The appreciation sincere, without being fulsome. T.'s "Harmony", though translated into English, is very little known here. G. B.

Lidgey, Charles A., Wagner. London, Dent, 1904. New edition. pp. 268, crown 8vo. 3/6.

One of the "Master Musicians" series (ed. F. J. Crowest). Considering its compass and price, a very serviceable résumé. 7 chapters are biographical and critical, 8 describe the operas. Aim of the whole book is practical.

Matthews, F. C., Field Book of Wild Birds and their Music. London, Putnams, 1904. 12mo. 7/6.

Miltoun, Francis, Cathedrals of N. France. London, T. Werner Laurie, 1904. 6/.

80 illustrations by Blanche McManus. Intermediary between guide-book and architectural work of reference. Deals with 49 cathedrals, most of them little known to the general world; e. g. Nantes, Langres, Nevers.

— Cathedrals of S. France. London, Laurie, 1904. 6/.

See above. This south of the Seine; e. g. Albi, Angoulême, Le Puy Perigueux, Avignon.

Mitterer, Ignaz, Die wichtigsten kirchlichen Vorschriften f. Kirchenmusik. Für die Hand der Chorregenten, Organisten u. Kirchensänger zusammengestellt u. erläutert. 4., auf Grund der päpstl. Motu proprio v. 22. XI. 1903 umgearb. Auflage. kl. 8°. Regensburg, Coppenrath. *M* 1,20.

Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich u. den bedeutendsten Städten des Auslandes. Red. v. R. Heuberger. 2. Jahrg. XX und 346 S. kl. 8°. Wien, C. Fromme, 1905.

Opernführer, Textliche und musikalische Erläuterungen. Nr. 71, 72. Wagner, Tristan und Isolde. Von F. Pfohl. Schmal gr. 8°. Berlin, Seemann Nachf. *M* —, 50.

Palmer, Bessie, Musical Recollections, Portraits, etc. London, W. Scott, 1904. pp. 320, crown 8vo. 7/6.

Prideaux, Sarah Treverbian, Bookbinders and their Craft. London, Zähnsdorf, 1904. pp. 312, Royal 8vo. 31/6.

8 essays, sumptuously illustrated, and mainly historical, on the ornamental side of book-binding. Nations chiefly treated, England, Scotland, France and Italy. Roger Payne (1739—1797) has an essay to himself.

Recht verlangen wir, nichts als Recht!

Ein Notschrei der deutschen Zivil-
musiker. Hrsg. vom Präsidium d.
Allgemeinen deutschen Musiker-Ver-
bandes. 159 S. gr. 8°. Berlin,
Allg. deutsch. Musiker-Verband.

Wendet sich in scharfer Weise gegen
die Militärkapellen, durch die die Zivil-
musiker geschädigt würden.

Rhys, J., Celtic Britain. 3rd edition.
London, Soc. Prop. Christian Know-
ledge, 1904. pp. 356, demy 12mo. 3/.

A standard work, now thoroughly
brought up to date with latest archaeo-
logical results. Maps, pictures of coins, &c. &c.
Author, Principal of Jesus College, Oxford,
since 1895, Professor of Celtic at Oxford
since 1877 (III, 29).

Sandbach, F. E., Nibelungenlied and
Gudrun in England and America.
London, Nutt, 1904. pp. 200, large
demy 8vo. 10 6.

Important bibliographical work on
comparative palaeophatology. In reality
2 books bound together regarding the 2 Ger-
man epics. In each is: — (a) compre-
hensive description of the legend and its
literature in the original German; (b) chro-
nologically arranged description of all the
English translations, verse or prose, made
in England or America; (c) accounts, essays,
and articles thereon, similarly; (d) treatise
as to the influence of the legend on Eng-
lish literature at its different stages. Cf.
G. Binz, "Zeugnisse zur germanischen Sage
in England"; in Paul und Braune's Beiträge
zur Geschichte der deutschen Sprache und
Literatur, XX, 204. Also S. Bugge, ditto
XXII, 115 ff. G. B.

Schmidt, H., Die Register der mensch-
lichen Stimme u. ihre Behandlung.
8°. Hagen, (Apitius) # —, 25.

Schuré, Edouard, Krishna and Or-
pheus. London, Wellby, 1904.
pp. 154, crown 8vo. 2.

Fantastic biographies by the Alsatian
Wagner-champion. Translated by F. Roth-
well.

† **Schweitzer, Albert, J. S.** Bach, le
musicien-poète. Avec la collabo-
ration de Hub. Gillot. Préface de
Ch. M. Widor. XX, 455 S. gr. 8°.
Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1905.
8,—.

† **Simon, James**, Abt Vogler's kompo-
sitorisches Wirken mit besonderer

Berücksichtigung der nomantischen
Elemente. gr. 8°, 63 S. und XII S.
Musikbeilagen. Münchener Disser-
tation. Berlin 1904, Universitäts-
druckerei G. Schade (Otto Francke).
Storck, R., Geschichte der Musik.
2. Abt. gr. 8°. Stuttgart, Muth.
2,—.

Thoms, W. J., Early English Roman-
ces. Edinburgh, O. Schulze, 1904.

New edition. pp. 58, Royal 8vo. 16/.

Uladh, Songs of. Dublin, Gill; Bel-
fast, Mullan; 1904. pp. 58, folio. 2/6.

32 old Irish melodies taken down as
heard by 3 young collaborators, "Padraig
mac Aodh o Neill, Seosamh mac Cathm-
haoil, and Seaghan mac Cathmhaoil".
Words then added, and illustrations de-
signed. An excellent contribution to first-
hand musical folk-lore.

Wolff, C. Hermann, Der Weg der
deutschen Sprech-, Gesangs- und
Darstellungskunst. Hamburg, Ben-
jamin. # —, 50.

Wordsworth, Christopher, and Henry
Littlehales, The Old Service Books
of the English Church. London,
Methuen, 1904. pp. 319, 8vo. 7/6.

Exhaustive description of surviving
English mediaeval liturgical books (MS.
and printed). No comparison however is
made with other countries. First author
is rector in Marlborough.

† **Bufler, Ludwig**, Der strenge Satz in
der musikalischen Kompositionslehre.
2. erweiterte Auflage von Dr. Hugo
Leichtentritt. IV, 248 S. 8°. Ber-
lin, 1905, Carl Habel.

Die Bufler'sche Lehre vom Kontra-
punkt ist eines der wenigen modernen Lehr-
büchern, die auf den Kirchentonarten fußen,
den Schüler wenigstens mit ihrem Wesen
bekannt machen. Der Herausgeber hat
diese Methode beibehalten, wenn er sich
auch völlig darüber klar ist, daß eine be-
friedigende Darstellung des Gegenstandes
nur einem vorwiegend wissenschaftlichen
Spezialwerk möglich ist. Der Schüler er-
fährt und lernt dann aber gar manches,
was ihm das moderne Tonsystem nicht ge-
ben kann, und heute, wo stärker als jemals
die alte Musik wieder erwacht, ist gerade
dieses Buch sehr zeitgemäß. Die Zusätze
des Herausgebers sind sehr vollkommen
und stehen auf der Höhe moderner For-
schung und Anschauung.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von Walter Niemann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 u. H. 3, S. 135.

- Anonym.** Rückblicke und Ausblicke (im deutschen Instrumentenhandel), ZfI 25, 12f. — Vorschläge f. d. Anwendung d. deutschen Sprache im Musikleben (Forts.), DMMZ 27, 4. — Konzerte einst und jetzt, DMMZ 27, 4. — Catechismus der Muziek, algemeene Regels der Toonkunst, MB 20, 4. — Meistersinger von Nürnberg als Erzieher. Hannov. Cour. 1904, No. 729. — Bayreuth. Tagesfragen, Kissingen 1904, Nr. 11. — Unsitten im Konzertsaal. Rhein. Westf. Ztg. 1904, 25. Nov. — Volkskonzerte. Tagesfragen, Kissingen 1904, Nr. 11. — Das Hermann Ritter-Jubiläum, ebendort, No. 11. — Eine musikalische Idylle (Geßner), SMZ 45, 5. — Arthur Nikisch. MT 61, 744. — Berlioz's only Oratorio »The Childhood of Christ«, MT 61, 744. — Batesiana, MT 61, 744. — A Ladies' Night at the Bristol Madrigal Society, MT 61, 744. — The Oxford History of Music, Vol. V. The Viennese Period, by W. H. Hadow (Bespr.), MT 61, 744. — Dramatisch-musikalische Werke. Ratg. f. Musikdirigenten, Oertel, Hannover, 1905, Nr. 15. — Zur Reform unserer Konservatorien (aus d. Jahresber. d. Mannheimer Hochsch. f. Mus.), NZfM 72, 5. — Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer und die Sängerbünde, DTK 3, 14. — Ludwig II. und Richard Wagner, AMZ, 32, 2. — Zum 100jähr. Todestage des berühmten Leipziger Flötisten u. Flötenmachers Joh. Gg. Tromlitz, ZfI 25, 14. — Historische Trommeln, ZfI 25, 11. — Brück Gyula, Z 19, 4. — Die Ausfuhr von Musikinstrumenten aus Deutschland im Jahre 1904 (Statistik), ZfI 25, 13. Christ. Sinding, SMT 25, 4.
- Abert, H.** Gedanken zu R. Wagner's »Die Meistersinger von Nürnberg«, Mk 4, 10.
- Albers, P.** Das oberschlesische Volkslied, Bresl. Ztg. 1904, Nr. 829, 844, 856.
- Altmann, W.** Zwei Briefe Mendelssohn's, Mk 4, 9. — Vier Briefe Rich. Wagner's an Rob. Schumann, Mk 4, 10.
- Arend, M.** Mahler in Leipzig (III. Sinfonie), BfHK 9, 5.
- Augé de Lassus, L.** Xavière et l'œuvre de Th. Dubois, RM 5, 4.
- Baltzell, W. J.** Lessons in the history of music (oberflächl.), Et, Vol. 23, 2.
- Batka, R.** Altböhmische Musik. 1. Die Premyslidenzeit, NMZ 26, 9.
- Baughan, E. A.** The I. S. M. Conference: On Modern Music, MMR 35, 410.
- Beer, G.** En aften hos Carl Reinicke, SMT 25, 3.
- Bekker, P.** Meister des Taktstocks: Arthur Nikisch, Leipz. Neueste Nachr., 28. Jan.
- Benzmann, H.** Die deutsche Ballade und Romanze, Wartburgstimmen, Eisenach u. Leipzig, 2, 21 ff.
- Bie, O.** Amicizia oder: die musikalische Gemüthergötzung (Wolf-Ferrari's »Neugierige Frauen« in Berlin), Neue fr. Presse, Wien 1905, 18. Febr.
- Blaschke, S.** Sophie Charlotte, die erste Königin von Preußen, NMZ 26, 9.
- Braunfels, W.** Beatrice und Benedict (Auff. d. Berlioz'schen Oper in München), Freistatt, München 1905, Nr. 4.
- Breithaupt, R. M.** Alte und neue Klavierschulen und Techniken, NZfM 72, 7.
- Broadhouse, J.** The late Walter H. Mayson, St 15, No. 178.
- Burlingame Hill, E.** Alex. Glazunoff, Et. Vol. 23, 2.
- Capellen, G.** Tonschrift-Reform Kapellen, KL 28, 3 ff. — Felix Weingartner und die »Laienpartitur«, NMZ 26, 9. — Siebenton- oder Zwölftonschrift? Alte oder neue Tonnamen, namentlich in Hinsicht auf den Gesangsunterricht?, NMP 14, 3.
- Combarieu, J.** Les images dans la musique, RM 5, 3.
- Conrat, H.** Drei unbekannte Ouvertüren Richard Wagner's, NMZ 26, 8. — Boieldieu, AMZ 32, 2.
- Cornelius, P. H.** Berlioz in Weimar (von E. Istel erstmalig veröffentl. Brief), Mk 4, 9.
- Cramer, H.** Über künstlerische Gestaltung von Hausmusikabenden, NZfM 72, 8.
- Curzon, H. de.** Opéra-Comique (Neu-Bearbeitung von Dubois' »Xavière«), GM 51, 5. — Une Nouvelle Version d'»Orphée«, GM 51, 8.
- Debay, V.** Vers le théâtre lyrique populaire, CMu 8, 4.
- Destranges, E.** La Fille de Roland (de H. Rabaud), OA 20, No. 664—17 ff.
- Dorn, O.** Hermine Spies u. Joh. Brahms, RMZ 6, 4.
- Dotted Crotchet.** Chichester Cathedral, MT 61, 744.

- Eberhard.** Irrlicht (Erstauff. d. Oper v. L. Fall), NMP 14, 2.
- Elson, A.** Sound and its laws, MSt, Vol. 23, 575.
- Fahro, C. L.** Een en ander in verband met de verlossingsidé bij R. Wagner (I), Cas 62, 2 ff.
- Fiège, R.** Antonio Stradivari und seine Geigen, BfHK 9, 5.
— Leoncavallo's Roland von Berlin, BfHK 9, 5.
- Freimark, H.** Die Ziele des Harmoniumhandels, Zfl 25, 14.
- Geissler, F. A.** Die Depossedierung des Klavieres, Ostdeutsche Allgem. Ztg., 19. Febr., Musik-Rundschau.
- Giese.** Amtliches (betr. Mitwirkung freiwilliger Kunstchöre im Gemeindegottesdienst in Mecklenburg), CEK 19, 2.
- Gleichmann.** Bernh. Eschenbach, der eigentliche Erfinder des Harmoniums, Zfl 25, 11.
- Goddard, J.** The deeper sources of the beauty and expression of music, MSt Vol. 23, 579 ff.
- Göhler, G.** H. Albert's Arien (Bespr. der »Denkm. deutscher Tonk.«, Bd. 12, 13), KW 18, 8 (Rundschau).
— Oskar Fried, KW 18, 8 (Rundschau).
— Ermanno Wolf-Ferrari, KW 18, 9 (Rundschau).
— Giov. Sgambati, KW 18, 10 (Rundschau).
- Goulet, A.** Daria (Erstaufführung der Oper von Georges Marty), GM 51, 6.
- Gräflinger, Fr.** Unveröffentlichte Brucknerbriefe, NMP 14, 3.
- Grünberg, P.** Spener u. d. evangel. Gottesdienst MSfG 10, 2.
- Grunsky, K.** Deutsche Musik in Paris, NMZ 26, 7.
— Die »Symphonia domestica« v. R. Strauß, KW 18, 10 (Rundschau).
- Guhrauer, H.** Riemann, Handb. d. Musikgeschichte I. 1 (Bespr.), Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum, 15, 1.
- Hamilton, C. G.** Business details in Music Teaching, Et. Vol. 23, 2.
- Hammer, H.** Beethoven im »ergänzten« Gewande (gegen W. Kes' Neuinstrumentation Beethoven'scher Sinfonien), MWB 36, 7.
- Heckel, K. H.** Wolf's Schaffen (Bespr. des Decsey'schen II. Bds.), Münchn. Neueste Nachr., 18. Febr.
- Heimsheim, S.** Mendelssohn und die Hausmusik, HKT 9, 6.
- Hepp, P.** Isolde, CMu 8, 4.
- Hermann, C.** Bedeutung u. Zweck des Chorgesangs im Seminare, SH 45, 6.
- Herold, W.** Nachklänge zum zweiten Bach-Feste in Leipzig, Si 30, 2 ff.
- Heral, M.** Musikal. Anfänge, Wiener Abendpost, 1904, 292.
- Hippe, A. Tobler.** Das Volkslied im Appenzellerlande, Mitteil. d. schles. Gesellsch. f. Volkskde., 12 H.
- Hirschfeld, R.** Mahler und Rich. Strauß in Wien. Osterr. Rundschau, Wien 1904, 9.
- Jentach, E.** Musik und Auge, Ostdeutsche Allgem. Ztg., 19. Febr., Musik-Rundschau.
- Isler, E.** Prof. Hans Wagner's vereinfachte Notenschrift, SMZ 45, 7.
- Kallstenius, G.** Uppsalasångens födelse, SMT 25, 3.
- Kaun, H.** Theodor Thomas, AMZ 32, 2.
- Kleeefeld, W.** R. Wagner als Bearbeiter fremder Werke, I, Mk 4, 10.
- Klob, K. M. G.** Mahler u. seine III. Sinfonie, Neue Bahnen, 5, 1.
- Kloß, E.** Zum künstlerischen Werden Richard Wagner's, MWB 36, 6.
— Das Wagner-Museum in Gegenwart und Zukunft, Mk 4, 10.
- Knosp, G.** Tristan und Isolde in Paris, NMZ 26, 7.
- Kohut, A.** Carlo Broschi-Farinelli, NMZ 26, 8.
- Komorzynski, E. v. Chr. Fel. Weiße,** Osterr. Rundschau, Wien 1904, 7, 9.
- Koretz, P.** Zur Ästhetik der Operette, WKM 3, 4.
- Korngold, J.** Musik (Neuinszenierung v. »Rbeingold« im Wiener Hofopertheater, Neue Wagner-Literatur (G. Adler's Vorles. über R. Wagner), Wiener Neue fr. Presse, 1905, 25. Jan.
- Körner, F.** R. Wagner u. P. Cornelius, Westermann's Monatshefte, Braunschweig, 49, 5.
- Kromayer, J.** Auszug aus dem Kapitel VI des Buches »La Musique et la Psychologie« von M. Jaëll. Der Vortrag (Forts.), MWB 36, 5.
- Kruijs, M. H. Van 't. Fred. J. Roeske,** MB 20, 5.
— W. M. Petri, MB 20, 7.
- Laloy, L.** Le Rencontre imprévue ou les Pèlerins de la Mecque de Chr. Gluck (1764), RM 5, 4.
- Lange, S. de.** »Das Wort sie sollen lassen stahn« (gegen W. Kes' Neuinstrumentation Beethoven'scher Sinfonien), MWB 36, 7.
- Lederer, V. H.** Rietsch, Die deutsche Liedweise (Bespr.), S 63, 15/16.
- Leichtentritt, H.** Über Pflege alter Vokalmusik, ZIMG 6, 5.
- Louis, R. P.** Cornelius als Musikschriststeller (Bespr. v. Cornelius' literar. Gesamtausg. Bd. III [Istel]), Münchn. Neueste Nachr., 1905, 1. Febr.
- Mangot, A.** »La Croisade des Enfants« v. G. Pierné, MM 17, 2.
— »Daria« (Erstauff. d. Oper v. G. Marty in Paris), MM 17, 3.

- Marchesi, S. D. C.** Wagner at both Opera Houses, MMR 35, 410.
- Marsop, P.** »Madama Butterfly« (v. Puccini), Die Zeit, Wien 1904, 812.
- Mathews, W. S. B.** A study of Theod. Thomas, Et. Vol. 23, 2.
- Mayer-Reinach, A.** Zur Herausgabe des »Montezuma« von C. H. Graun in den Denkmälern deutscher Tonkunst (gegen Alfr. Heuß' Kritik in der ZIMG 6, 2), MfM 37, 2.
- Mey, K.** Heinr. Schulz-Beuthen, NMZ 26, 7.
- Montesgur, G.** Courier Musical de Paris, Cae 62, 2.
- Münnich, R.** Die moderne Musik von Dr. Leopold Schmidt (Bespr.), NZfM 72, 8.
- Neitzel, O.** Etwas vom Chordrama, S 63, 13/14.
- Nf.** Konstantin Handloser, SMZ 45, 6.
- Niecks, Fr.** Concerning the Waltz, ZIMG 6, 5.
- Niemann, W.** Die ausländische Klaviermusik der Gegenwart, NZfM 72, 7.
- Nodnagel, E. O.** Gustav Mahler, KW 18, 9.
- Péladan, César Franck.** L'Europe Artiste, Paris 1904, 5, 5/6.
- Pfeiffer, G.** A propos de harpe, RM 5, 3.
- Philipp, J.** Talks on Piano playing, MST Vol. 23, 576.
- Pinardi, G.** Die Mailänder Opernsaison, S 63, 11/12.
- Placci, C.** und **Marsop, P.** Bayreuth in Gefahr, Mk 4, 9.
- Polzer, A.** Rob. Hamerling und die Musik, L 28, 10 ff.
- Prout, E.** Some forgotten Operas, IV. Cherubini's Médée, MMR 35, 410.
- Puttmann, M.** Gustav Mahler, BfHK 9, 5.
- Quittard, H.** Un Musicien français inconnu: Bonzignac (XVII^e siècle), RM 5, 3.
- Raaff, J. J.** Musikalische Grenzfragen, S 63, 13/14.
- Riemann, L.** Der akustische Einfluß der alten und heutigen Klaviere auf die Kompositionstechnik, RMZ 6, 4.
- Rietsch, H.** Ed. Hanslick, Deutsche Arbeit, Prag, 4, 4.
- Ritter, H.** Allgemeines über Streichinstrumente sowie Ideen über ein neues Streichquartett nach d. Intentionen u. nach d. Modell v. Prof. Hermann Ritter, S 63, 7/8 und 9/10.
- Roeckl, S.** R. Wagner's vollständiger poetischer Entwurf zum Ballett im »Tannhäuser« in der Pariser Bearbeitung, Mk 4, 10.
- Rychnovsky, E.** M. Kalbeck, J. Brahms (ausf. Bespr.), NZfM 72, 5.
- S., E.** Das alte Leipziger Stadttheater, NMZ 26, 8.
- Samazeuilh, G.** Daria (von Marty, Urauff. in Paris), S 63, 13/14.
- Samter, E.** Kunstpflege in der Schule, Zeitschr. f. d. Gymnasialwesen, Berlin, Weidmann, 59, 1.
- Sch.** Zur Geschichte der Tonkünstler in Köln. Düsseld. Ztg. 1904, 14. Dez.
- Schering, A.** Zivilmusiker kontra Militärmusiker. Ein Existenzkampf? NZfM 72, 6.
- Schmidkunz, H.** Eine deutsche Reichsmusikbibliothek, NMP 14, 2.
- Schmidt, P. v.** Das deutsche Nationalbewußtsein im Spiegel des deutschen Volksliedes, VIII. Wartburgstimmen, Thür. Verl.-Anst. Eisenach-Leipzig, 2, 20.
- Schmits, E.** Hugo Wolf's »Penthesilea«, KL 28, 4.
- Schnée, W.** Gibt es eine Hygiene der Hand? AMZ 32, 6.
- Schröder, O.** Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangel. Lateinschulen des 16. Jhs., MSfG 10, 2.
- Schultz, D.** Anton Bruckner (ausf. Bespr.), S. 63, 11/12.
— Zur Bachbewegung (Stellungn. zu Wolf-rums KW-Aufsatz), S 63, 15/16.
- Schumacher, R.** Billiger Musikunterricht, DTK 3, 13.
- Schüz, A.** Musiksymbolik, NMZ 26, 8.
- Schwenke, P.** Einheitsl. Zetteldruck f. d. deutschen Bibliotheken, Zentralbl. f. Bibliothekswesen, Leipzig, Harrassowitz, 22.1.
- Segnitz, E.** Die Leipziger Oper, NMZ 26, 8.
- Spanuth, Aug.** Oper und Konzert in New York, S 63, 15/16.
- Spitta, Fr.** Die älteste Form des Gloria in excelsis, MSfG 10, 2.
- Stapp, O. V.** Interpretation: the fine art of Music, Et. Vol. 23, 2.
- Steinhauser, R.** R. Wagner an M. Wesendonk, Hochland, München, Kösel, 2, 4.
- Steinhauer, J. M. P.** Von den Tageszeiten von Fr. E.-Koch, NMZ 26, 8.
- Storck, K.** Kritische Rückschau über Konzert und Oper, KL 28, 3.
— Kritische Rückschau (Wolf-Ferrari's »Die neugierigen Frauen«), KL 28, 4.
— Die Vorherrschaft der Fremde im deutschen Liede. Der Türmer, Stuttgart 1905, 4.
- Tardel, H.** Zum Volkslied von den zwei Raben, Studien z. vergleich. Literaturgesch., Berlin, Duncker, 5. Bd., 1. Heft.
- Thari, E.** Warum es der Operette so schlecht geht, KW 18, 8.
- Tischer, G.** Rob. Eitner, RMZ 6, 4.
— A. Friedheim's »Die Tänzerin« (Bespr.), RMZ 6, 4.
- Torchet, J.** La Croisade des enfants, GM 51, 5.

- Trapp, E.** Volkmar Andreae, NMP 14, 2.
Troll-Borostyani, J. v. Ungarische Zigeuner-Musikanten, Hamb. Fremdenblatt 1904, 27. Nov.
Truette, E. E. The evolution of the organ, I, Et. Vol. 23, 2.
Vanessa, M. Der Fall »Kobold«, Die Wage, Wien 7, 4, 5.
 — Der Kobold (erste Auff. d. Oper v. S. Wagner). NMP 14, 3.
Vianna da Motta, J. Was soll ich über R. Wagner lesen? MWB 36, 8.
Vuillermoz, E. A propos de Schéhérazade de Rimsky-Korsakow, CMu 8, 4.
W., F. O. Lieder zur Laute (R. Kothe's), Leipz. Neueste Nachr., 1905, 27. Jan.
Wagner, P. O. Fleischer's Neumenstudien, II (Bespr.), ZIMG 6, 5.
Weingartner, F. Das Ritter-Quartett, Mk 4, 9.
Weis-Ulmenried, A. R. Wagner's Philosophie, Die Gegenwart, 64, 1, 2.
- Weiss, A. M.** Motu proprio VI, 17, MS 38, 2.
Winkler. Singen nach Noten, KCh 16, 2.
Winn, E. L. Ysaye in America, the art of Ysaye, St 15, No. 178.
Wirth, M. Wagner in Leipzig 1862, MWB 36, 6.
Witting, C. Shakespeare und die Musik in seinen Dramen, NMZ 26, 9.
Wolfrum, Ph. Über Bearbeitung Bachscher Werke, KW 18, 10.
Wolszogen, H. von. In memoriam, MWB 36, 6.
Zell, Th. Sind Tiere musikalisch?, Berl. Lokal-Anz. 1904, 21. Nov.
Zemlinsky, A. v. Siegfr. Wagner's »Kobold« u. die Wiener Volksoper, Die Wage, Wien, 7, 1, 3.
Zuschneid, K. Rubinstein's Melodie in F, NMZ 26, 9.

Buchhändler-Kataloge.

Taussig's antiquarischer Anzeiger Nr. 137 (Prag, kl. Ring 144-I.). Enthält: Schiller, seine Persönlichkeit und seine Werke. Porträts, Bücher u. Musikalien. Ein sehr interessanter, inhaltreicher Katalog mit Angabe vieler Schillerkompositionen.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba.

Herr Kammermusiker Franz Bennat machte mich vor einigen Wochen darauf aufmerksam, daß das Thema der X. Sonate August Kühnel's der Choral sei: »Herr Jesu Christ, du höchstes Gut«. Kühnel hat die Weise (vgl. Joh. Zahn, die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder 4485 f.) melodisch ein wenig aufgezupft.

Wir brauchen zur Erklärung dieser Seltsamkeit nicht auf die Klaviervariationen über Choräle eines Pachelbel, Böhm und Buxtehude zu rekurrieren. Walther berichtet uns in seinem Lexikon von Sonaten Dietrich Becker's für Violine, Gambe und B. c. über Chorallieder, die er in der Vesper aufgeführt habe; N. A. Strunck's »Übung auf der Violine und Viola da gamba« besteht »in etlichen Sonaten über die Festgesänge« (Göhler 2, 1519), und auch Strunck's erhaltene Sonate scheint mit der Durchführung

eines Chorals $\left(\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{d}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{a}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{e}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{f}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{d}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{g}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{b}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{a}} \right)$ zu beginnen¹. Verwendete man Chormelodien einmal als Fugenthemen für die Kirchensonate, so konnte man sie wohl auch als Themen einer Variationsreihe verwerten, wenn diese letztere Form uns heute auch viel weltlicher und ungeziemender erscheint. Wenn man sich erinnert, daß Kühnel im Jahre 1682 den Eintritt in die bayrische Hofkapelle ausschlug, weil man ihn von einem Glaubenswechsel abhängig machte, so gewinnt diese Sonate mit ihrem treuerhizigen Glaubensbekenntnis als biographisches Dokument noch einen besonderen Reiz.

Alfred Einstein.

¹ Ähnliche Fälle auch bei J. S. Bach. Das Thema der C-dur-Fuge aus der Solo-Violinsonate ist der Choralanfang von »Komm, heiliger Geist«. Anmerkung der Redaktion.

In eigener Sache. In Nr. 2 der diesjährigen »Monatshefte für Musikgeschichte« erschien ein längerer Artikel Herrn Dr. Albert Mayer-Reinach's unter dem Titel: »Zur Herausgabe des Montezuma von Carl Heinrich Graun in den Denkmälern deutscher Tonkunst«, der sich gegen meine Besprechung dieses Denkmälerbandes in der Zeitschrift VI, 2. Heft wendet. Es muß für den Fernerstehenden den Anschein haben, als ob Herr Dr. Mayer-Reinach seine Zuflucht zu einer fremden Zeitschrift hätte nehmen müssen, indem ich als Herausgeber der Zeitschrift der IMG. eine Entgegnung Herrn Dr. M.-R.'s unterdrückt hätte. Davon ist aber gerade das Gegenteil der Fall. Auf eine Anfrage Dr. M.-R.'s teilte ich ihm mit, daß er eine Entgegnung selbstverständlich erscheinen lassen könne, da die Zeitschrift keine höheren Pflichten kenne, als der wissenschaftlichen Forschung zu dienen. Er solle mir vorläufig (Dr. M.-R. schrieb, er hätte vorerst keine Zeit die Erwiderung zu schreiben) die Punkte mitteilen, mit denen er nicht einverstanden sei, damit ich wisse, worum es sich handle. Ferner, so schloß ich gemüthlich, haben wir ja eine Redaktionskommission, die in solchen Angelegenheiten eingreifen kann, mit welcher Bemerkung ich betonen wollte, daß auch bei Angelegenheiten, die mich selbst als Herausgeber betreffen, völlige Unparteilichkeit gewahrt werden würde. Dies war ungefähr der Inhalt meines Schreibens. Daraufhin ließ Herr Dr. M.-R. nichts mehr über die Angelegenheit vernehmen, obgleich wir noch mehrere Schreiben in Angelegenheiten der Zeitschrift wechselten. Seine Erwiderung erschien dann ganz unversehens in der genannten Zeitschrift. Dies zur äußeren Kennzeichnung der Angelegenheit. An und für sich hat mir Herr Dr. M.-R. einen Gefallen getan, weil ich den sehr beschränkten Raum der Zeitschrift nicht mit solchen Kontroversen zu verbrauchen gezwungen bin. Meine Antwort wird deshalb auch in den Monatsheften erscheinen, worauf ich die Interessenten verweise.

Dr. Alfred Heuß.

Ortsgruppen.¹⁾

Leipzig.

Nach längerer Pause fand am 31. Januar wieder ein Vortragsabend der hiesigen Ortsgruppe statt (im Künstlerhause). Der Vorsitzende, Prof. Prüfer, erstattete Bericht über die Neuorganisation der Landessektion Sachsen, die nach Prof. Kretzschmar's Weggange die Herren Prof. Dr. H. Riemann (Leipzig), Rich. Buchmayer (Dresden) und Prof. Dr. A. Prüfer (Leipzig) in den Vorsitz wählte, und sprach den Wunsch aus, der Ortsgruppe Leipzig bald eine Ortsgruppe Dresden angegliedert zu sehen. Der Vortragende gedachte dann der Verdienste des vor kurzem gestorbenen Dr. Alfred Dörffel und referierte in eingehender Weise über den Inhalt des vor kurzem ausgegebenen Bach-Jahrbuchs 1904. — Den wissenschaftlichen Vortrag hatte Dr. Alfred Heuß übernommen. Thema: Das deutsche Sololied im 17. Jahrhundert. In einer längeren Einleitung setzte er die kunstgeschichtlichen Vorbedingungen auseinander, die im Anfang des 17. Jahrhunderts zur Blüte des deutschen Sololieds führten, charakterisierte sodann die literarische Seite der Produktion (Schäferpoesie, Gesellschaftslieder, Erotik, Reimwesen), um schließlich die rein musikalische Liedtechnik namentlich an Proben aus Heinrich Albert's und Adam und Johann Krieger's Werken, sowie verschiedener anderer Liedsammlungen einer Prüfung zu unterziehen und daran historische Rück- und Ausblicke zu knüpfen. Frau Emilie Buff-Hedinger und Herr Oskar Noë unterstützten die mit Beifall aufgenommene Darstellung durch vortrefflich ausgeführte Solovorträge. Wegen vorgerückter Stunde unterblieb eine Diskussion. In der bevorstehenden Denkmälerausgabe der Arien Krieger's wird sich Gelegenheit bieten, von dem Wesentlichen und vielfach Neuen des Vortrags in wissenschaftlicher Form Kenntnis zu nehmen.

A. Schering.

1) Der Bericht der Ortsgruppe Kopenhagen mußte, weil nach Schluß der Redaktion eingegangen, für die nächste Nummer zurückgestellt werden.

Paris.

La section de Paris a tenu sa séance mensuelle le 13 février à la Société musicale. A l'ordre du jour une très intéressante communication de Mr. Calvocoressi sur Bala-kirew, illustrée des mélodies chantées par M^{lle} Babaian, très applaudie. Puis une communication de Mr. Ecorcheville à propos d'Alexandre Scarlatti et de son manuscrit de pièces de clavecin récemment découvert à Londres. Mr. Shedlock, notre collègue de Londres, avait bien voulu faire le voyage tout exprès et venir nous apporter ce manuscrit précieux, dont nous avons, pu faire la connaissance et l'analyse. Madame Landowska nous donna la joie d'entendre sur le clavecin les plus intéressantes de ces pièces, dont plusieurs offrent un très réel mérite esthétique et historique. M^{lle} Babaian chanta ensuite une cantate de Scarlatti extraite de l'ouvrage de David Heinichen, «Der Generalbaß in der Komposition» (1728) et réalisée par Mr. Ecorcheville. Enfin, à l'occasion de cette cantate, Mr. Ecorcheville présenta une méthode d'analyse qui consiste à reproduire l'harmonie d'une œuvre musicale par le système des graphiques, tel qu'on l'emploie dans les sciences exactes, et qui cherche à transformer le phénomène auditif en un schéma visuel.

J.-G. Prod'homme.

Schweden.

Der Vorsitzende der Sektion Schweden, Dr. Wilh. Svedbom, ist am 25. Dez. 1904 gestorben. Der Verstorbene war ein beachtenswerter Komponist, hat sich aber namentlich durch seine amtliche Tätigkeit als langjähriger Sekretär, zum Schluß als Direktor der Kgl. musikalischen Akademie zu Stockholm verdient gemacht.

Neue Mitglieder.

Bach, Albert, Edinburgh, 20 Lansdowne Crescent.
 Glaß, Louis, Direktor des Konservatoriums Kopenhagen, Gammel Kongevej 92.
 Göhler, Dr. Albert, Leipzig, Thomasing 3f. II.
 Jerichau, Thorold, Kopenhagen, St. Annaplads 13.
 Kalisch, Alfred, London S. W., 13 Nevern Road, Earl's Court.
 Keel, Frederick, London S. W., 47 Castelnau Mansions, Barnes.
 Tonkünstler-Verein Kopenhagen, Vestre Boulevard 38.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Behrend, Dr. William, Kopenhagen, jetzt Valdemarsgade 18.
 Hol, I. C., früher Bologna, jetzt Modena, Corso Cavour 5 II° p.
 Kereszty, Stefan, Kustos des Ungar. Nationalmuseums, Budapest, jetzt I Borsutca 10.
 Levysohn, S., Archivar, Kopenhagen, jetzt Vestre Boulevard 38.
 Pedrell, Prof. Felipe, früher Madrid, jetzt Barcelona, Aragón 282.
 Ravn, Dr. V. C., Vize-Polizeidirektor, Kopenhagen, jetzt Sortedams Dowering 65.

Dem heutigen Hefte liegt ein Prospekt von J. Taussig in Prag bei.

Ausgegeben Anfang März 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 7.

Sechster Jahrgang.

1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *g* für die 2gespaltene Petitzelle. Beilagen 15 *M.*

Zwei Preisaufgaben der „Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis“.

1. Wer einmal einen wenn auch nur flüchtigen Blick auf die Melodieverweise unserer alten Lieder wirft, dem fällt dabei auf, daß in unseren Liederbüchern des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts eine sehr stattliche Anzahl von Melodien mit fremdsprachigen Verszeilen angedeutet wird, während niederländische Verse als Melodieanzeiger weitaus in der Minderheit sind. Man möchte daraus leicht den Schluß ziehen, daß fremde Melodien damals überhaupt bevorzugt wurden. Dies braucht jedoch keineswegs der Fall gewesen zu sein, wenigstens nicht in dem Maße, als der erste Eindruck vermuten läßt. Freilich, die fremden Melodien behielten damals im Anfang ihres Gebrauches den nichtniederländischen Namen. Aber blieb die Melodie selbst auch unverändert? Man kennt doch den beweglichen Charakter von Volks- und volkstümlichen Melodien zur Genüge, um vermuten zu dürfen, daß auch in den Niederlanden die fremden Melodien sich nach den Bedürfnissen, denen sie dienten, umwandelten und dabei gerade die Kennzeichen ihres fremden Ursprunges verloren. Die umgeformte fremde Melodie wurde trotz ihres anderssprachigen Namens, der an ihr haften blieb, gleichwohl eine echt niederländische.

Obschon es an Stützpunkten für diese Auffassung nicht fehlt — man denke z. B. an die älteste Geschichte der *Wilhelmus*-Melodie mit ihren süddeutschen, norddeutschen, Zeeuwschen, holländischen und vielleicht Groningenschen Varianten —, so ist diese Erscheinung doch noch keineswegs feststehend, und wir kennen die Gesetze nicht, nach denen der mutmaßliche nationale Faktor unbewußt seinen Einfluß ausgeübt hat. Bestand in der Tat ein solches Element, dann darf und muß gesprochen werden von einem niederländischen Lied, mag auch die fremdsprachige Benennung einer Anzahl von Melodien das Gegenteil zu erweisen scheinen.

Das mutmaßliche Gesetz kann von zweifacher Bedeutung gewesen sein. Erstlich kann es auf den Bau der Melodien eingewirkt haben, so daß gewisse Tonarten, Intervalle und Verzierungen mehr hervor, andere dagegen in den Hintergrund traten. Zweitens kann es veranlaßt haben, daß bestimmte rhythmische Formen mehr herausgebildet wurden, um der Stimmung des Textes zu entsprechen. Die Bevorzugung bestimmter Formen würde dann

ihren Grund teils in dem Volksempfinden, teils in einer zurzeit herrschenden musikalischen Geschmacksrichtung haben.

Die Preisaufgabe lautet demnach:

»Hat das altniederländische Lied bis ungefähr 1625 im Vergleich mit dem Lied anderer Nationen einen eigenen Charakter? Worin bestehen bejahendenfalls die unterscheidenden Merkmale hinsichtlich der musikalischen Struktur, wie der psychologischen Eigenart?«

Jury: Fl. van Duyse, Gent.

Dan. de Lange, Amsterdam.

D. F. Scheurleer, 's-Gravenhage.

2. Zu den niederländischen Industriezweigen, deren frühere Vertreter es zu einem hohen Grade künstlerischer Fertigkeit gebracht haben, gehört zweifellos die Glockengießkunst; Namen wie *Van Wouw*, *Waghens*, *Moer*, *Van den Gheyn*, *Both*, *Hemony*, *Fremy*, *de Haze*, *De Grave* und viele andere sind genugsam bekannt. Die Werke dieser Glockengießer sind indessen sehr verschieden. Obwohl wir ganze Generationen von Glockengießern sehen, z. B. die *Van Vegchel*, *Van Trier*, *Both* und *Hemony*, obwohl andere eine gemeinsame Schulung verband (*Mammes Fremy* und *Pierre Hemony*), daß man meinen möchte, die Tradition der Kunst der Älteren müsse ungemindert bei den Jüngeren lebendig geblieben sein, sind dennoch ihre Glocken offenbar ungleicher Art. Zum Teil erklärt sich dies aus ihrer technischen Fertigkeit, die beim einen entwickelter war als beim anderen und auch in den verschiedenen Lebensaltern eines und desselben Glockengießers sicherlich Abweichungen aufwies. Anderenteils muß jene Differenz eine Folge verschiedener Konstruktionsanlage sein; die Entwicklung der Chemie und Mathematik, sowie Erwägungen subjektiver Art waren sodann nicht minder ausschlaggebend für die Kunst des Glockengießens. So begreift es sich, daß sich im Laufe der Zeit Modifikationen bemerkbar machen in den Grundrissen, soweit sie Proportion und Richtung der Glockenwand bestimmen, in der Anbringung der Inschrift, in der Zusammensetzung der Glockenspeise, in der Form und im Gewichtsverhältnis zwischen Klöppel und Glocke, in Anschlagort und -art.

Ab und zu ist über die Konstruktion der niederländischen Glocken etwas veröffentlicht worden. In den quellenmäßig bearbeiteten Monographien über unsere Glockenspiele werden wiederholt Gewichtstabellen mitgeteilt. Dem 1671 von Pierre Hemony gegossenen Glockenspiel auf dem großherzogl. Schloß in Darmstadt wird nach reichlich 50 Jahren eine physikalische Analyse zuteil (vgl. Fr. Harzer, *Die Glockengießerei mit ihren Nebenarbeiten*, Weimar 1854); auch über die *Gloriosa* des Van Wouw im Erfurter Dom (1497) findet sich eine Mitteilung (vgl. H. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, 4. Aufl., Braunschweig 1877, S. 125).

In der technischen Fertigkeit, aber auch in der Konstruktion und Metalllegierung lag das Geheimnis des Gießers. Die beiden letzten sind gewiß diejenigen Faktoren, die hauptsächlich Anzahl und Stärke der Neben- und Obertöne bestimmen, von deren Beigesellung wiederum der Wohlklang des angeschlagenen Grundtones abhängt. Umgekehrt wird eine geometrische, wie chemische Untersuchung der niederländischen Glocken einen Schluß verstatten auf die Frage, warum die Gießkunst des einen höher stand als die des anderen und worin die Superiorität gelegen ist.

Die Preisfrage lautet demnach:

»Geschichtliche Entwicklung in Konstruktion und Zusammenstellung der vor ca. 1800 in Holland und Flandern gegossenen Glocken. Welches sind die naturwissenschaftlichen Grundlagen für die Tatsache, daß man den Glocken gewisser niederländischer Gießer den künstlerischen Vorzug gab? Zu beiden Teilen des Themas sind erwünscht eine tabellarische Übersicht der verschiedenen Herstellungsmethoden und nach Maßstab gezeichnete Durchschnitte der berühmtesten Glocken und ihrer Klöppel (unter Angabe ihres Gewichtsverhältnisses, ihrer Anschlagstelle und -art).«

Jury: F. A. Hoefler, Hattem.
 Prof. Dr. P. Zeeman, Amsterdam.
 J. W. Enschedé, Amsterdam.

Bedingungen: Die Antworten, holländisch, französisch, englisch, deutsch oder lateinisch abgefaßt, mit Schreibmaschine oder von anderer als des Autors Hand geschrieben, müssen portofrei bis zum 1. Mai 1906 (erstes Thema), bzw. 1. Mai 1907 (zweites Thema) bei dem Vorstandsmitglied der V. v. N.-N. M., Herrn J. W. Enschedé, Heeregracht 68, Amsterdam, eintreffen. Die Arbeiten dürfen nur mit einem Motto versehen sein; ein mit gleichem Motto versehener geschlossener Brief enthält den Namen und Wohnort des Verfassers. Sämtliche eingegangene Arbeiten bleiben auch hinsichtlich des Autorrechts Eigentum der Vereeniging.

Für die beste Lösung je einer Preisaufgabe ist ein Preis von je 150 holl. Gulden ausgesetzt und unmittelbar nach Zuerkennung des Preises auszuzahlen. Die preisgekrönten Arbeiten werden auf Kosten der Vereeniging gedruckt und herausgegeben. Der Autor übernimmt ohne Entgelt die Korrektur des Druckes und erhält 25 Freixemplare.

Wird eine Antwort wohl des Preises würdig, aber in Nebendingen seitens der Jury einer Verbesserung bedürftig erachtet, wird der Preis erst gezahlt, wenn die Jury das verbesserte Manuskript für druckfertig erklärt. Die Vereeniging hält sich nicht für verpflichtet, einer Arbeit den Preis zu erteilen, die wohl relativ die beste unter den eingelaufenen ist, indessen in der Hauptsache den gestellten Anforderungen nicht genügt.

Peter der Große und die Musik in Rußland.

Schon seit langem feierten die verschiedenen Staaten Triumphe ihrer künstlerischen Erfolge, klangvolle Namen verkündeten laut den Ruhm Italiens, der Niederlande, Deutschlands, Frankreichs, Englands, während das Zarenreich ein aller Kultur hohnsprechendes Stück China repräsentierte. Rußland fußte in jenem verknöcherten Orthodoxenkram, der jede freiere Bewegung, jede selbständige Regung des Geistes als satanische Verlockung ächtete. Das byzantinische Formendogma, dem jede Kunst eine Ausgeburt der Hölle war, konnte eben deshalb kein eigenes Tongenre erzeugen; es durfte aber auch

aus gleichem Grunde keine Art weltlicher Musik um sich dulden. Und Rußlands heilige Väter von Kirche und Staat ergehen sich denn auch, mit nur geringen Ausnahmen, bis zu Peter in einem Don Quixote-Kampf gegen die Tonkunst: sie verschicken Glocken nach Sibirien, verurteilen alle Instrumente zum Feuertod, machen die Repräsentanten Apolls, die göttlichen Kinder der Musen, zu heimatlosen Vagabunden, vogelfreien Herumstreichern.

Allein die Tore, die einst selbst den Vögeln des Westens den Zug in das Land von blau-weiß-rot zu versperren suchten, öffneten sich um das XVII. Jahrhundert weit zur Aufnahme alles dessen, was eine höhere Kenntnis des verfehnten Fremden zu vermitteln vermochte.

»Nur ein paar Jahrzehnte benötigen wir der Schule Europas«, pflegte Peter der Große zu sagen, und diese Einsicht genügte dem unumschränkten Alleinherrscher, seine »Kinder« am Gängelbände seiner Befehle zu führen. Hatte der Kaiser selbst, allerdings dank seiner Reisen, die Theorie und Praxis in dem Weltpädagogium des Erprobten genossen, sah er die Früchte der Erfahrung in unzähligen Erzeugnissen des Auslandes gereift, empfand er mit jeder Faser die Überlegenheit anderer Nationen über seine Untertanen, so konnte der Zar sein Volk ebensowenig im Sumpfe der Ignoranz versinken lassen, wie es über die Grenze zum Studium befördern.

In den Bewohnern der angrenzenden »njemezkaja ssloboda« (deutsche Vorstadt) besaß Rußland eine Enzyklopädie aller möglichen Wissenschaften, die es sich bis auf weiteres zunutze machen konnte. Peter war persönlich Elementarzögling jener Schule, deren vorläufigem Einfluß er auch seinen Staat zugänglich machte, der bereits unter den regierenden Vorgängern des großen Reformators die Anfangsgründe sich anzueignen Gelegenheit hatte. Allein die deutsche Ansiedlung bestand gewiß nicht aus der fremdländischen Geistesaristokratie. Nicht mit Unrecht formulierte ein Geistlicher der Kolonie die Devise derselben im lateinischen Wahrwort: »*Omne solum forti patria est, ut piscibus aequor*«. Bunt gemischt und zusammengewürfelt war die Gesellschaft dieser Tapferen, denen, wie den Fischen das Wasser, die ganze Welt gehörte, denen Rußland eine zweite Heimat werden sollte. Suchte Peter nun überhaupt eine innigere Fühlung der Seinen mit den Fremden zu vermitteln, so ließ er es sich auch angelegen sein, möglichst Besseres als vorbildliches Muster zu gewinnen. Und besonders in musikalischer Hinsicht sehen wir fast während der ganzen Regierungszeit Peters ununterbrochen das Ausland auf den russischen Staat einwirken, dem die angeknüpften diplomatischen Beziehungen mit der Zeit nolens volens ein anderes Relief verliehen.

Auch in Sachen der Kunst waren es die Gesandten, denen die Hauptbildungsrolle zufiel, die durch ihre Orchester nichts mit der moskowitzischen Stille gemein hatten, sondern vielmehr dem ganzen russischen gesellschaftlichen Leben ein wirkliches Sein einhauchten. Ihnen ist es zuzuschreiben, daß Peter seinen musikalisch-reformatorischen Bestrebungen Verwirklichung verleihen konnte, und auch Rußlands Gauen von fröhlichen Weisen wiederzuhalten begannen. Peter, der in der Tonkunst ein seine Pläne unterstützendes Mittel sah, befürwortete trotz seiner geringen eigenen musikalischen Begabung und Kenntnis dieselbe ungemein. Kein Fest, kein Aufzug, zu dem nicht die Musik zur Mitwirkung herangezogen worden wäre, ja selbst bei den Trauerprozessionen wurde die Musik unter Peter zum erstenmal in Rußland, beim Begräbnisse Lefort's, des Kaisers Liebling, verwendet (1699).

Der Zar persönlich bewährte seine musikalischen Talente auf der Trom-

mel und im Kirchengesang — beides vorzüglich und zum Erstaunen aller ihn Hörenden. So verblüffte er sogar musikalische Fachleute, als er während des Soupers bei Fürstenberg in Dresden in animierter Stimmung eine Trommel ergriff und sie ausgezeichnet bearbeitete; ebenfalls lobend äußert sich Bergholtz über des Kaisers Trommelvirtuosität, die er anlässlich eines Maskenaufzuges kennen lernte. Durch seine schöne Baßstimme ergötzte der Zar sehr oft die Andächtigen in der Kirche, wo er mitten unter den Sängern der Klerisei seinen Part exekutierte und seinem Volk ad aures demonstrierte, daß er trotz aller Saufpatriarchate und höllischen Reformen ein treuer Sohn seiner Kirche sei.

Peter war ein großer Freund von Zinken und Posaunen, die er wohl bei seiner ersten Reise durch Holland und Deutschland kennen gelernt haben wird. Seine Tafelmusik wurde von einem solchen Bläserchor ausgeführt; ein Hoboistenchor, das der brandenburgische Gesandte nach Moskau brachte, kaufte der Kaiser für 1200 Goldstücke. Bei den militärischen Heeresreformen wurde auch die Musik einer Reform unterzogen, als deren Vorbilder englische und holländische Muster für die Flotte, deutsche für die Fuß- und Garderegimenter maßgebend waren. Jedes Regiment erhielt sein deutsches Hoboistenchor und seinen deutschen Regimentskapellmeister, der auch die ihm in die Lehre gegebenen russischen Soldatenkinder zu unterweisen hatte.

Von ungemein günstigem Einfluß auf die russische musikalische Entwicklung war die Schlacht von Poltawa, in der den Russen eine ganz außerordentliche künstlerische Ernte zufiel. An Instrumenten allein erbeuteten sie eine solche Menge, daß 54 Fuhrwerke zu deren Weiterschaffung nötig waren, und unter den 100000 Kriegsgefangenen befanden sich 121 Trompeter, Hoboisten, Trommelschläger und Pauker, außerdem noch 4 Pauker und 4 Trompeter der Königlich schwedischen Hauskapelle. Diese alle traten in den russischen Dienst, entweder bei den militärischen Orchestern oder in den Privatkanapellen, die unter den Russen selbst in großer Zahl zu erstehen begannen.

Der Zar hatte eine eigene Hofmusik aus ca. 20 Mann, und, diesem Beispiel folgend, engagierten sich auch die Vornehmen des Bürger- und Adelstandes ihre Ensembles, meist in gleicher Quantität. Die Mitglieder der Hofkapelle trugen eine dem Pagenkorps gleiche Uniform, bestehend aus grünen Hosen und ebensolchem Rock mit rotem Kragen und Goldbesatz an allen Nähten. Nichtsdestoweniger goutierten die Musiker die »Livrée« nicht, und auch von anderen Orchestern hören wir das Nichtuniformiertsein als eine Bevorzugung preisen. Jedenfalls betont Bergholtz, daß der Premierwaldhornist Johann Lautenberger und dessen Kollege aus dem Orchester des Herzogs von Holstein, Karl Friedrich, in keiner »Mundierung« gingen. Die eben erwähnte Kapelle war auf die musikalischen Zustände jener Epoche von zweifellosem Einfluß, denn seit ihrer Anwesenheit in Petersburg (1721) erfreute sie bei allen Anlässen die Zuhörer mit ihren Darbietungen.

Während Stählin als die »vornehmsten« die Gebrüder Hübner — zwei Deutsche — rühmt, von denen der eine das Kapellmeister-, der andere das Konzertmeisteramt versah, stellt Bergholtz die bereits genannten Waldhornisten an erste Stelle. »Der Premier«, schreibt er, »akkompaniert alle Instrumente mit seinem Horn und hält bis 85 Takte in einem Atem aus, welches etwas unvergleichliches anzuhören ist«. Jedenfalls brachte, nach Stählin, das Holsteinsche Ensemble »eine in Rußland bisher unerhörte Musik dorthin«, deren

Programm Soli, Trii, Konzerte und Sonaten von Telemann, Keiser, Heinichen, Schulz-Prätorius, Fuchs, Corelli, Tartini, Porpora, wie von verschiedenen anderen berühmten deutschen Meistern enthielt. Die instrumentale Besetzung war folgende: ein Clavecin, einige Violinen, eine Viola d'amour, eine Altviola, ein Violoncello, ein Kontrabaß, ein paar Hautbois, ein paar Traversflöten, Waldhörner, Trompeten und Pauken.

Diesem Orchester verdankt auch Rußland seine ersten regelmäßigen Konzerte, die jeden Mittwoch im Hause des holsteinischen Geheimrates Bassewitsch stattfanden, und dank der Anregung Jagouschinsky's — dem Lieblinge Peter's und Freunde Karl Friedrich's — ins Leben gerufen wurden. Sie versammelten den Hof, die ganze hauptstädtische Elite und dauerten bis zum Tode des Kaisers fort. Fast allwöchentlich wurde die Holstein'sche Kapelle auch zu den Majestäten beschieden, die sich von ihr musikalische Unterhaltung bieten ließen, trotzdem sie über ein eigenes Orchester verfügten. Das Holstein'sche Ensemble stand damals als Inbegriff alles Musikalisch-Schönen da, und ihm gleichzukommen war das heißeste Bestreben aller mit ihm um die Palme rivalisierenden Orchester, wie zum Beispiel das der Fürstin Tscherkassky, des Grafen Apraxin, Mussin-Puschkin, des Fürsten Goltzyn, Menschikoff's und noch anderer.

Fand der große Reformator auf dem Gebiete der reinen Musik vielseitigste und anregendste Unterstützung durch all die Fremden, die, persönlich interessiert, stets einzugreifen versuchten, so fiel dieses wichtige Moment für das andere Kunstgenre fort, dem Peter trotz aller Operationen keine Rettung zuteil werden lassen konnte, und das deshalb nach ganz kurzem Bestehen wieder eingehen mußte.

Dem Theaterprojekt des Zaren leuchtete gleich von Anbeginn kein guter Stern. Das Renommee der russischen Knute, der Respekt vor Sibirien machten anfangs dem mit der Anwerbung von Schauspielern betrauten Iwan Splawsky die Ausführung des Vorhabens beinahe zur Unmöglichkeit. Zweimal mußte er reisen, um nach langem Hin und Her eine Größe sehr zweifelhaften Ranges nach Rußland zu bringen.

Im Dezember 1701 erfolgte aus Woronesch der kaiserliche Befehl, dem aus Ungarn abreisenden Komödianten Iwan Splawsky Instruktion zu geben, die Komödianten, mit denen er in Gdansk (Danzig) in Unterhandlung steht, unverzüglich nach Moskau kommen zu lassen. Der kaiserliche Agent, der bereits seit 1698 in einem uns unbekanntem Dienstverhältnis zum Zaren stand, scheint jedoch das definitive Engagement nicht zum Abschluß gebracht zu haben, denn zu Beginn des nächsten Jahres (1702) erhält Splawsky zum gleichen Zweck eine Beglaubigung nach Polen und ins Ausland. An Reisespesen bewilligte man ihm 200 Rubel, während seiner Frau und Tochter je fünf Rubel monatliches Kostgeld zugesprochen wurden.

Im Juni 1702 traf die von Splawsky kontraktlich verpflichtete Truppe unter Führung des Prinzipals Johann Kunst (wohl Pseudonym) in Moskau ein, und es begannen die Vorkehrungen zur Errichtung der ersten russischen Theaters, das nicht im kaiserlichen Palais, sondern auf einem freien Platz, für jedermann zugänglich, erbaut werden sollte. Zwar sammeln sich über Rußland neue dräuende Kriegswolken; mit erneuter und erhöhter Heeresmacht ziehen die Schweden gegen Archangelsk, auch der Zar hat sich mit seiner

Suite und zwei Gardebataillonen am 18. April dorthin begeben, nichtdestoweniger erfolgen trotz der sorgenschweren Zeiten die allerhöchsten Befehle in bezug auf das Theater. Die Administration des Kunstressorts lag in den Händen Golowins, und aus seiner Korrespondenz, die uns als Archivnachricht erhalten geblieben, erfahren wir die unendliche Fürsorge, die der Kaiser der Angelegenheit zuteil werden ließ.

Quängeleien ungläublichster Art machte aber das mit dem Bau des Theaters beauftragte Departement, um das Vorhaben zu vereiteln. Lohntenn denn all die Scherereien um einer Komödie willen?! Die Sache war ihnen zu nichtig, um ernst genommen zu werden, und deshalb benötigte es die Androhung des allerhöchsten Zornes, sofern nicht den Befehlen unverzüglich Folge geleistet würde. Zwar war allerdings längst die von Kunst zum Bau in Aussicht genommene Zeit überschritten, der Herbst des Jahres 1702 sah aber doch endlich eines der wertvollsten Geschenke Peter's an sein Volk der Vollendung entgegen gehen: das erste offizielle, russische Theater.

Die erste Vaudeville-, respektive Opernsaison tritt ins Leben, und Rußland hätte hiernach mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts das große Erbe Italiens übernommen. Ob wirklich Opern im damaligen Sinne aufgeführt worden sind, läßt sich dokumentarisch leider deshalb nicht feststellen, weil uns das Theatermaterial jener Zeit nur teilweise erhalten geblieben ist. Daß jedoch die Bezeichnung »Oper« schon damals in Gebrauch war, steht trotz aller Widersprüche unserer hervorragendsten neueren Forscher außer Zweifel¹⁾.

Interessant ist, daß Peter von Beginn der russischen Theaterstagnation darauf bedächt war, ein russisches Theater zu gründen. Das bezeugen in unantastbarster Klarheit ebenso die Verfügungen Golowin's, wie die bereits im August 1702 erfolgte Ordre, russische Zöglinge, gleichviel welchen Standes, zu Kunst in die Lehre zu schicken. Daß es anders kam, daß Kunst nicht mit dem Ernst seinen Pflichten oblag, den man von ihm, den Abmachungen zufolge, erwarten durfte, daß die ersten siebzehn russischen Theaterelaven die in sie gesetzten Hoffnungen nicht rechtfertigten, das alles darf dem großen Kaiser doch nicht als Schuld angerechnet werden.

Sämtlichen Nachrichten zufolge, gehörte die Lage der Schauspieler unter Kunst wie unter seinem Nachfolger, dem Goldschmiedemeister Artemij (oder, wie er sich unterzeichnete, »Otto«) First nicht zu den Beneidenswerten; es fehlte ihnen, den Bittschriften gemäß, fast immer am nötigsten. Das Fiasko des kaiserlichen Unternehmens lag jedoch in den traurigen Umständen des Theaters an sich, das der mit Umsicht und Hingabe leitenden künstlerischen Kraft entbehrte.

Das Gehalt an den »Directeur von Ihro zarischen Majestäten Höfcomödianten« inklusive Mitglieder, wie sonstigen Ausgaben, veranlaßten die Inanspruchnahme der kaiserlichen Kasse in der Höhe von ca. 7000 Rubeln jährlich. Die Einnahmen standen in gar keinem Verhältnis zu den Ausgaben. Von rein künstlerischen Erfolgen konnte ebenfalls keine Rede sein, und so mußte der Kaiser notgedrungen das Theater schließen, von dem er für sein Volk so viel erwartet hatte.

1) Näheres hierüber, wie über die Periode Peter's überhaupt findet man in der einzig in deutscher Sprache erschienenen Broschüre des gleichen Autors: Rußlands Theater und Musik zur Zeit Peter's des Großen. Leipzig, P. Pabst.

Seit 1704 hatten die Vorstellungen abwechselnd in russischer und deutscher Sprache stattgefunden. Von 1705 ab wurde nur russisch gespielt, und 1707 erreichte das Volkstheater sein Ende. Nicht zu tief lagen die Gründe des Fiaskos verborgen, als daß man sie nicht mit Bestimmtheit erraten könnte; es fehlte vor allem an jeglichem Stoff für ein russisches Theater. Die Beamten des auswärtigen Amtes, die Hofnarren, sie konnten für den literarischen Bestand des Theaterrepertoires allerdings nur in der Weise sorgen, wie sie es getan, — nämlich so, daß selbst nicht einmal den geringen Ansprüchen jener Zeit Genüge geleistet wurde.

Jedoch die Schwester des Zaren, Natali Alexejewna und der Hospitalleiter Doktor Bidlau spannen den Faden fort, den Peter angeknüpft. Und mögen die Qualitäten der Vorführungen noch so gering gewesen sein, das Verdienst, Rußlands Theater nicht ganz dem Vergessen preisgegeben zu haben, kann ihnen jedenfalls nicht abgesprochen werden.

Doch nicht nur dem Salon oder dem Theater allein widmete der große Zar seine Fürsorge — auch dem breiten Volksleben, dem Fühlen und Empfinden des Volkes trug er Rechnung, indem er den früher auch von ihm verpönten russischen Volksweisen ungestörten Ausdruck sicherte. Sein Ukas vom Jahre 1722, der Volksbelustigungen, allerdings unter der Flagge »zur Politur der Masse« gestattete, ließ all jene herrlichen Lieder wiedererstehen, die des russischen Volkes unschätzbarstes Kleinod sind. Der »Muzik« (Bauer) begann wiederum laut Freude und Leid so in Ton und Wort auszudrücken, wie es ihn sein Ernst — der Inhalt seines Volksliedes — gelehrt; er gedachte der Melodien seiner Väter und bewahrte sich hierdurch eine heilige Tradition.

Die »Banduristen« werden selbst in Hofkreisen gehalten und müssen ihre Weisen zum besten geben. In die Epoche Peter's fällt ebenfalls die erste Erwähnung des volkstümlichsten Instrumentes, der Balalaika, die ursprünglich mit zwei Saiten versehen war.

Einen Abschnitt für sich bildet die Regierung des großen Reformators in der Weltgeschichte, einen isolierten beanspruchen mit Recht auch die musikalischen Organisationen Peter's im Buche der Kunst. Allem Sein geht gewiß ein Werden voraus, und auch die Reformen des Zaren haben ebenfalls ihre Antezedenzen. Jedoch jenes verstohlene Naschen am Baume des Vergnügens, jenes heimliche Sichergötzen, wie wir es zu den Zeiten Johanns III., Iwan des Grausamen, Alexei Michailowitsch's konstatieren können, vermögen keinesfalls die Rolle von Vorboten einer zu erwartenden wirklichen Reform zu spielen, wie sie die offene Begünstigung, das offizielle Eintreten Peter's zustande brachten. Und dieses Verdienst fällt zu allererst in die Wagschale bei der Betrachtung der Peter'schen Institutionen.

Das Theater des Zaren stand auf einem freien Platze, war für jedermann zugänglich, seine Siege feierte Peter mit allem Pomp und mit in Rußland nie gesehener Pracht öffentlich, die von ihm arrangierten Maskenaufzüge mit Musik, seine »Slawleniefahrt«, seine durch ihn (1717) ins Leben gerufenen »Assembleen«, alles geschah unter Mitbeteiligung des Volkes, »seiner Kinder, die er zu Erwachsenen heranziehen wollte«. Peter's Ehrlichkeit, sein bestimmtes Wollen und energischer Charakter verabscheuten jedes Versteckspiel, jede Lüge, und seine Entdeckung, es fehle in den heiligen zehn Geboten das elfte, »Du sollst nicht heucheln«, offenbart des Kaisers Lebensphilosophie.

Gewiß waren die Zivilisationsmittel, deren er sich bediente, nicht immer

die liebevollsten, doch verfehlte die Knute in den seltensten Fällen ihren antreibenden Zweck. Trotz alles Vorhergegangenen überraschte der große Reformator Rußland durch seine kühnen Pläne, der Mann der schnellen Ausführung war seiner Umgebung, allen ein Phänomen, der deus ex machina seines Reiches. Die analysierende Geschichte, mit dem Fertigen rechnend, Debet und Kredit aus dem Posten des Erkannten ziehend, dürfte viel an den blitzartigen Peter'schen Erzeugnissen auszusetzen finden — Peter erschien den Russen als Messias zu früh. Trotz allem aber gebührt diesem gewaltigen Monarchen ohne Zweifel das ihm vom Volk verliehene Prädikat »der Große«; es gehört ihm mit Recht, wenn auch nur um seiner Operationen willen, die dem blinden Geschick so viel Unschätzbare für Rußlands Zukunft abgerungen. Er wagte und siegte — auf Peter's geniales Wollen findet das große Wort des Lateiners Anwendung: »*Omnia in gloriam cessit; ut multum virtuti, plurimum tamen felicitati debes*«, »alles ward Dir zum Ruhm, verdankst Du auch viel Deiner Tugend, das meiste jedoch Deinem Glück«.

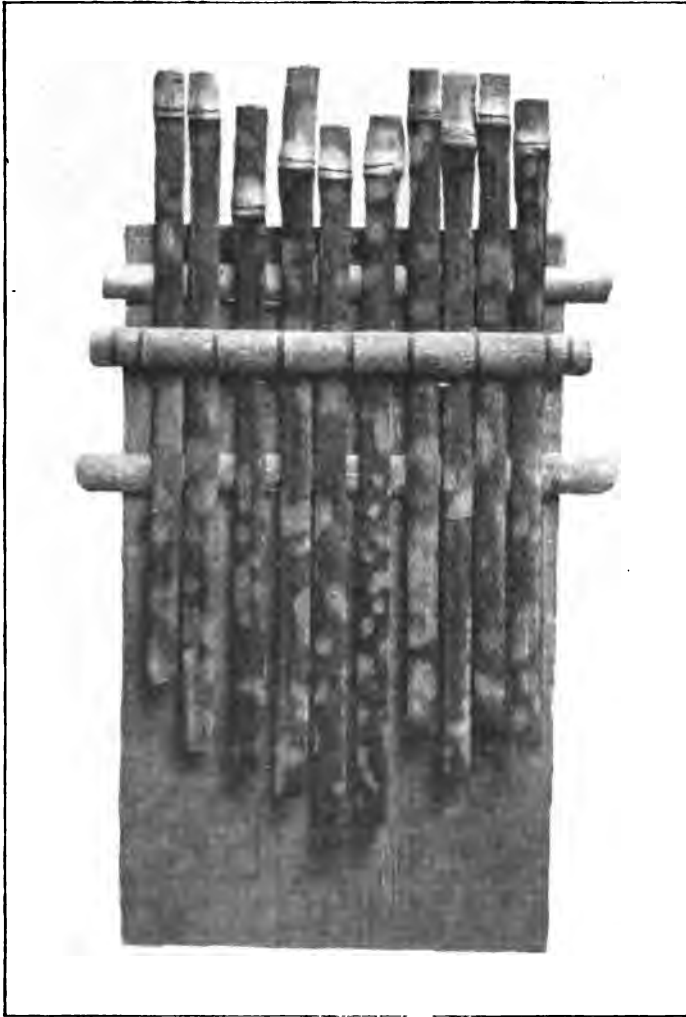
Petersburg.

Nic. D. Bernstein.

South African "Clickers".

In German East Africa I did not come across any "Clickers" (see p. 66). At Dar-es-salaam the native instruments are rather those identified with the Suahelis, or with the boys from Mozambique, the special instrument of the latter being the zézé already alluded to. The home of the clickers is further south. It may be regarded as extending from the mouth of the Zambesi up west to the Blandtyre district, and then following the northern line of Portuguese territory into Barotseland, going thence south and sweeping round Tati along the Crocodile river. Within that area some hundreds of varieties of sensze are doubtless to be found, and the origin of the instrument must be very ancient. If the first idea of the free reed in the modern harmonium can be traced back to the archaic T'cheng of Tartary, the inception of the metal tongues of the modern Symphonium, or glorified musical box, may with equal reason be detected in the Imbeeri of the Sensze of Southern Africa. But even as in the harmonium the jarrings beloved of the Oriental are carefully eliminated, so are the buzzing sounds which accompany performances on the sensze avoided in the European musical box. To aggravate these buzzings, the Kafir attaches a collection of bits of loose metal, cowrie shells, or even breeches-buttons to the front of his instrument. It is not however so much in these accessories that interest lies, as in the tongues which produce the sound. Put a Kafir inside a mining compound, depriving him of his sound-producing instruments lest he conceal in them diamonds or gold when he comes out after serving his time, and before long he will construct drums out of kerosene cans, wood harmonicas out of soap boxes, and sensze out of waste pieces of timber.

The photograph of the largest *sensza* in my possession shows clickers of bamboo. Each clicker is adjusted separately. Beneath it, at right angles, and about 1 in. apart, are 2 strips of bamboo. The far end of the tongue is tied down tightly with gut to the board beneath. Another strip of cane forms an up-pressure bar secured in the same way. Projecting $\frac{1}{2}$ in. or



more above the level of the board, the tongues of bamboo vary in length from 3 to 6 ins. according to the pitch of the notes they sound. The board is held by both hands of the performer. To increase the sound, the Kafir is fond of placing his *sensza* against wooden palings, or the corrugated iron sides of the compound. His thumbs and first fingers act as plectra. Plucking the tips of the bamboo tongues with varying degrees of force, he

produces an alternation of arpeggi emphasizing certain notes, and thus giving the effect of a not unpleasing melody with an appropriate accompaniment. The Bamboo Sensza serves two purposes. It is the instrument of the beginner. Because its tongues are longer than the smaller appliances with the metal Imbeeri, it furnishes a buzzing bass to the more diminutive instru-



ments. These metal prongs are of particular interest. The black man is by no means an inventive creature. He is a magnificent animal, as fond of fighting as is a wild beast, and of making pleasant sounds as are the birds of the forest. And even as each singing bird adheres to its particular song, so has each tribe of Kafirs their own special tune on the sensza.

A group of a few of the many kinds of sensza is shewn in the second photograph, from the piccanin instrument with only 5 prongs up to the more ambitious clucking contrivance of the Makulis which contains more than 24. Those instruments which belong to maritime tribes can be identified by the cowrie shells attached to them. The word "sensza" itself means "wood". It refers to the hollow box, open at the side nearest the player, to which the metal clickers are attached. The clickers are differently arranged as regards size. In some instruments the longest prongs are in the middle. In others they are either at the R. or the L., and in others the tongues are "sized from flanks to centre". It is easy therefore to understand that a Kafir who displays considerable executive ability on the sensza of his own tribe, will be unable to play on a strange instrument. In place of the resonating box, several varieties have small gourds attached to them. Others, when played upon, are placed inside the dried shell of a scooped-out pumpkin, or melon. The clicking and clucking sounds of the sensza particularly appeal to those Kafirs who have similar sounds in their own speech, sounds which the warlike Bantus borrowed from the peculiar articulation of the Hottentots whom they conquered. Now it is a moot point whether the great and ferocious Bantees overwhelmed the highly cultured inhabitants of the now buried Zimbabwe City, that marvellous stronghold which was in the centre of a district from which at least £ 75,000,000 sterling worth of gold was extracted in ancient times. From the port of Sofala to the Great Zimbabwe, 250 miles inland, extends a chain of ruined forts. The tribe known as the Makalanga, or "people of the sun", are probably the survivors of the great race which once ruled there; and their ancestors belonged to the empire of Saba which flourished long prior to the time of King Solomon. It was the progenitors of the Makalanga no doubt, who taught the uninventive negro how to smelt iron ore as he does to-day, and temper the steel tongues when he fashions these clickers. Another reason for this belief is that the Titanic walls of the elliptical Temple at the Great Zimbabwe are ornamented with the most ancient form of decoration known. In Phallic worship, the wave-like chevron represented the idea of Fertility in Nature. It is found on seals of the earliest ascertained dynasties of Egypt, dating back 6,000 B. C. This same chevron pattern is forged, also, on several of these steel Imbeeri! Bearing this in mind, there is ground for conjecture that these clicking instruments were used by the ancient people of Saba to accompany the processional chants of their high priests when worshipping the great monolith within the sacred Zimbabwe enclosure. How much the lofty and awe-inspiring granite walls, on either side, weirdly magnified the tone of these instruments as the processions wound their way through the narrow passages can now be tested when a native, going to work on the unearthing of the great Temple, passes through one of the Parallels twanging a sensza.

London.

Algernon Rose.

Zur Musikästhetik.

»Wohl können wir die komplizierteren ästhetischen Wirkungen durch die Verschmelzung und die daran assoziierten Vorstellungen ziemlich plausibel machen, aber wie es kommt, daß ein durch vier oder fünf Oktaven durchgeführter reingestimmter Durdreiklang aus einfachen Tönen den denkbar süßesten sinnlichen Wohlklang, die verwirklichte Sphärenharmonie der Pythagoräer erstehen läßt — darüber können wir bestenfalls gewisse allgemein gehaltene Gedanken äußern, eine wirkliche Erklärung zu geben, ist heute noch keinem menschlichen Verstande möglich.«

Mit diesen Schlußworten seiner Schrift »Konsonanz und Dissonanz«¹⁾ wirft Carl Stumpf zugleich ein helles Licht auf die gegenwärtige Lage der wissenschaftlichen Musikästhetik. Zwar in mancherlei Schriften angestrebt und sogar vielfach als Unterrichtsgegenstand an Konservatorien eingeführt, ist sie tatsächlich doch noch immer gezwungen, vor Problemen Halt zu machen, die innerhalb der Gesamtheit der Aufgaben, vor die wir durch die Entwicklung der Tonkunst gestellt sind, noch zu den elementarsten gerechnet werden müssen. Falsch wäre es, wegen dieses Unvermögens eine wissenschaftliche Disziplin gering zu achten, die in den tonpsychologischen und musik-ethnologischen Forschungen unserer Zeit begonnen hat, auf die Gewinnung eines sicheren Fundamentes hinarbeiten. Falsch wäre es auch, aus dem heutigen Stande auf eine Unmöglichkeit der Musikästhetik für künftige Zeiten zu schließen. Behalten wir im Auge, daß Wertprobleme ihren Gegenstand bilden, also Probleme psychologischer Natur, so haben wir angesichts des Aufschwunges, den die Psychologie seit ihrer exakten Gestaltung durch Fechner genommen hat, keine Ursache, ihrer Zukunft von vornherein eine unüberwindliche Skepsis entgegenzusetzen. Gewiß wird auch die Psychologie niemals imstande sein, die ästhetischen Elementarwerte des einfachen Tones oder der verschiedenen Klangfarben wirklich zu »erklären«; denn sie kann vom Empfindungs- oder Wahrnehmungsinhalt zum Gefühlswert so wenig eine Brücke schlagen wie von Luftschwingungsperioden zu Tonfarben. Aber es bleibt ihr durchaus nicht notwendig versagt, Werte auf Werte zu gründen und, indem sie diese in ihrer Verbindung mit bestimmten Empfindungs- und Bewußtseinsinhalten zeigt, in aufsteigender Linie zu einer Wertpsychologie, also auch zu einer Psychologie der musikästhetischen Werte, zu gelangen.

Der Musikwissenschaft fällt hierbei eine große Aufgabe zu: sie hat nichts geringeres zu tun, als am musikalischen Kunstwerk die Träger der ästhetischen Werte, deren psychologische Erklärung die eigentliche Aufgabe der Ästhetik bildet, festzustellen. Solange diese, wie sie namentlich in Anlehnung an metaphysische Systeme zu tun pflegte, mit den allgemeinsten Fragen begann — nach dem »Wesen« der Musik, ihrer Bedeutung für das menschliche Dasein, »der« Ursache ihrer tiefen Gefühlswirkung —, so lange konnte sie auch über die allgemeinsten Antworten nicht hinauskommen. Sie konnte von tönend bewegter Form, von Objektivation des Willens und schönem Schein reden, vermochte aber die vielseitige geistige Tätigkeit und den komplizierten ästhetischen Genuß des musikalischen Hörens nicht einmal teilweise

1) Beiträge zur Ästhetik und Musikwissenschaft Heft 1. Leipzig 1818.

zu analysieren. Unverkennbar ist freilich, daß wenigstens Hanslick's Gedankengänge sich in gerader Richtung zu diesen Aufgaben bewegen, auf die ja auch Fehner's Betonung des direkten Faktors in der Musik und Lotze's ästhetische Betrachtungsart hinweisen.

Alle die Träger der ästhetischen Werte im musikalischen Kunstwerk können nun der Ästhetik durch die Musikwissenschaft, d. h. durch die von der musikhistorischen Forschung ausgehende Wissenschaft, isoliert dargebracht werden. Diese hat ja ohnehin durchaus analytische Aufgaben. Um die Tonkunst eines bestimmten Meisters, eines Landes oder eines Zeitabschnittes zu charakterisieren, muß sie zeigen, wie in den betreffenden Werken die Träger der ästhetischen Werte gestaltet sind. Rhythmische und tonische Art der Motiv- und Melodiebildung, metrische Gliederung, Harmonik in Zusammenklängen und Fortschreitungen, Prinzipien der thematischen Behandlung usw. bilden den Hauptgegenstand ihrer Darstellung. Indem sie diese kennzeichnet, zeigt die Musikwissenschaft die Mittel, wodurch die Tonkunst in den Werken des von ihr betrachteten Meisters, Landes oder Zeitabschnittes wirkt. Die Frage nach der musikalischen Bedeutung Sebastian Bach's ist völlig gleichbedeutend mit der Frage: Wodurch wirkt Bach's Kunst? Und diese Frage läßt sich natürlich nicht anders beantworten als durch den Nachweis seines formalen Gestaltens, seiner Harmonik, Rhythmik usf.

Nun erscheint es freilich zunächst als eine unlösbare Aufgabe, die ästhetischen Wertträger einer so hochentwickelten und komplizierten Kunst wie der Bach'schen, Beethoven'schen usw. zu definieren. Aber auch das wird wieder durch die historische Forschung in hohem Maße erleichtert. Denn sie zeigt uns diese Faktoren in ihrer Entstehung und allmählichen Komplikation; sie erleichtert also die Analyse einer räumlich, zeitlich oder anderweitig begrenzten Tonkunst durch Rückschau auf die sie historisch bedingenden Erscheinungen. Wir erkennen die spezifischen Wertträger der Bach'schen Kirchenkantate durch analytischen Vergleich mit den Kantaten Buxtehude's, Pachelbel's, Böhm's usw., die der entwickelten Haydn'schen Sinfonie durch das Studium der vorausgehenden Kassationen und Divertimenti. Wir können aber genau dasselbe, was auf diese begrenzten Gebiete zutrifft, auch auf eine ganze Gattung, auf ein bestimmtes Formgebilde oder einen einzelnen formbildenden Faktor während einer jahrhundertlangen Entwicklungsperiode ausdehnen. In diesem Sinne läßt sich sagen, daß z. B. eine Geschichte der Melodie, etwa seit dem Feststehen der modernen (Dur- und Moll-)Tonalität, unserer Erkenntnis die ästhetischen Wertträger der modernen Melodie zuführen würde. Wir können z. B. an den Opern der altflorentinischen Schule gerade wegen der Spärlichkeit und Dürtigkeit der darin auftretenden melodischen Phrasen und Sätzchen mit großer Bestimmtheit die Grenze zwischen Tonfolgen melodischen und unmelodischen Charakters definieren, und wir können, indem wir der Entwicklung der Melodie bei den Venetianern und über sie hinaus weiter nachgehen, auch die Faktoren feststellen, die sie zu einem höheren ästhetischen Gebilde machen. Es ist klar, daß solche Untersuchungen des Kunstobjekts der Analyse des musikalischen Hörens die weiteste Perspektive eröffnen: die komplizierten und vielfach einander durchkreuzenden Geistestätigkeiten der Tonzusammenfassung und Tonumdeutung der Erinnerung und Vergleichung, vermöge deren eine wahrgenommene Folge von Tönen als ästhetisches Ganzes, als musikalisches Kunstwerk aufgefaßt wird,

sie werden sich aus der durch genaues historisches Einzelstudium ermöglichten Analyse des Objekts abstrahieren lassen, und man wird nicht nur Bedingungen formulieren können, die das Tonwerk enthalten muß, um ästhetisch zu wirken, sondern auch solche, die der Hörer erfüllen muß, um ein musikalisches Kunstwerk als solches auffassen zu können.

Wie diese geistigen Tätigkeiten möglich sind, warum Tongruppen bei richtiger Auffassung Träger höherer und niederer und qualitativ verschiedener ästhetischer Werte werden, das sind freilich Probleme, die die Musikwissenschaft wohl stellen, aber nicht mit eigenen Mitteln lösen kann; es sind Probleme rein psychologischer Natur, über die die musikalische Erfahrung nichts weiter auszusagen weiß, als daß sie eben Probleme sind. Für den Aufbau der Musikästhetik aber ist es von größter Wichtigkeit, eine strenge Scheidung zwischen den Fragen vorzunehmen, deren Beantwortung der rein historisch fundierten Musikwissenschaft möglich ist, und solchen, die lediglich der Psychologie angehören. Gerade der fruchtbarste Musiktheoretiker unserer Zeit, Hugo Riemann, hat leider durch Verwischung dieser Grenzen manche Unklarheit geschaffen. Die großen Mißverständnisse, denen die moderne Tonpsychologie bei ihm begegnet ist, beruhen auf Verkennung der Tatsache, daß diese Wissenschaft sich nicht wie die »Musiktheorie« im landläufigen Sinne nur mit den Resultaten, sondern vor allem mit den Voraussetzungen der musikalischen Erfahrung zu beschäftigen hat, mit den Grundtatsachen des Tonsinnes, die das Wunderding »Musik« erst möglich machen. Wenn die Psychologie die Ursachen der Konsonanz ergründen will, so tut sie daher sehr wohl daran, nicht von den komplizierten Klangauffassungen auszugehen, die eine tausendjährige Kunstentwicklung ermöglicht hat, sondern von den einfachen Verhältnissen, die dieser Entwicklung zugrunde liegen. Allerdings ist der Musiker seit langem gewöhnt, der ursprünglichen, von den Psychologen jetzt wieder aufgenommenen Bedeutung des Konsonanzbegriffs die der Schlußfähigkeit zu substituieren. Man kann das hingehen lassen, solange damit nicht eine Definition oder gar eine Begründung der Konsonanz gegeben sein soll. Wenn aber Riemann sagt: »Konsonanz ist das Verschmelzen mehrerer Töne zur Einheit der Klangbedeutung«, so vermengt er den strengen psychologischen Standpunkt mit dem herkömmlichen des Musikers und gibt eine Konsonanzdefinition, die weder in dem einen noch in dem anderen Sinne befriedigend ist. Denn, soll mit dem Worte Konsonanz die Schlußfähigkeit bezeichnet werden, so wird der Musiker einwenden, daß auch die vier Töne des Dominantseptimenakkordes, ja selbst die fünf Töne des Dominantnonenakkordes sich zur »Einheit der Klangbedeutung« zusammenschließen, — und dennoch bedürfen beide, bedarf sogar der Dominantdreiklang (ohne Zusatzton) der Fortschreitung. Ist aber Konsonanz als unmittelbare Eigenart des Tonempfindungsinhalts, also im Sinne des Stumpfschen Verschmelzungsbegriffs gemeint, so wird der Psychologe bei Riemann den Nachweis vermissen, warum diese den Parallelklängen, z. B. d f a in C-dur abgesprochen wird.

Zu solchen Grenzüberschreitungen ist auch der gelegentlich gemachte Versuch zu rechnen, aus historischen Tatsachen ästhetische Gesetze unmittelbar abzuleiten. Die Geschichte liefert uns freilich die Fälle, in denen diese in Funktion sind; aber ihre Anerkennung als Gesetze können sie nur durch ein Moment verdienen: durch absolute Evidenz. Musikgeschichte ist nicht Musikästhetik, und empirische Musiktheorie ist nicht Psychologie. Möge

sich die Musikwissenschaft, wenn sie am Aufbau einer ernsten Musikästhetik mitzuwirken wünscht, auf das beschränken, was sie zu leisten vermag: auf die Darbietung des Materials in geordneter Form, die Aufstellung der Probleme, deren Lösung sie von der Psychologie erhofft.

Berlin.

Richard Münnich.

Musikberichte.

Dresden. Im Königlichen Opernhause erlebte das »Barfüßele« von Richard Heuberger seine erste Aufführung und erfreute sich einer lebhaften Aufnahme, die auch völlig verdient war. Die Musik ist zu einem nach der Auerbach'schen Erzählung von Victor Léon verfaßten Operntexte geschrieben worden. Die Handlung spielt sich in einem Vorspiel und zwei Bildern ab. In dem ersteren treten zwei Kinder auf, Amrei, die wegen ihrer Vorliebe für das Herumlaufen mit bloßen Füßen »Barfüßele« genannt wird, und Dami: sie haben an einem Tage ihre Eltern verloren, kennen aber die Begriffe des Sterbens und Nichtwiederkommens noch nicht. Dies wird ihnen im Verlaufe des Vorspiels von den anderen Bewohnern des schwarzwäldischen Dorfes klar gemacht. Es ist gerade nicht leicht, diesen Vorgang der Illusion der Zuschauer zugänglich zu machen, da sich nicht überall für die beiden Kinder geeignete Vertreterinnen finden werden. In der hiesigen Aufführung war allerdings das »Barfüßele« des Fräulein Nast eine nach jeder Richtung hin vollendete Leistung, sowohl in der nicht zu großen Erscheinung, der man selbst im Vorspiel Glauben schenkte, als auch in der stimmlichen Beherrschung und der natürlichen und anmutigen Darstellung.

Die Handlung des ersten Bildes spielt zwölf Jahre später. Die Geschwister dienen als Magd und Knecht bei dem Rodelbauern, dessen Schwester, Rosel, gern den in sie verliebten Dami heiraten würde, wenn er nur auch reich wäre. Aus Kummer darüber zieht er in den Krieg. Bei dem Rodelbauern soll die Kirchweih gefeiert werden, und Amrei soll sich dazu als Lohn für ihren Fleiß einmal ordentlich herausputzen und auch tanzen. Dazu fordert sie nachher aber niemand auf, bis sich ihrer Johannes, der Sohn der reichen Landfriedbäuerin, erbarmt. Zwischen ihm und Amrei entspinnt sich ein Liebesverhältnis, das musikalisch sehr empfindungsvoll gestaltet ist. Von Anfang der Oper bis zum Schluß des ersten Bildes bewegt sich die Handlung in einer von Stufe zu Stufe fortschreitenden Steigerung, und das Interesse der Zuschauer an den handelnden Personen ist ohne Unterbrechung rege geblieben. Darum ist es sehr zu bedauern, daß das zweite Bild nach dieser Richtung hin keine Spannung bietet, sondern das Interesse durch Zersplitterungen abschwächt. Schon der Umstand, daß zwischen beiden Bildern der Zwischenraum eines Jahres liegen soll, wird nicht besonders begründet; denn die Verhältnisse stehen genau auf dem gleichen Fleck wie am Schlusse des ersten Bildes. Wohl kehrt Dami, mit dem eisernen Kreuz geschmückt, aus dem Kriege zurück; aber Geld hat er darum doch keines mitgebracht. Auch Amrei ist inzwischen nicht reicher geworden. Der Krappenzacher, der eine Heirat zwischen Rosel und Johannes zustande bringen soll, hat darum anscheinend ein leichtes Spiel. Da führt plötzlich Rosel, ohne genügende Vermittelung, die Lösung der verschiedenen Verwickelungen herbei, indem sie, in einem Anfall von Eifersucht auf die fleißige und beliebtere Amrei, diese vor allen Leuten recht unsanft behandelt. Dadurch wird endlich Johannes veranlaßt, das »Barfüßele« öffentlich zu seiner Braut zu erwählen und mit ihm davon zu ziehen. Amrei geht nicht, ohne rührenden Abschied zu nehmen und für alle ihr geschenkte Liebe und Anhänglichkeit zu danken. Auch Rosel ist wieder zur Besinnung gekommen, hat Amrei um Verzeihung gebeten und dem armen Dami die Hand gereicht. Da wird noch in einer Reihe von Szenen geschildert, wie die reichen Landfriedbauern, die Eltern des Johannes, langsam gewonnen werden, ihre

Zustimmung zu der Verbindung ihres reichen Sohnes mit einem armen Mädchen zu geben. Das schwächt die Wirkung des Ganzen einigermaßen ab und hätte schon vor der erwähnten Abschiedsszene vorkommen müssen, zumal die Hauptszene, wo sowohl die Mutter, wie der Vater, wie auch der Sohn dem »Barfüßle« Geld zustecken, damit es doch auch ein Heiratsgut besitzt, szenisch und musikalisch als sehr gelungen bezeichnet werden muß. Sie war in der hiesigen Aufführung gestrichen; aber mit solchen Strichen, die noch obendrein mehr nach dem musikalischen Bau vorgenommen werden, ist dem Werke wenig gedient. Dieses selbst muß in seinem dramatischen Auf- und Ausbau folgerichtig durchgeführt worden sein, sonst nützen alle Verbesserungen nichts. Die Musik kann den Schaden nicht heilen. Eine Umarbeitung des letzten Bildes erscheint gar nicht schwierig, aber durchaus notwendig, da sonst die Verbreitung des Werkes leicht aufgehalten werden kann.

Die Musik des Herrn Heuberger zeichnet sich durch große Natürlichkeit und melodiose Ursprünglichkeit aus. Die Tanz- und Liedweisen, an denen in dem Werke kein Mangel ist, atmen lebendige Frische. Es berührt wohlthuend, daß der Komponist sich ganz von dem Stoff hat durchdringen lassen und damit den Charakter seiner Musik innig verschmolzen hat. Auch steht die feinsinnige Instrumentation dazu in richtigem Verhältnis, und alles Grotteske und Bizarre, mit dem wir heutzutage übersättigt werden, ist sorgfältig vermieden worden. Trotzdem leuchtet aus dem orchestralen Gewande die Herrschaft hervor, die der Komponist über alle zu Gebote stehenden Mittel besitzt: nur sind sie richtig angewandt und nicht etwa nur offenbart, um damit zu prahlen.

Die Aufführung unter der Leitung des Herrn von Schuch war ganz vortrefflich. Außer der schon erwähnten bedeutenden Leistung des Fräulein Nast traten noch die Rollen des Krappenzacher und des Johannes hervor, die von den Herren Kies und Burrian vorzüglich gegeben wurden. Die Aufnahme war durchaus freundlich und läßt darauf schließen, daß das Werk wohl eine größere Verbreitung finden wird.

Eduard Reuß.

Halle a. S. Ein sehr gelingendes Programm mit alter Studentenmusik führte der Studentengesangverein »Fridericiana« (Direktion Otto Richter) im ersten Teile seines Winterfestkonzertes aus, indem er auf eine Glanzzeit des deutschen Studentenliedes zurückgriff, auf das 17. Jahrhundert. Für einen Studentengesangverein gibt es zugleich keine lohnendere Aufgabe, als sich gerade an der Hand von früherer Studententexten der künstlerischen Stellung zu erinnern, die die Studenten in der Geschichte der Musik einnahmen. Ist doch das deutsche Sololied des 17. Jahrhunderts im Grunde genommen eine Schöpfung der Studenten, und standen überhaupt in Universitätsstädten die Studenten in der vordersten Reihe, sobald es Musik betraf. Mit Hilfe von Studenten wurde auch, wie Heinrich Albert selbst schreibt, die Festmusik zu Ehren von Martin Opitz, der als Dichter seine Kollegen Simon Dach, H. Albert u. a. in Königsberg besuchte, ausgeführt, und diese feierliche Begrüßungsmusik (zu finden in den Denkmälern deutscher Tonkunst Bd. XII) ließ denn der Verein wieder aufleben. Das ausgedehnte Stück, in dem die Instrumentalmusik mit kleinen Sinfonien überaus geschickt immer für Abwechslung sorgt, paßt selbstverständlich nur für ein akademisches Publikum, das dem ganzen Stoff, dem festlichen Anlaß Verständnis entgegenbringt. Der feierliche Ton, der das ganze Stück durchzieht, dann vor allem die ganz meisterhafte Deklamation und eine ganz bedeutende Kraft des Ausdrucks sichern dem Gelegenheitsstück selbst heute noch eine entschiedene Wirkung. Dann kam aber auch spezifische Studentenmusik zum Vortrag, besonders einige Trinklieder des klassischen Vertreters der Studentenmusik des 17. Jahrhunderts, Adam Krieger, von denen wohl das eine oder andere, besonders »Seht doch, wie der Rheinwein tanzt« in Studentenkreisen wieder Aufnahme finden dürfte. Denn diese Lieder gehören in die Kneipe, aus der sie sozusagen geboren sind. Es spricht aber für die große Kraft, die diesen Liedern innewohnt, wenn sie, losgelöst von allem, im Konzertsaal direkt einschlagen, wie dies besonders bei dem genannten Liede der Fall war. Auch von Schein wurden einige Stücke geboten, so das unverwüsthche Lied »Frisch auf ihr Klosterbrüder«,

das bereits bei einigen Leipziger Studentenvereinen sich Bürgerrecht erworben hat, und die Paduana für vier Hörner.

A. Heuß.

Leipzig. Im vergangenen Monat hörten wir hier ziemlich viel moderne Musik, was manches auszusprechen Anlaß gibt. Der Studentengesangsverein »Arion« ließ sich Siegmund von Hausegger aus Frankfurt kommen, der »sieben Lieder der Liebe«¹⁾ für Tenor (L. Heß) und großes Orchester zur Uraufführung brachte. Diese bereiteten durchaus eine Enttäuschung. Es ist eine vollständig verschwimmende Musik ohne Rückgrat, nur »Stimmung« und nichts als »Stimmung«, aber ohne die Intensität, die in den Lenau'schen Gedichten liegt, dazu alles von einer Umständlichkeit in der Sprach- und Orchesterbehandlung, daß man gerade hieran sieht, wie weit wir es in den letzten 20 Jahren gebracht haben. Abgesehen davon, daß die üppig emporschießenden Orchesterlieder sozusagen den Boden unter den Füßen verloren, indem die Komponisten sich gar nicht mehr scharf überlegen, ob ein Text sich für Orchester eignet, geben diese Lieder ein Beispiel dafür, wie unsere Orchesterbehandlung Verluste erlitten hat. Es ist dem schwerfälligen Orchester nicht möglich, dem Text rasch zu folgen. Es muß teilweise aus diesem Grunde geschehen, wenn Hausegger eine so durchaus breite, bereits von der Deklamation losgelöste Behandlung der Singstimme kultiviert, womit er übrigens nicht allein steht. Früher wendete man Koloraturen an, jetzt dehnt man die Sprache zu uferlosen »Melodien«; nur war das frühere System, wenigstens in der Blütezeit der Koloratur, insofern echt künstlerisch, als Koloraturen nur bei wichtigen Worten gebraucht wurden. Unsere gerühmte Orchesterbehandlung läßt aber vor allem Schlagfertigkeit vermissen; ja wenn man es versteht wie der alte Haydn, die Gedanken blitzschnell zu drehen! Sicher, unser an sich herrlicher Orchesterapparat ist sehr vielen Komponisten über den Kopf gewachsen, sie werden mit ihm nicht fertig, so sehr sie auf ihn stolz sind und ihn selbst bei Dingen anwenden, wo er gar nicht hinpaßt. Zur Psychologie unserer Komponisten gehört das Nivellierungssystem, die Unterschiede zwischen feiner Kleinkunst und der Kunst großen Stils zu verwischen, unbedingt. In höchstem Grade unangenehm berührt es, wenn aber auch frühere Werke mit dem modernen Orchesterkleid überworfen werden. Schubert's »Gesang der Geister über den Wassern« für großes Orchester zu bearbeiten, heißt das herrliche Kolorit, das Schubert dem Werke beigibt, durchaus verderben und vergrößern. Außer einigen anderen Kompositionen Hausegger's, die mehr befriedigten, hörte man im gleichen Konzert drei *a cappella* Männerchöre von Max Reger, die ebenfalls ihre Uraufführung erlebten. Die Chöre sind durchaus archaisch und ahmen den Stil des Volksliedes des 16. Jahrhunderts sehr glücklich, aber allzu handgreiflich, nämlich bis in Einzelheiten nach. In dieser Art fasse wenigstens ich die Renaissancebestrebungen nicht auf, denn an die »natürliche« Naivität unserer Tonsetzer glaube ich nicht so recht. Es geht einem da wie mit den Malern, die wieder Heiligenscheine über den heiligen Gestalten malen. Die Chöre dürften aber unseren Chören doch willkommen sein. Auch sonst hörten wir ziemlich viel Reger, indem Reger selbst ein Konzert mit eigenen Werken gab (besonders das Streichquartett op. 74 und Trio 77 b), Karl Straube zum ersten Male das große Variationenwerk für Orgel op. 73 spielte und in der Thomasmotette die Choralkantate »O Haupt voll Blut und Wunden« aufgeführt wurde, die außer Orgel, Chor und zwei Solostimmen eine obligate Violine und Oboe verlangt. Die Reger'sche Musik hat in den letzten Jahren sich viele Anhänger erworben, was nicht zum wenigsten Reger's persönlichem Eingreifen, seinen vielen Propagandareisen zuzuschreiben ist. Ein auch nur einigermaßen allgemein gesichertes Urteil über diesen zweifellos sehr interessanten Komponisten steht trotz der hohen Opuszahl noch völlig aus. Man hat sich inzwischen etwas an die absonderliche und neue Behandlung der Harmonik gewöhnt und sieht etwas genauer in den eigentlichen Kern dieser Musik. Da scheint mir vor allem der Umstand wichtig, daß Reger überaus ungleich schreibt, daß er mit sich selbst viel zu wenig kritisch vorgeht oder nicht fähig ist, dies zu tun. Die Entwicklung eines Künstlers ist aber nicht zum wenigsten von der Selbstkritik abhängig. Dann fällt mir an einer ganzen

1) Die Lieder werden auch auf dem Tonkünstlerfest in Graz zur Aufführung kommen.

Reihe von Werken, genauer einzelnen Teilen, der unverkennbar stark eklektische Charakter auf, den man in früheren Werken weniger antraf. Jetzt steht aber Reger in einem Alter, in dem er sich zu einer ausgesprochenen Eigenart durchgerungen haben könnte, wenn er wirklich so viel Eigenes zu vergeben hat, wie er es zu haben vorgibt. Was man überall findet, ist ein immenses technisches, aber einseitiges Können. Es ist nicht zufällig, wenn Reger sein Bedeutendstes in Fugen leistet, daß er die Variationenform am liebsten pflegt, dabei aber bereits etwas von Routine ahnen läßt. Es erhebt sich aber auch die offene Frage, ob das kontrapunktische, überhaupt technische Können im Einklang mit dem allgemeinen musikalischen Gehalt steht, ob es überhaupt immer zu wahrhaft künstlerischen Zwecken verwendet wird. Ich möchte dies in vielen Fällen verneinen, und an Stücken wie den Choralkantaten läßt sich dies auch genauer nachweisen. Dann scheint mir Reger's Melodik, die nie stark und impulsiv war, durch seine Harmonik und Kontrapunkt entschieden etwas verkümmert zu sein. Sollte vielleicht Reger nicht das interessanteste Beispiel dafür sein, daß die Entwicklung eines Komponisten durch einseitige Einwirkung Bach'scher Kunst in Bahnen gelenkt wird, die allermindestens von der künstlerischen Schönheit hinwegführt? Ein Italien des 17. und 18. Jahrhunderts täte der im 19. Jahrhundert einseitig erstarkten deutschen Musik wohl besser als zu irgendeiner Zeit. Deutschland schöpft seit mehr als einem halben Jahrhundert aus sich; wir sind aber jetzt an einem Zeitpunkte angelangt, wo wir dies allmählich am eigenen Leibe zu merken haben, weil wir die Renaissancebestrebungen allzu einseitig aufgefaßt haben.

Richard Strauß führte in einem der »Modernen Abende« der Philharmonischen Konzerte seine »Sinfonia domestica« und das »Heldenleben« auf. Die Nebeneinanderstellung war sehr interessant, indem sie vor allem zeigte, daß Strauß in seinem neuesten Werk sich trotz aller Details zu einer Klarheit der Form hindurchgerungen hat, die bei den früheren großen Werken nicht zu treffen ist. Ich finde es aber unrichtig, wenn man behauptet, das neue Werk sei der Beweis dafür, daß Strauß allmählich zu den »Formen« zurückkehre, eine Ansicht, die bereits Fuß gefaßt hat. Programmwerk ist dieses Werk durch und durch, aber noch nie ist es Strauß gelungen, in einem so ausgedehnten Werke eine solche Klarheit der Formgebung zu erreichen. Welch erdrückende Menge von Themen im »Heldenleben«, in »Also sprach Zarathustra«, während in diesem Werk thematisch sehr ökonomisch verfahren wird. Den Grund, daß Strauß »formeller« wird, finde ich darin, daß er seinen Stoff von Anfang an viel klarer sah, weshalb er nicht äußerlich, sondern von innen, von der Idee aus zu dieser Formgebung gelangte. Insofern halte ich das neue Werk für einen entscheidenen Fortschritt gegen früher. Es ist aber eigentümlich, daß man heute betonen muß, daß die sinfonische Dichtung die Formgebung nicht im geringsten für unnötig hält, sondern, richtig verstanden, sie sogar in sich schließt und nur die Freiheit der Form proklamierte. Weist dann aber ein großes modernes Werk wieder einmal, was allerdings selten genug vorkommt, Formen, wenn auch freie, auf, dann sieht man dieses Werk sofort wieder mit der Brille der alten Sinfonie an! Eigentümliche Zeiten! — Über einige weitere bemerkenswerte Aufführungen im nächsten Heft, Alfred Heuß.

London. — Full account of all the leading works of *Rd. Strauss*, with opinions of different writers, was given IV, 626 and 636 (July, 1903). Principal event of present season has been his "*Sinfonia Domestica*", op. 53, perf. Henry Wood at Queen's Hall 25 Feb. 1905, first time in England. Score dated Charlottenburg, 31 Dec. 1903; original production at New York, April 1904; first played in Europe at Frankfort Festival of the Allgemeiner Deutscher Musikverein on 1 June 1904; often in Germany last winter. Like a symphony, it has 4 sections; first movement, scherzo, slow movement, finale; though running on. The first movement indicates 3 main themes for husband, wife and child. The next 3 movements have headings: — scherzo, "Eltern-Glück — kindliche Spiele" (parents' happiness — child at play); slow movement, "Schaffen und Schauen — Liebes-Szene — Träume und Sorgen" (doing and thinking — love-scene — dreams and cares); finale with double fugue, "Lustiger Streit — fröhlicher Beschluß" (merry argument — happy conclusion). Here 17 rehearsals. The

Oboe d'Amore (effective for child's theme), and 4 Saxhorns (soprano, alto, baritone, bass), made specially for occasion. Played 44 minutes. Had an immense success, and will be repeated this 1st April, Strauss conducting. Below are views of (A) J. A. Fuller Maitland of "Times", and (B) Lionel Monckton of "Daily Telegraph".

(A) The performance of Strauss's "Symphonia Domestica", heralded for some weeks past with wonderful accounts of extra rehearsals held and strange instruments made for the occasion, to say nothing of commentaries and lectures, took place before a very large audience, and as far as the reception went it achieved a great success. It was indeed a foregone conclusion that it should succeed, for it touches that nursery sentiment, so dear to the British public, which has made the fortunes of numberless trumpery ballads, as well as of many a pantomime in which the scene of washing a baby is always the surest of "draws". The commentators, English, American, and Continental, agree that the work is to be regarded in a humorous light, as a musical jeu d'esprit; it is difficult to disentangle the interpretations put upon different passages by irresponsible commentators from the meanings authorized by the composer himself; but, with the programme as a guide, and in consideration of the fact that in one passage two clarinets and stopped trumpets are labelled as representing the baby's aunts, while two horns and the third trombone stand for its uncles, it would be absurd to ignore the "programme" of the piece or to treat it as if it had none. There is a "husband" theme, presented in various moods, sulky, meditative, or impulsive; a "wife", a good deal more genial than the heroine of "Heldenleben"; and a "baby" subject of surprising solemnity, which is no sooner introduced on the oboe d'amore (made specially for this performance by Messrs Laurie et Cie, of Paris) than its enforced evening ablutions begin, much to its disgust. The composer has forgotten to tell us whether a nurse is kept in the household, but the washing is performed in the presence of delighted uncles and aunts, who discover likenesses to the parents in the child. Lest we should be supposed to be flippantly reading into the score what is not there, it is desirable to remark that one phrase is labeled "Ganz der Papa!" another "Ganz die Mama!". Whether the charming scherzo that follows means a game of romps or not, we do not profess to know, but a subsequent combination of the scherzo subject with the "baby" theme is musically one of the most interesting bits of the work. After some more unexplained adventures, the parents have a quarrel in which the wife has the last word; a "Wiegenlied", which would be more satisfactory if it were not conveyed almost bodily from the Lieder ohne Worte, is interrupted by the striking of a singular clock which is apparently capable of announcing no other hour than seven, morning and evening; a graceful passage leads to the slow movement of the work, a richly sonorous section in which we are relieved from the necessity of identifying instruments and subjects with the characters of the story; the baby is again washed, this time more briefly than overnight: the clock strikes seven again, but we regret to say that, on awaking, the parents, who apparently are still in bed, proceed to argue over the baby's future in a double fugue of considerable interest and effect. Of course no one will wish to analyse the fugue as an example of contrapuntal erudition; but it is well worked up, and has many episodes such as might stand for children's songs. Shortly before the end of this bustling finale, after a long pause, there come first six and then eight strokes on the tambourine which seem to call for interpretation of some sort; if the voices of the orchestra do not belie themselves, we should suppose that some form of personal chastisement was being inflicted, but on whom, or by what implement, we are not told. In this and other touches of realism, such as the striking of the clock it is curious to notice how badly they are introduced; in the more imaginative writers such things often give a suggestion for beautiful musical treatment, such as appears conspicuously, for example, in the almost identical suggestion of the striking of "Big Ben" in Sir A. C. Mackenzie's "London Day by Day", where the chimes are turned to fine artistic account. If a jocular attitude of mind is really meant to be induced in those who hear the symphony, it will be generally admitted that the jest is one of the most ponderous that have ever been perpetrated even by a German humourist. It is only just to the composer to record the fact of his remarking to an interviewer that he wished it to be judged as absolute music. Putting aside then all the silly "programme" of events in the life of a family who seem to possess no decided charm or merit except that of cleanliness, it remains for us to attempt an opinion as to the musical merits of the symphony. Without any fancy title, it would have been judged, we think, as a much more interesting composition than any of the composers more recent works, and especially as far more attractive in a general way than "Ein Heldenleben", its immediate predecessor. There are a good many pages, where the hearer has just to wait under an avalanche of noise as patiently as he can until something recognizable as music

greet his ear. The themes are sufficiently individual to be easily remembered, but neither of the subjects which refer to the parents nor the "baby" theme, though this is far the most important in the symphony, has any very remarkable beauty or distinction of actual invention. A reminiscence of Mendelssohn has already been pointed out; another, of the theme of Schubert's sonata-fantasia in G, is equally prominent, and in many other passages we welcome old acquaintances. The manipulation and development of the thematic material will no doubt be called highly ingenious by many professed admirers of the newest music; others will remark that it is easy enough to combine any amount of themes if all possible discords are freely allowed, and will wish for a little less ingenuity and a little more beauty. The scoring is of course the greatest attraction in any work by Richard Strauss, and this is shewn in as masterly a manner as in any of his later works. The oboe *d'amore* is not the only unusual instrument in the score, nor is it used with quite the individuality of tone-colour that might be expected. Bach employed the instrument, for example, in a far more characteristic way. A quartet of saxophones too are rather less effective to the ordinary hearer than was anticipated; but a D clarinet, used prominently early in the work, is certainly of actual value in the colouring. This time, there are fewer cases than usual with the composer of an entirely ineffective use of harps; these instruments are hardly ever used without producing an audible as well as a visible effect. In *Don Juan*, and in many of Strauss's other compositions, the harpists are seen working away as hard as they can, and the harp-line in the score is black with notes, but no perceptible difference exists between passages where they are used and passages where they are not. Apart from the scoring, the actual material of certain sections is very much more pleasing and interesting than usual; the Scherzo has been already mentioned, and the finely conceived slow movement is a passage that will probably endure in the estimation of musical people in general, long after the baby and his bath have been forgotten. In the final fugue too, as before mentioned, there are many points of real interest, not mere noise. The execution of the work was as fine as was to be expected after seventeen extra rehearsals; M. Sons played the violin solo part, which is of great importance throughout, quite admirably, and the whole symphony could hardly have been better played. We cannot enter into the question whether all this array of instruments, all the manifold pains of preparation, advertisement, and everything else, was worth while in order to enforce upon the hearers no idea of greater value than the facts that in Germany some couples fall out and agree again, while some babies are washed both morning and evening.

(B) After some months of expectation musical London has been enabled to listen to another of those strange and baffling works with which Richard Strauss awakens the enthusiasm of many, the execration of some, and the wonder of all. As to this wonder indeed there can surely be no question. Even those who regard with the bitterest dislike the audacious lengths Germany's most conspicuous composer allows himself in his endeavours to extend the province and the vocabulary of music — even they must confess that the mere technical accomplishment of such works, with all their flaws and debateable passages, is a thing to marvel at. Examined through the printed page, Richard Strauss's larger compositions overwhelm the eye; but his worst enemies can scarcely aver that here is naught but an ingenious piling up of shallow polyphony. Were "Till Eulenspiegel" and the rest merely brilliantly clever "on paper", one might well say that the composer had gone hopelessly astray, and that his so called genius was but an illusory veneer. As a matter of fact however the strange designs which Strauss builds up story by story into his "skyscraper" scores make an extraordinary average of appeals to the enlightened ear. Much of course depends upon the performances, where such instrumental complexities are concerned; while even the composer's most ardent upholders would not venture to deny that in all his more recent orchestral works there are pages which the normally constituted human ear cannot possibly be expected to analyse without the closest acquaintance and study — if at all. This brings us to a former contention, namely that music as aggressively original and as violently complicated as that of Richard Strauss depends for its effects, as much as anything, upon the momentary mood of the listener. A placid state of mind, or a rather fatigued brain, are in his case almost complete hindrances to enjoyment. But with the nerves at high tension, and the perceptive faculties sharpened to a fine point, there is no resisting the bewildering magnificence of his outpourings. Here and there he sets one a problem that is seemingly utterly insoluble, but a moment after the burden of doubt is lifted, and we are borne away upon the wings of music that seems unearthly in its voice and range of spirituality. The emotions thus aroused are of course entirely different from those that attach to the hearing of works by the older masters. We must cast aside the delight of tracing the form and symmetry of music, as well as its melodic structure and colour, and substitute for that the vague and exciting impressions of sound that is woven

for the most part too closely for our ears to unravel it as it flashes by. To many the loss of the old delight must needs be a fatal bar to enjoyment, to those who can swallow their Strauss whole the compensation is complete. I have written in general terms thus far, because what is true of one of Strauss's orchestral works is, in a great measure, true of the rest. Of course the programmes and the details vary. We have had the impish fantasy of "Till Eulenspiegel", the mingled suffering and exultation of "Tod und Verklärung", the freakish tragedy of "Don Quixote", and so forth. In "Ein Heldenleben" Strauss set himself the wide task of painting the circumstances and emotions of the heroic life. From these exalted regions the composer had naturally to look downwards for his next field of battle. This at length he found at home, and the "Domestic" Symphony is the result. Messrs. Pitt and Kalisch's programme-book devoted some attention to the fact that Strauss has in this case discarded the term "Symphonic Poem". But the point does not seem important. His "poetic basis" suggested in a manner the first movement, the Scherzo, the slow movement, and the finale of a symphony; and so he thus labels it. But the sections of the work lead one into the other, and, so far as its essence and manner go, the "Domestic Symphony" might just as well have been styled a symphonic poem and entitled "Home". The plan of the work is quite characteristic of the master. He attaches themes to the Husband and Wife, while for the Child he has resuscitated the oboe d'amore — a scarcely necessary proceeding, when he had the acid-sweet cry of the ordinary oboe ready to his hand. These matters are set forth with all Strauss's usual elaboration in the first section of the symphony. The Scherzo is intended to draw a picture of parental content, with the playing of the child finally merging into a lullaby. In the Adagio comes a burst of the love-music that Strauss can mould into such ecstatic shapes. But the dreams of the parents are interrupted by the Glockenspiel, which strikes seven o'clock in the morning, calling us from the romance of the night-hours to the reality of the waking world. In the bustle of a double fugue, developed with the utmost freedom and unconventionality, we are supposed to hear the voices of Husband and Wife debating in friendly argument the career of the Child. But the ending is a happy one, and no trace of pessimism mars the cheery and outspoken coda. Effects largely dynamic in character play an important part in Richard Strauss's orchestral methods. Accordingly, it is not surprising to find the composer painting the simple pictures of his "programme" with an enormous box of colours. To his string band he adds a mass of wind that include such luxury as an oboe d'amore, a clarinet in D, a quartet of bassoons — with a contra fagotto — an octet of horns, a family of four saxophones, and a full array of brass and percussion. With such means the most tremendous narrative might surely be musically illustrated. But apparently Strauss has uses for all in the parlour and nursery of his imagination. That his methods in this "Domestic" example ran, for the most part, parallel with those to which he has accustomed us in former works I have already said. In more intimate detail criticism is hardly entitled to speak upon so short an acquaintance. Clearly we have here the now familiar Strauss in all his glory. Those who have loved him of old will again relish the almost diabolical ingenuity with which he weaves and dissects his themes, the unceasing pains that enable him to show us a wealth of new orchestral colours, and the audacity with which he sets precedents of form and harmony at defiance. And naturally these things will once again exasperate those whose ears are closed to the peculiar magic of his art and only open to his faults. Between the two parties I must again range myself, at the risk of being styled a mere fence-percher. Assuredly there is much cacophony in the "Domestic" Symphony — cacophony which indeed the composer's programme goes a very little way to justify. But side by side with sounds that defy the ear to analyse them satisfactorily, we have music whose absolute beauty is undeniable. Strauss has been happier, I think, on former occasions in the shape of some of his themes; but he has never worked up his material with greater cunning. Of the strange little graces of the Scherzo, of the subtle charm of the dream-music, of the irresistible rhythm of the chief subject of the fugue, and of the many suggestions of folksong that are drawn into the score, many impressions might be given. But the "Domestic" symphony will be heard again, and its features will not lose their interest and fascination with better acquaintance. Let me now merely repeat that Strauss's latest work is an entirely characteristic one, and that it brims over with music which, whether it be beautiful or brutal, only Strauss himself could have written. Henry Wood's reading of the work seemed to leave no room for reproach, and the performance can only be described as a magnificent one.

To the views last given the undersigned subscribes, without any of the qualifications. Strauss has sat here brooding superlative music; family incidents surround; playfully he broders on an allusion; then with banter permitted to deep-thinkers he notes the

same on his score. But the music is the thing, and there has been no such music since Wagner and Brahms.

C. M.

München. Der Chorschulverein, dem wir einzig noch die Möglichkeit ältere Vokalmusik zu hören verdanken, brachte unter Leitung des verdienstvollen Domkapellmeisters Eugen Wöhrle die sechsstimmige Motette »O lieber Herre Gott« von Heinrich Schütz, dann die achtstimmige Motette »Herr, ich warte auf dein Heil« von Joh. Michael Bach, dem Onkel und Schwiegervater Joh. Sebastian's, sowie drei alte deutsche Volkslieder, gesetzt von Robert Franz, zu Gehör, prächtige Werke, die so recht die Unerschöpflichkeit unserer älteren Volksliteratur beweisen. Weniger künstlerisches als historisches Interesse erregte eine Sonate in D-dur für Viola da Gamba von August Kühnel (geb. 1645), für Violoncell und Klavier bearbeitet von Franz Bannat (jetzt auch im Verlag »Drei Lilien« in Berlin erschienen). Das dritte Konzert des Orchestervereins wies neben der Kantate »Wachet auf« von Joh. Seb. Bach, dem Konzert in D für Klavier, Flöte und Violine des gleichen Meisters, sowie drei von Motil bearbeiteten Tonstücken aus dem heroischen Ballett »Céphale et Procris« von Grétry, als Neuheit den Chor »Weihe der Nacht« von Fritz Neff, dem jungverstorbenen Münchner Komponisten, auf.

Edgar Istel.

Paris. Presque coup sur coup, l'Opéra a donné deux premières: après *Tristan, Daria*, dont le livret, tiré par MM. Aderer et Ephraïm d'une nouvelle de Korolenko, a été mis en musique par M. Georges Marty, actuellement chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire. Cette œuvre est divisée en deux actes: au premier, le riche boyard Boris quitte, pour une union légitime, sa maîtresse Daria, riche et belle paysanne qu'épouse alors le moujik Ivan. Le deuxième acte, un an après, nous transporte en pleine forêt, dans l'isba où Ivan et Daria coulent des jours heureux, avec leur tout jeune enfant. Soudain, on entend des sonneries de trompe; c'est la chasse du seigneur Boris qui passe au loin. Boris lui-même, qui prétend s'être égaré, arrive bientôt, dans le but de reprendre Daria; il enivre Ivan, comptant en venir facilement à bout par ce moyen; mais le moujik, se révoltant, furieux, saute à la gorge de son seigneur, et l'étrangle; puis il met le feu à sa cabane, afin que disparaisse toute trace de son forfait. C'est sur cette donnée tragique que M. Marty a écrit une partition dans laquelle il a mis toute sa science de compositeur, science qui ne l'empêche pas, comme tout d'autres, d'être original et d'avoir écrit dans *Daria*, tels morceaux (les airs de ballet du 1^{er} acte, avec chœurs en sourdine et canon à l'unisson et à la quinte; la scène de rupture entre Boris et Daria; celle du mariage avec chœur a cappella; la solitude, en mi mineur, du prologue du second acte, motif principal de la pièce; la berceuse du 2^e acte; le chant des bûcherons; la chanson cosaque) qui ont été goûtés par tous les musiciens.

Daria était interprété par MM. Delmas (Ivan) et Rousselière (Boris) et M^{lle} Vix, sortie cette année du Conservatoire, qui débutait dans la belle œuvre de M. Georges Marty.

A l'Opéra-Comique, après quelques retards, le *Hollandais volant* (Vaisseau-fantôme) a reparu sur l'affiche dans les derniers jours de décembre, chanté par M^{lle} Friché, Cocyte, MM. Renaud, Cazeneuve, Vieuille et Beyle; l'orchestre était dirigé par M. Luigini. Voici dix ans environ, l'œuvre wagnérienne avait été jouée place du Châtelet, sous la direction très peu enthousiaste de M. Danbé. Cette fois, la voilà entrée, pour de longues années sans aucun doute, au répertoire de notre seconde scène lyrique.

Les grandes sociétés de concert semblent prises d'une certaine émulation depuis que M. Marcel, — qui d'ailleurs vient de quitter la direction des Beaux-Arts, — les a obligées à donner chaque saison un certain nombre de compositions nouvelles. C'est ainsi que M. Colonne a fait entendre le *Jour des morts* au Mont-Saint-Michel, de M. Perilhou, *Deux Danses* de M. Debussy, l'une sacrée, l'autre profane, qui n'ont guère d'autre mérite que d'avoir fait applaudir la virtuosité orchestrale du compositeur et celle de M^{me} Wurmser-Delcourt, sur la harpe chromatique de M. Lyon. Puis une *Étude symphonique* de M. Charles Kœchlin, bien nuageuse; le *Prélude*,

choral et fugue de César Franck, orchestré par M. Gabriel Pierné; une Suite d'orchestre fort bien venue, de M. G. Enesco. Enfin, une œuvre considérable de M. Gabriel Pierné, couronnée au récent concours musical de la Ville de Paris: la *Croisade des Enfants*, d'après un poème M. Marcel Schwob (22 et 29 janvier). C'est une légende musicale divisée en quatre parties: le Départ, la grand route, la Mer Méditerranée, le Sauveur dans la tempête. M. Pierné qui, dans une vaste composition, l'An mil, jouée naguère au Châtelet, avait évoqué avec une rare puissance la sombre époque médiévale, ne pouvait qu'être à son aise avec un tel sujet. Le poème de M. Marcel Schwob, tiré des vieux historiens de cette expédition singulière que fut la *Croisade des Enfants*, l'a inspiré avec autant de bonheur.

Le 8 janvier, M. Arthur Nikisch vint prendre la place de M. Colonne. Cette fois, le Kapellmeister du Gewandhaus ne recueillit peut-être pas, au début, les mêmes applaudissements que jadis; mais lorsque, après l'ouverture d'Egmont, la II^e Symphonie de Brahms, le Don Juan de Richard Strauß, vinrent le prélude et la scène finale de Tristan et Yseult, les bravos éclatèrent enthousiastes, rappelant par deux fois le chef d'orchestre, et qui ne firent que redoubler après la Schlussnummer, l'ouverture des *Meistersinger*.

Aux Concerts-Lamoureux-Chevillard, les deux apparitions de M. Pietro Mascagni au pupitre ont marqué les premières étapes d'un retour offensif de l'école italienne dont nous avons cru la France débarrassée depuis le triomphe du Wagnérisme. Cette tentative n'a eu qu'un médiocre succès, car, si le bouillant Kapellmeister d'outre-monts a pu faire, par sa gesticulation désordonnée, les délices d'une partie du public, la presse a été quasi-unanime à réprover cette manifestation intempestive; certains de nos confrères ont même poussé la critique au-delà des limites permises par la courtoisie envers un hôte étranger dont on ne peut, malgré tout, contester la valeur. Comme tant d'autres, M. Mascagni interprète les œuvres qu'il dirige; il a une façon personnelle de les comprendre ou d'essayer de les faire comprendre; il se trompe souvent, commet maint contresens (son ouverture des *Meistersinger* en est une preuve évidente), mais il serait sans doute exagéré de lui imputer à crime ce dont on félicite ses collègues étrangers; le plus grave reproche qu'on puisse lui faire, c'est de s'attaquer à des œuvres qui n'ont aucune affinité avec son tempérament méridional et dont il ne peut, malgré toute sa science appliquée, malgré toute sa mémoire, s'assimiler l'esprit.

M. Chevillard dirigea lui-même ces dernières semaines une Etude symphonique de M. Florent Schmitt, *Amour sacré et amour profane* de M. Malherbe, deux «prix de Rome» de ces dernières années, des Variations sur un thème original, du compositeur britannique Elgar, la IX^e Symphonie de Beethoven; le pianiste Sauer fit applaudir le Concerto en mi bémol de Beethoven.

Après la Messe en ré de Beethoven, l'orchestre de M. Alfred Cortot a continué de faire entendre des œuvres de Liszt: *Fest-Klänge* et la *Légende de Sainte-Elisabeth*, œuvres inconnues du public parisien; M. Armand Forest, que l'on n'appréciait jusqu'à présent que comme concertmeister, s'est placé du premier coup parmi les virtuoses du violon en exécutant le Concerto de Beethoven. A la même séance, une curieuse restitution de l'ouverture de l'*Orfeo* de (15 janvier) Monteverdi (1607) et plusieurs mélodies de Moussorgski (Chant hébraïque; Après la bataille; la Chambre d'enfants, chantés par M^{me} Olénine d'Alheim) ont fait valoir sous les aspects les plus différents, la virtuosité du jeune orchestre de M. Cortot.

Les concerts quotidiens deviennent innombrables: la Société Nationale, dévouée aux jeunes compositeurs, révèle un Quintette pour hautbois et cordes, de M. E. Lacroix, des pièces de piano de M. Debussy, que fait applaudir l'excellent pianiste Ricardo Viñes; Emil Sauer donne quatre récitals; M. Lazare Lévi accompagne le ténor Arens, de Covent-Garden; Bronislaw Hubermann et R. Singer donnent deux concerts dont le succès égale ceux de l'an passé; Arthur Rubinstein se fait connaître en plusieurs récitals fort suivis.

A la Schola Cantorum, à la même séance que l'*Orfeo*, le 27 janvier, fut exécuté l'*Epithalame* écrit par Mare-Antoine Charpentier (1674—1702) en l'honneur du duc Max Emanuel de Bavière, et reconstitué par notre érudit confrère de l'I. M. G.

M. Quittard. Puis ce fut la première audition en France où Couronnement de Poppée, le dernier opéra de Monteverdi (1642) sous la direction de M. V. d'Indy, terminant un concert de musique italienne du XVII^e siècle du'on entendit, un «dialogo e ballo», Tirsi e Clori du même compositeur (1619), la Rosaura (1690), strophes d'Elmiro, d'Alessandro Scarlatti, et une canzone à trois parties, pour orgue, Pensiero tierzo de D. G. M. Casini (1675—?), exécutées par M. Alexandre Guilmant.

Les deux récitals de clavecin, piano-forte et piano, donnés par M^{me} Wanda Landowska à la salle Pleyel (10 et 20 janvier) ont été aussi d'un grand intérêt historique. L'éloge de M^{me} Landowska comme claveciniste et pianiste n'est plus à faire, et l'on ne sait ce qu'il faut le plus louer dans cette rare artiste, de son talent hors de pair ou de son érudition musicale qui lui permet de composer des programmes comme aucun de nos virtuoses n'avait-encore su le faire. Son premier programme était consacré à J. S. Bach et ses contemporains: Dominique Zipoli, Franc. Durante, Dominique Scarlatti, Haendel, Mattheson, Telemann, Rameau, Clérambault. Daquin et Couperin le Grand, dont une suite, intitulée les Folies françaises ou les Dominos, offre sans aucun doute un des plus beaux spécimens de l'art des clavecinistes français d'il y a deux siècles: art délicat, ingénieux, pittoresque, spirituel qu'évoque avec une justesse parfaite la virtuosité de M^{me} Landowska.

Le deuxième concert intitulé: Voltes et Valses, a fait revivre, du XVI^e siècle jusqu'à Chopin, l'histoire d'une forme musical dont un de nos collègues, Mr. Fr. Niecks, d'Edinburgh, nous entretenait il y a un mois (Zeitsch. d. I. M. G., pages 203—205). La Valse est d'origine française, et dérive de la Volte ou Gaillarde qui, au XVI^e siècle, était très en vogue en Italie, en France et en Allemagne. Très vive et voluptueuse, elle régna à la cour de France, jusqu'au XVII^e siècle, où le pudique Louis XIII en fit l'interdiction. On raconte que le duc d'Anjou, Henri III, se prit d'une belle passion pour Marie de Clèves, à la suite d'une volte où ils s'étaient distingués tous deux. La Volte, à trois temps se composait d'un ou deux motifs très courts, on devait donc en enchaîner plusieurs sans interruptions: d'où ces «chaînes» de voltes telles que celles exécutées par M^{me} Landowska: de Byrd, de Praetorius, de J. Champion de Chambonnières, de T. Morley. La Volte devenue populaire passa en Allemagne où elle engendra le Dreher, le Laendler qu'on trouve chez Bach, Haydn et Mozart; elle en revint sous le nom d'Allemande, usurpant le nom d'une ancienne danse à 4 temps. M^{me} Landowska joua sur le piano-forte une chaîne de Laendler et de Valses de Schubert, puis arrivant à la forme artistique moderne de la Valse, l'Invitation à la valse de Weber, la Valse en la mineur de Schumann, Züricher Vielliebchen Walzer de R. Wagner, et la Valse des Sylphes de Berlioz-Liszt. Enfin elle interpréta des valses de Chopin selon l'authentique tradition et non à la manière de certains virtuoses. Cette séance historique de musique comptera parmi les plus belles et les plus rares qu'il nous ait encore été donné d'entendre à Paris.

J. G. Prod'homme.

Aufführungen älterer Musikwerke.

Abaco: Triosonate E-moll (Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

Albert, H.: Festmusik zu Ehren von Martin Opitz anlässlich seines Besuches von Königsberg, für Solo, Streichinstrumente, Chor und Cembalo (Halle, Gesangverein »Fridericana«, O. Richter). — Herbstlied: »Phöbus jagt« f. 3 St. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein).

Arne: Blow, blow, thou winter wind 1st. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.). — Where the bee sucks, there suck I 1st. (ebenda).

J. S. Bach: Brandenb. Konzerte: Nr. 2 (Nancy, Konserv.), Nr. 3 (Wien, Konzertver.), Nr. 4 (Osnabrück, Musikver.; Saalfeld, Musikfest). — Choral »Befehl du deine Wege« (Riga, Bach-Verein). — Kantaten: »Ein feste Burg« (Marburg i. H., Ak. Musikver.; Karlsruhe, Ver. f. ev. Kirchenmus. [Komm in mein Herzenshaus]). »Ich habe genug« (Marburg i. H., Ak. Musikver.). Schlußsatz a. »Lobe den Herren« (Karlsruhe, Ver. f. ev. Kirchenmusik). Rez. u. Arie a. »Jesu, der du meine Seele« u. »Du Hirte Israel höre« (Berlin, Bach-Konzert Irrgang, Harzen-Müller), »Wachet auf« (München, Orchesterverein). — Klavierkonzert D-moll (Graz, Steierm. Musikver.; [1. Satz] Leipzig, Konserv.). — Geistl. Lieder: »Die bittere Leidenszeit« (Berlin, Bach-Konzert Irrgang, Frl. Major), »Liebster Herr Jesu« (Karlsruhe, Ver. f. ev. Kirchenmusik), »O Jesulein süß«, »Komm Herr Jesu« (Koblenz, Ev. Kirchenchor), »Selig wer an Jesum denkt« (Hannover, Marktkirche), »Zerfließe mein Herz« (Stolberg i. Rh., Ev. Kirchenchor). — »Ich folge dir« a. Johannes-Passion (Stolberg i. Rh., Kirchenchor; Koblenz, Ev. Kirchenchor). — Matthäus-Passion (Neuchâtel, Sociéte chorale). — Magnificat bearb. v. Franz v. Schalk (Wien, Gesellsch. der Musikfreunde). — H-moll-Messe (Frankfurt a. M., Cäcilienverein; Krefeld, Konzertges. [Agnus Dei]; Graz, Steierm. Musikver.). — Motetten: »Singet dem Herrn ein neues Lied« (Berlin, Domchor), »Der Geist hilft«, »Jesu meine Freude« (Leipzig, Thomasmotette). — Komm, Jesu, komm, mit Orgel (Wien, A cappella-Chor). — Sarabanden f. Viol.: A-dur, D-moll (Eutin, Stadtkirche). — Sonaten f. Viol.: F-moll (Leipzig, Berber u. Stavenhagen; Hr. A. Hartmann). A-dur (Brüssel, Bouvet u. Jemain). — Sonate f. Viol. u. Pfte. Nr. 2 (Nancy, Konserv.). — Tripelkonzert D-dur (München, Orchesterverein). — Willst du mein Herz mir schenken (Breslau, Bohn'scher Gesangver.). — Violinkonzerte: E-dur (Freiburg i. Br., Städt. Orch.; Gotha, Liedertafel), A-moll (Leipzig, Konserv.). — Sonate f. Flöte u. Pfte. Es-dur (Brüssel, Blanquardt u. Jemain). — Sonate f. Fl., Viol. u. Pfte. (Brüssel, Blanquardt, Bouvet u. Jemain).

Chr. Bach: Fuge über BACH (Hannover, Marktkirche).

Joh. Mich. Bach: Motette »Herr, ich warte auf dein Heil« (München, Chorschulverein).

Phil. Em. Bach: Trio G-dur (Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

A. v. Bruck: »So trinken wir alle« f. 4 St. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Buxtehude: Phantasie u. Fuge Fis-moll f. Orgel (Graz, Steierm. Musikver.). — Ciacona f. Orgel (Eutin, Stadtkirche).

Gir. Conversi (um 1575): Sola soletta (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

Carafa: »Dir allein schlägt mein Herz« Duett (Danzig, Lehrerengesangverein).

B. Cooke (1764—1793): Hark! hark! the lark (Horch, horch, die Lerch') 4st. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Couperin: Le tic-toc-choc les Maillotins (Regensburg, Musikver., J. Berr).

Dittersdorf: Streichquartett Es-dur (Prag, Kammermusikver.).

Donati: Villanella alla Napolitana 4st. (Bamberg, Musikver. Leipz. V.-Q.).

Ebeling, G. (1666): Die güldne Sonne (Glauchau, Hauptkirche Leipz. Soloqu.).

Eccard: Weihnachtslied »O Freude über Freud« 2chörig (Leipzig, Riedelverein). — »Man acht die Musik« (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

Fasch: Triosonate G-dur bearb. v. Riemann (Graz, Steierm. Musikver.; Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

H. Finck: »Ach herziges Herz«, f. 4 St. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein).

J. W. Franck: »Auf, zu Gottes Lobe«, 4—8st. (Karlsruhe, Ver. f. ev. Kirchenmus.).

D. Friederici (um 1600): Cupido 4st. (Bamberg, Musikv. Leipz. V.-Q.).

A. Gabrieli: Agnus Dei a. d. Missa brevis, 4st. (Altona, Motette Hauptkirche).

G. Gabrieli: Benedictus, 12st. f. 3 Chöre (Altona, Motette Hauptkirche; Motette Christianskirche).

G. G. Gastoldi (1556—1622): Il bell' humore (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

Giordano: Caro mio ben (Baden-B. Konz. M. Gay; Cöln, Gürzenich-Konz.; Leipzig, Konserv.).

Gluck: Paris und Helena (Hamburg, Stadttheater). — 1. u. 2. Akt a. Orpheus (Nancy, Konserv.). — Divinités du Styx (Baden-B., Ab.-Konzert, M. Gay). — Trio A-dur bearb. v. Riemann (Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

Grétry: Drei Stücke a. »Céphale et Procris«, bearb. v. Mottl (München, Orchesterverein).

Hammerschmidt: Motette »Mir hast du Arbeit gemacht« f. 5 St. (Altona, Motette Hauptkirche; Motette Christianskirche).

Händel: Allemande u. Menuett f. Orch. (Zürich, Neue Tonhalle-Gesellschaft). — Concerti grossi: D-moll (Dresden, Kgl. Kapelle), in d. Bearb. v. Kogel (Genf, Lamoureux-Konz.). F-dur (Münster, Musikver.). — Messias, bearb. v. J. Reiter (Eutin, Stadtkirche). — Josua, bearb. v. Chrysander (Halle, Neue Singakademie). — Orgelkonzert G-moll, bearb. v. Franke (Dortmund, Synagoge).

Haßler: »Feinslieb, du hast mich g'fangen« (Münster, Musikver.; Osnabrück, Musikver.); Basel, Frankf. Vokalquart.). — Gagliarda (Osnabrück, Musikver.). »Mein Lieb will mit mir kriegens«, f. 8 St. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Jos. Haydn: Jahreszeiten (Breslau, Singakademie; Leipzig, Lindenauer Kirchenchor; Mülheim a/Rh., Singverein). — Konzert f. Vcell. (Bern, Musikgesellschaft). — Motette »Du bist's, dem Ruhm«, 4st. (Koblenz, Ev. Kirchenchor; Karlsruhe, Ver. f. ev. Kirchenmus.). — Qui tollis a. d. C-dur-Messe (Altona, Motette Hauptkirche; Motette Christianskirche). — Schöpfung (Hamburg, Philh. Gesellschaft).

M. Haydn: Tenebrae factae sunt 4st. (Mainz, Liedertafel u. Damenges.-Ver.). — Quintett C-dur (Dresden, Tonkünstlerverein).

Ingegneri: Tenebrae factae sunt (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

A. C. Kopp (1717): Einladung zum Lobe Gottes, 4st. (Glauchau, Hauptkirche Leipzig. Soloqu.).

Adam Krieger: Drei Studentengesänge »Vor Freude laßt uns lustig sein«, »Die lob ich, die in dieser Zeit«, »Seht doch wie der Rheinwein tanzt« (Halle, Gesangver. »Fridericana«, O. Richter).

Lasso: Matona mia, 4st. (Bamberg, Musikver. Leipzig, V.-Q.).

H. von Laufenberg (1412): Engelspiel, 4st. (Glauchau, Hauptkirche Leipzig. Soloqu.).

L. Lechner: Gott b'hüte dich, 4st. (Münster, Musikver.).

Locatelli: Sonate f. Tenororgel bearb. v. Tr. Ochs (Bielefeld, VI. Philh. Konz. Tr. Ochs).

Mathew Locke (1632—1677): Black spirits and white (Geister schwarz und weiß), mehrst. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Lotti: Crucifixus, 8st. (Mainz, Liedertafel u. Damenges.-Ver.).

Lully: Ballettsuite bearb. v. Mottl (Baden-Baden, Sinfkonz.).

Marcello: Largo f. Org. (Hannover, Marktkirche).

Monteverdi: Fragmente a. »Orfeo« (Paris, Schola Cantorum).

Monsigny: Chaconne u. Rigaudon a. d. Op. »Aline, die Königin von Gioconda« bearb. v. Gevaert (Magdeburg. Städt. Orch.).

Morley: Tanzlied »Nun strahlt der Mai«, 4st. (Lübeck, Lehrergesangver.).

Mozart: Adagio E-dur f. Viol. (Frankfurt a. M., Liederkrantz; Baden-B., Ab.-Konzert; Wiesbaden, Ver. f. Künstler u. Kunstfreunde). — Ave verum (Altona, Christianskirche; Riga, Bach-Verein). — Eine kleine Nachtmusik (Naumburg a. S. Winderstein-Konz.; Bonn, Dortm. Philh. Orch.). — Flötenkonzert D-dur (M.-Gladbach, Städt. Orch.). — Gavotte a. Idomeneo (Zürich, Tonhalle-Gesellschaft). — Die Dorfmusikanten (Osnabrück, Musikver.). — Klavierkonzert D-moll (Bonn, Dortmunder Philh. Orch.). — Serenade f. Blasinstr. [K. V. 388] (München, Kgl. Hoforch.); Drei Sätze daraus (Koburg, Meininger Hofk.). — Sonate f. 2 Viol., Vcell. u. Org. (Hannover, Marktkirche). — Sinfonie concertante f. Viol. u. Vla. (Genf, Concerts Marteau). — Violinkonzerte: D-dur (Wien, Ak. Gesangver.), G-dur (Magdeburg, Kaufm. Verein), Es-dur (Gießen, Konzertver.; Straßburg i. E., Ab.-Konzert). — Waldhornkonzert Es-dur (Leipzig, Konserv.).

Mylius (um 1600): »Ein Mägdlein stund« (Barth'sche Madrigalver.).

Palestrina: O domine Jesu (Münster, Musikver.). — Tenebrae factae sunt (Münster, Musikver.). — Motette »O bone Jesu« (Altona, Motette St. Johanniskirche). — Sanctus a. d. Messe »Ecce ego Joannes« (Dortmund, Synagoge). — Soave fia il morir (Berlin, Barth'sche Madrigalver.). — Canite, tuba, in Sion; Hodie beata Virgo Maria (Haag, Utrechter Palestrinachor). — O magnum mysterium (ebenda).

Paisiello: Chi vuol la Zingarella (Leipzig, Fr. A. v. Kraus-Osborne).

Giov. de Orto (um 1470–1520): Agnus Dei (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

Pergolesi: Triosonate G-dur (Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

Purcell: Come unto these yellow sands (Kommt auf diesen gelben Sand), mehrst., Full fathom five thy father lies (Fünf Klaftern tief dein Vater ruht), mehrst. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Quantz: 2 Sätze a. e. Flötensonate D-dur (Graz, Steierm. Musikver.).

Rameau: Rigaudon a. Dardanus, bearb. v. Gevaert (Leipzig, Gewandhaus).

J. Regnart: »Venus, du und dein Kind«, f. 3 St. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

F. W. Rust: Sonate f. Viol. allein D-moll (Bamberg, Musikverein, Hamann).

Schein: »Herbei, wer lustig sein will hier« (Berlin, Barth'sche Madrigalver.). — »Soll es denn nicht anders sein« (ebenda). — »Frisch auf ihr Klosterbrüder«, Paduana f. 4 Hrn. (Halle a. S., »Fridericianae«). »Unverhofft kommt oft«, f. 2 St. u. Contin. aus »Waldliederlein« (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

J. A. P. Schulz: Neujahrslied (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Schütz: Motetten: »Die mit Tränen säen«, bearb. v. Berger 2chörig (Dortmund, Synagoge), »O lieber Herr Gott« (München, Chorschulverein). — »Also hat die Welt«, 5st. (Leipzig, Riedelverein).

L. Senfl: »Ich soll und muß ein' Buhlen haben«, f. 4 St. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

J. Stamitz: Trio C-dur (Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

John Stevens (1757–1837): Sigh no more, ladies (Klagt, Mädchen, klagt nicht), 1st. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Sweelinck: Chanson: Rozette (Berlin, Barth'sche Madrigalver.). — 118. Psalm (Wien, A cappella-Chor).

Vivaldi: Violinsonate A-dur (Graz, Steierm. Musikver.).

Volkslieder, Geistliche. Ein alt Lob- u. Freudenlied a. d. 12. Jahrh. »Christ ist erstanden«, 4st. — Gottes Edelknabe a. d. 15. Jahrh. »O Engel rein«, 4st. — Feldgesang der Taboriten a. d. 15. Jahrh. »Krieger des Herrn«, 4st. — Lobpreis auf Christum (a. d. Gesangbuche der böhm.-mähr. Brüder 1531–1616) »Singen wir heut mit einem Mund«, 4st. — Mahnung an die Gläubigen »O ihr alle, die ihr euch«, 4st. (ebenda). — Die Seele vor der Himmelstür a. d. 18. Jahrh. »Dort hinten vor der himmlischen Tür«, 4st. (Glauchau, Hauptkirche Leipz. Soloqu.).

Waelrant: An die Musikanten (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

John Wilson (1594–1673): Take, o! take those lips away (Bleibt, o bleibt. ihr Lippen, ferne), 1st. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Vorlesungen über Musik.¹⁾

Berlin. Dr. G. Münzer im Lyceum des Westens: Richard Wagner. — Dr. R. Hohenemser in der freien Hochschule: Kurze Darstellung der Entwicklung der Tonkunst bis Beethoven.

1. Über Wesen und Zweck der Musikgeschichte. Etwas über den Ursprung der Tonkunst. Die Tonkunst im Orient. 2. Die Tonkunst der Griechen und des christlichen Alter-

1) Die Vorlesungen an Hochschulen im Sommersemester 1905 können leider noch nicht angezeigt werden, weil das Verzeichn's hierzu noch nicht erschienen ist.

tums bis 900. 3. Die Tonkunst von etwa 900—1600. 4. Die Tonkunst im 17. Jahrh. 5. Bach und Händel und ihre Zeit. 6. Haydn, Mozart und ihre Zeit. Ausblick auf Beethoven.

Edinburgh. Madame Bach in der Musical Education Society: Anton Bruckner's Leben und Schaffen.

Gotland. Tobias Norlind: Geschichte der Kirchenmusik in Schweden.

London. T. R. Croger in d. Literary Society of Regents Park Church: Die Holzblasinstrumente des modernen Orchesters.

Mainz. Kapellmeister Arthur Blass in der Hochschule für Musik einen Zyklus von 26 Vorträgen: Enzyklopädie der Musik, und zwar: I. Ton und Klang. II. Geschichte des *bel canto*.

München. Am 9. März hielt der Psychologe Prof. Dr. Theodor Lipps im »Münchener Musiklehrer-Verein« einen Vortrag über »Ausdruck in der Musik«, dessen geistvolle Ausführungen doch vielfach vom praktischen wie historischen Standpunkt aus Widerspruch zu erregen imstande waren. So behauptete der Redner, in der musikalischen Sprache gebe es keine Konvention (gleichschwebende Temperatur, konventionelle Kadenz usw.?!), er bestritt der Musik die Möglichkeit zu »malen« (sie vermag also kein Naturgeräusch zu stilisieren?!) und dergleichen mehr. Neues Material zur Klärung der vielerörterten Probleme wurde nicht beigebracht.

Paris. Artur Pougin: Charles Gounod und die französische Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Artur Cocquard: Phil. Em. Bach und Haydn. Henri Expert: Die Musik des französischen Reformationszeitalters (Goudimel, de Lattre, le Jeune, Jannequin).

Prag. Dr. Richard Batka: »J. S. Bach's Hausmusik« im deutschen Mädchenlyceum. Dr. Ernst Rychnovsky: »Richard Wagner in Prag« im Verein deutscher Handelsangestellter.

Rom. Dr. F. Spiro: Tschaikowsky's Leben und Werke.

Wien. Th. von Frimmel: Privatkurs über ausgewählte Abschnitte aus Beethoven's Leben und Schaffen (April und Anfang Mai). Dr. Max Graf vom 2. März an einen Zyklus: Ästhetik der Tonkunst. Dr. Max Dietz einen Zyklus: »Das musikalische Tondrama bis Händel. Dr. Erich von Hornbostel: Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft (musikalische Ethnographie und allgemeine Tonpsychologie).

Notizen.

Berlin. Für das Frühjahr 1906 ist hier ein Händelfest geplant, dessen drei Konzerte von Joachim, Schumann und Ochs dirigiert werden sollen.

Die neugegründete Franz Liszt-Gesellschaft hat sich neben künstlerischen Zeilen die Aufgabe gestellt, die soziale Lage der Musiker zu verbessern.

Die Kgl. Bibliothek erwarb die Bach-Sammlung von Franz Hauser († 1870), die unter andern an die 200 Kantaten, die Originalhandschrift der Lukaspassion, Instrumentalwerke Seb. und Ph. Em. Bach's, alte Originaldrucke und Abschriften von Walter und Petzel, im ganzen 282 Blätter von S. Bach's Hand und 21 von der Ph. Emanuels enthält.

Bremen. Am Stadttheater hat der Zyklus, der die geschichtliche Entwicklung der deutschen Spieloper veranschaulichen soll, mit der Aufführung der von Lortzing 1830 neubearbeiteten »Jagd« von Joh. Ad. Hiller (1770) begonnen. Die Hiller-Lortzing'sche Partitur ist von G. R. Kruse wieder ans Licht gezogen worden.

Breslau. Der Bohn'sche Gesangverein brachte in seinem 99. historischen Konzert »Gesänge aus Shakespeare' Dramen« zu Gehör, die zum größeren Teil von älteren

Komponisten herrührten (S. Aufführungen älterer Musikwerke). Das 100. historische Konzert war dem »deutschen Lied vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts« gewidmet.

Kopenhagen. Das Kgl. dänische Musikkonservatorium wird sein neues schönes Haus in kurzem festlich einweihen.

Mainz. Im Anschluß an die Wiesbadener Mai-Festspiele sind für das Jahr 1906 Musteraufführungen Händel'scher Werke geplant.

München. Die Richard Wagner- und Mozart-Festspiele finden vom 7. bis 9. Sept., bez. 11. bis 21. September statt. Das Programm verzeichnet die Meistersinger (7., 18., 31. August), den »Ring« (9. 21. August und 5. Sept.), den fliegenden Holländer (15., 30. Aug.), Tristan und Isolde (16., 28. Aug., 2. Sept.), Figaros Hochzeit (11., 19. Sept.), Così fan tutte (13., 17. Sept.), Don Juan (15., 21. Sept.).

Paris. Ein Internationales Preisausschreiben erläßt der Verlag G. Astruc u. Co. für 1. eine Oper oder lyrisches Drama (20000 fr.), 2. eine komische Oper (10000 fr.), 3. ein Ballett oder eine Ballettpantomime (8000 fr.), 4. ein Trio für ein Klaviertrio (3000 fr.) und 5. eine Sonate für Klavier und Violine (2000 fr.). Der Termin der Ablieferung ist auf 31. Oktober 1896 festgesetzt.

Gustav Bret gründete eine Bach-Gesellschaft. Dem Komitee gehören u. a. Vincent d'Indy, Guilmaut, Widor und Dukas an.

Salzburg. Julius Wald, Redakteur der Salzburger Zeitung richtet anläßlich der 150jährigen Wiederkehr des Geburtstages von Mozart an Tonkünstler, Schriftsteller usw. die Bitte, ihre Ansichten über die Fragen zu geben: Wie urteilen Sie über Mozart und seine Kunst? Welches ist Ihr Lieblingswerk (Lieblingsrolle usw.) Mozart's? Geplant ist ein Sammelwerk unter dem Titel »Mozart-Dokumente«. Sinn kann nur etwa die erste Frage haben; wie wenig Positives bei derlei Rundfragen zu Tage gefördert wird, ersah man anläßlich der Urteile über Wagner.

Stockholm. Zum Direktor der Kgl. Musikakademie und des Konservatoriums ist nach Wilh. Svedbom's Tode Oskar Bolinder erwählt worden. — Das musikhistorische Museum hat mehrere wertvolle russische Volksinstrumente als Geschenk erhalten.

Wien. Der Wiener Konzertverein hat zur bevorstehenden Schillerfeier ein Programmbuch herausgegeben, das außer des von Gerhart Hauptmann verfaßten Prologes die heliographische Reproduktion einer von Max Klinger zu diesem Anlasse gewidmeten Zeichnung enthält. (Artaria & Co. in Wien.)

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

(Die mit + bezeichneten Schriften werden besprochen werden.)

Anonym. Wie studiert man Musikwissenschaft? Von einem Musikhistoriker. Leipzig, Roßberg'sche Verlagsbuchhandlung. 75 S. 80. *M.* 1,20.

Ein kurzgefaßter praktischer Wegweiser, der den angehenden Studierenden über die Ziele seiner Wissenschaft und den Studiengang in treffender Weise aufklärt. Auch der auf S. 28 ff. enthaltene Studienplan für

sechs Semester kann im großen und ganzen gebilligt werden, wenn auch im einzelnen je nach der Individualität des Lernenden natürlich Änderungen eintreten werden. Ich z. B. würde statt des vom Verf. empfohlenen intensiven Studiums Kant's, das, wenn es wirklich Früchte bringen soll, große Anforderungen an den Studierenden stellt, mehr ein gründliches Studium der griechischen Philosophie empfehlen, das immer noch der beste Weg zur Orientierung über die Grundprobleme der Philosophie ist und

außerdem den Vorteil besitzt, den Lernenden in das schönste Stück antiker Musiklehre einzuführen. Daß der Verfasser bei der Zusammenstellung der von 1902—1905 an den deutschen Universitäten gehaltenen musikwissenschaftlichen Vorlesungen meine Tätigkeit in Halle a. S. unberücksichtigt gelassen hat, sei ihm persönlich nicht verübelt; immerhin aber hätte ihre Erwähnung im Interesse der Vollständigkeit gelegen.

H. Abert.

Breithaupt, Rudolf M., Die natürliche Klaviertechnik. Mit zahlreichen Abbildungen, fotogr. Aufnahmen, graphischen Darstellungen und Notenbeispielen. Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt Nachf., 1905. IX, 315 S. nebst 10 Tafeln. *№* 6,—.

Die neue energische Lösung der pianistischen Probleme, die Breithaupt in seinem umfassend angelegten, temperamentvoll geschriebenen Buche unternommen hat und mit der sich jede über eine rein mechanische Handwerkslehre hinausgehende Klavierpädagogik auseinanderzusetzen haben wird, ist zunächst auf empirischem Wege gewonnen worden, durch exakte Beobachtung der individuellen Spielweise großer Pianisten und durch Zurückführung der technischen Phänomene auf allgemeine psychophysische Bewegungsgesetze. Breithaupt will an die Stelle einer einseitigen Fingergymnastik die bewußte Freiheit aller Spielorgane und die Ausnutzung aller Kraftquellen setzen. In seinen Ergebnissen begegnet er sich dabei mit Elisabeth Caland, der Schülerin Ludwig Deppe's, die in ihrer Schrift, »Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels« und in Studien im »Klavierlehrer« 1904 wertvolle Resultate niedergelegt hat. Unter kritischer Stellungnahme zu den weiteren Arbeiten, zu Marie Jaëll's experimentellen Forschungen, zu den Darstellungen der Leschetitzky-Methode von Malwine Brée und Marie Unschuld von Melasfeld u. a. gewinnt Breithaupt die Prinzipien einer »natürlichen Klaviertechnik«, die vom »freien Fall«, der Ausnutzung des Gewichtsmoments, ausgeht und von da zur Innervierung (»Spannung«) des ganzen Spielorganismus (Arm-, Schulter- und Rückenmuskulatur) weiterschreitet. In einer erschöpfenden Darstellung aller technischen Formen, die immer den lebendigen Musiker verrät und für gelegentliche logische Ausdrucks- und Dispositionsmängel durch frische Anschaulichkeit entschädigt, wird ein überaus reiches Material beigebracht, das hier näher zu prüfen leider der Raum verbietet. Es wird demjenigen, dem die

physiologischen Vorbedingungen der Spielweise aufgegeben sind, ein selbständiges Studium ermöglichen. In diesen rein technischen Erörterungen wie in den Kapiteln ästhetischen und psychologischen Inhalts liegen allenthalben neue bedeutsame Werte, die von scharfer Beobachtungsgabe und oft von eigenartiger Intuition zeugen. Nicht um eine neue Methode handelt es sich in dem Buche, sondern um die Feststellung der von großen Pianistenindividualitäten bewußt oder unbewußt angewandten natürlichen Funktionen der Klaviertechnik. Aus eigener Erfahrung kann ich feststellen, daß sich das »Umstudieren«, der Übergang von einem reinen Fingerspiel mit seinen gefährlichen Muskelkontraktionen und seinen mechanischen Übungen zu einer beweglichen, mit Fall-, Schwung- und Gleitbewegungen arbeitenden Technik in relativ kurzer Zeit erreichen läßt. Zwischen dieser »gelösten« Technik, deren Typen wir etwa bei Teresa Carreño oder bei Godowsky finden, und der »Spannungstechnik«, wie wir sie bei Künstlern wie Busoni oder Lamond bewundern, besteht ein gewisser Widerstreit. Als pädagogisches Ziel erscheint mir die erstere wertvoller als die zweite. Eine lockere Spielweise mit freiem Armfall, mit gelöster Muskulatur und mit »Fühlen« des Tones gestattet eine Lösung der schwierigsten technischen Aufgaben mit dem kleinstmöglichen Kraftaufwand. Besonders Veranlagte werden von hier aus zu der intensiveren Technik vordringen, die durch eine einheitliche Spannung den steten Kontakt zwischen Willensimpuls und Fingerspitzenerv herstellt. Sie sichert die unmittelbare Beherrschung des künstlerischen Ausdrucks, — aber sie bedingt auch durch die auf die Innervierung verwandte Konzentrationsarbeit einen Energieverbrauch, der mir nur bei einem ganz intakten und unverbrauchten Nervenapparat unbedenklich erscheint.

Hermann Springer.

Caland, Elisab., Die Ausnutzung der Kraftquellen beim Klavierspiel. Physiolog.-anatomische Betrachtungen. gr. 8^o, 61 S. m. 31 Tafeln. Stuttgart, Ebner'sche Musikalienhdl. 1905. *№* 3.—.

† **Dent, E. J.,** Alessandro Scarlatti: His life and works. gr. 8^o, X, 236 S. London, Edward Arnold, 1905.

Förster, O. Alexander Winterberger. Seine Werke, sein Leben. Mit einem vollständigen Verzeichnis der bis jetzt im Druck erschienenen Com-

positionen. 4^o, 50 S. Hannover, Louis Örtel 1905.

Ist eine warme Propagandaschrift für den mit Unrecht so wenig bekannten Komponisten, der bis dahin 131 opera erscheinen ließ. Die Broschüre wird vorläufig gratis abgegeben.

Gasperini, G., Storia della Semio-grafia musicale. Manuale Hoepli. Milano, Ulrico Hoepli, 1905. VIII u. 317 S. kl. 8^o. L. 3,50.

Ein verdienstliches Handbuch, welches schnell über die Entwicklung der Notenschrift von der Zeit der Ägypter bis auf unsere Tage orientiert. Daß bei diesem umfassenden Arbeitsplan die einzelnen Phasen der Entwicklung nur skizzenhaft dargestellt werden konnten, liegt auf der Hand. Anzuerkennen ist des Verfassers Bemühen, sein Werk in jeder Beziehung auf die Höhe der Forschung zu bringen. Eine große Zahl Beispiele, deren Wiedergabe an Korrektheit zuweilen etwas zu wünschen übrig läßt, unterstützen die gewandte Darstellung. Das Buch verdient als erste italienische Geschichte der Notenschrift besondere Anerkennung.

J. Wolf.

† **Grunsky, K.**, Musikgeschichte des 17. u. 18. Jahrhunderts. Sammlung Göschen. kl. 8^o, 164 S. Leipzig, G. J. Göschen. M —.80. 1905.

† **Jahrbuch der Musikbibliothek Peters** für 1904. 11. Jahr. Herausgeg. von Rud. Schwartz. gr. 4^o, 146 S. Leipzig, C. F. Peters, 1905.

† **Kassner, R.**, Die Moral der Musik. 8^o. XLIV, 212 S. München, Bruckmann 1905. M 7.—.

Klatte, W., Zur Geschichte der Programmusik. In »Die Musik«, herausgeg. von R. Strauß. kl. 8^o, 66 S. Berlin, Bard, Marquard & Co., 1905. M 1.25.

Krehl, Stephan, Allgemeine Musiklehre. Sammlung Goeschen, Band Nr. 220. Leipzig 1904.

Sehr tüchtig und brauchbar für den Kreis von Musikfreunden, an den die Sammlung Goeschen sich wendet. Der Verfasser steht als Theoretiker und Musikpädagoge auf durchaus modernem Standpunkt; er vertritt in vielen Fragen die Ansichten

Hugo Riemann's, dessen längst widerlegte und auch durch ihre neueste Formulierung nicht gerettete Moll-Anschauung er leider mitübernimmt. Die nicht zahlreichen Beispiele aus der praktischen Musikliteratur sind bekannten Meisterwerken entnommen; eine Ausnahme bildet Louis Nicode's op. 12. aus dem zur Kennzeichnung moderner Harmonik und ihrer Auffassung eine kleine Stelle entlehnt wird. R. Münnich.

Lankow, A., Die Wissenschaft des Kunstgesanges. 4. Aufl. gr. 4^o. Leipzig, Breitkopf und Härtel. M 8.—

Levi, Eugenia, *Lirica Italiana antica: novissima scelta di rime dei secoli XIII, XIV, XV: illustrate con sessanta riproduzioni di pitture, miniature, sculture, incisioni e melodie del tempo e con note dichiarative: in Firenze presso Leo S. Olschki, 1905. XXXI und 325 S. 8^o. Lire 12,—.*

Ausgehend von dem Gedanken, daß in einer Zeit das gleiche Empfinden den Dichter, Musiker, Maler und Bildhauer beseele, erläuterte Verfasserin ihre hübsche Sammlung lyrischer Gedichte des 13. bis 15. Jahrhunderts durch Beigabe zugehöriger Melodien und Tonsätze sowie durch Wiedergabe von Gemälden, Miniaturen und Plastiken verwandten Inhalts. Der leitende Gedanke ist entschieden glücklich; was Verfasserin darbietet, wirkt durchaus charakteristisch. Die Reproduktionen sind fast durchweg gelungen, nur die Wiedergabe der Musikbeispiele (zumeist Laudi spirituali zu 1 bis 4 Stimmen) läßt alles zu wünschen übrig und paßt wenig zu dem vornehmen Charakter der Publikation. Die Übertragungen rühren teils von Prof. Gasperini, teils von mir her und beziehen sich fast alle auf das 15. Jahrhundert. Die reiche italienische Musikübung des 14. Jahrhunderts ist leider nur mit einem Beispiele zum Worte gekommen. J. Wolf.

Milé, R. A., Das deutsch-amerikanische Harmonium, sein Bau, seine Behandlung. kl. 8^o, 20 S. Hamburg, v. Festenberg-Pakisich & Co. M —.30, 1905.

Die Lieder Müllich's von Prag (um 1300). Herausgegeben im Auftrage des Dürerbundes in Österreich von

Rich. Batka. Prag 1905. Verlag des Dürerbundes in Österreich.

In Erfüllung eines Teils seiner satzungsgemäßen Wirksamkeit hat der Dürerbund in Österreich — ein Bruderverein des Allgemeinen Deutschen Dürerbundes — das älteste Denkmal deutscher Musik aus Böhmen durch Dr. Richard Batka herausgeben lassen: Die Lieder Müllich's von Prag. Es sind dies der bekannte Reigen (mit Melodie), die Figurierung, ein ewig Wort, von der Urstund unseres Herrn, Müllich's langer Ton (mit Melodie) und in Müllich's Hofton das Liebesgedicht eines Nachahmers. Das schmucke Büchlein, für dessen Umschlag der bekannte Maler Heinrich Jakesch einen auf Alt-Prag träumerisch herabblickenden Minnesänger gezeichnet hat, wird sich gewiß bei Fachgenossen und Bücherliebhabern viele Freunde erwerben. Es ist ein sprechender Beweis dafür, daß Ausgaben älterer Literaturdenkmäler nicht immer in der nüchternen Art der Schulbücher veranstaltet werden müssen, sondern daß eine gediegene künstlerische Ausstattung mit jeder Publikation vereinbar ist. Batka stößt in seiner Einleitung die bisherigen über Müllich von Prag bei Bartsch, Wolkan, Nejedlý und in der Allgemeinen Deutschen Biographie niedergelegten Anschauungen zum Teil um, zum Teil berichtigt und ergänzt er sie. Nach dem jetzigen Stande der Wissenschaft steht nun fest: In Müllich's Liedern haben wir ein Beispiel für deutsche Bürgerpoesie in Prag zu Beginn des 14. Jahrhunderts vor uns, eine Poesie, welche ihren Zusammenhang mit der ritterlichen Minnedichtung nicht verleugnen kann, aber doch ganz verschieden die Richtung auf das Religiöse und Beschauliche, das Spekulative und Mystische nimmt. Daß der Verfasser ein Laie ist und kein Geistlicher, möchte man schon daraus schließen, daß seine Bibelkenntnis sehr ungenau ist. In den Liedern nennt er nämlich gelehrt tuend gern Quellen, aus denen er geschöpft haben will, ohne aber immer richtig zu zitieren. Die Geschichte, die er mit ausdrücklicher Berufung auf das Evangelium Johannis erzählt, findet sich gerade bei Johannes nicht, sondern bei allen übrigen Evangelisten. (Markus 9. 1—6, Matthäus 17, 1—8, Lukas 9, 28—36). Aus der Reinheit der Reime und den kunstvoll gebauten Strophen einerseits und aus den verkünsteltesten Formen andererseits schließt der Herausgeber, daß uns die von Müllich erhaltenen Gedichte seine Jugend- und Alterspoesie repräsentieren, und daß uns aus seinen Mannesjahren wahrscheinlich kein Gedicht überliefert ist. Aber es wäre doch möglich, daß der auffallende Gegensatz auch einen anderen Grund hat. Ver-

gleicht man das einzige Lied, das uns durch zwei Handschriften mitgeteilt wird, die Figurierung, so sieht man die starke Verderbnis der Tradition ganz klar; es ist nicht mehr möglich, die Urgestalt zu ermitteln und sicher zu stellen. Wir müssen also die Unklarheit und Zusammenhanglosigkeit, die anscheinend in diesem Gedichte vorhanden ist, nicht notwendig erklären aus der Unfähigkeit Müllich's, aus der Senilität des Dichters, sondern können beides ebenso auch als Verderbnis eines ursprünglich ganz logisch aufgebauten Gedichttextes auffassen. Die vom Herausgeber in Aussicht gestellte philologische Untersuchung würde zu zeigen haben, ob Müllich von Heimatgenossen nachgeahmt wurde oder ob er auch über die Grenzen der Heimat hinaus einen Einfluß ausgeübt hat. Und die Melodien der beiden erhaltenen Töne? Über die ist eigentlich wenig zu sagen. Sie zeigen — Paul Runge hat sie in moderne Notierung gebracht — in den vielen Schnörkeln und Zieraten ganz deutlich die Zeit der Dekadenz. Aber man mag über den künstlerischen Wert der Lieder Müllich's urteilen wie man will, eines ist sicher, sie sind ein wichtiges Zeugnis dafür, daß die Deutschen in Prag schon zu den ältesten Zeiten ein geistiges Leben besaßen haben.

Ernst Rychnovsky.

Nagel, W. Beethoven und seine Klavier-sonaten. 2. Bd., IX, 412 S. gr. 8°. Langensalza, H. Beyer u. Söhne. # 10.—. 1905.

Nodnagel, E. O. Gustav Mahler's 5. Sinfonie. Technische Analyse. 8°. 39 S. Leipzig, C. F. Peters # —.30. 1905.

Poirée, Elie, Essais de Technique et d'Esthétique musicales. 1^{ère} série. I. «Les Maîtres Chanteurs» de Richard Wagner. II. Etude sur le discours musical faite principalement d'après la partition des «Maîtres». — Paris, E. Fromont 1898/1902.

Oeuvre étendue en 2 tomes, la plus volumineuse peut-être existante sur les Maîtres Chanteurs. Les deux parties de l'œuvre sont très différentes, la première égale les «Guides Wagner» et peut soutenir toute comparaison avec les meilleurs livres de ce genre publiés en Allemagne. — Poirée s'écarte de l'avis des commentateurs allemands en attribuant moins d'importance aux relations de Hans Sachs à Eve. — Il faudrait corriger quelques détails; p. e. justement à

la première page il y a une petite faute d'impression dans la date de la première représentation des «Maîtres chanteurs». — De plus nous devons désigner comme fautive — au moins en cette généralisation — la supposition que les anciens maîtres-chanteurs dérivèrent les noms de leur modes des premières paroles du texte auquel ils étaient adaptés. — En général ce premier tome est une preuve satisfaisante de l'appréciation intelligente qu'a trouvée Richard Wagner en France.

Dans le second volume, d'après étendue et contenu beaucoup plus important que le premier, Poirée fait l'essai d'établir les lois du discours musical. Nous trouvons d'abord des recherches sérieuses sur les formes rythmiques et leurs valeur expressive, ensuite sur les rapports de l'ascendre et descendre de la mélodie à l'expression musicale, enfin Poirée donne une explication de la valeur expressive des divers intervalles. Pour chaque définition il offre un grand nombre d'exemples bien choisis, extraits non seulement de la partition des Maîtres chanteurs mes aussi d'autres œuvres de Wagner, de même que des partitions d'autres grands musiciens. Si l'on admet même qu'il n'y peut pas être question d'un vrai absolu, mais seulement de valeurs approximatives, les conclusions qui résultent des recherches de Poirée sont tout de même fort intéressantes. Nous pouvons qualifier les chapitres sur l'emploi des notes tonales dans la mélodie de Wagner comme les plus éminents, et d'une originalité parfaite les remarques sur certains dessins systématiques et les notes communes à deux groupes mélodiques immédiates. Nous trouvons cependant un peu déplacées et manquantes de cohésion avec l'autre contenu de cette partie les recherches sur les tons antiques; de même le chapitre dévoué à l'instrumentation n'est pas comparable aux recherches à propos et minutieuses que nous offre l'œuvre classique publiée sur ce sujet par Thomas.

Il est impossible de s'occuper dans une critique de tous les détails de l'œuvre volumineuse, publiée à l'usage des spécialistes qui eux-mêmes trouveront qu'il y a encore quelques points libres à une discussion, p. e. la caractéristique des tons. En somme l'œuvre de Poirée est une tentative très-valable de parvenir à une esthétique, pas tendante à schématiser l'art mais plutôt ambitieuse à dériver les règles de l'ouvrage de l'art même. Nous recommandons l'œuvre à ceux qui demandent la connaissance plus approfondie de la technique musicale de Wagner. Que certains Wagnériens allemands ne sachants dévouer à leur idole qu'une adoration plus au moins phraseuse prennent exemple sur l'austérité scientifique

de ce livre. L'éditeur ferait bien de publier même en abrégé une traduction allemande de ce livre, qu'auprès celui de M. Lichtenberger est sans doute un des plus importants et plus spirituels publiés sur Wagner, en France!
G. Münzer.

Prod'homme, J.-G., Hector Berlioz (1803—1869), avec Préface de A. Bruneau et un Portrait d'après Delauney; in 12 on 500 p. Paris, Delagrave, 1905.

Un livre comme celui que vient d'écrire M. Prod'homme eût été impossible il y a un demi-siècle. On eût souri de voir 500 pages consacrées à la biographie minutieuse d'un musicien français. Castil-Blaze ou Scudo eussent haussé les épaules et le public aurait protesté par son indifférence. Les temps sont changés. La critique musicale et l'histoire documentée sont aujourd'hui réconciliées, et chacun s'en applaudit. C'est Berlioz, l'innovateur turbulent, le révolutionnaire tempétueux qui aura — cette fois encore — renversé les préventions de la routine, en attirant et en retenant impérieusement sur sa personne la curiosité publique. Tandis que Lully, Couperin, Rameau, Gluck, C. Franck, et tant d'autres «illustres» doivent se contenter de modestes notices nécrologiques, l'auteur de *la Damnation* compte des biographes comme Jullien, Tiersot, R. Louis, et Prod'homme, admirateurs patients, historiens infatigables. N'est ce pas là un effet posthume de cette bonne fée qui n'a jamais — quoiqu'on puisse dire — cessé de protéger Berlioz, et lui a successivement ouvert le cœur de Miss Smithson, la bourse de Paganini, la critique aux Débats et les portes de l'Institut. Décidément, il n'est rien de tel que de se croire persécuté et de le dire bien haut!

Le Berlioz de M. P. n'est pas seulement une réparation offerte au génie méconnu, mais aussi et surtout un monument de critique impartiale et de sagacité objective. La documentation dont M. P. dispose est immense et la difficulté d'un pareil travail consistait précisément dans la mise en œuvre de tous ces matériaux accumulés. Grâce aux notes, aux appendices, aux textes habilement disposés, l'auteur a su éviter les écueils de la lourde érudition, la monotonie des citations, et alléger son livre sans l'affaiblir. Ceci est un vrai mérite. M. P. a voulu écrire une œuvre exclusivement biographique. De parti pris, il s'est refusé de plaisir des digressions et des «effets» personnels. Il nous conduit d'un pas égal et sûr à travers la vie de B., n'omettant rien d'intéressant, apportant

souvent de l'inédit, et commentant sobrement les faits et les opinions qu'il nous présente. L'avantage d'une paraille méthode historique, c'est de pouvoir plaire à une très grande diversité de lecteurs. L'homme du monde trouvera ici la saveur d'un roman véridique, l'historien se réjouira de posséder un ouvrage définitif, et le philosophe méditera ces pages suggestives. Quel étonnant spectacle, en effet, que celui de cette vie sans cesse bouleversée de «secousses électriques», et qui s'achève enfin dans un «insondable ennui»! Ce romantisme volcanique, dont rien ne saurait apaiser l'éruption, est un merveilleux exemple, un «cas» véritable de sentimentalité impulsive, tel que l'histoire en compte peu. «Rôle de Sisyphe, saule pleureur, rage concentrée, âme incendiée . . .» toute cette outrance d'attitudes et de langage, mêlée aux intrigues souvent égoïstes de la vie journalière, forme bien le tableau le plus vivant qu'on puisse imaginer d'une époque incandescente. Il semble en vérité que la musique française, ne pouvait se relever de l'abattement ou elle était alors tombée, sans se livrer à de brusques écarts, à des gestes éfarés, et sans passer par une phase d'exaspération et d'exaltation presque malade. Berlioz ne l'oublions pas, n'avait dernière lui que Lesueur, Boieldieu, et quelques autres du même genre. Il lui manqua cette tradition immédiate sur laquelle Wagner fonda solidement sa réforme dramatique. B. eut tout à créer, il lui fallut prendre le contrepied de tout ce qui existait en son temps; il fit, pour ainsi dire, un saut dans l'inconnu, et fut, par nécessité, un révolutionnaire de la musique. De là ce romanesque qui nous attire vers sa personne, et de là aussi certaines faiblesses qui rendent son œuvre inégale fragile.

J. Ecorcheville.

Prätorius, Ernst, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft. 2. Folge, Heft 2. 8°, 132 S. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. M 4.— 1905.

Riemann, H., Das Problem des harmonischen Dualismus. Ein Beitrag zur Ästhetik der Musik. (Aus: »Neue Zeitschrift f. Musik«). gr. 8°, 36 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. M —.60. 1905.

Ritter, Hermann, Allgemeines über Streichinstrumente sowie Ideen über ein neues Streichquartett. Leipzig, Bartholf Senff 1905. (Separatdruck aus den »Signalen«.)

Professor Hermann Ritter in Würzburg hat schon seit über 30 Jahren mit bewundernswürdiger Konsequenz und Zähigkeit zunächst für eine Reform von Bauart und Klang der Viola gekämpft. Er hat nachgewiesen, daß die Dimensionen dergewöhnlichen Bratsche nicht den Größenverhältnissen entsprechen, die das Instrument nach seiner Lage (eine Quinte tiefer als die Violine) entsprechend denen der Violine haben müßte, und führt die Mängel des Bratschenkluges hierauf zurück, während die nach seinen Berechnungen erbaute, wohlbekannte Viola alta die Beseitigung obiger Übelstände erstrebt. Diesem ersten Reformversuch hat Ritter neuerdings weitere Ausdehnung dadurch gegeben, daß er, entsprechend den Gesangsstimmen Sopran, Alt, Tenor und Baß, denen bekanntlich in früheren Jahrhunderten die Blas- und Streichinstrumente gern chorweise angepaßt wurden, auch die Einführung von vier verschiedenen Klangfarben im Streichquartett befürwortet (Violino, Viola alta, Viola tenore und Viola bassa oder Violoncello). Er hat vollkommen recht, wenn er in unserem heutigen Streichquartett darin eine Lücke erblickt, daß die beiden ersten Stimmen mit den genau gleichen Instrumenten (also gewissermaßen zwei Sopranen) besetzt sind, statt daß die zweite Stimme einem Instrument zufeile, das bereits in Alltagslage dementsprechend ersetzt Ritter die zweite Violine durch eine fünfsaitige Viola alta mit Violin-e als fünfter Saite, die Bratsche durch eine kleine Kniegeige in der Stimmung G, d, a, e' (Oktave tiefer als die Violine), und das Violoncell durch eine etwas größere Kniegeige in Violoncellstimmung; um mit seinen eigenen Worten zu reden: »Das Prinzip des neuen Streichquartetts ist also: Vier Streichinstrumente von vier verschiedenen Klangcharakteren, die in arithmetischer Proportion und Progression zur Violine, der als mustergültig angenommenen Geige, gebaut sind«.

Das Bedeutende an Ritter ist nun, daß er es nie bei bloßen theoretischen Spekulationen bewenden ließ, sondern unter großen Opfern an Zeit und Mitteln seiner Reform der Streichinstrumente praktische Gestalt gibt. So hat er ein solches Quartett im Atelier Phil. Keller (früher Meindl) in Würzburg bauen und durch verschiedene Quartettvereinigungen erproben lassen. Das

ist der richtige, wenn auch sehr langwierige und vom Dornestrüpp der Vorurteile behinderte Weg; namentlich liegt die Schwierigkeit vor, daß diese neuen Instrumente unter Umständen erst einige Generationen alt sein müssen, um gegenüber den wertvollen bisherigen Streichinstrumenten guter, alter Meister gerecht beurteilt zu werden. Dennoch ist es zu wünschen, daß möglichst viele Quartettvereinigungen dieses prinzipiell neue und wichtige Streichquartett Ritter's einer wiederholten, vorurteilsfreien Prüfung in der Öffentlichkeit unterziehen möchten; erst durch lange, praktische Versuche dieser Art kann man dem Erfinder gerecht werden.

Ritter liebt es, seine Ausführungen durch kleine geschichtliche Exkurse zu begründen und ihnen dadurch mehr Gewicht zu geben. Hier tritt uns freilich ein anderer, weniger Bewunderungswürdiger entgegen. Auf S. 8 und 9 zitiert Ritter seine eigene »Enzyklopädie«; da er dies mit allen dort vorhandenen Fehlern und Irrtümern tut, so muß hierauf eingegangen werden.

Zunächst muß der alte Irrtum (S. 8, 9 und 11) zurückgewiesen werden, als wenn die Violine eine »kleine Viola« gewesen wäre. Dies ist trotz der Niedlichkeitsform »-ino« nicht der Fall; wer je die zahllosen italienischen Bilder aus der Zeit von etwa 1460—1520 betrachtet hat, die das Streichinstrument Lira da braccio darstellen, der sieht ohne weiteres, daß der Violinentypus sich vielleicht aus dieser, nimmermehr aber aus dem damaligen Violentypus, sondern parallel zu ihm, vielleicht von gemeinsamen Urahnen, entwickelt hat. (Hierzu bedarf es gar nicht der dilettantisch-ungenauen, aber immerhin bemerkenswerten Broschüre von Hajdecki.) — Weiter bringt Ritter hier wie in allen seinen Schriften die falsche Form Violono statt Violone für Baßgeige. Dann heißt es: »Die Violen oder Geigeninstrumente des 16. und 17. Jahrhunderts usw. Eine besondere Form der Viola oder Geige war jedoch in dieser Zeit noch nicht feststehend«. Im 17. Jahrhundert?! Der Verfasser der »*Scintille di musica*« heißt nicht La franco, sondern Lan franco. Dann folgt wahrhaftig noch die alte Sage, daß ein »Gaspard Duiffobruggar, 1467 in Welschtirol geboren, den Grund zu der Form der Geige gegeben habe, auf welcher die altitalienischen Geigenbauer weiterschufen«. Dieses Märchen scheint trotz der vortrefflichen neueren Forschungen (Coutagne usw.) unausrottbar zu sein. Der älteste irgendwie nachweisbare D. oder Tieffenbrucker (Caspar) lebte von 1514—1570 oder 71, und es ist nebenbei nicht eine einzige echte Violine von ihm bekannt. — Weiter unten

nennt Ritter als Geburtsjahr Allegri's 1580; in seiner eigenen neuen »Allgemeinen Enzyklopädie der Musikgeschichte« (Leipzig, Schmitz) Band III, S. 34 nennt R. aber als Geburtsjahr 1560! Das ist überhaupt typisch für dieses ganze sechsbändige Werk; es wimmelt geradezu von Widersprüchen, Ungenauigkeiten, veralteten Angaben, Wiederholungen, ungenauen Zitaten oder Bildern, Verwechslungen, sprachlichen Ungeheuerlichkeiten; besonders in der Instrumentenkunde kommen arge Konfusionen vor, kurz, es ist weder für den Fachmann, noch für den wißbegierigen Laien eine zuverlässige Informationsquelle zu nennen. Daß der Verleger in seiner rührigen Reklame auch Zeugnisse berühmter Musiker vorweist, kommt einfach daher, daß nicht ein einziger dieser Herren sich wochenlang mehrere Stunden täglich Zeit genommen hat (noch nehmen konnte!), um das Werk auf seine Zuverlässigkeit nachprüfen zu können! Sympathisch berührt das warme Eintreten für die moderne Musikentwicklung und auch die energische Betonung und Auseinanderhaltung der nationalen Gesichtspunkte, im übrigen aber gäbe es nur ein Mittel, das Werk ernsthaft brauchbar zu machen: Verfasser und Verleger müßten sich entschließen, eine Broschüre im Format der Enzyklopädie herauszugeben, mit Verbesserungen, Berichtigungen und Zusätzen, die allen Abnehmern gratis zugestellt werden müßte. (Die entsetzliche Katechismusform wäre freilich dadurch nicht zu beseitigen.)

Kehren wir jedoch von dieser, durch das Selbstzitat des Verfassers verursachten Abschweifung zurück zu dem verdienten Streichinstrumentenreformer Ritter. Diesem ist auch insofern zuzustimmen, als er durchaus nicht etwa die alte Zusammensetzung des Streichquartetts für die hierfür geschriebene Musik verdrängen will, sondern er hofft, daß, wenn sich das neue, rationell vierstimmig konstruierte Quartett eingebürgert haben sollte, die Komponisten auch eine neue Literatur schaffen werden (ähnliche Versuche von Draesecke, Krug, Schillings für die Stelzner'schen Instrumente liegen ja vor!). Wir wünschen Herrn Prof. Hermann Ritter noch Jahrzehnte frischer Rüstigkeit, um die Früchte seiner energischen und höchst bemerkenswerten Reformversuche ernten zu können; namentlich wäre es wünschenswert, daß Quartettgesellschaften die neuen Instrumente in ihrer Gesamtheit erproben, also indem sie als vierte Stimme nicht ein Violoncello, sondern ebenfalls das von Ritter hierzu bestimmte und gebaute Baßinstrument, die Viola bassa, verwenden.

Aloys Obrist.

Schmidt, Leopold, Die moderne Musik. In »Die neue Kunst«, Herausgeber Dr. H. Landsberg. Berlin, Leonhard Simion Nchf. 1906. 80. 80 S. *M.* 1.50.

Es ist dies ein geistvolles, aber sehr heikles, beinahe gefährliches Büchlein, über das man aber nicht so schnell hinwegkommt. Der Verfasser, einer unserer ersten Musikreferenten an einer Tageszeitung (Berliner Tageblatt), konnte die klassische und ganze neuere Literatur sehr oft an sich vorbeiziehen lassen und als denkender Mann sein Urteil über die Meister immer und immer wieder an guten Aufführungen kontrollieren, befestigen und ausbauen. Er hat auch einen Blick in die Geschichte der Musik getan und operiert — dies ist wohl das Positivste, was L. Schmidt aus diesem Studium gezogen hat — mit der Theorie der Entwicklung; das Prinzip des absoluten Fortschritts, das immer noch bemerkbar genug in Köpfen und Büchern herumspukt, drängt sich nirgends in unangenehmer Weise auf. Das positive Wissen in musikgeschichtlichen Dingen wird man nicht allzu hoch einschätzen dürfen, weil man bald merkt, daß es ein Wissen oft aus zweiter, oft aus dritter Hand ist, und nur selten auf eigener Anschauung beruht. Man kann auch eine größere Reihe historischer Irrtümer nachweisen, denen ich aber nicht allzuviel Gewicht beilegen möchte, besonders an dieser Stelle nicht, wo die meisten Leser selbst kritisch vorzugehen in der Lage sind. Viel interessanter scheint mir die ganze Art und Weise, wie sich Verfasser die Entwicklung denkt. Sehen wir hier etwas näher zu: Den Schlüssel für das Verständnis der modernen Zeit gibt ihm die musikalische Revolution um 1600. Umwälzungen treten dann ein, wenn die Entwicklung wieder auf einen toten Punkt geraten sei. Das sei 1600 der Fall gewesen, dann aber auch um die Mitte des 19. Jahrhunderts, von welcher Zeit an denn auch die moderne Musik datiert wird. All dies ist nichts Neues, interessanter gestaltet sich die Frage nach den Unterschieden dieser Zeiten. Das 17. wie das 19. Jahrhundert brachten eine Befreiung des Individuums von traditionellem Wesen, nur unterschieden sie sich dadurch, daß das 19. Jahrhundert den Individualismus bis zum Subjektivismus gesteigert habe, der im Kampf gegen den Formalismus seinen natürlichen Ausdruck gefunden. Dieser Entwicklungsgedanke hat auf den ersten Blick etwas Überzeugendes, jedenfalls hat sich der Verfasser von ihm leiten lassen und sieht von diesem Standpunkt die Musik der drei

letzten Jahrhunderte an. Der Verfasser sucht — sich selbst unbewußt — gleichsam die Probe für die Richtigkeit seiner Entwicklungstheorie zu machen, bei welcher Probe es sich denn auch zeigen muß, ob die Theorie richtig ist. Da sieht man denn aber, daß sie alle Augenblicke nicht stimmen will, daß der Verfasser entweder sich selbst oder geschichtlichen Tatsachen widerspricht. Einige Beispiele: S. 8 wird ausgeführt, daß früher ein Komponist neu sein konnte, auch wenn er sich an überkommene Vorbilder hielt. Als Beispiel wird Beethoven angeführt, dessen Sonaten auch da neu seien, wo sie sich von denen Mozarts formell kaum unterscheiden. Dann wird ausgeführt, daß der moderne Tondichter nur dann seine Individualität durchsetzen konnte, wenn er die Form, die alte, zerbrach. Wir stoßen dann (S. 10) auf den abstrusen Satz, daß die Musik den Inhalt ohne die Form nicht ändern könne, weil beide im letzten Grunde identisch seien. Das sind Widersprüche, die sich nicht recht beheben, die aber dadurch zu erklären sind, daß der Verfasser die Entstehung der modernen Musik ganz einseitig aus der Befreiung von der alten Form, als Negation der Form erklärt. Diese Auffassung macht dem Verfasser besonders bei der Einreihung von Brahms als einem durchaus modern subjektiven Künstler sehr viel zu schaffen, wo er sich zu der Ausrede entschließen muß: »nicht immer braucht der neue Inhalt der Form zu entwachsen, sie zu zersprengen« (S. 70). Hier sieht man, wie Konstruktionen in der Entwicklung sich rächen, denn was hier für Brahms gilt, das gilt eben auch für gar manchen Künstler früherer Jahrhunderte, wurde in ganz gleicher Weise vom Verfasser in bezug auf Beethoven gesagt. Auch J. S. Bach bekommt an einer anderen Stelle vom Verfasser selbst eine Charakteristik, die auf den modernsten Künstler im Sinne Schmidts passen würde. So heißt es S. 16: »Die Art Bach's, immer ganz persönliches Empfinden zum Ausdruck zu bringen, die Souveränität, mit der er sich in der großen Messe über alle hergebrachten Anforderungen des Kultus hinwegsetzt, sie sind aus protestantischem Geiste geboren«. Hier gibt der Verfasser, weil von einer anderen Seite kommend, wieder seiner Entwicklungstheorie einen Stoß, und derartige Widersprüche könnten noch in ziemlicher Menge angeführt werden. Etwas können wir denn auch aus Schmidts verunglückter Theorie lernen: wir dürfen nicht wie der Verfasser, das Wesen der modernen Musik einseitig im Subjektivismus suchen, der die formellen Schranken durchbrochen habe. Vor allem ist es gefährlich, das formelle Prinzip derart zu betonen, wie dies bei

Schmidt getan wird. Verfasser macht mit Wagner und Liszt kurzweg einen Strich, oder besser den bekannten Strich in die Entwicklung, für ihn beginnt hier — wenigstens theoretisch — ein absolut Neues; daraus entstehen dann auch die vielen Widersprüche, weil ein gescheiter Mann wie Schmidt alle Augenblicke in einer früheren Kunst Ähnlichkeiten mit der modernen Kunst entdeckt; würde er erst die Musik des 17. Jahrhunderts genauer kennen, so würde er so viele Analogien mit dem 19. Jahrhundert finden, daß er dieses ganz anders beurteilen würde. Heute heißt es denn aber endlich einmal mit dem Gedanken Ernst machen, daß das Aufgeben bestimmter Formen¹⁾ noch keinen Bruch mit der Form überhaupt bedeutet, daß z. B. Wagner und Liszt viel stärker mit der Vergangenheit, und zwar auch rein formell zusammenhängen, als sie selbst meinten, daß besonders auch die musikalische Umwälzung um 1600 unendlich viel tiefer geht als die im 19. Jahrhundert. Aber selbst um 1600 lassen sich gar manche Brücken zu der früheren Kunst schlagen, obgleich die Aufgabe, dies zu zeigen, viel schwieriger ist. Man erkennt aber gerade hieran das Wesen der modernen Schriftstellerei, daß sie immer noch nicht fähig ist, mit den Ereignissen in der Mitte des 19. Jahrhunderts, auch nur der Idee nach, fertig zu werden. Auch Schmidt's Schrift bringt trotz mancher anregenden Gedanken keine wirklich positive Förderung in der allgemeinen Erkenntnis der modernen Musik.

Ungefährlicher sind die Abschnitte, die von den einzelnen Meistern handeln. Hier findet man viel Treffendes und ruhig Überdachtes; besonders der Abschnitt über Weber, auch Verdi, verdient beachtet zu werden. Die Darstellung macht im übrigen in bezug auf Namen usw. nicht den geringsten Anspruch auf Gründlichkeit. Doch hätte das nationale Element in der Musik so mancher Völker unbedingt zur Sprache kommen müssen, weil es zum Wesen der modernen Musik gehört. Der letzte Abschnitt, in dem dies wohl hätte geschehen müssen, ist aber überhaupt sehr dürftig geraten und kommt über ein gutes Zeitungsfeuilleton nicht hinaus. A. H.

Schorn, Adelheid von, Franz Liszt et la Princesse de Sayn-Wittgenstein (Souvenirs intimes et correspondance). Traduit de l'Allemand

avec l'autorisation de l'auteur, par L. de Sampigny. Avant-propos de Hugues Imbert. 1 vol. in 18, de XX—470 pp. (Dujarric et Cie Paris, 1905.) 4 fr.

Ce volume, récemment paru, complète fort heureusement les recueils de correspondance déjà réunis par les soins de M^{me} La Mara. Il contient près d'un demi-siècle de souvenirs, nous faisant pénétrer dans le cercle artistique de l'Ilm-Athen dès l'époque où Liszt et son amie s'y installèrent. Henriette von Schorn, la mère de l'auteur de ces souvenirs (morte le 17 mai 1869), avait groupé autour d'elle un petit cénacle de célébrités littéraires; Liszt en fut naturellement l'une des personnalités les plus en vue. Après la mort de sa mère (la princesse était à Rome depuis plusieurs années déjà), M^{me} Adelheid von Schorn, ne cessa d'être en relations, soit directement soit par lettres, avec l'un et l'autre; elle fut un moment secrétaire de Liszt; prit place courageusement dans les ambulances lors de la guerre de 70—71; plus tard, à Rome, elle rendait visite à la princesse; à Bayreuth, elle assistait à la pose de la première pierre du théâtre wagnérien, ainsi qu'à son inauguration en 1876. Jusqu'à leur mort, en 1886 et 1887, elle suit les deux héros de son livre dans leur existence si dissemblable, leur laissant presque exclusivement la parole et n'intervenant, discrètement, qu'autant que cela est nécessaires à la clarté du récit. La traduction de M^{me} de Sampigny est presque trop littérale, et fourmille de fautes d'impression, même et surtout dans les noms propres. C'est le seul reproche qu'on puisse faire à ce livre qui rendra les plus grands services à tous ceux qui s'intéressent à Liszt et à son temps. J.-G. P.

Steiner, A., Aus dem zürcherischen Konzertleben der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts. Zweiter Teil (1878—1895). 93. Neujahrsblatt der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. gr. 4^o. Zürich, Gebr. Hug & Co. in Kommission. 1905.

Dem zürcherischen Musikleben dieser Zeit geben das Auftreten von Brahms, der Programmmusik und dann besonders auch

¹ Trotzdem Sch. das Wesen der »Form« verschiedenlich zu erklären sucht, gelangt er zu keinen befriedigenden Ergebnissen; ich kann mich aber nicht darauf einlassen.

die Wiederbelebung Bach's, ferner aber, und nicht zum wenigsten, das immer zahlreichere Auftreten schweizerischer Komponisten das Gepräge. Der künstlerische Leiter war während des ganzen Zeitraums Friedrich Hegar, der mit weitschauendem Blick auch jetzt noch den Abonnementkonzerten vorsteht.

Widor, Ch. M., *Technique de l'Orchestre Moderne*. Paris, Lemoine, 1904. p. 276. Imperial 8vo. 10 fr.

The subject of orchestration seems and is very simple to those who know it by instinct or practice. Not so in teaching, in class-room or by writing. As lines of thought there are then to be considered: — (a) the individual technique of each instrument, (b) the artistic use of the same in combination, (c) the use of groups as groups, (d) the handling of the orchestra as a whole. A theoretically good plan of written exposition would probably be: — Book I, consisting of "a" above-mentioned followed by "b", under each instrument; then Book II, with "c", the groups; then Book III, with "d", the collective orchestra; then Book IV, appendices of numerous useful kinds, according to fancy or requirement. Berlioz' "Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes" (Paris, Lemoine, 1844, is practically Book I (a) above mentioned, with a very little of Book I (b). In English by Mary Cowden Clarke (London, Novello, 1858). In German by Alfred Dörfel (Leipzig, 1864). F. A. Gevaert's "Nouveau Traité d'Instrumentation" (Paris, Lemoine, 1885) is Book I (a); while his sequel, "Cours méthodique d'Orchestration" (Paris, Lemoine, 1890) is Book I (b), Book II, and Book III. The former in German by Hugo Riemann (Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1887). Needless to say, these are world-renowned works. S. Jadassohn's "Lehrbuch der Instrumentation" (Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1889) is a compendious Manual; in English (ditto, 1898). Ebenezer Prout's "The Orchestra", vol. I, "Technique of the Instruments" (London, Augener, 1897) is Book I (a); and the same, vol. II, "Orchestral Combination" (ditto, 1899) is Book I (b), and Books II, III, IV. The method of this is excellently conceived. — Now Berlioz' work, because the pioneer, with interesting letter-press, is still bought and used. But, plain to say, it is very unsatisfactory. Technically of course out of date, as written 60 years ago; and has nothing at all methodical about the combinational study (in which Gevaert and Prout still hold the field). The present work is nominally to add longer life to that of

Berlioz, giving supplementary information for the different instruments (Book I in fact), with a few useful appendix tables &c. (Book IV in fact). If really so, it would have been much better to make a new edition of Berlioz with this interspersed. But in effect present work is virtually complete in itself. Any musician with general knowledge will thus find here a supplement-manual very approximately up to date. As such it is invaluable.

The vast amount of additional information here given on instrumental technique, on new or even prospective instruments, and on a multiplicity of orchestral devices, shows the great thoroughness of the Parisian school of orchestral teaching. For all wind there is the following information: — modes of articulation (single double and treble tonguing), metronomed maximum articulation-speed of repetitions and detached notes (new and very useful), approximate maximum duration of breath (e. g. at one extreme the oboe, at the other the trombone in forte), poor and weak notes fully detailed, legatos to be avoided, available close and extended trills (the latter new and very useful), full description of mutes. For specially clear notes relating to separate instruments, take the following samples: — certain little-known *arpeggiando* difficulties on flute; "echo" powers special to clarinet; great rapidity of articulation and skips on bassoon; new tone-raising (not tone-lowering) third-piston for First Horn; shakes by articulation on horn, by piston on trumpet; distinction between hand-stopping and mute-stopping on horn; grotesque effects on trombone; the lever chromatic kettle-drum; extensive practical remarks on drum-writing; abundant special matter regarding harp; chromatic scales on violins how managed; the new tremolo on ditto; the "perfect fifth" on ditto denounced (this should have been removed from the books long since); the thumb on violoncello; octave work on double-bass. Regarding double-stops on strings certainly the book fails, as all others. The true way to study this is not by long lists of possible chords, but by examining the first principles of laying the palm and fingers over the finger-board, in instruments held to the chin or rested on the ground; then composer forms his own combinations, while the study throws light on all other passages in single-stopping also. Author believes with Hermann Eichborn ("Die Trompete" etc., Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1881), that the Bach and Handel high trumpet-notes were all matter of mouthpiece only. The organ section is readable (author organist of St. Sulpice).

He properly corrects Berlioz' one small slip about the invalidity of mixtures. His attempt to refute B. about "Emperor and Pope" on the other hand not at all convincing; for mixtures, strong sustained diaspans, and deep pedal-notes (if nothing else) undoubtedly kill the orchestra. He holds that Bach's "full organ" was without reeds, which he used only for the chorale-melody. He gives same opinion as present reviewer (V, 36) that Barker's pneumatic levers connected by inelastic tracker-work, but not by pneumatic tubing, are artistically the ideal action. — No student, scarcely any composer, can dispense with the present work, which surpasses all others on its particular subject, throwing special practical light on the "wind". Two critical remarks however to conclude. "Approximately up to date" above means that Rd. Strauss's results are not included. Secondly, all text-books disagree as to compasses, standards, and crooks used, in the greater part of the "wind", and there should be an international collation. C. M.

Wotquenne, A., Catalogue thématique des œuvres de C. Ph. Em. Bach. gr. 8^o, 109 S. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1905. M. 10.—

Die Absicht, den Katalog der Werke Ph. Em. Bach's zusammenzustellen, hat schon Jac. Heinr. Westphal gehabt und sie auch zum Teile verwirklicht. Wotquenne hat dieses Verzeichnis vervollständigt und dies sicher mit der ganzen Gründlichkeit, die dem Brüsseler Bibliographen eigen ist. Der Dienst, der mit dem Katalog der Wissenschaft geleistet wird, ist sehr beträchtlich, da wohl die Wenigsten eine ganz klare Vorstellung von der Zahl der Werke Bach's gehabt haben werden. Am größten ist die Zahl der Klavierkonzerte, nämlich 47 (davon 2 für 2 Klaviere), was bedeutend mehr als den dritten Teil der übrigen, kleineren Klavierwerke ausmacht. Diese eine Tatsache sagt schon sehr viel. Verhältnismäßig groß ist bekanntlich auch die Zahl der geistlichen Werke, Oratorien, Kantaten, Motetten usw.

Besprechung von Musikalien.

Johann Sebastian Bach's Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725). München, G. D. W. Callwey. Querformat 124 S.

Die Neuauflage dieses Dokuments für Bach's Familiensinn hat eine Vorgeschichte, die man wissen muß. Vor etwa einem Jahre erschien das Notenbuch als Unternehmen der bekannten Kunstzeitschrift »Kunstwart«, und als Herausgeber zeichnete Dr. R. Batka, der musikalische Redakteur der Zeitschrift. Als »Rezensionsexemplar« war jedoch das Buch einige Monate nach der Herausgabe nicht zu erhalten, da, wie der Bescheid vom Verleger lautete, Änderungen an der Ausgabe vorgenommen würden und sie vom Buchhandel zurückgezogen worden sei. Vor einiger Zeit erschien nun das Notenbuch wieder, doch nicht mehr vom »Kunstwart« herausgegeben, sondern als Privatunternehmen des Verlags Callwey, doch zeichnet auch hier Dr. Batka als künstlerischer Herausgeber. Mir stehen beide Ausgaben zur Verfügung, die sich beide in ihrem Notentext durch eine teilweise verbesserte Aussetzung des Generalbasses unterscheiden. Der übrige Unterschied besteht einzig in einer kleinen Er-

weiterung des Batka'schen Vorwortes, das am Ende auf einige »Stichfehler« aufmerksam macht.

Dies ist, in der ruhigsten Art und Weise erzählt, die äußere Vorgeschichte der Ausgabe. Nun diese selbst. Sie beweist wieder einmal schlagend, daß Männer (und mögen sie selbst Biographien über Bach geschrieben haben), die die Spielpraxis der alten Zeit nicht kennen, ferner musikalisch nicht durchgebildet sind, ihre Hände von derartigen Ausgaben durchaus ferne halten sollten. Guter Wille allein tuts hier nicht. Das Vorwort zeigt das Buch als ein »musikalisches Haus- und Erbauungsbuch« an, »das unter den Noten jeder kunstliebenden deutschen Familie liegen sollte«. Daß es sich für einen solchen Fall nur um eine »praktische« Ausgabe handeln konnte, bemerkt der Herausgeber selbst. Hier verstößt aber die Ausgabe auf das Größte gegen alles musikalische Empfinden und damalige Spielpraxis. Die sämtlichen zweistimmigen homophonen kleinen Klavierstücke, die einen Hauptteil des ganzen »Notenbüchleins« ausmachen, marschieren in nacktem, zweibeinigem Satze daher, Oktaven, leere Quinten jagen sich nur so. Wie es sich damit verhält, braucht hier

nicht gesagt zu werden; wenn über etwas, so ist man sich über die homophonen zweistimmigen Sätze dieser Zeit im reinen. Wahrscheinlich hat vor allem dieser Mangel der Ausgabe den »Kunstwart« veranlaßt, sich von ihr zurückzuziehen. Denn Dr. Batka findet es für gut, in dem Vorwort der zweiten Ausgabe, gerade hierauf zurückzukommen und folgendes zu sagen: »Die meisten zweistimmigen Sachen Bach's klingen auf dem modernen Klavier durchaus nicht »leer«, und eine harmonische Verstärkung ist keineswegs nötig. Wie alle populären Ausgaben verzichteten auch wir nach reiflicher Erwägung, auch um das Format der Urschrift zu bewahren und das Büchlein nicht zu verteuern (sic!) auf die schriftliche Fixierung harmonischer Füllstimmen, die wie zu Bach's Zeiten dem Stegreifspiel geschulter Musiker überlassen bleiben mögen«. Diese Worte sind nun sicher nichts als eine Ausrede. Mit autoritativen Behauptungen dem Publikum einfach Auffassungen zu oktroyieren, heißt einen begangenen Fehler nur böser machen. Was heißt »reifliche Erwägung«, »populäre Ausgaben«, »Verteuern des Büchleins«, »Bewahren der Urschrift«, wo in dem gleichen Buche andere Stücke eine Aussetzung erhalten haben. Wer wagt zu behaupten, daß Stellen wie:



durchaus nicht »leer« klingen? Wir alle können Fehler machen, aber diese mit derartigen Mitteln und Ausreden zu verdecken suchen, heißt entweder allzusehr auf die Urteilslosigkeit des Publikums bauen oder es mit Absicht in die Irre führen. Vor allem sind es denn gerade die Entschuldigungen in der neuen Ausgabe, die zu einer Beleuchtung des ganzen Sachverhaltes zwingen.

Die angegebenen Mängel sind nicht die einzigen. Solche sind auch in der Aussetzung des Generalbasses bei den Liedern und ähnlichen Stücken zu verzeichnen. Hierin war Dr. Batka auf die Hilfe von Musikern, unter anderen Leo Blech, angewiesen, deren Arbeit der Herausgeber, wie es scheint, nicht fähig war zu kontrollieren. Der erste Fehler besteht darin, daß die Klavierbegleitung fast immer mit der Singstimme geht, wodurch die Unkenntnis mit der Handhabung des Generalbasses genü-

gend veranschaulicht wird, die anderen Fehler liegen dann aber am Satze selbst. Die zweite Ausgabe hat zwar die allergrößten Verstöße gegen jegliche Satzregeln korrigiert, besser retouchiert, aber der Satz ist immer noch in den meisten Fällen von einer Unbeholfenheit, daß man einfach erstaunt, wie so etwas von Fachmusikern geliefert werden konnte. Verdeckte und offene Quinten, Oktaven, Akkorde ohne Terz, falsche Schlüsse, vor allem aber mangelhafte Stimmführungen fehlen auch in dieser zweiten Ausgabe nicht, und hierunter sind selbst die Bearbeitungen eines Leo Blech. Schade, daß hier keine Proben gegeben werden können; es kann sich aber jeder Musiker selbst davon überzeugen. So ist eigentlich die ganze Ausgabe unbrauchbar, jedenfalls »als musikalisches Haus- und Erbauungsbuch«, weshalb vor ihr gewarnt werden muß.

A. H.

Krohn, ILMARI, Suomen kansan. Sävelmä. Toinen jakso. Laulu sävelmä. Ensimmäinen vihko. Jyväskylässä, Jyväskylän Kirjapainossa 1904. XII u. 128 S. M 3,—.

Die finnische Literatur-Gesellschaft, welche emsig an der Herausgabe der finnischen Volkslieder arbeitet, hat, nachdem die geistlichen Melodien und die Tanzweisen in abgeschlossenen Sammlungen vorlagen, nunmehr die Liedmelodien in Angriff genommen. Das erste, 172 Weisen umfassende Heft legt der anerkannte finnische Musikgelehrte ILMARI KROHN vor. Waren die Tanzmelodien nach den Eingängen und die geistlichen Lieder wie in Zahn's fundamentelem Werke nach Metrenklassen geordnet, so macht Krohn hier die Anordnung von den Kadenz der Zeilen abhängig, die stets auf vier ergänzt oder reduziert werden. Die Zeilenschlüsse finden Berücksichtigung in der Folge 4, 2, 1, 3. Eine feinere Einordnung ermöglicht die Unterscheidung von Dur und Moll, die Beachtung des Ambitus und der Lage der Kadenz. Die Melodien sind einheitlich nach *C* und *F* beziehungsweise nach *a* und *d* versetzt worden. Name des Sammlers und Fundort sind angegeben. In einer wissenschaftlichen Ausgabe ungerne gerechtfertigt ist das Unterdrücken anstößiger Texte. Im übrigen verdient die Publikation alles Lob und allgemeines Interesse. Eine Fülle herrlicher Melodien wird uns hier erschlossen. So mancher fremde Einfluß läßt sich in der Sammlung nachweisen. Es sei nur auf Varianten der Marschallaise und des Liedes »Ach du lieber Augustin« hingewiesen.

J. Wolf.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von Walter Niemann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49. u. H. 3, S. 135.

- Anonym.** Hugo Alfvén, SMT 25, 6. — Das weltliche deutsche Sololied im 17. Jahrhundert, DMZ 36, 8. — 'Ha az Isten nem egymásnak teremtet', Z 19, 6. — Az új magyar opera (Szendys »Maria« in Budapest), Z 19, 6. — L. v. Beethoven in seinen Sinfonien, Deutsche Armeemusik-Ztg., Frankfurt a/M., 1, 1. — Die Musik als Heilmittel im Irrenhause (aus dem Grazer Tagebl.), DMZ 36, 9. — P. Cornelius. (Autobiographische Skizze). Der Türmer, Stuttg. 7, 5. — J. Seb. Bach's Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725). Deutsche Arbeit 4, 5. — P. Cornelius' literar. Werke III, Aufsätze über Musik u. Kunst, hsg. v. E. Istel (Bespr.), Literar. Zentralbl. 56, 10. — Die Hausmusikabende d. Prager Dürerbundes (mit Programmen). H. 1905, 3. — Het zingen op de Volksschool, Caë 62, 3. — Vereeniging voor Noord-Nederland's Muziekgeschiedenis (Wortlaut usw. der beiden neuesten Preisausschreibungen), Caë 62, 3. — How Musicians live, Girl's Own Paper, London, März. — A long-lost portrait of Mendelssohn (by Vernet), MT 61, 745. — Rich. Strauß' »Symphonia domestica«, a description, MSt Vol. 23, 582. — John Reading, MT 61, 745. — La Fille de Roland (v. Rabaud, in d. Pariser Opéra-Comique), OA 20, 670—23. — Europeesche Wedstrijd van Militaire Muziek te Parijs 1876, MB 20, 9 ff. — L'Enfant Roi (Kom. Oper v. A. Bruneau) et la presse, OA 20, 670—23. — The Oxford History of Music, Vol. V. — The Viennese Period by W. H. Hadow (Ausf. Bespr.), MMR 35, 411. — G. Adler, R. Wagner, Leipzig 1904 (Ausf. Bespr.), Literar. Zentralbl. Leipzig 56, 9. — H. v. Bülow's Briefe. Tägll. Rundschau, Berlin, Beil., 1905, 31/32. — Ein neues Meßinstrument für Dickten aller Art, ZfI 25, 16.
- Altenburg, W.** Joh. Christoph Denner, ZfI, 25, 16.
- Zwei strittige Punkte aus der Schalllehre. ZfI 25, 18.
- Armstrong, W.** Sir Hubert Parry and the Royal College of Music, London, Et. 23, 3.
- Aubry, P.** Le chanson populaire arabe en Algérie. RM 5, 5.
- Le chant populaire géorgien, RM 5, 5.
- Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire hors de France RM, 5, 5.
- Baldensperger, F.** Le Symbolisme de Bach, CMu 8, 6.
- Balme, I. di.** »Moses« (Oper v. Orefice), MSt Vol. 23, 583.
- Barnes, I. M.** Staccato tone values and their production, Et 23, 3.
- B., R.** Musikalisches u. Unmusikalisches von der Fahrt nach Regensburg, GBo 22, 2.
- Behrend, W.** »Musiken« (Ausf. Bespr. v. Göllerich's »Beethoven« in R. Strauß' »Die Musik«), Det ny Aarhundrede. Kopenhagen 1905, Febr.
- Benedict, M.** The potency of accent, Et 23, 3.
- Benedict, Fr. J.** Hindrances in voice culture: Temperament, Et 23, 3.
- Blanchard, A.** Correct valuation of technic, Et 23, 3.
- Bloch, J.** Violinunterricht und Anatomie (Bespr. d. Werke von Steinhausen u. Hoya), S 63, 19/20.
- Blocher, E.** Das deutsche Lied in welschem Gewand, Preuß. Jahrbücher, Berlin 1905, 1.
- Bond, St.** Fritz Kreisler, London Magazine, London, März.
- Br., J.** »Martille« (Erstauff. d. Oper v. Alb. Dupuis), GM 51, 10.
- Brandenburg, H.** Vorspiel zum 3. Akt d. Meistersinger. Leipz. Tagebl. 1905, 27. (Beil.)
- Brandes, Fr.** »Barfüße« (Erstauff. d. Oper v. R. Heuberger, Bespr.), S 63, 21/22.
- Braungart, R.** Max v. Erdmannsdörffer, Mk 4, 2.
- G. Mahler und die Programm-Musik, Rhein-Westfäl. Ztg. 1905, 97.
- Burkhardt, M.** Berlioz' Instrumentationslehre (Ausf. Bespr.), RMZ 6, 5.
- Burlingame Hill, E.** Alex. Scriabine, Et 23, 3.
- Caligula.** Saison-Betrachtungen, NZfM 72, 10.
- Cametti, A.** Donizetti a Roma. Con lettere e documenti inediti, RMI 12, 1.
- Celani, E.** Canzoni musicale del secolo XVII, RMI 12, 1.
- Cummings, W. H.** Handel Myths, MT 61, 745.
- Curzon, H. de.** Les Interprètes de »Carmen«, GM 51, 10.
- David, J. J.** Berliner Kritik. Nation, Berlin 22, 19.

- Debay, V.** »L'Enfant Roi« (Erstauff. d. Oper v. A. Bruneau), CMU 8, 6.
- Destranges, E.** L'Enfant Roi (Oper v. Zola u. Bruneau, Bespr.), OA 20, 669—22. — H. Rebell, OA 20, 671—24.
- Dotted Crotchet.** St. Andrew's Church, Holborn. London Churches III, MT 61, 745.
- Droste, C.** Berühmte Darstellerinnen der Isolde, BW 7, 10.
- Dubitzky, Fr.** Der Komponist als »Sujet« seines Werkes, RMZ 6, 5 ff.
- Dürk, K.** R. Wagner und die Münchener 1865. Allg. Ztg., Beil. 1905, 13.
- Eccarius-Sieber, A.** Tonsetzer der Gegenwart III: Cyrill Kistler, NZfM 72, 13.
- Emerson, L. E.** Some of the drawbacks of Music teaching, Et 23, 3.
- Fliege, R.** »Die vernarrte Prinzess« (Oper v. Chelius), Bespr. BfHK 9, 6.
- Fritz, A.** Theater u. Musik in Aachen seit dem Beginn d. preuß. Herrschaft. II. Zeitschr. d. Aachener Geschichtsvereins. Aachen, Cremer 26. Bd.
- Gabrielli, A. G.** Donizetti, Rivista bibliografica italiana 10, 4.
- Geissler, F. A.** Opernproben und Opernregie, Mk 4, 2.
- Girschner, O.** Künstler-Honorare, NMZ 26, 11.
- Göhler, A.** Rob. Eitner (+), ZIMG 6, 6.
- Golther, W.** Die vernarrte Prinzess (Oper v. Chelius), Bespr., BW 7, 9.
- Grove, G.** Beethoven's Concerto for Piano-forte and Orchestra No. 5, E flat (op. 73), MT 61, 745.
- Grunsky, K. H.** Berlioz' Werke, Bd. XVI (Ausf. Bespr.), S 63, 17/18. — Heitere Musik, KW 18, 11. — Wie man Zauberflöte spielt, KW 18, 12.
- Guttman, A.** Cornelianische Lyrik, AMZ 32, 8 ff.
- Hackenschmidt, C.** Der Gottesdienst als gemeinschaftliches Handeln, MSfG 10, 3.
- Hahn, A. M. v.** Erdmannsdörffer, NMZ 26, 11.
- Hasenclever.** Die Lutherkirche in Krefeld, MSfG 10, 3.
- Henderson, W. J.** Singers now and then. Atlantic Monthly. London, Febr. — Who discovered Wagner? Munsey's Magazine, London, Febr.
- Hendl, G. J.** Die berühmte Orgel in der Wallfahrtskirche zu Heiligenberg bei Olmütz in Mähren, ZfI 25, 15.
- Hermann, G. G. Ph.** Telemann, HKT 9, 7.
- Hermann, M.** Iwan Knorr's Marienlegende, KL 28, 5.
- Herter, G.** Über die Mechanik der dem Klavierspiel dienenden Bewegungen, KL 28, 6 ff.
- Heuß, A. M.** Franck u. Val. Hausmann (Denkm. deutscher Tonk. XVI, ausf. Bespr.), ZIMG 6, 6.
- Hiller, P.** »Die Tänzerin« (Erstauff. d. Oper v. Arth. Friedheim), NZfM 72, 9.
- Hirschberg, L. C.** Loewe als Kirchenkomponist, Mk 4, 12.
- Höveler, P.** Etwas über latein. Kirchensprache, GBo 22, 2.
- I., H. G. R.** Strauß' »Symphonia domestica«, MSt Vol 23, 583.
- Istel, E.** Die erste Bruckner-Biographie [v. Rud. Louis, (Bespr.), NMZ 26, 11. — Die Gesamtausgabe der musikalischen Werke von P. Cornelius (Bespr.), NZfM 72, 11. — Tonsetzer der Gegenwart IV: L. Thuille, NZfM 72, 14.
- K., A.** Zivilmusiker kontra Militärmusiker (zu Dr. Schering's Aufs. in d. NZfM), Dtsch. Armee-Musik-Ztg., Frankfurt a/M., 1, 1.
- Kalischer, A.** Aus Beethoven's Frauenkreis, Voss. Ztg., Berlin 1904, 61/73. Sonnt.-Beil.
- Karpath, L. G.** Mahler, Straßburg. Post 1905, 105.
- Kleefeld, W.** Wagner's Dirigierkunst, Mk 4, 12.
- Kling, H. J. J.** Rousseau et ses études sur l'Harmonie et le Contrepoint, RMI 12, 1.
- Knoke, K.** Über den Gesang d. älteren protestant. Chormelodien, MSfG 10, 3.
- Kohlrausch, R.** Geburts- u. Wohnstätten deutscher Dichter u. Komponisten, BW 7, 10.
- Kohut, Ad. H. Chr.** Andersen u. die Musik, NMZ 26, 11.
- Körner, F. R.** Wagner u. P. Cornelius. Westermann's Monatshefte, Braunschweig, Febr.
- Köstlin, H. A.** Psalmodie, Realenzyklopädie f. protestant. Theologie u. Kirche, 3. Aufl.
- Krause, E. F.** Weingartner, BfHK 9, 6 ff.
- Krebs, C. W.** Altmann, R. Wagner's Briefe nach Zeitfolge u. Inhalt (Bespr.), Der Tag, Berlin 1905, 24. Febr.
- Krtsmáry, A.** Mozart's C-moll-Messe in der Wiener Singakademie, NMP 14, 6.
- Kruijs, H. van't. J. A.** Presburg, MB 20, 11.
- Kruse, G. R. P.** Cornelius als Schauspieler, BW 7, 9.
- L., J.** Manuel Garcia, Berl. Börsen-Kurier, 17. März.
- Laicus.** Über den Musikunterricht, SMZ 45, 9.
- Laub, Th.** Vore folkevise-melodier og deres fornyelse, Danske Studier (Kristensen & Olrik). 1904, 3/4.

- Laurencie, L. de la.** Une lettre inédite de Cherubini, RM 5, 6.
- Lessmann, O.** Zur bevorstehenden Schillerfeier, AMZ 32, 10.
- Lewalter, J.** Der »Yankee doodle« ein Schwärmer Tanz? Hessenland, Zeitschr. f. hess. Geschichte u. Literatur, Kassel, Scheel 19, 2.
- Lewicki, E.** Zur Wiederbelebung des Mozart'schen Musikdramas »Idomeneus«, Mk 4, 2.
- Lewinsky, J.** Die Justiz in der Oper, DMZ 36, 8.
- Liebh, F.** Vinc. d'Indy. I. His Ideals, II. His Ideals in practice, MSt Vol 23, 582/583.
— The personal note in Music, Et 23, 2.
- Lintilhac.** Le théâtre sérieux du moyen-âge. Revue crit. Paris, 39, 8.
- Louis, R.** Das pädagogische Erbe Franz Liszts, Mk 4, 12.
- Maas, P.** Das älteste Lied auf Mariä Lichtmeß. Allg. Ztg., München, Beil. 1905. 12/35.
- Mac Dougall, H. C.** Second thoughts on Music in the College and University, Et 23, 3.
- Mainor, Y. M.** Eduard Schuré, OA 20, 670—23 ff.
- Mangeot, A.** »Orfeo« de Cl. Monteverdi Auff. i. d. Pariser Schola Cantorum, MM 17, 4.
- Marnold, J. H.** Berlioz (Forts.). Mercure de France, Paris, Febr.
- Marschner, F.** Die deutsche Liedweise. Österr.-Ungar. Revue, Wien, 32, 5.
- Marsop, P.** Eine Schillerfeier für Beethovenianer, Münchn. Neueste Nachr. 1905, 2. März.
— Aus dem Lager des musikalischen Fortschritts, Südd. Monatshefte, 1905, 2.
— Moderne Kunst fürs Volk, NMZ 26, 11.
— Conried u. Viotta. Zukunft, Berlin 13, 20 21.
— Wo soll die Reichsbibliothek für Musik errichtet werden, NZfM 72, 13.
- Masclans, E.** Quatre mots a propos de Stephen Heller, RMC 2, 14.
- Mathews, W. S. B.** Art Music in the Middle West. The Large Cities, Et 23, 3.
- Mauclair, C.** Vincent d'Indy. Emporium, Rom, Febr.
— Notes prises au Concert, CMu 8, 5.
- Mey, K.** Drama und Libretto, MWB 36, 12.
- Mortier, A.** »Chérubin« Erstauff. d. Oper v. Massenet, CMu 8, 5.
- Morton, F. H.** Only a beginner, Et 23, 3.
- Musiol, R.** Schillers »Lied von der Glocke«, SH 45, 10.
- Naaff, A.** Das Schillerfest 1905, L 28, 12.
- Nef, K.** Musik-Statistik (Bespr. d. österr. Musik-Jahrbuches, SMZ 44, 10.
- Nebes, F.** Über Choralbegleitung III, GBl 30, 2 f.
- Neisser, A.** »L'Enfant Roi« Erstauff. d. Oper v. A. Bruneau in Paris, Bespr., AMZ 32, 11.
— »L'Enfant Roi« (Ausf. Bespr., NZfM 72, 14.
- Nelle, Der zweite Band der sämtlichen Werke J. H. Scheins.** (Bespr.) CEK 19, 3.
— Ph. Dietz, Tabellar. Nachweisung des Liederbestandes d. jetzt gebräuchl. Landes- u. Provinzialgesangbücher d. evang. Deutschlands zusammengestellt. (Ausf. Bespr.) MSfG 10, 3.
- Niemann, W. H.** Huber's vierhänd. Original-Klaviermusik. (Bespr.) NZfM 72, 12.
- Nodnagel, E. O.** G. Mahler's Sinfonie Nr. 5, AMZ 32, 9.
- O., H.** Manuel Garcia, Bohemia, Prag 1905, 16. März.
- Oddone, E.** 27 Gennaio MCMI (Verdi), NM 10, Nr. 109.
- Panser, Golther,** Die sagengeschichtl. Grundlagen d. Ringdichtung R. Wagner's (Bespr.), Literaturbl. f. german u. roman. Philologie, Leipzig, 26, 2.
- Parker, W.** Public school education in Music. Et 23, 3.
- Pedrell, J.** Note sur la chanson populaire espagnole et sur les documents relatifs au folk-lore espagnol. RM 5, 5.
— Músics vells de la terra (Forts.), RMC 2, 13 f.
- Pfeilschmidt, H.** Neue Briefe H. v. Bülow's. Frankf. Ztg., 1905, 9. März.
- Prod'homme, J. G.** La Question du Concerto, ZIMG 6, 6.
- Pujol, F.** Restauració de la Música Religiosa Balans de l'any 1904, RMC 2, 14.
- Pommer, E.** Verzeichniss d. Vertonungen Ublandscher Dichtungen. Das deutsche Volkslied, Wien, 1905, 1.
- Proff-Kalfaian, K.** Deux anciennes mélodies de la Vénétie occidentale. RM 5, 5.
- Puttmann, M.** Die Kirchenglocken I. NMZ 26, 11.
- R., F. C.** Helps for new teachers. Et 23, 3.
- R., H. L.** Dauriac, Essai sur l'esprit musical. (Bespr.) Literar. Zentralbl. 56, 9.
- Reid Spencer, S.** Studio Talks, Et 23, 3.
- Refardt, E.** Tonsetzer der Gegenwart II: H. Huber. NZfM 72, 12.
- Richard, A. R.** Wagner's »Tannhäuser« in seiner Pariser Bearbeitung. NMZ 26, 11.
- Richter, O.** Mahnwort an unsere Kirchenchöre. KCh 16, 3.
- Riemann, L.** Kampf gegen die Alleinherrschaft des Klaviertones. Mk 4, 11.
- Rietsch, H.** Die deutsche Liedweise, MfM 37, 3 (Erwiderung auf P. Runge's Besprechung von Rietsch's gleichnamigen Buch in MfM Nr. 1).

- Rikoff, M.** »Cherubin« (Erstauff. d. Oper v. Massenet). NZfM 72, 9.
- Roda, C. de.** Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825, RMI 12, 1.
- Rudder, M. de.** »Le Songe de Gerontius« d'Elgar, GM 51, 12.
- Rupp, J. F. E.** Zur Reform der Messuren des Orgelspieltisches, ZfI 25, 16.
- Rychnovsky, E.** Böhmen in d. neuesten Musikliteratur. Deutsche Arbeit, Prag, 4, 5.
- S., R.** Wagneriana, GM 51, 12.
- Samazeuilh, G.** L'Enfant-Roi v. Alfr. Bruneau, Les Dragons de l'Impératrice v. A. Messager. (Erstauff. in Paris). S. 63, 21/22.
- Sauerwein, J.** Les Musiques. CMu 8, 6.
- Schach, A. v.** Aus dem Land d. tausend Seen. Finnland, sein Volk u. sein Volkslied. Über Land u. Meer, Stuttgart, 47, 17/20.
- Schmidkuns, H.** Kontrapunkt und Akkordik, BfHK 9, 6 ff.
- Schmitz, E.** Das Münchener Brucknerfest (20. u. 21. Febr. 1905), S 63, 19, 20, — Die vier berühmtesten Messen d. Musikgeschichte, MWB 36, 9 ff.
— Neue Konzerte (f. Violine v. Dohnányi, Woyrsch, Aulin, Stojanovits), S 63, 17 18.
- Schüz, M.** Mystische Musikphänomene, NMZ 26, 11.
- Segrè, A.** Il teatro publico di Pisa nel seicento e nel settecento. La Cultura di Ruggero Bonghi, Rom, 24, 2.
- Smith, H.** New Hymns in »Ancient and Modern«. Sunday at Home, London, März.
- Spencer Curwen, J.** Regarding English Glee's, ZIMG 6, 6.
- Springer, H.** Raph. Molitor, Deutsche Choral-Wiegendrucke, Regensburg 1904. Ausf. Bespr., Zentralbl. f. Bibliothekswesen 1906.
— G. Thurau, Der Refrain in der französischen Chanson, Berlin 1901 (Bespr.), Zeitschr. f. roman. Philol., Halle 1904 5.
— A. Jeanroy, L. Brandin, P. Aubry, Lais et descorts français du XIII^e siècle, Paris 1901 (Bespr.), Zeitschr. f. roman. Philologie, Halle 1904 5.
- Stengel, E.** Die Refrains der Oxforder Ballets. Zeitschr. f. französ. Sprache u. Literatur, Berlin, 28. Bd. 1. u. 3. Hft.
- Stephen, H.** Street Music. National Review, London, März.
- Sterling Mac Kinlay, M.** M. Garcia and his Friends. Strand Magazine, London, März.
- Sternberg, C. v.** Can we play in time? Et 23, 3.
- Stockhausen, J.** Zu E. Garcia's 100. Geburtstag (17. März 1905). AMZ 32, 10.
- Storok, K.** Wider die Musikindustrie, Zeitfragen, München 1905, 6.
- Surette, Th. W.** Beethoven and his Music (Forts.). Chatauquan, New York, Febr.
- T., J. E.**, The organ in Barnsbury Chapel, London N., MSt Vol. 23, 582.
- Teibler, H.** Tonsetzer der Gegenwart I: E. Wolf-Ferrari. NZfM 72, 10.
- Teichfischer, P.** Der 5. rheinisch-westfälische Organistentag in Bielefeld, BfHK 9, 6.
- Thiessen, K.** Zur Wiedererweckung des deutschen Volksliedes. NZfM 72, 9.
- Torchet, J.** »Chérubin« (Erstauff. d. Oper v. Massenet). GM 51, 9.
- Torchì, L.** La seconda Sinfonia (in Fa maggiore) di Guiseppe Martucci, RMI 12, 1.
- Truette, E.** Organ and Choir. The evolution of the Organ. II. Et. 23, 3.
- Vianna da Motta, J.** Wagner-Literatur, KL 28, 6 ff.
- W., F.** P. Cornelius und sein »Barbier v. Bagdad«. HKT 9, 7.
- Walther, G.** Die Musik am Gymnasium, SMZ 44, 11/12.
- Wellmer, A.** Wilhelmine Schröder-Devrient, BfHK 9, 6.
- Welti, H.** R. Wagner u. kein Ende. Die Nation, Berlin, 22, 21/22.
- Wheeler, J. H.** The artificial tone. Et 23, 3.
- Zimmermann, K.** M. Garcia, Münchener Neueste Nachr. 1905, 16. März,

Buchhändler-Kataloge.

Jacques Rosenthal, München, Karlstr. 10. Katalog Nr. 36. Auswahl seltener und wertvoller Bücher, Bilderhandschriften, Incunabeln und Autographen. Mit 57 Faksimiles. Enthält eine Anzahl alter, seltener Bücher über Musik.

W. Reeves, London W. C., 83, Charing Cross Rd. Catalogue No. 122 of old and new music and musical books.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

Ortsgruppen.

Kopenhagen.

In der Sitzung vom 26. April 1904 hielt Justizsekretär C. Thrane einen Vortrag über Johann Ernst Hartmann (1726—1793), den Ahnherrn der dänischen Komponisten-Dynastie Hartmann, unter deren Vertretern besonders Johann Peter Emilius H., der Nestor der letzten Komponisten (gestorben 1900 im Alter von 95 Jahren), und sein Sohn Emil H. bekannt geworden sind. Der obengenannte Ahnherr, in Groß-Glogau in Schlesien geboren, war ein vorzüglicher Geiger, und war als solcher in Breslau, Rudolfstadt und der Herzogl. Kapelle in Plöen in Holstein tätig, von wo er 1768 nach Kopenhagen als Kgl. Konzertmeister berufen wurde. Durch seine in nordischem Stile komponierten Singspiele »Baldur's Tod« und »Die Fischer« (Text von Ewald) wurde er der Begründer der dänischen Nationaloper.

In der am 20. Februar 1905 erfolgten Sitzung erstattete der Vorsitzende, Dr. A. Hammerich, Bericht über den Kongreß der IMG. in Leipzig. Hierauf berichtete Dr. William Behrend über die neue Wagner-Monographie von Guido Adler eingehend, die Bedeutung dieses Werkes als eine Würdigung des Meisters in streng historischer und objektiver Weise besonders hervorhebend. Mit Bezugnahme auf die unmittelbar bevorstehende Erstaufführung der »Götterdämmerung« (dänisch »Ragnarok«) in Kopenhagen gab er eine Erläuterung dieses Werkes in musikalischer, technischer und ästhetischer Hinsicht, die die Kgl. Opernsängerin Johanne Brun (Brünnhilde) und die Kgl. Opernsänger Peter Cornelius (Siegfried), Max Müller (Hagen) und Archivar S. Levysohn (am Klavier) durch sehr gelungene Vorträge aus der »Götterdämmerung« wirkungsvoll und erfolgreich unterstützten.

A. Hammerich.

Von seinem Referat über G. Adler's »Wagner« sendet uns Dr. W. Behrend einen Auszug, den wir, etwas gekürzt, sehr gern zum Abdruck bringen.

Zum erstenmal hat ein Musikhistoriker vom Fach ein Buch über Richard Wagner's Leben und Wirken in seiner Gesamtheit geschrieben. Dies ist eine nicht hoch genug zu schätzende Tatsache und gibt dem Werke Guido Adler's eine Sonderstellung in der bücherschrankfüllenden Wagner-Literatur. Dies gibt auch dem Buch seinen Charakter, seinen klaren, objektiven, zuverlässigen Stil und sein bishen Nüchternheit. Denn der objektive Historiker ist, wie es scheint, immer auf seinem Posten, und trotz allem Verständnis und hell leuchtender Bewunderung fehlt vielleicht die Verliebtheit in den Gegenstand des Werkes, die man in der Biographie eines Genies nur ungern vermißt.

Als Historiker zeigt sich Guido Adler namentlich darin, daß er glanzvoll und schlagend die historische Stellung Wagner's feststellt: sein Verhältnis zur Renaissance und zur Romantik. Sehr schön nennt der Verf. Wagner die höchste Blüte der Romantik mit ihrem Zusammenweben von Märchen- und Mittelalterpoesie, Wort und Ton, Naturschwärmerei und Andacht vor dem Kreuze, Sehnsuchtspoesie und Erlösungsideen. — Neue historische Aufschlüsse über Wagner's Leben kommen dagegen wenig vor — hier will der Verf. nichts über Glasenapp's grundlegendes Werk hinaus geben. Merkwürdig genug setzt er die »Bayreuther-idee« noch immer ins Jahr 1852, obschon Wagner's Worte beweisen, daß schon in Riga das halbdunkle (sehr schlecht beleuchtete) Theater mit dem amphitheatralischen Parkett und tief liegenden Orchester ihm die Idee zu einem umgeänderten Theater gab; aber vielleicht will der Verf. hier keine organische Verbindung anerkennen.

Mit heller Freude liest man, was Guido Adler über die Meistersinger (Wagner's vollkommestes Werk) und über Tristan und Isolde schreibt. Hier wie überall halten sich die dramatischen, philosophischen und musikalischen Betrachtungen ganz das gleiche Gewicht. Bei der Besprechung Lohengrin's weist Adler sehr fein darauf hin, daß diese »Oper« mit einer offenen Frage endet; es bleibt unentschieden, ob »Glanz und Wonne« jetzt in Lohengrin's Seele einziehen, oder ob »Nacht und Leiden«, die ihm früher nicht bekannt, ihn von nun an erfüllen werden. Ähnliches weist er auch beim Schluß von Tristan und Isolde nach. Wird ihre Sehnsucht erfüllt? Ist der Tod Scheiden oder

ewige Vereinigung? — »Eine offene Frage« — unwillkürlich erinnert man sich hier an einen anderen großen Dramatiker der Jetztzeit, Henrik Ibsen — sehr oft schließen seine Dramen ja mit der sogenannten »offenen Frage«. Henrik Ibsen's Werke waren dem hochgebildeten deutschen Verfasser gewiß nicht unbekannt (bei Besprechung des Rings nennt er gelegentlich Ibsen's Bearbeitung desselben Stoffs in der »Nordischen Heerfahrt«), und man wundert sich, daß Adler hier die naheliegende und doch bisher gewiß von niemand gezogene Parallele zwischen den beiden modern-romantischen Dramatikern nicht durchgeführt hat. Vergleichspunkte sind auf alle Fälle da. Beide verinnerlichen sie das Drama; verlegen die »Handlung« von den äußeren Begebenheiten auf das Innere, die seelischen Entwicklungen; für beide ist das, was geschieht, minder wesentlich als das was gelebt, gefühlt, gelitten wird, in beider Dramen sind die Figuren in ihrer »Reinmenschlichkeit« zu Typen, Paradigmen erhoben und haben denn doch die Fülle von individuellen, lebensstreuem Zügen bewahrt. Auf die eigentümliche Technik des »Rückwärtserzählens« trifft man bei beiden großen Dramatikern — obschon dies und jenes, was bei Wagner ein wenig unbeholfen wirkt, bei Ibsen als ein schlaues »spannendes«, dramatisches Mittel erscheint. Ästhetische Parallele sind augenscheinlich da.

In seinem Werke sondert Guido Adler zwischen »Wagneriten« und »Wagnerianern«. Die erste Benennung gilt den halbkomischen Leuten, die alles zwischen Himmel und Erde, ja im Himmel und unter der Erde in der Beleuchtung von Wagner's Wort und Dichtung sehen. Mit diesem Typus mögen sich die Deutschen noch quälen, bei uns war er — und bleibt er wahrscheinlich — unbekannt. »Wagnerianer«, — eine Bezeichnung, die vor nicht sehr langer Zeit (auch bei uns) die höhrende Benennung der Bewunderer Wagner's war — nennt Guido Adler einen jeden, der das Werk Wagner's liebt und versteht und bestrebt ist, die Schönheiten und Werte darin sich inniger und inniger anzueignen. Und so stemmelt denn einer der ersten Musikhistoriker unserer Zeit den »Wagnerianer«-Namen um: von einem Ketzernamen zu einem Ehrentitel aller derer, die die große, wahre, ideal-menschliche Kunst lieben und willensstarke Fortschritte und Erneuerungen in der Kunst hochschätzen.

Will. Behrend.

Leipzig.

Der am 24. Februar abgehaltene Vortragsabend der Ortsgruppe war ausschließlich der Vorführung älterer Kammermusik gewidmet. Der Streichkörper setzte sich aus Mitgliedern des akademischen *Collegium musicum* zusammen, das während der Studiensemester sich allwöchentlich unter Prof. Dr. H. Riemann's Leitung zur Pflege älter Instrumentalmusik vereint. Den Vorträgen lag die Idee zugrunde, die Stilwandlung der Kammermusik von Corelli bis Joh. Stamitz an einer Reihe von Triosonaten für zwei Violinen, Violoncello und Cembalo (Klavier) nachzuweisen. E. F. dall' Abaco und Pergolesi vertrat mit Triosonaten in E-moll und G-dur den ersten italienischen, noch stark kirchlich gefärbten Corellistil, Gluck (Trio A-dur, 1746) und J. F. Fasch (Trio G-dur) den durch die älteren Mannheimer bereits angeregten subjektiven Kammerstil, wie er dann schließlich bei Joh. Stamitz (Trio C-dur und Ph. E. Bach (Trio G-dur, nach Wotquenne's thematischem Verzeichnis der Werke Ph. E. Bach's aus dem Jahre 1754 sich hochentwickelt zeigt und den Wiener Klassikern als ein wertvolles Erbe zur Fortbildung hinterlassen wird. Sämtliche Stücke sind bekanntlich durch Prof. Riemann in einer Neuausgabe (*Collegium musicum* bei Breitkopf & Härtel) dem allgemeinen praktischen Gebrauch zugänglich gemacht worden. Das außerordentlich zahlreiche erschienene Publikum verfolgte mit wachsendem Interesse die eigentümliche musikalische »Stilwandlung« und dankte den Mitwirkenden wie Herrn Prof. Riemann durch anhaltenden Beifall. Zuvor hatte Herr Prof. Prüfer in pietätvoller Weise der Verdienste des verstorbenen Rob. Eitner gedacht.

A. Schering.

Schweden.

Adolf Lindgren †.

Der schwedische Musikhistoriker, Adolf Lindgren, Mitglied der IMG., ist am 8. Februar 1906 in Stockholm gestorben. Adolf Lindgren (* 1846) war ohne Zweifel der scharfsinnigste Musikkritiker, den wir je in Schweden gehabt haben. Die Zeit-

schrift hat auch Aufsätze seiner Hand gesehen. Als Historiker hat er sein Interesse besonders der schwedischen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zugewandt und mehrere Studien darüber veröffentlicht. Biographien sind von ihm über die schwedischen Musiker Franz Berwald und Aug. Södermann geschrieben worden. Als Redakteur der »Schwedischen Musikzeitung« hat er die schwedische Musikpresse ganz bedeutend gehoben. Über Wagner veröffentlichte er eine wertvolle Studie 1881. Die musikalische Abteilung der schwedischen Enzyklopädie »*Nordisk Familjebok*« hat er redigiert und damit das beste Nachschlagebuch der Musikgeschichte in Schweden gegeben.

Tobias Norlind.

Neue Mitglieder.

Bernstein, Nic. D., Ligowo b. St. Petersburg, 20 Segalewa.
 Denhof, Ernst, Edinburgh, 9 Blantyre Terrace.
 Eichborn, Dr. H. Moriz-, Gries b/Bozen.
 Ellingford, Herbert F., Carmarthen, 5 Spilman Street.
 Handke, Robert, Seminaroberlehrer, Pirna i. Sa.
 Hiersemann, Karl W., Buchhändler, Leipzig, Königstr. 3.
 Rivington, Miss, London W., 58 Kensington Park Road.
 Volkmann, Dr. phil. Hans, Musikschriftsteller, Dresden-N., Villiers-Str. 17.
 Weimann, Dr. M., Stiftskapellmeister, Regensburg.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Burchard, Kurt, stud. phil., Wilmersdorf, Rosberitzerstr. 1.
 Enschedé, I. W., Amsterdam, Heerengracht 68.
 Hohenemser, Dr. Richard, Berlin W., Schillstr. 15, III.
 Niemann, Dr. Walter, L.-Connewitz, Kochstr. 119, III.
 Praetorius, Dr. Ernst, Charlottenburg, Rönnestr. 15 Gh.
 Riemann, Prof. Dr. Hugo, Leipzig, Keilstr. 1, II.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Robert Lach (Lussingrande), Alte Kirchengesänge der ehemaligen Diözese Ossero.
 Hermann Abert (Halle a. S.), Die Musikästhetik der Échecs Amoureux.
 Henri Quittard (Paris), Un musicien oublié du XVII^e siècle français: G. Bouzignac.
 J. S. Shedlock (London), The Harpsichord Music of Alessandro Scarlatti.
 J.-G. Prod'homme (Paris), La Société Sainte-Cécile d'Avignon au XVIII^e Siècle.
 O. G. Sonneck (Washington), Early American Operas.
 Fritz Brückner (Leipzig), Zum Thema »Georg Benda und das Monodram«.

Ausgegeben Anfang April 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 8.

Sechster Jahrgang.

1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *S.* für die 2 gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M.*

Note sur un ouvrage inédit de Marc. Anthoine Charpentier (1634—1704).

On sait que, par un hasard assez rare pour les compositeurs dont les ouvrages ne furent pas imprimés de leur vivant, ceux de Marc. Anthoine Charpentier, un des maîtres les plus intéressants et les plus originaux du XVII^e siècle français, sont parvenus jusqu'à nous à peu près en entier¹⁾. Du moins, les œuvres que lui même jugeait dignes d'être conservées et dont il avait en soin de garder devers lui l'original ou la copie. La collection considérable ainsi formée passa, après sa mort, en 1704, aux mains de son neveu, le sieur Edouard, libraire à Paris. Celui-ci essaya d'abord d'en publier au moins une partie: un volume comprenant douze motets, parut en 1709. Charpentier, dont le style diffère beaucoup de celui de la généralité de ses contemporains, avait été fort contesté de son vivant. Sans doute le public s'intéressa peu à cette publication posthume. Toujours est-il que l'entreprise n'eut pas de suite. En 1727, Edouard, pour la somme de 300 livres, céda à la Bibliothèque du Roi les manuscrits de son oncle. La Bibliothèque nationale les possède aujourd'hui. Ils comprennent vingt-huit volumes in f^o, renfermant un nombre considérable de compositions de tout genre pour l'église, la chambre, le concert ou le théâtre. La plupart sont autographes; beaucoup portent diverses annotations de la main de l'auteur. L'ordre dans lequel elles ont été réunies paraît assez arbitraire, bien qu'un grand nombre

1) Tout ce que l'on sait de la vie de Charpentier est peu de chose et il est certain que ce qu'en ont dit les biographes du XVIII^e siècle, La Borde et Titon du Tillet devra être précisé et corrigé en maint endroit. Voici cependant un résumé succinct de sa carrière.

Marc. Anthoine Charpentier, Parisien, serait né en 1634. Très jeune, vers quinze ans, dit Fétis, il serait allé à Rome pour étudier la peinture qu'il abandonna bientôt pour la musique. (Il est certain que la date de sa naissance et celle de son séjour à Rome doivent être retardées de quelques années: il ne peut avoir été à Rome qu'après 1660 environ.) Il y demeura trois ans (*Mercure Galant*, févr. 1681) comme élève de Carissimi. A son retour en France nous le perdons de vue tout d'abord. Il est choisi par Molière, brouillé avec Lully, pour écrire la musique des intermèdes de ses comédies. Il débute, en 1672, avec la *Comtesse d'Escarbagnas* et le *Mariage Forcé* et cette collaboration durait encore, longtemps après la mort de Molière, en 1685. Vers le même temps, sans qu'on puisse fixer la date, il entre au service de M^{lle} de Guise, la

semblent se suivre régulièrement à leur date. L'ensemble comporte aussi quelques lacunes, assez rares heureusement.

Je veux seulement signaler une de ces œuvres, remise récemment au jour par une exécution publique à la *Schola cantorum* de Paris. Il ne s'agit point tant ici d'en faire ressortir l'intérêt musical que certaines particularités d'écriture qui la rendent recommandable. Elle soulève aussi une question historique intéressante. On sait que la musique française, au XVII^e et au XVIII^e siècle, fut très peu pratiquée et connue hors du royaume. Or cette pièce, composée pour un prince étranger, n'a certainement jamais été exécutée en France et son caractère, officiel en quelque sorte, permet de supposer qu'elle a été commandée au musicien. Dans une certaine mesure, elle a donc servi à faire connaître au dehors notre art national.

C'est une cantate assez étendue, à cinq voix avec instruments, écrite sur des paroles italiennes en l'honneur de Maximilien-Emmanuel, électeur de Bavière. On la trouve au f^o 55 du tome VII de la collection. En voici le titre exact: «*In Lode dell' Altexza Serenissima elettorale di Massimiliano Emanuel, Duca di Baviera, Concerto a cinque voci con stromenti*». Une main postérieure d'écriture très différente a ajouté, avant les premiers mots cette indication «*Epithalamio*». Indication assez inexacte: la pièce, ainsi qu'on le verra, n'ayant rien du caractère d'un épithalame et ne renfermant qu'une louange très générale du prince.

Il n'est point aisé de fixer, sinon très approximativement la date de cette cantate, encore moins de déterminer par suite de quelles circonstances Charpentier eut à l'écrire. On concevrait assez peu qu'elle fut un simple hommage désintéressé à l'Électeur, allié fidèle et malheureux de Louis XIV à la fin de sa carrière il est vrai, mais qui n'en avait pas moins été longtemps le défenseur zélé des ennemis de sa politique. Sans doute Maximilien Emmanuel a visité la France. Il y séjourna même plusieurs années, au château de Compiègne mis à sa disposition par Louis XIV, alors que chassé de ses états d'Allemagne et mis au Ban de l'Empire, il avait dû chercher un refuge en France. On le vit souvent à la Cour, bien que de grandes difficultés d'étiquette eussent rendu ses visites assez tardives. Saint Simon a noté sa grande mine, son affabilité, son goût pour les spectacles, le jeu et les soupers «avec les dames de compagnie facile et médiocre . . .» Toutefois sa

dernière héritière de la maison de Lorraine, pour la musique de laquelle il a écrit de nombreuses pièces, faciles à discerner dans ses œuvres par l'indication qu'il donne des chanteurs chargés des différents rôles. Il est aussi désigné pour composer la musique de la messe particulière du Dauphin. En 1683, il concourt pour la Chapelle du Roi: une maladie l'empêche de prendre part aux dernières épreuves. Une pension le dédommage et récompense ses services près du Dauphin. Peu après, il devient maître de Chapelle des jésuites de la Maison Professe, poste alors fort important. Des drames musicaux de sa composition sont représentés sur le théâtre du collège de Clermont, dirigé par ces religieux, en 1685, 1687, 1688 (*Mercurie Galant*, mars 1688). En 1698, il obtient la maîtrise de la S^{te} Chapelle par la protection du duc de Chartres, le futur Régent, à qui il avait enseigné la composition. Il meurt dans ces fonctions, le 24 février 1704. Charpentier a fait représenter une seule pièce à l'Opéra: *Médée* de Thomas Corneille, le 4 Décembre 1693.

On consultera sur ce musicien l'étude critique et bibliographique que lui a consacré M. Michel Brenet dans la *Tribune de St Gervais* Mars 1900. Ce travail sert de préface à la livraison des *Concerts Spirituels* publiés par la *Schola cantorum* de Paris qui renferme quelques unes de ses œuvres.

venue en France n'est que 1704, l'année même de la mort de Charpentier. Et les circonstances se prétaient alors assez peu à un chant de triomphe.

La composition est donc antérieure. Comme Charpentier, d'après le dire de ses biographes anciens, avait longtemps composé la musique exécutée à la messe du Dauphin «lorsque ce prince avait tous les jours une messe particulière, ses exercices l'empeschant de se trouver à celle du Roy»¹⁾, comme d'autre part ce prince avait épousé, le 8 mars 1680, la sœur de l'électeur, Marie Anne Christine Victoire de Bavière, on pourrait être tenté de la faire remonter jusqu'à l'une des dix années que dura ce mariage. Toutefois, c'est peu probable. Les circonstances de la vie de Maximilien Emmanuel, combattant alors les Turcs en Hongrie et sous les portes de Vienne, faisant plus tard, vers 1689, campagne en Allemagne contre les troupes françaises, s'y prêtent fort mal. Au reste, Charpentier dès 1683 n'était plus au service du Dauphin, puisqu'en cette année il avait reçu une pension en récompense de ses anciens services²⁾. Et le Dauphin d'ailleurs semble s'être toujours trop peu soucié de musique pour avoir conservé des rapports avec son ancien maître de chapelle, quand ses fonctions n'eurent plus leur raison d'être.

Maximilien Emmanuel ayant depuis toujours combattu les armées françaises jusqu'à la paix de Ryswick en 1697, il est beaucoup plus probable que la cantate est postérieure à cette date. Les années où on la peut le mieux placer sont celles qui suivent immédiatement la conclusion de la paix. L'électeur de Bavière, gouverneur général des Pays Bas par délégation du roi d'Espagne depuis 1691, fait alors résidence à Bruxelles. Prince libéral et magnifique, ami des arts, habitué d'ailleurs dès l'enfance aux splendeurs de l'Opéra italien de Munich, il y tient une cour somptueuse. Il y développe le goût des spectacles et de la musique. Des fêtes brillantes, musiques solennelles, cortèges, cavalcades allégoriques furent données à l'occasion de la paix en 1698 et la cantate de Charpentier a pu trouver place dans ces divertissements. La proximité relative de Paris et de Bruxelles permet d'expliquer que son nom ait pu parvenir jusqu'à la cour du prince. Max. Emmanuel goûtait assez l'art et surtout le théâtre français. Il se peut qu'une des comédies ou tragédies dont Charpentier avait écrit les intermèdes musicaux ait été représentée par les acteurs qu'il entretenait. Charpentier, longtemps collaborateur attiré de la Comédie Française s'était fait surtout par là connaître au public; il devait être assez réputé dans ce monde spécial. En outre, dans la Chapelle de l'électeur venue en grande partie à Bruxelles, figuraient un certain nombre de musiciens français, dont Rudhart, dans son ouvrage sur la musique à la cour de Bavière, nous a laissé la liste³⁾.

Quoi qu'il en soit de ces conjectures que des recherches plus approfondies sinon un hasard heureux peuvent confirmer ou démentir, l'œuvre du musicien français, présente beaucoup d'intérêt. Elle est construite dans une forme que Charpentier a souvent employée dans ses divertissements, ceux par exemple

1) *Mercure Galant* (Mars 1688, p. 320).

2) *Ibid.* (Juin 1683).

3) C'est en 1692 que l'Electeur se transporte à Bruxelles, où le suit une grande partie de la Chapelle de Munich. Comme musiciens français Rudhart, cite les noms suivants: Le Coq, Pierre Fivé, Toussaint, Poulain, Danton, Remy Normand. Quelques-uns étaient au service du prince depuis assez longtemps. Cf. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*. 1865, in 8^o.)

qu'il écrivit pour la musique de M^{lle} de Guise jusqu'en 1688. Après un prélude instrumental en plusieurs reprises, variées par l'emploi des divers instruments de l'orchestre et séparées par une reprise en *tutti*, un chœur d'entrée d'un caractère solennel dans sa première partie, plus animé, plus travaillé, plus fleuri dans la seconde, sert de prologue. Les solistes viennent ensuite: après s'être cependant fait entendre déjà entre les deux parties du chœur. Un duo en imitations canoniques pour deux soprani, un air de basse à grandes vocalises d'un goût assez italien, un trio final ingénieusement figuré: voilà leur part. La reprise du grand chœur du début sert pour la conclusion de l'ensemble.

Toute cette musique a l'éclat décoratif et brillant des œuvres italiennes de la fin du siècle, avec une facture plus ferme et plus solide. Les passages en solo accusent bien le style particulier du compositeur. Cette mélodie élégante, beaucoup plus arrêtée de contours que celle de Lully, plus rythmée, aux formes précises, un peu sèches parfois, n'appartient qu'à Charpentier. Bien mieux que dans ses œuvres dramatiques, oratorios ou pièces de concert, s'y affirme ce qui le distingue de tous ses contemporains. Sans doute est ce à son éducation et à ses prédilections italiennes qu'est due cette différence qui l'empêcha toujours d'être apprécié à sa valeur par un public dont il inquiétait les habitudes. Cependant l'italianisme qui lui fût si souvent reproché n'apparaît pas ici avec une telle évidence. Le grand chœur surtout est bien de style français et l'orchestre qui l'accompagne est traité avec beaucoup plus de soin que nulle part en Italie: plus ingénieusement même que chez Lully.

Cet orchestre est assez nombreux. Deux parties de violon, deux flûtes, deux hautbois (ou musettes) deux trompettes, timbales, basson, *violone* et clavecin le composent¹). Il est fort remarquablement disposé pour le temps. Les trompettes surtout sont traitées avec une aisance et une liberté dont on trouverait difficilement d'autre exemple alors. Sans doute, l'emploi de ces instruments en certaines œuvres d'église ou quelquefois au théâtre était déjà classique en France. Lully paraît être le premier qui ait songé à les unir à l'orchestre et aux voix. Mais il n'en tire que des effets assez bornés. Ici, Charpentier le dépasse de très loin. Il a presque pressenti la manière dont J. S. Bach, trente ans plus tard, les emploiera dans ses grands chœurs.

Il suffira d'avoir signalé cette œuvre curieuse sans insister d'avantage, J'ajouterai à ces quelques notes le texte complet du poème italien ainsi que l'indication des principaux thèmes traités par le compositeur.

In Lode dell' Allezza Serenissima elettorale di Massimiliano Emanuel, Duca di Baviera Concerto a cinque voci, due soprani, contralto tenore, basso, con stromenti²).

1) Il est à remarquer que contrairement à l'usage français du temps dans les grands morceaux où tout l'orchestre est employé. Charpentier n'a point écrit de parties intermédiaires pour les tailles et quintes de violon.

L'orchestre n'accompagne que le chœur. Les passages *soli* sont soutenues de la basse continue avec deux violons ou deux flûtes concertantes: le trio final n'a que la seule basse continue.

2) *Prima e seconda tromba, taballi; primo violino, pira e flauto; secundo violino, pira e flauto; cembalo, violone e fagotto.*

Oh, del Bavaro soglio inclito herede
 Maggior di tutti e non minor del padre
 Che ne l'augusta fronde a misura comparte
 La dolcezza e il terrore.
 Onde nel tuo sambiante, il mondo ammira
 Lampi di maestà, fulmini d'ira.
 Tante stelle il ciel non ha
 Quante glorie son in te,
 Egual merito non v'è
 Par valore non si da.
 Ombre illustre e memorabili
 Della fama inseparabili
 Ch'all' istoria
 Date gloria
 Accorrete e scorgete,
 O grandi heroi,
 Un heroe e maggior di voi.
 Cingon di nobil serto,
 L'oliva, il lauro, il mirto,
 Chi non l'honora, chi non l'adora
 O non vive, o non vede o non ha spirto.

Table thématique:

A. *Introduction instrumentale.*

Trompettes
 1 et 2.
 Flûtes.
 Hautbois.
 Violons
 1 et 2.
 Violone.
 Cembalo.
 Fagotto.

B. 1^{re} Chœur.

Tromp.
Fl. Hautb.
Viol.

S. 1 et 2
A.

Chœur.

T.
B.

Viol.
Cemb.
Fag.

etc.

etc.

etc.

etc.

Timb.

C. Duo de Soprani.

2. Sop.

Cembalo
e Violone.

Deux Flûtes.

Two staves of music in G major, 4/4 time. The upper staff contains a melodic line with a trill on the final note. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The lyrics are: - quan-te glo-rie son in te.

Two staves of music in G major, 4/4 time. The upper staff continues the melodic line with a trill. The lower staff continues the accompaniment. The lyrics are: Tan-te stel-le il ciel non ha etc.

D. Air de Basse.

Three staves of music in G major, 4/4 time. The top staff is for Violins 1 and 2. The middle staff is for Basso-Solo. The bottom staff is for Cembalo and Violone. The lyrics are: Ombr' il - lu-stri e me - mo - ra - bi - li

Three staves of music in G major, 4/4 time. The top staff continues the violin part. The middle staff continues the basso solo part. The bottom staff continues the cembalo/violone part. The lyrics are: Ombr' il - lu-stri e me - mo - ra - bi - li del - la fama in - se - pa - ra - bi - li etc.

E. *Trio.*

1. Sop.



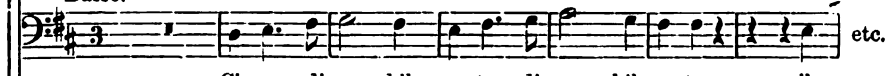
Cingon di no - bil ser-to l'o - li - va

2. Sop.



Cingon di no - bil ser-to di no - bil ser-to il lau-ro

Basso.



Cingon di no - bil ser-to di no - bil ser-to il

Cemb. e Violone.

Reprise du 1^{er} Chœur après le Trio.

Paris.

Henri Quittard.

Zur Notenschrift.

Bekanntlich hat sich die Schreibkunst aus der Bilderschrift durch Hieroglyphen allmählich zu Buchstaben entwickelt, mit einem mehr oder weniger unbewußten phonetischen Ziele vor Augen.

Diesem Ziele ist die Notenschrift wohl am nächsten gekommen, denn, während man beim Anblick eines modernen Buchstabens keine Idee vom Klange erhält, ja nicht einmal aus der Gestalt erkennen kann, ob ein Vokal oder Konsonant gemeint ist, so braucht die Musik immer dasselbe Zeichen, dessen erklingende Höhe sich aus der geschriebenen Höhe ergibt; daher kommen, unter allen Schriftzeichen, die Musiknoten dem Ziele, den Klang graphisch anzudeuten, am nächsten.

Mängel der Notenschrift zeigen sich besonders in der Ungleichheit des Aussehens der Oktaven, welche, weil klangähnlich, auch graphisch ähnlich dargestellt werden sollten, so z. B. die wenigstens 15 verschiedenen A's in den fünf gebräuchlichen Schlüsseln.



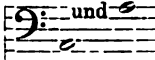
Im Grunde genommen ist hier ein Rückschritt vorhanden, denn die alte Zeit kannte in Asien (Indien, China) den Vorteil gleichaussehender ähnlichklingender Musikzeichen.

Es ist meine Aufgabe, zu zeigen, daß eine Stabilität in der Bedeutung des Notenplatzes möglich ist, und zwar so, daß alle ähnlichklingenden Noten ähnlich und alle verschiedenklingenden Noten verschieden aussehen werden.

Ein sechszeiliges System.

Fügt man dem Diskant oben eine Zeile und dem Baßsystem unten eine Zeile hinzu, so werden die Noten auf denselben Linien und Zwischenräumen gleichklingenden Tönen entsprechen.

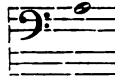
Eineiteils sind jedoch mehr als fünf Zeilen für die meisten schwer zu übersehen (die Erfahrung zeigt, daß fünf schon ziemlich viel ist), anderenteils haben in diesem, wie im fünfzeiligen System nicht alle gleichbenannten

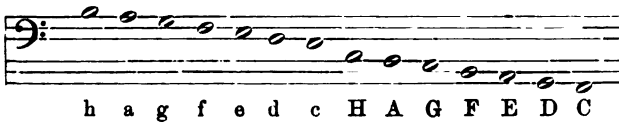
Noten dasselbe Aussehen, z. B.  sehen einander ja nicht ähnlich.

Ein dreizeiliges System.

Um vollständige graphische Übereinstimmung zu erlangen, muß man das sechszeilige System in zwei dreizeilige Gruppen teilen. Wenn wir der Note der obersten Zeile denselben Namen ließen, welche sie im Basse hatte, also:

 , im sechszeiligen System also auch a:  , und folglich in

doppelt-dreizeiligem System ebenfalls a:  , dann würde ein jedes der dreizeiligen Systeme genau eine Oktave umfassen,



denn jedes dreizeilige System gibt Platz für sieben Noten, und die Namenwiederholung wird auf gleichaussehenden Noten des nächsten dreizeiligen Systems stattfinden.

Um den Unterschied der verschiedenen Oktaven zu charakterisieren, müßte die untere Oktave nebenlinienartig durchbrochen, die noch tiefere Oktave mit so viel Nebenlinien versehen werden, als man gerade gebraucht; ferner müßte ebenso die unter dieser liegende Oktave mit kleinen Nebenlinien versehen werden. Im Diskantregister umgekehrt. Die Oktaven im Basse müßten mit römischen und die im Diskant mit arabischen Zahlen bezeichnet werden, jedoch mit Beibehaltung des F-Schlüsselzeichens für die kleine Baßoktave, sowie des Vio-

Chopin „Prelude“ Op. 24 N^o 23.
(fünfzeilig)

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (G minor) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, chords, and rests. The piece concludes with the abbreviation 'usw.' in the bottom right corner of the fifth system.

Vergleiche die Unähnlichkeit der ähnlich klingenden beiden obersten und beiden untersten Takte.

(dreiseilig mit Wechsel der Oktavenbezeichnung)

The musical score consists of five systems, each with three staves. The top staff of each system is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in a lower bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score includes various rhythmic figures, such as triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'trm' (trill). The piece ends with 'usw.' and a fermata.

Vergleiche die Aehnlichkeit der ähnlich klingenden beiden obersten und beiden untersten Takte

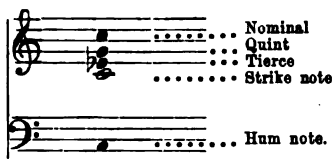
Thorald Jerichau, Zur Notenschrift
(dreiseilig in absolut graphischer Darstellung)

The musical score consists of five systems, each with a grand staff (treble, bass, and a lower staff). The music is in 2/4 time and B-flat major. The first system shows a melodic line in the treble and bass staves, with a lower staff containing rhythmic markings. The second system continues the melody with a triplet of eighth notes. The third system features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The fourth system has a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The fifth system has a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The score ends with 'usw.' and 'trm'.

Vergleiche die Aehnlichkeit der ähnlich klingenden beiden obersten und beiden untersten Takte.

Regarding Carillons.

At the outset it would be well to understand that the satisfactory musical tone of a bell is entirely dependent upon the perfect accord of its harmonic tones. Every good bell should contain at least 5 notes in perfect tune with each other, — 3 octaves, a perfect fifth, and a minor third. Thus:—



The finest bells in existence have this series of tones in perfect tune. After a bell is designed and cast it has to be tuned (by taking out thin slices of metal from the inside circumference at the point struck by the clapper), and the greatest masters of bell-founding, such as Hemony, Dumery, Van den Gheyn, etc., tuned all the notes mentioned in each bell, — except of course in the very small ones, wherein the higher tones cannot be distinguished by the ear. The art of tuning all these bell-tones seems to have been lost for almost two centuries, as generally speaking bell-founders now tune only 2 out of the 5. In England Messrs. Taylor of Loughborough in Leicestershire are an honourable exception to this last remark.

A comparison between bells in England and on the Continent may also be made. In England bells are hung principally for "change-ringing", where the bells are swung; and the musical qualities of the bells have in consequence in some respects deteriorated. In the first place the form of the bell has been altered, so that it may be more easily manipulated in the change-ringing, and the result has been to upset the series of bell-tones. In the second place the construction-scale used for bells intended for change-ringing differs much from that used for bells which are hung "dead", i. e. fixed for chimes or carillons. The following table of the weights of 12 bells in the two cases will indicate the great difference as to size, thickness, etc.:—

For Change-Ringing				For Carillons		
6 cwt	0 qrs		G	1 cwt	2 qrs	
6 "	11 "		F	2 "	0 "	
6 "	2 "		E	2 "	2 "	
7 "	1 "		D	3 "	2 "	
8 "	0 "		C	5 "	0 "	
9 "	0 "		B	6 "	0 "	
11 "	0 "		A	8 "	2 "	
13 "	0 "		G	11 "	3 "	
17 "	0 "		F	16 "	0 "	
20 "	0 "		E	20 "	0 "	
28 "	0 "		D	28 "	0 "	
40 "	0 "		C	40 "	0 "	

On the Continent the carillons play principally on the smaller bells, and nearly always in 3, 4 or more parts; and as the bells number anything from 30 to 60, the compass is an extended one and for the most part chromatic. In England, chimes (where such are employed) play melody only, and that on sets of bells which are very heavy compared with those used for the same purpose on the Continent, — e. g. at Manchester Town Hall the smallest bell used in the chimes weighs $6\frac{3}{4}$ cwt., and the largest over 5 tons. Melodies played on such bells are not as satisfactory musically as when played upon bells of less weight, because under the latter conditions the pitch of the notes is so much higher that there is less interference between the tones.

There is not the slightest doubt that carillons are very ancient. The Chinese seem to have anticipated the possibilities of the modern carillon thousands of years ago. From MSS. of the 10th and 12th centuries we obtain detailed instructions as to the disposition of 9 notes to the octave, the extra note to the major scale being the minor seventh. The perfecting of the art of bell-founding and the constructing of carillons took place in the 15th, 16th, 17th, and 18th centuries. Dunkerque had a carillon in 1437, Alost in 1487. The cathedral at Antwerp in 1540 had one of 60 bells, and Bruges in 1675 possessed one of 42 bells. As far as I have been able to ascertain there are roughly speaking upwards of 130 carillons of importance in Belgium, Holland and the North of France, all constructed during the past 300 years. This alone shows how extremely popular the music of the bells has been and is. Here it might be pointed out how truly democratic this institution is. Both poor and rich share alike in the enjoyment of the music played upon the bells, and this no doubt in a very great measure conduces to their continued popularity.

To come to my immediate subject, or the machinery of modern carillons. In many instances they are played by mechanical means, or weights and barrels, and are nothing more or less than what are called in England chimes; these need not be further described. In some cases also they are played from a small key-board like that of the pianoforte, in which case the key merely releases the mechanism which causes the clapper or hammer to strike the bell, and consequently there is no such thing as expression possible, as the tone is produced by purely mechanical means over which the key has no control; this kind of movement resembles in some ways the pneumatic action used in organs, the key in both instances merely starting the mechanism with which it is connected. In their highest form however, regarding which the present notes are made, carillons are played direct by substantial claviers arranged on the same principle as the manuals and pedals of the organ. The manual keys are of oak. They are round, being about $\frac{3}{4}$ inches in diameter. There are 2 rows of them; the upper representing the black notes of the ordinary key-board, projecting $3\frac{1}{2}$ inches, the lower, corresponding to the white notes, projecting $6\frac{1}{2}$ inches. The keys are far enough apart to allow the player to strike each key without fear of touching those next to it, and go down to the depth of $2\frac{1}{2}$ inches. The keys of the upper row are a little shorter than those of the lower, to facilitate the execution of rapid passages etc. The pedals are from 1 to $1\frac{1}{2}$ octaves in compass, and are connected with the keys so that the lower notes can be played by both keys and pedals. The upper row of pedals projects 4 inches, and the lower $8\frac{1}{2}$ inches. This pedal-board is a necessity because the larger

bells require so much more force to bring out their tone, and the clappers are so much heavier and demand a considerable expenditure of energy to move them. The pedal clavier also greatly increases the musical resources of the instrument and permits the music to be played in three or more parts. The keys are struck with the closed hand, the little finger being protected with a leather covering to prevent injury when playing. As the leverage of the key has to move the weight of the clapper, which in the large bells is very considerable, and as the amount of force with which the key is struck of tone produced depends entirely upon the amount of force with which the key is struck, it will easily be understood that carillon-playing requires a great deal of strength as well as celerity and skill. Sometimes the whole hand is covered with a kind of glove made of leather or other material. Great dexterity of hand is essential, as much of the playing is done with a kind of tremolando in which the keys are played from the wrist and elbow. Scales and arpeggios are managed by a constant crossing of the hands. The connection between the key and the bell-clapper is exactly the same in principle as the tracker-action used in organs; iron levers, squares and wires being used in the place of the wooden materials of organ-building. On the clappers of the smaller bells springs are fixed, to bring them back into their original position quickly after striking. In the larger bells the clappers are too heavy for this arrangement. They have a simple appliance consisting of a chain, which is attached to the clapper, and passed over a pulley; a weight is fixed to the other end of the chain sufficiently heavy to bring the clapper within a very short distance of the bell, so that the key has only to upset the balance between the weight and the clapper. The mechanism connected with each key is fitted with an adjustable screw-plate, by which the tension can be regulated to a very great nicety, and the touch adapted to the requirements of the player. The clapper can be brought just as near to the bell as is necessary to get the proper amount of tone from it, and to make the key absolutely responsive to the touch of the player, affording facility in rapidity of execution etc.

The bulk of carillon-playing is, as already said, done on the smaller bells, with only the occasional use of the larger ones. There are very potent reasons why this should be so: — first, the small bells are more easily manipulated, secondly the effect of chords is much more satisfactory on them, due to the fact that in large bells the harmonic tones are very prominent and frequently interfere with each other when sounded together in a very disagreeable manner. This is not the case with the smaller bells when used in combination, as their harmonic tones are too high in the scale of sounds to inconvenience the ear. Chords generally speaking are most satisfactory when played arpeggiando. Chromatic and diatonic scale passages can be rendered at almost any speed and are most effective. When playing in 3 or more parts, the greatest care is necessary as to the disposition of the different notes of the chords, the best effects being obtained by keeping a wide interval between the low note and the note next above it. The most intense crescendo and the most delicate diminuendo are possible.

Some writers have mentioned the necessity of a means of damping the bells, so that their tones should not interfere with each other. I must say that in all the carillons I have heard played by an expert performer I have never felt such a necessity. In fact, the effectual damping of bells is prac-

tically an impossibility, and is not required or desired if the bells are properly treated. After all, the intensity of vibration in any of the bells is never very great. With the smaller bells the sound is quickly effaced, so much so that when the effect of sustained chords is desired it is obtained by a rapid tremolando, very much the same as in pianoforte playing.

Music in two or three parts is best suited for carillon playing. In many instances mechanical carillons play chords in four or more parts, but in my opinion the effect of these is not so satisfactory, from a musical point of view, as when fewer notes are used in open or extended positions, according to the part of the clavier in which they are played. In addition to all these considerations, the greatest discretion must be used in the selection of music for such a purpose. I have only been able to find three composers who have written music specially for carillons. These are Pothoff (born 1726) of Amsterdam, Van den Gheyn of Louvain (born 1721, died 1785), and J. A. H. Wagenaar sen. of Utrecht, all of whom were organists.

Tunbridge Wells.

W. W. Starmer.

Musikberichte.

Basel. II. Saison-Bericht. Das Haupterlebnis dieses Musikwinters war die Aufführung sämtlicher Sinfonien von Beethoven. Ihnen wird sich im Frühjahr noch die *Missa solemnis* anschließen. Wir hatten ferner einen Beethovenabend des Joachim-Quartetts, und auch sonst noch war der Name des Meisters vertreten mit Kammermusikwerken, Liedern usw., so daß wir geradezu von einem Beethovenjahr reden können. Solche Einheitlichkeit ist erfreulich; sie wurde namentlich dadurch ermöglicht, daß die Leitung unserer großen Konzertsinstitute der Allgemeinen Musikgesellschaft und des Gesangsvereins in den gleichen Händen, des Herrn Kapellmeister Suter, liegt. War hier Zusammenhang im großen, so wurde bei den Sinfoniekonzerten wenigstens nach Einheitlichkeit der Programme im einzelnen gestrebt. Ein Abend war den deutschen Dramatikern Gluck, Mozart, Weber, Wagner, ein anderer den Romantikern Schumann, Mendelssohn, Reinecke, ein dritter modernen Komponisten österreichischer Abstammung, Dvořák, Wolf, Hausegger gewidmet. Besonders hervorzuheben ist ein Konzert des Gesangsvereins, das drei kleine Chorwerke bot: »Gruppe aus dem Tartarus« (Schiller) von W. Courvoisier, »Charons Nachen« (J. V. Widmann) von Andreae und »Der zufriedengestellte Aeolus« von S. Bach. Ein einigendes Band lag hier in den Dichtungen, die alle, freilich in sehr verschiedenartiger Weise, antike Stoffe behandeln. Courvoisier ist ein junger Basler, der vor noch nicht allzu langer Zeit den Beruf eines Arztes mit dem des Musikers vertauscht hat; seine Komposition verrät einen Künstler, der weiß, was er will und eindringlich zu charakterisieren versteht. »Charons Nachen« des bereits in weiteren Kreisen bekannt gewordenen jungen Züricher Dirigenten Andreae ist im einzelnen noch ungleich, aber sehr talentvoll und vielversprechend, mit originellen Ansätzen und fein poetisch instrumentiert. »Der zufriedengestellte Aeolus« wurde bei der ersten Aufführung konzertmäßig, bei einer zweiten, anlässlich eines Gesellschafts-abends, aber szenisch, in Kostüm, aufgeführt, ebenso wurde da noch die Kaffee-Kantate geboten. Wenn es sich auch nicht darum handeln kann, die dramatischen Scherze Bach's allgemein als Opern wieder einzuführen, so waren diese Versuche doch von großem Reiz, weil sie interessante und auch das Auge erfreuende farbenprächtige

Kulturbildchen boten. Bemerkenswert waren sie auch dadurch, daß der Continuo auf einem Clavizymbel aus dem Historischen Museum in Basel) ausgeführt wurde: ganz stilgetreu spielte es Kapellmeister Suter selbst. Für mich hat der Versuch das eine sicher ergeben, daß die Stärke des Clavicymbeltones auch für unsere großen Konzertsäle vollständig ausreichend ist; er ist eben viel durchdringender, als der des Piano-fortes. Bedenken könnte viel eher die stete Gleichmäßigkeit des Tones erregen, man wird jedenfalls auf Instrumente halten müssen, bei denen dynamische Schattierungen durch Register möglich sind. Wichtig ist ferner, daß der Spieler nicht nur Akkorde, sondern dem Instrument entsprechende Figuration gibt, erst dann kommt der besondere Reiz des Klanges zum Vorschein. Doch soll hier nicht die ganze Cembalofrage angerollt werden, wichtiger als langes Gerede scheint es mir zurzeit zu sein, daß zahlreiche praktische Versuche namentlich auch mit neu konstruierten Instrumenten angestellt werden.

In den Kammermusik-Konzerten kam mit Fug und Recht mehrfach unser einheimischer Hans Huber zu Wort; aber nur mit schon bekannten Werken. Reger's Violinsonate in C-dur op. 72 führte der Komponist selbst mit Marteau vor, des gleichen D-moll-Streichquartetts bot die hiesige Vereinigung der Herren Konzertmeister Kötcher, Wittwer, Schaeffer und Treichler. Nur privaten Charakter trug eine wegen ihres historischen Programms, hier aber doch zu erwähnende Aufführung, die unter Leitung von Hans Huber ein Mitglied der IMG., Herr E. His-Schlumberger, veranstaltete. Sie bot Concerti grossi von Torelli, Corelli und Leo, eine Suite von Schein, Ricercar a 8 von Andrea Gabrieli, Trios von Fasch und Gluck, Gesänge von A. Scarlatti. Schon im letzten Jahr hatte eine ähnliche Aufführung stattgefunden, bei der namentlich Dall'Abaco und Stamitz vertreten waren. K. Nef.

Berlin. Königliches Opernhaus. Am 14. April ist Humperdinck's seit langem mit Spannung erwartete komische Oper »Die Heirat wider Willen« mit entschiedenem Erfolg in Szene gegangen. Man wird es begreiflich finden, daß der gefeierte Komponist von »Hänsel und Gretel« für seine zweite Oper nicht wieder einen Märchenstoff gewählt hat; aber daß seine Wahl auf einen französischen Lustspielstoff gefallen ist, daß er, ein Wagnerianer reinster Sorte, eine Spieloper alten Schlages mit Dialog komponiert hat, wird immerhin Verwunderung erregen. Den Stoff zur »Heirat wider Willen« hat Humperdinck (nach einer Version: seine Gattin) dem 1843 im Druck erschienenen fünftaktigen Lustspiel des älteren Dumas »Les demoiselles de St. Cyr« entnommen, das vor mehr als einem Jahrzehnt auch der wenig bekannt gewordenen Operette von Rudolf Dellinger »Die Fräulein von St. Cyr« zugrunde gelegt worden ist. Humperdinck folgt seiner Vorlage nichts weniger als sklavisch; er hat nicht bloß die erste recht lustige Hälfte des zweiten Aktes, die in der Bastille spielt, selbständig gedichtet, sondern die Handlung recht geschickt in drei Akte zusammengezogen, die Charaktere der Personen, denen er meist andere Namen beigelegt hat, bestimmter und schärfer gekennzeichnet und ganz prächtige Rollen geschaffen. Das Textbuch ist auf jeden Fall hübsch ausgeführt, das Sujet für eine feine komische Oper recht passend.

Der Inhalt der zu Beginn des 18. Jahrhunderts spielenden Oper ist folgender: Bei einem Schulfest des von Frau von Maintenon gegründeten Fräuleinstifts zu St. Cyr hat sich Graf Montfort, ein richtiger Don Juan, in Hedwig von Merian verliebt und auch auf sie Eindruck gemacht. Zwar wagt das schwärmerisch veranlagte junge Mädchen nicht, einen für sie hinterlegten Brief des Grafen zu öffnen, doch tut dies an ihrer Statt ihre muntere, heiratslustige Freundin Luise. Diese empfängt auch den Grafen, sucht ihn in seiner Neigung für Hedwig zu bestärken und bewilligt ihm in deren Namen ein Stelldichein, falls auch sie dabei sein darf. Um die lästige Aufsicht los zu werden, bestimmt Montfort seinen gerade des Wegs kommenden Freund, den reichen Generalpächterssohn Duval, Luisen auf sich zu nehmen; dabei soll dieser gleich darauf auf Wunsch seines Vaters mit einer adeligen Dame getraut werden. Das Stelldichein geht in der Dunkelheit vor sich: Duval macht Luise eifrigst die Cour, Montfort nicht minder Hedwig, aber plötzlich werden sie verhaftet. Die schlaue Luise hatte nämlich (was erst zum Schluß aufgeklärt wird), weil sie dem Grafen nicht traute, Frau von Maintenon ins Geheimnis gezogen, um Hedwig zur Ehe zu verhelfen. Zu

Beginn des zweiten Aktes finden wir die beiden Freunde in der Bastille in sehr mißmutiger Stimmung: durch Gefängnis und Hunger sollen sie gezwungen werden, die beiden Fräulein von St. Cyr zu heiraten. Trotzdem Duval die vom Vater ihm bestimmte Braut sitzen lassen muß, entscheidet er sich im Hinblick auf die in Aussicht gestellten kulinarischen Genüsse eher zur Heirat mit Luise, als Montfort in den Ehebund mit Hedwig willigt, von der er sich getäuscht glaubt. Als diese nach der Trauung ihm liebend naht, stößt er sie zurück und bestimmt Duval, auch Luise zu verlassen und mit ihm nach Spanien zu dem ihn befreundeten jungen König Philipp, dem früheren Herzog von Anjou, zu gehen. Der dritte Akt spielt auf einem Fest am spanischen Königshofe, von wo sich aber sowohl der König wie Montfort und Duval nach Frankreich zurücksehnen, doch ist letzteren beiden die Rückkehr durch Frau von Maintenon versperrt. Zwei maskierte Damen werden vom französischen Gesandten eingeführt; sie sollen, wie den beiden Freunden anvertraut wird, im Auftrage der Maintenon den Einfluß einer Spanierin beim König brechen. Ein Lied, das die eine singt, erinnert Montfort an das Schulfest zu St. Cyr und damit an Hedwig. Während eines Menuetts, das er und Duval mit den beiden Damen tanzen, entpuppen diese sich als die beiden Fräulein von St. Cyr. Hedwig gibt Montfort seine Freiheit wieder, Luise teilt ihm seine Begnadigung auf Hedwig's Veranlassung mit, sowie daß sie, nicht Hedwig, die Heirat wider seinen Willen in Szene gesetzt habe, wodurch sie selbst wider Erwarten zu einem Mann gekommen sei. Montfort, der im stillen Hedwig liebt, gerät bei der Wahrnehmung, daß für sie der König erglüht, außer sich; er fordert von ihm gebieterisch sein Weib, soll infolgedessen gefangen gesetzt werden, wird aber auf Hedwig's Bitten begnadigt und kehrt mit ihr, sowie mit Luise und Duval, die sich mittlerweile auch gefunden, vergnügt nach Frankreich zurück.

Schon aus dieser knappen Inhaltsangabe ersieht man, daß der Stoff gar nicht anders als in den Formen der alten Spieloper behandelt werden konnte. Wohl aber war es möglich, in der musikalischen Ausführung auf Wagner's Bahnen zu wandeln. Und dies hat Humperdinck auch getan: wie im Wagner'schen Musikdrama hat er auch in seiner komischen Oper die Leitmotive und deren sinfonische Behandlung im Orchester beibehalten. Er hat übrigens darin schon einen Vorgänger: Anton Urspruch hat in seiner komischen Oper »Das Unmöglichste von allem«, die leider (wegen ihrer großen Schwierigkeit?) in unserem Königl. Opernhause bisher nicht zur Ausführung gelangt ist, denselben Weg eingeschlagen. Natürlich kann diese Art der Orchesterbehandlung nur ein Meister der Instrumentations- und Satzkunst erfolgreich durchführen, ohne in die Gefahr zu kommen, die dem Lustspiel angemessenen d. h. leicht gewiegten Melodien der Singstimmen zu erdrücken. Schon im »Hänsel und Gretel« ist die Orchesterbehandlung und Kontrapunktierkunst Humperdinck's das Entzücken jedes Kenners, trotzdem sie mitunter etwas schwerfällig ausgefallen ist. Eine noch weit glücklichere Hand hat er unstreitig in der »Heirat wider Willen« gehabt: die feine kontrapunktische Filigranarbeit des Orchesters, in dem namentlich die Mittelstimmen ganz herrlich behandelt sind, ist wahrhaft mustergültig.

Auch in musikalischer Hinsicht sind die Personen, vor allem Luise und Duval, sehr glücklich charakterisiert, sogar der König, der im Schlußakt seine exponierte Stellung beklagt und sich nach einem liebenden Herz sehnt. Die Leitmotive sind nicht gerade bedeutend, aber immer sehr entwicklungsfähig. Eine offizielle Zusammensetzung der Hauptthemen (wie der Klavierauszug im Verlag von Max Brockhaus in Leipzig) verzeichnet nicht weniger als 35; darunter »Montfort's Junggesellenzeit«, »Duval's Vorliebe für leibliche Genüsse«, »das Eheparadies«, »die Königswürde«. Das Trompetensignal der Wache der Bastille deckt sich mit einem Themateil aus Strauß' Sinfonia domestica. Das »die Heirat wider Willen« kennzeichnende Thema besteht in drei Quintenfolgen. Die schönste Verarbeitung hat unstreitig das sogenannte Ehe-thema erfahren; es wird auch zu einem großen sinfonischen Zwischenspiel verwendet, das die Heiratszeremonie darstellen soll und die Verbindung zwischen den beiden Bildern des zweiten Aktes (Bastille, Montfort's Wohnung) bildet. Besonders häufig erscheint auch das Thema »Hedwig's erwachende Liebe«. Daß Humperdinck das Orchester sehr farbenprächtig behandelt, daß alles famos klingt, braucht eigentlich

kaum betont zu werden. Eine gewisse Gleichmäßigkeit der meist diskreten Instrumentierung macht sich kaum störend geltend. Sie veredelt sogar die Melodik, welche, dem Stoffe entsprechend, einen starken Strich ins Operettenhafte und damit mitunter auch ins Triviale hat. Doch da das leichte Genre durchaus seine Berechtigung hat, so können wir uns nur über den reichen Segen an hübschen, leicht ins Ohr fallenden, teils lustigen, teils auch gefühlvollen Melodien freuen, der über die »Heirat wider Willen« ausgegossen ist. Einzelne Melodien dürften bald populär werden; so gleich der durch hübsche Übergänge ausgezeichnete Chor der Stiftsfräuleins, der das Werk eröffnet, Luisens Gavotte: »Kommt daher ein Edelmann«, der Brief Montforts, den Luise vorliest (darin das rhythmisch veränderte Zitat aus Don Juan: »Reich' mir die Hand«), Duval's lustiges Auftrittslied, das Liedchen des Bastillengouverneurs: »Andere Männer müssen werben«, Montfort's Gesang »Leichtes Spiel war mir die Liebe« im zweiten Akt, Luisen's hübscher Walzer: »Offen und frei will ich gestehen« und das Schlußquartett des zweiten Aktes in Walzerform, endlich das im alten Stil gehaltene Menuett des Schlußaktes und das gleichfalls antikisierende Lied, das Hedwig mit Begleitung von Spinett, Oboe und Bratsche singt. Damit ist freilich die Liste der hübschen Nummern noch lange nicht erschöpft, da in dem Werke, dem eine Ouvertüre fehlt, eigentlich alles sehr ansprechend ist. Wer Reminiszenzenjäger ist, wird ohne Mühe gewisse kleine Anleihen herausfinden, die Humperdinck bei Wagner (das Motiv des Königs erinnert z. B. stark an das Gibichungenmotiv; Tristan, Meistersinger), Cornelius (Barbier von Bagdad), d'Albert (Abreise) und bei dem Komponisten von »Hänsel und Gretel« (namentlich in der Hymne Hedwig's zum Preise des Königtums im dritten Akt) gemacht hat. Geben wir dies auch zu, so bleibt doch noch eine solche Fülle selbständiger Erfindung übrig, daß man über jene Anleihen getrost hinwegsehen wird. Wenn in der Erfindung mitunter die dem Stoff entsprechende Pikanterie vermißt werden kann, wenn Humperdinck's Humor von böswilligen Kritikern vielleicht bisweilen philiströs genannt werden dürfte, so möchten wir doch unsere Freude darüber aussprechen, daß ein deutscher Komponist der Opernbühne wieder einmal ein derartig feines musikalisches Lustspiel geschenkt hat. Wenn auch »die Heirat wider Willen« wohl nicht dasselbe Glück wie »Hänsel und Gretel« beim großen Publikum machen wird (der feingebildete Kenner wird erstere vielleicht sogar noch höher bewerten), so bezweifle ich nicht, daß sie über alle Bühnen gehen und sich für lange Zeit auf dem Spielplan erhalten wird.

Die Aufführung des nicht leichten Werkes war von Dr. Richard Strauß aufs beste vorbereitet; hervorragend gut waren die lustigen Partien der Luise und Duval's durch Frau Herzog und Herrn Hoffmann besetzt. Der Komponist wurde nach Gebühr gefeiert.

Erwähnenswert sind noch die Neueinstudierungen von Mozart's »Cosi fan tutte« und Weber's »Euryanthe« (leider nicht in Mahler's Neubearbeitung), sowie ein Gastspiel der jugendlichen dramatischen Sängerin Marga Burchardt aus Schwerin.

Das Theater des Westens erzielt mit Wolf-Ferrari's »Neugierigen Frauen«, die schon mehr denn 50 mal gegeben sind, noch immer volle Häuser. Infolgedessen bewegt sich das sonstige Repertoire in ganz ausgetretenen Gleisen. Daß Opern wie »Don Juan«, »Der Prophet«, »Die Afrikanerin« Sonntags nachmittags gegeben werden, wirft gerade kein gutes Licht auf die künstlerische Leitung dieser Bühne. Um einer kontraktlichen Abmachung zu genügen, wurde am 28. Februar nachmittags das lyrische Drama »Pergoles« eines jungen Italieners Guglielmi zum überhaupt erstmalig aufgeführt, und zwar recht schlecht. Wenngleich die gesamte Kritik gegen dieses Vorgehen der Theaterdirektion, das einer Hinschlachtung des Werkes gleichkam, protestierte, so lehnte sie es doch fast einstimmig ab, meines Erachtens mit Unrecht; bei einer besseren Aufführung würde das Werk, das von mindesten als eine starke Talentprobe eines begabten Anfängers angesehen werden muß, sicherlich einen besseren Eindruck hinterlassen haben. Eine Operette »Die Liebesfestung« von Bogumil Zepler, Text von Hans Brennert und Erich Urban, von der man sich viel versprach, verschwand nach wenigen Aufführungen.

Das Nationaltheater scheint die Aufführung der versprochenen Novitäten, also

auch von Siegfried Wagner's »Kobold« aufgegeben zu haben, und beschränkt sich auf alte bewährte Werke. — Am 1. Mai wird Ernst von Wolzogen ein neues Opernunternehmen eröffnen, das im wesentlichen komische Opern moderner Komponisten herausbringen will.

Wilh. Altmann.

Konzert. Die Barth'sche Madrigalvereinigung veranstaltete ihr zweites Konzert am 7. April. Zu loben war wiederum die sorgfältige, sichere, musikalisch verständige Art des Vortrags. Freilich fehlte es auch nicht an Angriffspunkten für Einwendungen. Schon durch die Art der Aufstellung seines Programms bringt sich Herr Barth um die schönsten Wirkungen. Seinen Programmen fehlt es nicht an Mannigfaltigkeit, nur daß er diese an falscher Stelle anwendet. Er sollte darauf sehen, daß Abwechslung in Klangfarben und Steigerung im Klange erreicht werden durch geschickte Gruppierung von Stücken für verschiedene Stimmungsgattungen, daß etwa vierstimmigen Stücken gelegentlich sechs- bis achtstimmige entgegengesetzt werden, oder auch einmal ein dreistimmiges, daß gelegentlich ein Stück nur für hohe Stimmen gesungen wird u. dgl. Anstatt dessen hörte man den ganzen Abend sämtliche neun Sänger ununterbrochen singen, so daß keinerlei Abwechslung der Klangfarbe eintrat. Für die Mannigfaltigkeit meinte Herr Barth damit genug getan zu haben, daß er hinter eine Gruppe tieferster geistlicher Gesänge eine Reihe lustiger Lieder setzte, was nicht gerade für feinsten Geschmack zeugt. Was die Auffassung und Ausführung betrifft, so hätten viele der Stücke noch bedeutend größere Wirkung machen können. Das herrliche »Soave fia il morir« von Palestrina wurde in zu langsamem Zeitmaß gesungen und ließ, besonders gegen den Schluß hin, Intensität des Ausdrucks vermissen. Von dem kunstvollen Aufbau von de Orto's »Agnus Dei« konnte der Zuhörer kaum etwas merken. In dem Passionsstück des Ingegneri »Tenebrae factae sunt« wäre es angemessener gewesen, den Höhepunkt nicht auf die Stelle »exclamavit voce magna« zu verlegen, die doch eigentlich noch zur Exposition gehört, sondern auf die Worte Christi: »Deus meus, utquid me dereliquisti«, die im Mittelpunkt der Komposition stehen. Die weltlichen Lieder wurden alle ziemlich gut vorgetragen, ohne daß eines zündende Wirkung gemacht hätte. Das kleine Stückchen »Sola soletta« von Girolamo Conversi z. B., kann solche Wirkung hervorbringen, wenn es so fein gesungen wird, wie der Kopenhagener Cäcilienchor es tat. »Il bell' humore« von Gastoldi haben wir schon so oft gehört, daß es nunmehr auf den Programmen ein minder stetiger Gast zu sein brauchte.

Zum ersten Male ließ sich hier ein holländischer *a cappella*-Chor aus dem Haag hören, unter Leitung von Herrn Prof. Arnold Spoel. Die Leistungen des Ensemble sind zwar tüchtig, was das Gesangliche angeht, doch stehen sie nicht auf einer besonders hervorragenden Stufe. Zudem waren die Programme nicht mit besonderem Feingefühl für Stil und mit Geschmack aufgestellt. Man hörte alles mögliche durcheinander, geistliche Stücke alter Meister, alte niederländische Volksweisen in neuen Bearbeitungen, galante französische Liedlein, Kompositionen von Loewe und Alexander Ritter, von Fräulein Catharina van Rennes und Cornelia van Oosterzee usw.; alles ohne ersichtlichen Plan nebeneinandergestellt. Das Hauptgewicht war auf niederländische Kompositionen gelegt, was ja durchaus zu loben ist. Wieviel schöner und eindrucksvoller hätten die Konzerte jedoch sein können, wenn aus dem reichen Schatz der alt-niederländischen Meisterwerke reichlicher geschöpft worden wäre. Es wurden allerdings etliche Stücke von Sweelinck, Clemens non Papa, Arcadelt gesungen; doch hätte ich gern vielmals soviel ähnlicher Musik gehört und dafür auf all den Rest verzichtet. Die niederländischen Volkslieder sind hier z. T. schon sehr gut bekannt, sie waren überdies durch die Bearbeitungen sehr modernisiert worden, und neuere Chorlieder hören wir von vorzüglichsten einheimischen Chören in reicher Fülle. Ein einziges Konzert von hervorragend künstlerischer Qualität hätte größeren Eindruck gemacht als die drei Konzerte der holländischen Vereinigung, zumal da das Repertoire nur für zwei Abende reichte und der dritte mit Wiederholungen aus den zwei ersten Programmen ausgefüllt wurde. Es seien noch diejenigen älteren Werke genannt, die mir ganz besonders wertvoll zu sein scheinen: Sweelinck's Psalm 118 und 138, Arcadelt's »Ave Maria«, Clemens von Papa's: »Entre vous filles« schon von Ambros hoch gepriesen!) und

ethische reizende französische Liedlein aus dem 17. Jahrhundert, »Brunettes« (ou petits airs tendres); benannt, erschienen bei Christoph Ballard 1704 und 1711.

H. Leichtentritt.

Leipzig. Der Monat März bescherte uns im Theater wieder einmal eine Novität, Heinrich Zoellner's »Faust«. Es ist dies zwar kein neues Werk, denn es erlebte vor etwa zwanzig Jahren seine Uraufführung in München, ging dann noch über verschiedene Bühnen, wurde aber, wie es so zu gehen pflegt, überall vergessen, nur vom Komponisten nicht, der es dieses Jahr wieder hervorsuchte und die Genußtuung hatte, seinen »Faust« wieder aufgeführt zu sehen. Viele Worte braucht man nicht an das Werk zu wenden. Zoellner ist ein Komponist, der vor den höchsten Aufgaben nicht zurückschreckt, wenn er einen gangbaren Stoff vor sich hat. Hier handelt es sich um Goethe's »Faust« erster Teil, der in seinem Wortlaut völlig unangetastet blieb, selbstverständlich aber viele Streichungen erfahren mußte. Diese sind teilweise mit Glück vollzogen, andernteils aber derartig, daß sie Material zur Psychologie des Komponisten bringen. So sind im zweiten Akt die im Interesse des Musikdramas höchst nebensächlichen Szenen vor den Stadtmauern in ihrer ganzen Breite beibehalten, wohl einzig aus dem Grunde, weil der Komponist sich derartige Volksszenen mit allem, was drum und dran hängt, nicht entgehen lassen wollte. Das ist aber nichts anderes als antiquierte Opernmanier, mit der man teilweise schon vor Wagner aufzuräumen begonnen hatte. Vollends nach Wagner sollte man sich über Episoden klar geworden sein. Die Musik bietet in den ersten Akten wenig, sie hebt sich aber mit der Handlung, der vierte Akt, und besonders die Kerkerszene, enthält ganz bedeutende Momente. Angesichts solcher Stellen muß man sagen, daß der Komponist in seinen späteren Werken nicht das gehalten hat, was er zu werden versprach.

Eine der interessantesten Darbietungen in der ganzen Saison verschaffte der Schillerverband deutscher Frauen mit der szenischen Aufführung von Händel's »Acis und Galatea«. Äußerlich hat Händel und gerade dieses Werk mit Schiller recht wenig zu tun; man braucht aber einzig an die Verwendung des Chores in dem Händel'schen Werk zu denken, und man hat eine Reihe der interessantesten Beziehungen. Die Wirkung des Chores wurde aber gerade durch die szenische Aufführung ins rechte Licht gesetzt. Es übt eine ganz eigenartige Wirkung aus, wenn der Chor das Unglück der beiden Liebenden voraussieht und sie beklagt, die man harmlos auf der Bühne spielen sieht. Das sind dramatische Wirkungen im Sinne der alten Tragödie, ob es sich um ein Schäferspiel oder einen wuchtigen dramatischen Stoff handelt. Ein Schiller wäre von diesem Werk mächtig angezogen worden. Der Chor ist auch sonst auf das prächtigste verwendet; die große Ausdehnung des ersten Chores erhielt seine Erklärung für mich zum erstenmal durch die szenische Aufführung. Während des Gesanges wurden sinnvolle Reigen von Nymphen und einigen Fauns auf der Bühne getanzt, wozu noch bemerkt werden kann, daß die Tanzkunst der Miss Duncan bereits einige Wirkung ausgeübt zu haben scheint. Diese Szene, unterstützt durch sehr sinnvolle Dekorationen, entsprach in ihrer Vereinigung sämtlicher Künste durchaus dem Wesen des Gesamtkunstwerkes, das ja ebensowenig etwas prinzipiell Neues ist wie so viele andere Dinge auch. Die Aufführung des Pastoralen wäre in der teilweise vollendeten Weise nicht möglich gewesen, wenn die Vertreterin der Galatea (Frl. Helene Stägemann) nicht den vornehmsten Ansprüchen genügt hätte. Hingegen war man zu weit gegangen, wenn man das Zeitkolorit betreffs der Kostüme wahrte. Galatea im Reifrocke und Perücke usw. ist uns heute durchaus fremd, Händel's Meisterwerk sicher nicht an den Geschmack dieser Zeit gebunden; warum also nicht die uns viel näher liegenden griechischen Kostüme wählen? Interessant war indes das Experiment auch in dieser Hinsicht; sicher ist auch, daß durch die szenische Aufführung gar manche Leute in engere Föhlung mit der Händel'schen Kunst traten.

Die »Traumtänzerin« Magdeleine G. stattete uns auch hier einen Besuch ab, gewann sich durch ihre überaus ausdrucksvolle Tanzkunst die Sympathien der meisten Zuschauer, überzeugte aber wohl wenige von ihrem magnetischen Zustande. Ein solcher

mag in der ersten Zeit ihres Auftretens vorhanden gewesen sein, jetzt hat man es aber mit einer teilweise klug überdachten, trotzdem wie eine Improvisation wirkenden Kunst zu tun. Denn wie ließe es sich erklären, daß die Tänzerin auf Stimmungsnuancen im voraus reagiert, die in der Musik noch gar nicht eingetreten sind! Am besten sah man dies bei Schumann's Träumerei, wo das so überaus charakteristische *Es* im Anfang der zweiten Phrase von der Tänzerin schon in den ganzen Takt bezogen wurde, der aber zuerst ganz gleich lautet wie der Anfang des Stückes. Meiner Ansicht nach hätte die Tänzerin gar nicht notwendig, auf ihr »Traum«-tanzen hin zu reisen, denn ihre besten Darbietungen, zu welchen unbedingt Tänze gehören, gewähren so außerordentliche künstlerische Genüsse, daß es durchaus egal sein kann, auf welche Weise Frau Magdeleine ihre Kunst zustande bringt.

Der Bachverein (Direktion Karl Straube brachte eine vorzügliche Aufführung der Johannespassion, die die letztjährige im Chortheil bei weitem übertraf. Man merkte wirklich, worin die eigentliche Größe dieser Passion liegt, in der ausgeführten, beinahe beängstigend realistischen Schilderung des verblendeten, fanatischen Volkes. Bach hat hier andere Aufgaben gelöst wie in der Matthäuspassion, deren lakonisch kurze Volkschöre einem rein dramatischen Standpunkt entsprangen, während in der Johannespassion breit angelegte Seelenschilderungen gegeben werden, die aber nur dann ihre volle Wirkung ausüben, wenn sie aufs Dramatische hin ausgearbeitet werden. Dann brausen die Chöre dahin wie Sturmeswetter. Noch nicht ganz gelöst scheint mir die Frage wegen der Besetzung der Oboen im Bach'schen Orchester. Für mein Gefühl drängten sich die stark besetzten Oboen im ersten Chore zu stark hervor, auf die Länge wirkten sie aufdringlich, besonders weil die Figuren der Streicher nicht zu ihrem vollen Rechte kamen. Die Oboen liegen hier immer in der Höhe und treten schon hierdurch stark hervor, auch bei kleinerer Besetzung dominieren sie sicherlich. Vor Schematismus wird man sich hier wohl zu hüten haben. A. Heuß.

London. On 11th April Mme. Wanda Landowska gave a first Pianoforte and Harpsichord recital at Queen's Hall. A frankly written biographical note states that she was born at Warsaw in 1881, that she studied at the Conservatoire there and subsequently at Berlin, and early in her training showed a predilection for music of the 17th and 18th centuries. With increasing years this antiquarian love apparently grew, until she gained for herself a Continental reputation by her fine interpretations of the old masters. That this has been earned legitimately was made clear here. She played the 17th and 18th century works with a daintiness, verve and warmth of feeling, which seemed to revivify the music and resuscitate the spirits of the past. So vivid and palpitating with life were her readings that had Bach or Couperin walked on to the platform in answer to the prolonged applause their appearance would have been taken as an ordinary event. Doubtless there may be some readers who are inclined to regard this vivacious treatment of the old masters as unorthodox. So it is, alas; but it is such orthodoxy that is really unorthodox. The cold, stiff, lifeless interpretation of old music is one of the most curious consequences of shallow deduction, and apparently is based on a morbid reverence for the dead. Composers worthy of the name ever reflect the spirit of their day, and he would be a bold man who would maintain that the people of the past controlled their feelings more than is now usual. As a matter of fact, social history shows that people were less reserved and more spontaneous in word and action. A veneer of punctilious courtesy and artificiality existed among the wealthy, and this is reflected in certain musical measures, and particularly in some of Mozart's compositions; but the emotions which spurred the poets to sing and the composers to write were just as intense as in ourselves. All that the centuries have developed is subtlety and greater depth of thought consequent on more profound knowledge. Old music bears witness to the prevalence of less quickness of perception than now commonly exists. The modern composer knows that a single announcement of the principal themes on which he bases his work is sufficient to fix them in the memory of his listeners, and to enable them to understand the character of the music they are about to hear, and so he confidently intertwines his thematic material in a maze of convolutions and complexities. It is true he has sometimes to

label his themes, but the hint once given, the comprehension of the musical development is entered upon fearlessly, and it is rare that this confidence is misplaced. In the olden days it was not so. The greatest care was taken to impress on the listener the principal tunes, and in sonata form the first section was repeated before development was entered upon. That development followed certain fixed laws, and the keys employed were specified. The old suites were collections of different dance measures, and were all in the same key. One of the distinguishing features of the sonata was one movement being in a different tonality to that prevailing in the others. Everything in music was made as plain as when we write for children, only the emotional pulse was strong and robust, often rough, and secured by accent and rhythmic force. From the above it will be gathered that to interpret old music aright, to play it as it was conceived and rendered by the composers, is by no means a casual art; that intimate acquaintance with its style must be supplemented by knowledge of the customs, modes of thought, and peculiarities of social life of its period. The player must figuratively don the dress of the day when the music was written, and in imagination must tread the courts or mix in the streets with the people of long ago. This Mme. Landowska appeared to be doing, as Bach's characteristic "English" suite sprang to renewed life under her deft and supple fingers. The Prelude was splendidly played, its theme always being made to stand out clearly from the maze of enlacing counterpoint; and the different spirit animating the graceful "Courante", the dignified "Sarabande", the vivacious "Passepied", and the rollicking "Gigue" all received sympathetic expression. The programme concluded with a number of short pieces of early programme music by Couperin, surnamed "Le grand" on account of his being the Leschetitzky of his day. His suites and "method" of playing exerted considerable influence on Bach's keyboard music. The little pieces are furnished with names which the music is supposed to live up to, and often does with amusing directness. "La Virginité" and "La Pudeur" seem to have baffled the "great" Couperin, and one fails to see his idea of illustrating "La Persévérance" chiefly in the treble; but "La Coquetterie" is dully piquant and fascinating. "La Jalousie Taciturne" rumbles and grumbles fearsomely in the bass, and "La Frénésie ou le Désespoir" is so stormy and suggestive of hair-tearing frenzy, that the audience broke in with a burst of spontaneous applause, a curious testimony to the perpetuity of human emotion. — At a 2nd. similar recital on 15th April, the programme was an attempt to show the origin and development of the waltz. In a historical note at the back of the programme the waltz was traced to a Provençal dance form called La Volta, which was much in vogue in Italy, France and Germany in the 16th century; but there is much to be said on this question. The programme began with examples of La Volta by Wm. Byrd, Michaelis Praetorius, Jacques Champion de Chambonniers, and our good Thos. Morley; and in the compositions by these old masters the spring or hop, a distinguishing feature of the dance, was clearly discernible, except in one example by the second-named composer. These works were rendered with great crispness and verve on the harpsichord. Between the old voltas and the true waltz measure there occurred a gap of 200 years. This was indicated on the programme by Thos. Morley, who died 1604, being followed by Schubert, who left us in 1828; and the subsequent composers selected were Weber, Schumann, Wagner, Berlioz and Chopin. As Mme. Landowska got nearer our own time her readings became less satisfactory. The music advanced, but the pianist's style remained unaltered; and Chopin's fervid, palpitating waltzes were interpreted with the narrow, pinched phrasing and spiky touch peculiar to true harpsichord playing.

F. Gilbert Webb.

Has been having a run at the Palace Theatre of Varieties (built, Cambridge Circus, for an English Opera House) Mackenzie's quite new half-hour operetta "*Knights of the Road*", thoroughly delightful revival of the old English ballad-opera style, with the resources of modern art. Storms rage over the "Singspiel" question, at the hands of those who are constitutionally averse to lyricism and thus prefer sand to diamonds; but the fact remains that it is within its limits a perfect form of art. Mackenzie's new melodies are pure and beautiful. Spirited dance. Crisp choruses. Ballads. Patrio-

tic song with refrain. The "Halls" are beginning to flirt with real music. Healthy sign, and may prelude a revolution. — An utterly strange orchestral "Hungarian" concert was given a month back, Queen's Hall, by *Gypsy-Hungarian violinist "Karcsey"*, with various fantasias ascribed to "Hubay" (without initial). Parts evidently scored for a Hungarian hotel-band (which means a dulcimer playing by ear and stray parts) were put out for a full orchestra. Player struggled bravely on with help of his dulcimer, but result an indescribable almost unprecedented fiasco. — At recent concert of the London Symphony Orchestra (VI, 253, 254) an *all-Elgar programme*, cond. by composer, shewing great inequality of result. Thus chronologically. A downright ugly spirit pervading "Enigma Variations" (op. 36), and disproportionate coda. "Sea Pictures" contralto songs (op. 37) having an undeniable great charm, and brilliantly orchestrated. "Cockaigne" overture (op. 40) with the most striking themes of all, but the bits not happily pieced together, and whole effect tinselly. "Diarmid and Grania" funeral march (op. 42) fine if there had been none in *Götterdämmerung*. "Introduction and Allegro" for strings, a piece to which unqualified admiration can be given; clear construction and noble sweeping melodies. New "Pomp and Circumstance" march (op. 39, iii) on same plane as 2 others, but less striking. "In the South" overture op. 50., strange to say for Elgar, quite dull, and seemingly uninspired. — At "*Patron's Fund*" orchestral concert (V, 377) for encouraging young British composers, works by W. H. Bell, B. J. Dale, T. F. Dunhill, H. B. Gardiner, and G. M. Palmer. Best were Dunhill's exceedingly apt Violin Fantasia on Manx airs, and Palmer's Songs from Heine with good lyrical spirit. Composers should not be allowed to write their own works-analyses in programmes, or if they do then these should be edited and all the adjectives rigorously cut out. — Henry Wood has revived Liszt's poetical "*Faust*" *Symphony*. Special article will be given thereon. — At Lewisham the violinist and conductor Wilcox Lawrance brought out successfully his own orchestral works and *Beethoven's posthumous P. F. Concerto in D* (played by F. Knott), regarding which latter newspaper correspondence, and see "Mitteilungen". — Elgar, now holding at Birmingham the new "*Peyton*" *Professorial chair* inaugurated for him, made opening lecture in which he said many noteworthy things, but indiscreetly assailed his elder contemporaries. — Grace Sunderland (P. F.) and Frank Thiselton (violin) have in last 3 years revived about 80 *unknown chamber-music* pieces of XVII and XVIII centuries, playing all the printed Purcell quartets and one unpublished. This season inter alia a Mozart Rondo for P. F. and strings from an incomplete MS. not even in Köchel. This MS. is said to have been presented by Emperor of Austria to Sultan Abdul Aziz, who gave it to his bandmaster Guatelli. Sold by son of latter, and now in Brit. Museum as MS. 31748. Statistics of S. and T. concerts must follow. C. M.

St. Petersburg. Seit Peter dem Großen erhebt Rußland Anspruch darauf, ein Kulturstaat zu sein; nimmt man aber die Versicherung der Slawanophilen nicht *bona fide* an, so sucht man vergeblich nach jenen Kennzeichen der Intelligenz, die das *verfehnte Ausland* so vorteilhaft von Rußland unterscheiden. Das heilige Zarenreich bewegt sich mit der Geschwindigkeit der Schnecke auf den Bahnen des Fortschrittes, und kaum merklich bewahrheitet sich hier das große Wort vom ewigen Werden. Gewiß hat Rußland auf allen Gebieten seine Leuchten, doch der im 20. Jahrhundert in Szene gesetzte Kampf gegen die Intelligenz besagt mehr als alles, wie tief die Bildung im Volke Wurzel geschlagen! Es kann daher auch nicht wundernehmen, daß Rußland die ihm in der Musik zukommende führende Stellung noch nicht einzunehmen vermochte; es gibt hier eine Kunst des Volkes, doch keine Kunst im Volke. Hierdurch erklärt sich ebenfalls der Erfolg künstlerischer Spezialitäten à la Kubelik und der geringe Anklang wirklicher Kunst, wie sie neben den russischen Sinfoniekonzerten auch die der kaiserlich russischen Musikgesellschaft bringt.

1903 starb der große russische Kunstmäcen M. P. Belajeff; aber er hat sich ein unauslöschliches Andenken durch die von ihm begründeten russischen Sinfoniekonzerte und Quartettabende gesichert. Wohl ist die Gemeinde klein, die sie um sich versammeln, hehr jedoch sind die Töne, die hier erklingen.

In diesem Jahre waren drei Sinfoniekonzerte angesagt, in denen fast durchweg Neu-

heiten zu Gehör gebracht wurden. Außer Glazounoff's fünfter Sinfonie (B-dur, op. 55) und Liadoff's »Polski« (D-dur, op. 55), der anlässlich der Enthüllungsfest von Rubinstein's Statue im Saale des Konservatoriums geschrieben und erstmalig am 14. November 1902 aufgeführt wurde, waren alle übrigen Werke Novitäten. Zu den besten gehörten ohne Zweifel Liadoff's »sieben russische Volkslieder für Orchester«, die, gleich seinen »Breloques«, trotz ihrer Form miniature von größtem Werte sind. Selbst im kleinsten Rahmen groß zu sein, ist aber gewiß nur bedeutendsten Meistern gegeben. Besonders hervorzuheben ist der bis ins Detail gewahrte Volkscharakter. Liadoff zählt unbedingt zu den hervorragendsten Vertretern der durch Glinka begründeten nationalen Schule. — Der »Gopak« aus Mussorgski's unvollendeter Oper »Sorotschinscher Jahrmarkt« bezeugt das große Talent des leider so früh dahingegangenen und im Ausland mit Unrecht so wenig bekannten Tonmeisters. — Nach diesen mustergültigen Erzeugnissen wahrer Kunst fiel die phantastische Ouvertüre W. Kalafati's, eines noch jugendlichen Komponisten, natürlich ab. Die Wege, die dieser Komponist einschlägt, divergieren mit denen unserer russischen Richtung, die wenig oder überhaupt nichts mit der modernen Strauß'schen Art gemein hat. Unter persönlicher Leitung des Autors machte das Werk, um des Überzeugenwollens — und Nichtkönnens, einen sehr mystischen Eindruck. — Mit der Suite aus Rimsky-Korssakow's Oper »Pan Woewoda« fand das erste Konzert seinen harmonischen Abschluß. Über Korssakow's Meisterschaft noch ein Wort zu verlieren, erübrigt sich; sie ist allbekannt. Auch mit seiner Nocturne »Mondschein« hat er ein Meisterwerk geschaffen, das seinesgleichen sucht. — Mit sicherer Hand leitete der hier rühmlichst bekannte Dirigent F. M. Blumenfeld die Aufführung, die großen Beifall fand.

An der Spitze des zweiten Konzertes stand N. N. Tscherepnin, ein würdiger Schüler Korssakow's. — Mit der phantastischen Ouvertüre A. Winkler's »In Britannien« nahm diese Aufführung ihren Anfang. Komponiert 1903, bilden drei britische Melodien die thematische Unterlage der Ouvertüre. Die Motive sind glücklich gewählt, da sie sich musikalisch sehr dankbar gestalten lassen; frappante Einzelzüge gehen ihnen allerdings ab. Der Komponist zeigte sich als routinierter Techniker und gewandter Instrumentator. — Die handschriftliche C-moll-Sinfonie E. Katuara's ist ein getreues Bild des großen Chaos in Rußland. Wieviel Anstrengung der Komponist um nichts macht, wieviel Lärm, um trotz allem doch nur eindrucklos zu verklingen! Die Sinfonie ist eine Ausgeburt totaler Impotenz. Einige Nummern aus Tscherepnin's Ballett »der Pavillon der Armide« fanden großen, verdienten Anklang. Ungemein pikant erfunden ist der Uhren- und der Narrentanz. — Cui's »Valse« B-dur, und Glazounoff's »Valse« F-dur (beide 1904 komponiert) bildeten die Fortsetzung des Programms. Diese Kompositionen sind, ohne tieferen Wert, doch ihrer bekannten Autoren schätzenswerte Erzeugnisse.

Das dritte Konzert wurde polizeilich inhibiert, weil sich inzwischen die große Tragikomödie zwischen der kaiserlich russischen Musikgesellschaft und Rimsky-Korssakow abspielte, und die Veranstalter der russischen Sinfoniekonzerte Rimsky-Korssakow, Glazounoff und Liadoff (die beiden letzteren haben ihrerseits ihren Austritt aus der Gesellschaft erklärt) große Ovationen von seiten des Publikums erwarten mußten.

Da die russische Polizei und das Militär ohnehin vielseitigste Beschäftigung finden, zog man es vor, ihrer weiteren Inanspruchnahme vorzubeugen.

So steht es mit der »freien Kunst« in Rußland!! Nic. D. Bernstein.

Wien. Die Neuinszenierung des »Ring des Nibelungen«, die allmählich in der Hofoper durchgeführt wird, stellt dem Geschmack und der Technik des künstlerischen Leiters die schwierigsten Aufgaben. Maler Roller löst sie in geistreicher Weise und mit einem kühnen Zug ins Große. Bis jetzt ist erst das Rheingold erschienen, dessen Bühnendekorationen im ganzen Zyklus technisch vielleicht am schwersten darstellbar sind. Roller liebt eine starke Farbenwirkung in einer durch Teilung gegliederten und von engerem Rahmen umschlossenen Bühne. In diesem Sinne ist der Aufbau der Bühne von Walhall ganz prachtvoll gelungen: Eine breite, buntnumige und in Terrassen aufsteigende Waldwiese, umsäumt von dunkeln Tannen, hinter denen

die Fluten des Rheins glitzern; und darüber, weit im Hintergrund, die Kyklopenburg. In der Schmiede sind die dunkeln, feuchten und glänzenden Felsen durch schwarzen Sammt sehr geistreich nachgebildet, und in den Falten solchen Gesteins kann Alberich ohne den sonst notwendigen, langwierigen Hokuspokus sofort verschwinden.

Mit einer von zwei kürzlich aufgeführten Novitäten wurde das Repertoire bereichert. Die eine ist Eugen d'Albert's »Abreise«, die in Deutschland bereits so gut bekannt ist, daß ich mir ein näheres Eingehen ersparen darf. Nur so viel, daß der zierliche, prezieuse Ton mit sicherem musikalischen Stilgefühl getroffen ist. Drei Hauptthemen, an sich nicht bedeutend, ranken sich in aller Grazie durch den Akt. Wie zur Folie, um dieses kleine Etwas erst in die richtige Beleuchtung zu rücken, gab man ihm die schwertällige und recht plumpe Dorfidylle »Das war ich« des Prager Kapellmeisters Leo Blech mit, in der gewiß auch technisches Können, aber leider viel zu wenig musikalische Anmut und Laune steckt.

Soviel von der Hofoper. Am Jubiläumstheater wurde indessen der »Kobold« von Siegfried Wagner gegeben, gewiß an einer für ihn sehr ungeeigneten Bühne. Denn mit Ausnahme des Kapellmeisters, der mit Begeisterung und großem Können sich dem Studium widmete, dürfte wohl weder einer der darstellenden Sänger, noch eines der Orchestermitglieder je vor einer ähnlichen Aufgabe gestanden haben. Daß dies nicht zum Vorteil des Werkes geschah, ist begreiflich. Indessen, eine tadellose Vorführung vorausgesetzt, muß der »Kobold« als ein unklares Werk von verzweifelterm Ringen und unzulänglicher Kraft immerhin imponieren. Es ist ganz seltsam, wie im dichterischen Aufbau und in der Gliederung eines Stoffes Siegfried Wagner geradezu das Gegenteil seines Vaters ist. Schuf doch Richard Wagner das prachtvolle Wort vom Dichten — Verdichten des Stoffes; von dem Geschehenen, auch wenn es tatsächlich sich ereignet hat, abstrahieren, nur das innerlich Notwendige herausheben und zusammenrücken und in der höchsten Konzentration darstellen, das will der Dramatiker. Siegfried Wagner aber zerlegt den Stoff, statt ihn zusammenzuschließen, er schafft fremde Beziehungen mit unorganisch verknüpften äußerlichen Episoden; so löst er ihn in Bilder auf und wird mit einem Worte episch. Als Musiker stellt er sich im »Kobold« mitten unter die Wagner-Epigonen; weniger persönlich und weniger originell als im Bärenhäuter. Wird er, so wie er dichterisch an den ganz äußerlich verwendeten Erlösungsmotiven hängen bleibt, auch in der Musik, wo sie ernsthaft wird, ganz sonderbar von der Technik des Vaters beherrscht. Von ursprünglicher, überzeugender Kraft sind eigentlich nur die beiden Verführungsszenen des zweiten Aktes, der überhaupt den Glanzpunkt der Oper bildet. An Kleinigkeiten läuft wohl manches mit, was ganz reizend anmutet, z. B. der hübsche Walzer im zweiten Akt; aber es bleibt beim talentierten Stückwerk. Es fehlt der große Zug, das Darüberstehen des Schöpfers.

Konzerte, in denen sowohl Publikum, wie Künstler im Zeichen der größten Aufregung standen, waren die letzten Konzerte der Vereinigung schaffender Tonkünstler. Im Wiener Publikum ist in letzter Zeit die nicht genügend zu rügende Unsitte — um nicht einen schärferen Ausdruck zu gebrauchen — eingerissen, ein Mißfallen in der Weise zum Ausdruck zu bringen, daß gewisse Zuhörer möglichst Geräuschvoll und auffällig sich während einer Aufführung aus dem Saal entfernen. Es wäre zu wünschen, daß das Konzertpublikum einer Großstadt jenen Grad von Intelligenz besitzt, um die primitivsten Begriffe des Anstandes, der Bildung und des künstlerischen Empfindens nicht zu verletzen. Gelegenheit, seinen Beifall und sein Mißfallen zu äußern, kann jeder nach der Aufführung finden.

Nun hat die Vereinigung noch vier Abende veranstaltet: einen Liederabend, einen Mahler-Liederabend, ein Orchesterkonzert und ein Kammermusikkonzert. Der Liederabend krankte an einer unglücklichen Programmbildung. Es ist sicher ebenso notwendig, Tonstücke in richtiger Folge und in passender Wahl zusammenzustellen, als es künstlerisch ist, Gemälde in unabhängiger Wirkung im Raum zu ordnen. Dies hätte die Vereinigung berücksichtigen müssen. Es geht durchaus nicht an, fünf oder sechs Komponisten, deren Namen und Art man erst kennen lernen soll, mit höchstens vier Liedern und nur mit Liedern, vorzuführen; denn auf diese Weise waren die Umriss aller verwischt. Neben Erich J. Wolff, Robert Gound und Oskar Noë

trat als der Bedeutendste dieses Liederabends Karl Weigl mit den beiden »Wanderers Nachtlieder« (Goethe) und einem Lied voll Kraft und Jugend »Schmied Schmerz« (O. J. Bierbaum) hervor. Hier erst wurden überzeugende Versprechen für die Zukunft gegeben; mitten in der blühendsten Gegenwart steht Gustav Mahler. Das hat ein Liederabend (mit Orchester) wieder gezeigt. Zwei Gruppen von Dichtungen umfaßte das Programm: Wunderhornlieder und Gesänge von Rückert. Die ersten, im Ausdruck einer bewußten Volkstümlichkeit sind zum großen Teil humoristische Skizzenbilder mit einer ganz wundervollen Kunst in Zeichnung und Farbe. Ernsthaft, rührend und ergreifend ist ein Zyklus von Kindertotenliedern Rückert's. Mahler's Rückertlieder, besonders »Ich bin der Welt abhanden gekommen«, sind im Ton von einer seltsamen, scheuen Innigkeit, wie ein ganz fein empfindender Mensch gerade nur noch das Äußerliche von seinem Leid aussprechen kann und das Tiefste ihm unaussprechlich ist.

Im zweiten Orchesterkonzert der Vereinigung kam die heißumstrittene sinfonische Dichtung »Pelleas und Melisande« von Arnold Schönberg zur Aufführung. Der Maeterlinck'sche Stoff lockt mit seinen prachtvollen poetischen Bildern sicher mit aller Macht auch eine andere Kunst zur Darstellung, und der Versuch, ihn rein musikalisch auszudrücken, gibt unstreitig ein interessantes Problem. Und doch muß die Deutungsfähigkeit des Hörers und gewiß die Ausdrucksfähigkeit der Musik endlich auf einen unüberwindlichen Widerstand stoßen. Es läßt sich schließlich eine dichterische Handlung, ein malerisches Bild, doch nicht vollständig in Musik auflösen, die Musik gibt immer weniger und mehr; das schafft die Unklarheit. Und sie ist umso größer, je komplizierter an Gedanken und Sensationen der poetische Vorwurf ist. Wie soll man ohne Worte eine Gestalt zeichnen, die so rätselhaft ist wie Melisande? Wie die Entwicklung einer Handlung rein musikalisch darstellen, in der das Verhältnis der Personen zueinander psychologisch so verwickelt ist? Schönberg hat diese Entwicklung in großem Zuge ins Musikalische umzustilisieren versucht; und es ist bewunderungswürdig, wie er an diese Aufgabe herangetreten ist. Er faßt das ganze Drama in einen Satz, der so gegliedert ist, daß die wichtigen Bilder und Vorgänge szenenweise aneinandergereiht sind. Unübertrefflich ist die beklemmende, brütende und ahnungsvolle Stimmung der Maeterlinck'schen Dichtung ausgedrückt; daraus blüht wie lichter Frühling ein Scherzo hervor (Melisande spielt am Brunnen mit dem Ring) und die breite, warme Liebesszene in E-dur. Die Thematik Schönberg's ist kühn und durchaus originell, die Verarbeitung der Themen harmonisch und kontrapunktisch immer neu und interessant, Aufbau und Gliederung der Form sind von hinreißender Größe. Alle Schönheit der Komposition hätte aber unmittelbarer wirken können, wenn die Partitur nicht so ungeheuer reich gewesen wäre und die durch thematische Führung der Instrumente zu dichte Polyphonie die Konturen lockerer und durchsichtiger ausgefüllt hätte.

Die Technik der geistvollen und maßvollen Instrumentation beherrscht in blenden-der Weise Zemlinsky. Das hörte man wieder in der im selben Konzert aufgeführten sinfonischen Dichtung »Die Seejungfrau« (nach dem Andersen'schen Märchen). Zemlinsky gliedert den Stoff in drei Sätze; der erste schildert das Auftauchen und die Vermenschlichung der kleinen Seejungfer, der zweite das rauschende Fest am Königshof, der dritte Untergang und Auflösung der um ihre Liebe Betrogenen. Musik zu solchem Programm ist unmittelbar verständlich; trotzdem stand hier die entzückende Form fast über dem Inhalt. Zemlinsky hat schon Besseres gegeben, und er ist der Künstler, der Größeres und Tieferes schaffen kann.

Im Kammermusikabend der Vereinigung hörte man nach einer nicht sehr aufregenden Violinsonate von Max Reger ein ganz ausgezeichnetes Klavierquintett von Bruno Walter (vom Roséquartett gespielt und kurz darauf im eigenen Konzert wiederholt), das zeigte, wie rasch und glücklich sich da eine reiche Begabung entwickelt.

Ein Novitätenkonzert brachte der Konzertverein, darin zwei Werke von Max Schillings, der hier noch kaum bekannt ist. Das eine ist ein heiterer, klarer, ein bißchen glatter »Seemorgen«, das andere das bekannte Melodram »Das Hexenlied« nach dem Gedicht von Wildenbruch. Dieses Gedicht ist für die musikalische Vertonung sicher ein reicher und hinreißender Vorwurf; vielleicht aber, weil es seinen

poetischen Schwerpunkt gerade auf ein Lied stützt, mußte hier die Musik versagen. Denn wie wunderbar schön müßte das Lied in Wirklichkeit erklingen, dessen Wirkung als so zauberhaft geschildert wird! Schillings beschäftigt sich übrigens mit dem Problem nicht viel und läßt das Lied, auf das man freilich immer wartet, einfach aus.

Im Gesellschaftskonzert wurde das in Berlin so berühmte und gefeierte »Trunkene Lied« von Oskar Fried aufgeführt. Und auch hier mußte man wieder den Eindruck gewinnen, als ob Nietzsche's Hymne in ihrer Größe und dem persönlichen und tiefen Programm sich nicht in Musik ausdrücken ließe. Fried macht daraus eine sehr ernsthaft und gediegen gearbeitete moderne Kantate mit Soli, Chor und Orchester. Wenn schon diese Verteilung, wiewohl aus Gründen des äußeren musikalischen Kontrastes vielleicht geboten, dem Text seine ganze Innerlichkeit und Persönlichkeit raubt, so mutet das Mitternachtslied, diese Quintessenz von Zarathustra's Willen und Denken als wirklicher Rundgesang in Form einer Doppelfuge doch gar zu nüchtern und bedächtig an.

Bei dieser Rundschau über die Novitäten der letzten Zeit muß man notwendigerweise einer Erstaufführung gedenken, die zwar um mehr als 120 Jahre zu spät, aber sehr willkommen, gekommen ist. Das war die wunderschöne, unvollendete Messe in *C-moll* von Mozart, deren letzte Sätze, nach Skizzen, bekanntlich seinerzeit von Aloys Schmitt mit pietätvoller Hand ergänzt wurden. Sie wurde von der Singakademie aufgeführt.

Zum Schluß noch eine kleine Anmerkung über einen im Vorjahre von Herrn Eugen Thomas gegründeten *a cappella*-Chor. Hier ist eine geradezu mustergültige Chorvereinigung geschaffen, die in allen Städten nachgeahmt zu werden verdient. Der Chor — ein gemischter — besteht aus etwa 40 Mitgliedern, größtenteils Musikern von Beruf. Die Treffsicherheit und Reinheit der Intonation ist so vollendet, daß der Anfangston niemals auf einem Instrument angegeben wird, und daß von einem Fallen der Tonhöhe im Verlauf der Komposition keine Rede ist. Aufgeführt werden zum größten Teil die *A Cappellisten* des 16. Jahrhunderts, vorzugsweise die Liedkompositionen deutscher Meister; es ist ganz wundervoll, wie in diesen vierstimmigen Liedern die stilgemäß nur doppelt oder dreifach besetzten Stimmen im Vortrag rhythmisch und dynamisch selbständig behandelt und abgetönt sind und so in ihrer unabhängigen, freien und fließenden, Bewegung sich zueinander fügen. Wem die Literatur des 16. Jahrhunderts in dieser Form lebendig wird, dem wird das Wesen der Vokalpolyphonie dieser Epoche mit einem Schlage klar. E. Bienenfeld.

Aufführungen älterer Musikwerke.

Abaco: Konzert f. Streichquartett, Pfte. u. Orgel (London, Konzert Sunderland u. Thistleton). — Triosonate E-moll op. 3 Nr. 6 (ebenda).

Heinrich Albert: Lieder: »Vorjahrs-Liedchen«, »Bist du von der Erde!« 1st. (Prag, Konservatorium).

Giovanni Matteo Asola (1545—1609): Christus factus est (Amsterdam, Kleinkoor a Cappella).

Astorga: Stabat mater (Prag, Deutscher Singverein).

Peter August: Rondo Allegretto f. Pfte. (Dresden, Tonkünstlerverein, B. Roth).

Ph. Em. Bach: Passionslied »In Todesängsten hängst du da« Solingen, Neue evang. Kirche, Frh. G. v. Pirch). — La Complaisance f. Viol. allein (London, E. Petri).

Job. Christ. Bach: Motetten: Ich lasse dich nicht, 8st. (Bremen, Domchor).
 »Lieber Herr Gott« 8st. (Chemnitz, Kirchenchor St. Jacobi).

J. S. Bach: Der zufriedengestellte Aeolus, bearb. v. J. Spengel (Hamburg, Caecilian-Verein). — Aria mit 30 Veränderungen (Goldberg-Variationen f. Pfte. (Dresden, Bach-Konzert, R. Buchmayer). — Aria a. d. Notenbuche Anna Magd. Bach's »Bist du bei mir« (Solingen, Neue evang. Kirche, Fr. G. v. Pirch). — Figur. Choral »Was Gott tut, das ist wohlgetan« f. Tromp. u. Streichorchester (Dresden, Bach-Konzert, Mozart-Verein). — Kirchen-Kantaten: »Christ lag in Todesbanden« (Wiesbaden, Verein f. Künstler u. Kunstfreunde). »Du Hirte Israel« (Berlin, Philharm. Chor; Düsseldorf, Gesangverein). »Erfreut euch, ihr Herzen« (Mülhausen i. E., Evang. Kirchenchor). »Es erhob sich ein Streit« (Berlin, Philharm. Chor). »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« (Frankfurt a. M., 6. Volkskonzert d. Rühl'schen Ges.-Ver.). Sopranarie a. »Herr gehe nicht ins Gericht« (Brünn, Deutsches Haus, Bachfeier). »Ich hatte viel Bekümmernis« (Düsseldorf, Gesangverein; Mülhausen i. E., Evang. Kirchenchor). »Ich weiß, daß mein Erlöser lebet« (Wiesbaden, Verein f. Künstler u. Kunstfreunde). »Ihr werdet weinen und heulen« (ebenda). — »Jesu, der du meine Seele« (Berlin, Philharm. Chor). »Komm, du süße Todesstunde« (ebenda). »Schlage doch, gewünschte Stunde« (Frankfurt a. M., 6. Volkskonzert d. Rühl'schen Ges.-Ver.; Wiesbaden, Verein f. Künstler u. Kunstfreunde. Chor u. Choral a. »Wer da glaubet und getauft wird« (Brünn, Deutsches Haus, Bachfeier). — Weltliche Kantaten: »O holder Tag, erwünschte Zeit« (Hochzeits-Kantate) (Dresden, Bach-Konzert, Fr. E. Buff-Hedinger). — Brandenburgische Konzerte: Nr. 3 (Berlin, Philharm. Konzert; London, Queens Hall Orchestra; Lüttich, Volkstümliches Konzert). Nr. 4 (London, Queens Hall Orchestra). Nr. 5 (Dresden, Bach-Konzert, R. Buchmayer). — Klavier-Konzerte: A-dur (London, Konzert Sunderland u. Thistleton). C-moll f. 2 Klav. (Lüttich, Volkstüml. Konzert, R. Pugno u. A. de Greef). D-moll f. 3 Klav. (Nottingham, Richards Orchester-Konzert). — Violin-Konzerte: A-moll (Berlin, Orgel-vortrag Prof. Reimann, Fr. A. v. Pilgrim). D-moll f. 2 Viol. (Hannover, Konzert A. u. L. Petschnikoff; London, Maud MacCarthy Konzert; Montreux, Philharm. Orchester, H. Stephens u. S. Kiss; Naumburg a. S., Philharm. Konzert d. Winderstein-Orch.). — Messe in H-moll (Bonn, Städt. Gesang-Verein; Coblenz, 6. Ab.-Konzert; Crefeld, Konzert-Gesellschaft); Bearb. v. W. Lamping (Barmen, 6. Ab.-Konzert). — Geistliche Lieder: »Komm süßer Tod« (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella; Hannover, Singakademie). »Mein Jesu, was für Seelenweh« (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella). »O Jesulein süß« (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella). — Motetten: »Fürchte dich nicht« (Helsingfors, Motettenchor, Dir. H. Kleimetti). »Ich lasse dich nicht« (ebenda). »Jesu meine Freude« (ebenda). »Singet dem Herrn ein neues Lied« (München, Lehrer-Ges.-Ver.). — Passionsmusiken: Nach dem Evangelisten Johannes (Düsseldorf, Städt. Musik-Verein; Berlin, Sing-Akademie; Leipzig, Bach-Verein; München, Musikalische Akademie; Münster, Musik-Verein; Nürnberg, Verein f. klass. Chorgesang; Paris, Schola Cantorum). Nach dem Ev. Matthäus (Aachen, Städt. Ab.-Konzert; Bielefeld, Musikverein; Essen, Musikverein; Köln, 12. Gürzenich-Konzert; Leipzig, Stadtorchester; Quedlinburg, Allgem. Gesangverein; Solingen, Städt. Gesangverein; Stuttgart, Verein f. klassische Kirchenmusik). — Sonaten: E-dur f. Viol. u. Klav. (London, M. Hall u. E. Petri; Konzert Sunderland u. Thistleton). C-moll f. Flöte, Viol., Vcell. u. Pfte. (London, Konzert Sunderland u. Thistleton). — Suiten für Orchester: H-moll (Brünn, Deutsches Haus, Bachfeier; 4 Sätze daraus, Goslar, Musikverein; Hamburg, Philharm. Gesellschaft; London, Queens Hall Orchestra). — D-dur (Bremen, 12. Philharm. Konzert; München, Kaim-Orchester).

Chr. Binder: Presto, G-moll, C-moll, Andante, E-moll f. Pfte. (Dresden, Tonkünstler-Verein, B. Roth).

Bortniansky: Der Hirte Israels Bielefeld, Neustädter Kirchenchor; Essen, Amsterdamer A cappella-Chor i. Musikverein).

Caldara: »Come raggio di sol« 1st. (Hannover u. Leipzig, Konzert Grete Hentschel). — Crucifixus, 16st. (Prag, Oratoriumkonzert im Rudolfinum).

Carissimi: »Vittoria mio core« (Hannover u. Leipzig, Konzert Grete Hentschel).

Cherubini: Requiem (Sondershausen, Fürstl. Konservatorium; Bremen, Neue Singakademie).

Corelli: Concerto grosso Nr. 1 D-dur (Basel, Konzert E. His-Schlumberger).

Couperin: Klavierquartett in G-moll (Lüttich, 10. Histor. Konzert).

Johann Crüger: »O Jesu Christ« f. gem. Chor m. 2 obl. Viol. (Prag, Histor. Musikabend im Konservatorium).

Donati: Villanella alla Napolitana »Chi ha gagliarda« 4st. (Essen, Amsterdamer a cappella-Chor i. Musikverein).

Durante: Misericordias Domine (Prag, Oratoriumkonzert im Rudolfinum).

Joh. Ernst Eberlin (1702—1762): Tokkata und Fuge A-moll f. Orgel (Altona, Motette Friedenskirche; Brünn, Deutsches Haus, O. Burkert).

Eccard: Hans und Grete (Essen, Amsterdamer a cappella-Chor i. Musikverein). — O Lamm Gottes unschuldig, 5st. (Bremen, Domchor). — Zu dieser österlichen Zeit, 6st. (Bremen, Domchor).

Fasch: Quartett-Sonate G-dur (London, Konzert Sunderland u. Thistleton). — Trio (Kanon) D-moll (Basel, Konzert E. His-Schlumberger).

Melchior Franck: »Kommt ihr Gespielen« f. 4st. gem. Chor (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend). — »Wie lieblich« f. 4st. gem. Chor (ebenda).

Froberger: Tokkata A-moll f. Pfte. (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend). — Trio f. 2 Manuale u. Pedal (Chemnitz, Kirchenchor St. Jacobi, W. Hepworth).

A. Gabrieli: Agnus Dei a. d. Missa brevis (Altona, Motette St. Petrikerche; Motette Christianskirche). — Ricercar a 8 (Basel, Konzert E. His-Schlumberger).

G. Gabrieli: Sonata f. Orgel u. Orch. (Chemnitz, St. Jakobskirche, B. Pfannstiehl).

Giovanni Giacomo Gastoldi: Amor vittorioso, Balletto 5st. (Essen, Amsterdamer a cappella-Chor i. Musikverein). — Il bell' humore, Balletto 5st. (ebenda).

Bartholomäus Gesius (1560—1613): Ich bin ein Gast auf Erden, 4st. (Bremen, Domchor). — O Welt ich muß dich lassen (Essen, Realgymnasial-Chor).

O. Gibbons: 2 Fancies f. 2 Viol. u. Vcell. (London, Konzert Sunderland u. Thistleton).

Giordano: Caro mio ben (Hannover u. Leipzig, Konzert Grete Hentschel).

Gluck: Ballettsuite bearb. v. F. Mottl (Hannover, Kgl. Orchester). — Triosonate Nr. 3 A-dur f. 2 Viol. u. Vcell. (Basel, Konzert E. His-Schlumberger).

Grétry: Arie a. Le Magnifique »Quelle contrainte!« (Basel, Ortsgruppe IMG.).

Adam de la Håle: Minnelied. »Komm, o komm, Geselle mein« (Gera, Arion; Gießen, Sängerkranz; Osnabrück, Neue Liedertafel).

Hammerschmidt: »Ei wolan, so hab' ich« (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend). — »Will sie nicht, so mag sie's lassen« (ebenda). — Motette »Zion spricht«, 5st. (Chemnitz, Kirchenchor St. Jacobi).

Händel: Acis und Galathea (Leipzig, Ortsgruppe Schillerverband deutscher Frauen [Szenische Aufführung]). — Das Alexanderfest (Duisburg a. Rh., Gesangverein).

— Gebet »Herr, Gott, Herr der Welten« (Solingen, Neue evang. Kirche, Frl. G. v. Pirch). — Josua (Cleve i. H., Städt. Singverein). — Judas Maccabäus (Augsburg, Oratorien-Verein; Viersen, Gesangverein u. Damenchor). Bearb. v. F. Brissler (Mühlhausen i. Th., Allgem. Musikverein). Bearb. v. Fr. Chrysanter (Mainz, Liedertafel u. Damen-

gesangverein, zweimal). Bearb. v. W. Wolff (Tilsit, Oratorien-Verein). — Konzert f. Orgel u. Orch. Nr. 4 F-dur (Essen, Musikverein). — Konzert f. Oboe u. Streichorch. G-moll (Würzburg, Kgl. Musikschule). — Messias (Metz, Musik-Verein; Offenbach a. M., Sängerverein; Sonderburg a. A., Marienkirche; Worcester, Musikfest). Bearb. v. Fr. Chrysanter (Posen, Hennig'scher Gesangverein). — Samson (Solingen, Gesangverein »Orpheus«). — Wenn Christus, der Herr (Hamburg, Motette Kreuzkirche, Prof. Woyrsch).

— Orgelkonzert G-moll 1. Satz (Hamburg, Motette Kreuzkirche, Brodersen).

Hasse: Ouverture zu »Piramo e Tisbe« (Dresden, Kgl. mus. Kapelle).

H. L. Haßler: Kyrie und Agnus Dei a. d. vierst. Messe (Essen, Musikverein Amsterdamer a cappella-Chor).

Jos. Haydn: Die Jahreszeiten (Eicke-Wanne, Musikverein; Stuttgart, Kgl. Hofkapelle). — Konzert f. Violoncell (London, Queens Hall Orchestra). — Motette »Du bist's, dem Ruhm und Ehre« (Bremen, Domchor). — Schöpfung (Iserlohn, Oratorien-Verein).

Mich. Haydn: Motette »Und es ward Finsternis«, 4st. (Chemnitz, Kirchenchor St. Jacobi).

Anthony Holborne (um 1590—1610): 6 Movements f. Streichquint. (London, Konzert Sunderland u. Thistleton).

Kerll: Capriccio dei salti f. Pfte. (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend).

Lasso: Hymne »Wie könnt ich sein vergessen«, mehrst. (Altona, Motette Christianskirche). — Motette »Timor et tremor«, 6st. (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella; München, Kgl. Akademie d. Tonkunst).

Leclair: Sonate in C-moll f. Viol. u. Pfte. (London, Konzert Sunderland u. Thistleton).

Leo: Concerto a 4 Violini obl. D-dur (Basel, Konzert E. His-Schlumberger).

Locatelli: Sonate f. Tenorgeige bearb. v. Tr. Ochs (Nürnberg, Philharm. Orchester, E. Ochs).

Lotti: Crucifixus, 6st. (Chemnitz, St. Jacobikirche). — Crucifixus, 8st. (Altona, Motette Christianskirche; Essen, Amsterdamer a cappella-Chor i. Musikverein).

Jac. Meyland: Herzlich tut mich erfreuen, bearb. v. M. Reger (Leipzig, Damen-Vokal-Quartett).

Thomas Morley: Tanzlied Madrigal »Nun strahlt der Mai«, bearb. v. M. Reger (Leipzig, Damen-Vokal-Quartett).

Mozart: Ave verum (Altona, Motette St. Petrikirche; Essen, Amsterdamer a cappella-Chor i. Musikverein; Sondershausen, Fürstl. Konservatorium). — Eine kleine Nachtmusik (Nürnberg, Philharm. Orchester; Oberleutensdorf, 2. Vereinskonzert d. Mozartorchesters; Weimar, Großh. Musikschule). — Konzert G-dur f. Flöte (Mülhausen i. E. Männergesangverein St. Cécile, Hr. A. Krantz). — Konzert f. Flöte u. Harfe (Dresden, Mozart-Verein, E. Prill u. W. Posse). — Konzert Es-dur f. Horn (Innsbruck, Musikverein). — Rondo D-dur f. Pfte., Viol. u. Vcell. a. einem unvollständigen Trio (London, Konzert Sunderland u. Thistleton). — Serenade f. 4 kleine Orchester (Wien, 2. Konzert d. Konservatoriums). — Drei deutsche Tänze (Antwerpen, Volks-Sinfoniekonzert). — Sechs deutsche Tänze (Bückeburg u. Minden, Fürstl. Hofkapelle). — Konz. Quartett f. Blasinstr. m. Orch. (Kassel, Ab.-Konz. Kgl. Theater-Orch.; m. Pfte., Essen, Musikal. Gesellschaft). — Vesperae solennes de confessore (Düsseldorf, Gesangverein). — Violinkonzert Es-dur (Bremen, Lehrgesangver., Fr. Saenger-Sethe).

Georg Muffat: Toccata sexta a. d. Apparatus Musico Organisticus (Bremen, Domchor). — Harmonia cyclopeya f. Pfte. (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend).

Joh. Pachelbel: Zwei Fughetten, dorisch u. Choralthea (Chemnitz, Kirchenchor St. Jacobi, W. Hepworth).

Palestrina: Improperia (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella). — Lectio (ebenda). — O bone Jesu (Altona, Motette Friedenskirche; Bielefeld, Neustädter Kirchenchor). — Sanctus und Benedictus a. d. Missa Papae Marcelli, 6st. (Essen, Amsterdamer a cappella-Chor i. Musikverein). — Stabat mater (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella).

Pergolesi: Sonate f. 2 Viol., Vcell. u. Pfte. Nr. 4 (London, Konzert Sunderland u. Thistleton). — Stabat mater (Saarbrücken, Johanneskirche, Dir. Dr. Krome). — Streichtrio A-dur (Lüttich, 10. Histor. Konzert).

Piccini: Arie »A se a ferirmi il cor« (Basel, Ortsgruppe IMG., Frl. E. Rosenmund).

Purcell: I'll sail upon the Dog-star, Song (London, King Cole Club, Ch. Bennet). — Quartett-Sonaten: Nr. 1 in 3 Teilen (London, Konzert Sunderland u. Thistleton), Nr. 2 (ebenda). — Sonate G-moll f. Viol. u. Pfte. (London, Konzert Frl. A. Antonietti; Lüttich, 10. histor. Konzert, Maris u. Jaspas). — Golden Sonata f. 2 Viol. (Winterthur, Musikschule).

Praetorius: »Christe du Lamm Gottes« f. 4st. Männerchor (Prag, Histor. Musikabend im Konservat.).

Rameau: Ariette »Rossignols amoureux«, instr. v. J. Doebber (Bern, Bernische Musikgesellschaft, Fr. C. Erler). — Ouverture u. Gavotte a. »Castor et Pollux« (Essen, Musikverein). — Rigaudon a. »Dardanus« (ebenda; Magdeburg, Städt. Orchester).

Roselli (um 1300): Adoramus (Hannover, Singakademie).

A. Scarlatti: Gesänge »O cessate di piagarmi« u. »Le violette« (Basel, Konzert E. His-Schlumberger).

D. Scarlatti: Florindo (Braunschweig, Herz. Hofkapelle, Fr. M. Garnier).

Scheidt: Fortunae cantilena anglica f. Pfte. (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend).

Schein: Canzon (1615), Intrada (1609) (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend). — Frisch auf, f. 5st. gem. Chor (ebenda). — Variationen-Suite a 5 a. d. »Banchetto musicale« (Basel, Konzert E. His-Schlumberger). — Veni redemptor (Prag, Histor. Musikabend im Konservatorium).

Schütz: »Eile mich, Gott, zu erretten«, einst. (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend). — Ich will den Herrn loben, einst. (ebenda). — Sieben Worte des Erlösers (Prag, Oratoriumskonzert im Rudolfinum).

Lorenzo Somis (1680—1750): Sonate G-dur f. Viol. u. Pfte. bearb. v. A. Moffat (London, Konzert Sunderland u. Thistleton).

Joh. Speth (um 1675): Tokkata G-moll für Orgel (Brünn, Deutsches Haus, O. Burkert).

Stamitz: Triosonate D-moll bearb. v. H. Riemann (London, Konzert Sunderland und Thistleton).

Sweelinck: Psalm 118 »Rendez à Dieu louange« 6st. (Essen, Musikverein Amsterdamer a cappella Chor). — Psalm 134 »Or sus, serviteurs du Seigneur« (ebenda).

Tartini: Konzert E-dur f. Violine (Basel, Ortsgruppe IMG).

G. Torelli: Concerts a 2 violini concertini G-dur a. op. VIII (Basel, Konzert E. His-Schlumberger). — Konzert f. 2 Violinen, 1. Satz (Winterthur, Musikschule).

C. G. Toësch: Divertimento f. Flöte u. Streichinstr. (Basel, Ortsgruppe IMG.).

Tunder: Kantate »O Herr laß deine lieben Engelein« (Prag, Konservatorium, 3. Hist. Musikabend).

Valerius: Wilhelmus van Nassouwe (Essen, Amsterdamer a cappella-Chor im Musikverein). — De Nederlander en de Zeeuw (ebenda).

Victoria: Domine Jesu Christe (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella). — O vos omnes (ebenda). — Vere languores (ebenda).

Vitali: Ciaconna f. Viol. u. Orgel (Bremen, Domchor, Sahla u. Nöbler).

Vivaldi: Quartett-Concerto F-dur f. 3 Viol. u. Pfte. (London, Konzert Sunderland u. Thistleton). — Sonate G-moll f. Viol. u. Pfte. bearb. v. A. Moffat (ebenda).

Waelrant: Madrigal »An einem Bächlein« (Gießen, Sängerkranz).

Wagenseil: Sinfonie E-dur (Basel, Ortsgruppe IMG.). — Arie »Scherza il nocchier talora« (ebenda, Fr. E. Rosenmund).

Joh. Gottfried Walther: Präludium u. Fuge A-dur f. Orgel (Solingen, Neue evang. Kirche, P. Hoffmann).

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Fr. Anna Morsch: Theodor Kirchner und Adolf Jensen.

Birmingham. Eduard Elgar an der Universität (Antrittsvorlesung): Die Zukunft der englischen Musik.

Delft. Dr. Fl. van Duijze: Die ältesten Quellen des holländischen Liedes.

Friedberg (Hessen). Aug. Gebhardt: Einführung in »Parsifal«.

Mannheim. Kapellmeister Blaß an der Hochschule für Musik einen Zyklus von 26 Vorträgen: Enzyklopädie der Musik, und zwar: I. Ton und Klang. II. Geschichte des *bel canto*. (Vergleiche die gleiche Rubrik in Heft 7 unter Mainz.)

Oxford. Prof. Hubert Parry: Die Entwicklung des thematischen Materials.

Paris. Jean Chantavoine in der Ecole des Hautes Etudes sociales: 2 Vorlesungen über Liszt. — M. P. Calvocoressi (ebenda): Die russische Musik der Gegenwart.

Prag. Dr. Ideněk Nejedlý im Gesangverein »Smetana«: Zdenko Fibich.

Upsala. G. Kallstenius: Wennerberg's Leben und Werke.

Waldheim. Musikdirektor Ph. Bade-Mannheim im Kaufmännischen Verein: Wagner's Meistersinger.

Washington. O. G. Sonneck im Laufe des Winters vier Vorträge über: 1. Die musikalische Seite unserer ersten Präsidenten. 2. Edward MacDowell. 3. Anton Beer-Walbrann. 4. Guillaume Lekeu.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Sommersemester 1905.

Basel. Dr. K. Nef: Geschichte der neueren Sinfonie, von den Romantikern bis zur Gegenwart, 2 St.; Musikinstrumentenkunde (im historischen Museum), 1 St.

Berlin. O. Prof. Dr. H. Kretzschmar: Geschichte des Liedes seit Albert, 3 St.; Organisation der deutschen Musik, 1 St.; Übungen, 2 St. — Prof. Dr. M. Friedländer: Allgemeine Geschichte der älteren Musik, 2 St.; Übungen, 2 St.; Chorübungen, 1 St. — Prof. Dr. O. Fleischer: Musikinstrumentenkunde, 2 St.; Ästhetik der Tonkunst, 1 St.; Übungen, 1 St. — Dr. J. Wolf; Mensuralnotation, 2 St.; Notationsübungen, 2 St.; Evangelische Choralkunde, 1 St.

Bern. C. Hess-Rüetschi: Analyse bedeutender Tonwerke.

Bonn. Keine Vorlesungen.

Breslau. Prof. Dr. Bohn: Über R. Wagner's »Tannhäuser«, 1 St. — Prof. Dr. Kawerau (theologische Fakultät): Geschichte des evangelischen Gemeindegesanges.

Cöln (Handelshochschule). Dr. G. Tischer: Beethoven und seine Bedeutung für unsere Zeit, 1 St.

Czernowitz. Lektor Hfimaly: Gluck und die Oper, 2 St.; Richard Wagner's Musikdramen, 2 St.; Die Meister der Kammermusik, 1 St.; Unsere Sinfoniker Haydn Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner.

Darmstadt. Prof. Dr. W. Nagel: Entwicklung der Klaviermusik von J. S. Bach an bis zur Zeit der Romantiker; Beethoven's Sinfonien.

Erlangen. Prof. Öchsler: Geschichte des evangelischen Kirchenliedes.

Freiburg i. Br. Universitätsmusiklehrer Hoppe: Ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte.

Gießen. Universitätsmusikdirektor Trautmann: Die neueste Kunstentwicklung auf dem Gebiete der Musik.

Greifswald. Universitätsmusikdirektor Reinbrecht: Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert, 1 St.

Halle a. S. Dr. H. Abert: Die Nationallieder der Kulturvölker und ihre Geschichte, 1 St.; Geschichte des deutschen Kunstliedes, 2 St.

Heidelberg. Prof. Dr. Wolfrum: Die Beethoven'sche und Nach-Beethoven'sche Sinfonie, 1 St.

Kiel. Dr. A. Mayer-Reinach: Beethoven's Leben und Werke, 2 St.; Geschichte der Notenschrift, 1 St.; Übungen: Behandlung ausgewählter Kapitel der Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, 2 St.

Königsberg i. Pr. Universitätsmusikdirektor Brode: Musikgeschichte, 2 St.

Kopenhagen. Prof. Dr. A. Hammerich: Geschichte der Musik im Mittelalter 2 St.; Übungen über Pseudo-Hucbald's »Musica enchirididica«.

Leipzig. Prof. Dr. H. Riemann: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (Literatur- und Quellenkunde), 2 St.; Musikalische Rhythmik und Formenlehre (mit Analysen von Werken Beethoven's), 2 St.; Musikalische Paläographie, 2 St.; Historische Kammermusikübungen, 2 St. — Prof. Dr. A. Prüfer: Geschichte der romantischen Oper, 3 St.; Übungen: Lektüre von Agricola-Tosi's Gesangschule, 2 St.

Marburg i. H. Universitätsmusikdirektor Dr. Jenner: Geschichte des evangelischen Gemeindegesanges, 1 St.

München. Prof. Dr. Sandberger: Beurlaubt. — Dr. Kroyer: Das deutsche musikalische Kunstlied im 18. und 19. Jahrhundert, 2 St. — Dr. Freiherr von der Pfordten: Lyrische Poesie und Tonkunst vom Altertum bis zur Gegenwart.

Münster i. W. Lektor Dr. Nießen: Beethoven's Leben und Werke.

Posen (Kgl. Akademie). Prof. Hennig: Die Entwicklung der Oper und des Oratoriums im 17. Jahrhundert, 1 St.; Übungen: Einführung in die musikalische Formenlehre als Grundlage für die Analyse von Tonwerken, 1 St.

Prag. Prof. Dr. Rietsch: Neuzeitliche Musikgeschichte, 2 St.; Musikalische Terminologie, 1 St.; Übungen, 2 St.

Rostock i. M. Prof. Dr. Thierfelder: Keine Vorlesungen. (Kontrapunkt und liturgische Übungen).

Straßburg i. E. O. Prof. Dr. Jacobsthal: Geschichte der neueren Musik seit Bach, 2 St. — Prof. Dr. Spitta (Theologische Fakultät): Evangelische Kirchenmusik, 3 St.

Tübingen. Prof. Dr. Kaufmann: Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung des protestantischen Choral, 1 St.

Wien. O. Prof. Dr. G. Adler: Die Wiener klassische Schule (II. Teil), 1 St.; Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 St.; Übungen, 2 St. — Prof. Dr. Dietz: Die Oper zur Zeit Gluck's, Mozart's und Cherubini's, 2 St. — Dr. Wallaschek: Die Musikästhetik seit Richard Wagner, 2 St.

Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen.

Bologna. Das *Liceo musicale Rossini* beging die Zentenarfeier seines Bestehens. Das Konservatorium ist städtisches Institut und erteilt nur unentgeltlichen Unterricht. Seine Bibliothek ist bekanntlich berühmt. Seit 1902 wird die Anstalt von Enrico Bossi geleitet.

Das Kgl. dänische Musikkonservatorium. — Am 27. März hat das Kopenhagener Konservatorium der Musik, welches sich seit einiger Zeit mit dem Prädikat »das königliche« schmücken darf, sein neues stattliches Gebäude eingeweiht. Es geschah dies durch eine Festlichkeit, die in der Aufführung von Kompositionen seiner ersten Direktoren J. P. E. Hartmann und Niels W. Gade (Ossian-Ouvertüre), in Ansprachen der jetzigen Leiter, von Stemann und Prof. Otto Malling, bestand, und schließlich in dem Vortrage einer von Schülern der Anstalt in reichlich dilettantischem Stile gedichteten und auch (nach guten Vorbildern) in Musik gesetzten Kantate. König Christian und ein ansehnlicher Kreis von Eingeladenen wohnten der im großen Konzertsale des neuen Hauses abgehaltenen Feier bei.

Das Kopenhagener Konservatorium ist seinem Ursprunge nach eine durchaus private Institution und ist es im Grunde genommen auch jetzt noch. Der Privatmann und begeisterte Musikliebhaber, Jewelier Moldenhauer (1800—64), ist der eigentliche Gründer der Anstalt, indem er sein ganzes Vermögen als Grundstock einem eventuellen Musikkonservatorium vermachte. Er hinterließ etwas über 70,000 Reichstaler (ungefähr 166000 M.); als die ersten Direktoren bezeichnete das Testament Gade, Hartmann und Paulli (Kapellmeister der Kgl. Oper). Die Stiftung für »Kjöbenhavns Musikconservatorium, gründet af P. W. Moldenhauer« ist vom 1. Mai 1866. Außer den Direktoren, die ebenfalls Unterricht erteilten, befanden sich unter den ersten Lehrern Aug. Winding (Klavier), Wald. Tofte (Violine) und Helsted (Gesang). Der Geist, sowohl künstlerisch als auch geschäftlich, war Niels. W. Gade, der hier seine reichen, am Leipziger Konservatorium unter Mendelssohn gesammelten Erfahrungen mit Erfolg verwertete. Bis zu seinen letzten Tagen war Gade der nimmer ermüdende, lebhaft interessierte und praktische Leiter des Konservatoriums. Nach sei-

nem Tode übernahm Hartmann die Stelle des ersten Direktors, später wurden Winding, Helsted, Gotfred Matthison-Hansen und Otto Malling (jetzt leitender Direktor) in das Direktorium berufen. Als im Jahre 1883 der Staat eine jährliche Unterstützung bewilligte, trat noch ein Vertreter des Kultusministeriums demselben bei.

Ursprünglich wurden 28 Schüler im Konservatorium unterrichtet. Die Unterrichtsräume befanden sich im ersten Stock eines Privathauses. Mit der stetig sich vergrößernden Einwohnerzahl Kopenhagens und dem sich steigenden Musikinteresse wuchs auch die Zahl der Schüler. 1888 war sie auf 56 gestiegen; für diese reichten die wenigen Räumlichkeiten allerdings nicht mehr aus, und das Konservatorium siedelte in ein eigenes, wenn auch bescheidenes Heim über, dem es treu geblieben ist bis zu dem Tage, an welchem die Anstalt (mit einer Schülerzahl von 78) ihren Einzug in das stattliche, innerlich und äußerlich seine Bestimmung kennzeichnende Gebäude gehalten hat. Grundsatz beim Bau des neuen Hauses war, daß zwischen zwei Unterrichtsräume immer ein Zimmer zu liegen kommt, in dem nicht musiziert wird (Lehrerzimmer, Wartezimmer usw.) Auf diese Weise hofft man gegenseitige Störungen zu vermeiden.

Hauptfach des Konservatoriums ist und bleibt: Klavierspiel; von anderen Instrumenten werden namentlich Geige und Violoncell getrieben, Blasinstrumente dagegen weniger. Hierzu kommen dann für alle Schüler theoretische Stunden und namentlich für Gesangsschüler Sprachstunden, für welche Fächer Fachlehrer vorgesehen sind. Für Musikgeschichte hingegen ist ein besonderer Lehrer nicht da. Gade nahm seinerseits dieses Fach auf sich, und Prof. Malling ist ihm hierin gefolgt. Die gleich zu Anfang geplanten Orchesterspielstunden sind erst neulich teilweise realisiert worden; dagegen finden Chor- und Kammermusikstunden schon seit längerer Zeit statt.

Obschon prinzipiell noch immer eine private Institution, ist das Konservatorium unter den veränderten Umständen immer mehr und mehr in die Öffentlichkeit getreten und wird für diese hoffentlich immer wichtiger und unentbehrlicher werden.

Will. Behrend.

Stettin. Am Riemann-Konservatorium wurden am 1. April durch Herrn Direktor Berthold Knetsch als Lehrer die Herren Bruno Schrader für Klavierspiel und Musikwissenschaften, Mieczyslaw Eichstaedt, ein Schüler Leschetitzki's, für Klavierspiel, Wenzel Piotrowski für Violine und Musikwissenschaften und Dr. Richard Münnich für Musikwissenschaften verpflichtet.

Notizen.

Brieg. Das am 11. November d. J. in Brieg zu enthüllende Luther-Denkmal trägt am Sockel neben Friedrich dem Weisen und Melanchthon das Medaillonporträt Johann Sebastian Bach's, als des größten Verherrlichers des Luthertums.

Darmstadt. Dr. Wilibald Nagel, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule, erhielt vom Großherzog den Professortitel.

Eisenach. Die Berliner Singakademie beabsichtigt mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Prof. Schumann am 26. und 27. Mai drei Bachkonzerte zugunsten der Erwerbung von Bach's Geburtshaus zu geben. Programm: die Johannes- und Matthäuspasionen, ferner ein Instrumentalkonzert.

Frankfurt a. M. Eine neue Zeitschrift »Deutsche Armee-Musikzeitung« (Redaktion Max Cop) bezweckt die »Loslösung von der einem gesunden Standesbewußtsein widerstrebenden Abhängigkeit der deutschen Armeemusik durch völlig berufsfremdes Unternehmertum und seine Spekulation«, sowie die Hebung und Stärkung des »Unterstützungsfonds für deutsche Militärmusiker« durch regelmäßige Abführung einer Quote aus dem jährlichen Reingewinn.

London. — The April "Musical Times" reproduces Horace Vernet's extremely beautiful oil-portrait (1831) of Mendelssohn aged 22, sent to the M. family in Berlin from Rome, till 1861 with the Hensels, since then till lately with another family, and now belonging to M.'s nephew Geheimrat Ernst von Mendelssohn-Bartholdy at Berlin. Not traceable by Grove. The familiar Magnus is 13 years later. V.'s grandmother was English. — In same number W. H. Cummings negatives with examples a very common supposition that Handel never used $\frac{4}{3}$, and only $\frac{6}{3}$.

Washington. Die »Library of Congress« hat wieder eine große Anzahl musikalischer Schriften und Musikalien auch im vergangenen Jahr (der Bericht schließt mit dem 30. Juni 1904) erworben. Unter ersteren befinden sich auch sehr gesuchte frühere Werke, wie »der musikalische Patriot« Mattheson's, Printz' »Phrynis oder satirischer Komponist«, Scheibe's »Critischer musicus«.

Wien. Unter dem Präsidium des Dr. V. v. Miller zu Aichholz hat sich vor kurzem eine Brahms-Gesellschaft konstituiert, deren Zweck die Erhaltung des Andenkens an Joh. Brahms ist. Es ist vor allem geplant, die gesamte Einrichtung der Wohnung des verstorbenen Meisters zu erwerben und die von Brahms in Wien innegehabte Wohnung zu erhalten, um auf diese Weise eine Art Brahms-Museum zu schaffen. Ferner soll mit der Zeit eine möglichst vollständige Sammlung von Brahms-Reliquien (Bücher, Schriften usw.) angelegt werden. Ganz besonders soll auch die auf den Verstorbenen bezügliche Literatur gefördert werden. Zur schnelleren Erreichung des Zieles wurde die Verbindung mit der »Gesellschaft der Musikfreunde« beschlossen. Dabei wurde gleichzeitig in Aussicht genommen, die archivalischen Erwerbungen in die Obhut, eventuell in das Eigentum der »Gesellschaft der Musikfreunde« zu übergeben, doch müßte letztere in diesem Falle sich verpflichten, diese Erwerbungen ungeteilt für Wien zu erhalten. An der Spitze der Gesellschaft steht Dr. V. Ritter von Miller zu Aichholz. Der Vorstand wird von den Herren Arth. Faber, Dr. E. v. Hornbostel, Max Kalbeck, Ad. Koch von Langentreu, Dr. Eus. Mandyczewski und G. Meyer gebildet.

Seit kurzem erscheint eine von K. L. Schröter begründete Monatsschrift für das gesamte Theaterwesen »Dramaturgische Blätter«, die sich als Aufgabe stellt, alle Gebiete des Theaters in künstlerischer und praktischer Hinsicht zu beleuchten, die einschlägige Kritik und Bibliographie zu pflegen und mit neuen Vorschlägen zur Ausgestaltung des gesamten modernen Bühnenwesens hervorzutreten.

Das Johann Strauß-Denkmalkomitee in Wien (Präsidentin: Prinzessin Rosa Cray-Sternberg) erläßt einen Aufruf zur Sammlung von Geldern für Errichtung eines Johann Strauß-Denkmal. Adresse: Wien I, Giselastr. 12 (Musikvereinsgebäude).

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

(Die mit † bezeichneten Schriften werden besprochen werden.)

Böhme-Köhler, A., Lautbildung beim Singen und Sprechen. 3. ern. Aufl. m. Abbildungen. gr. 8°. VII, 128. Leipzig, F. Brandstetter, 1905.

Bühnenspielplan, Deutscher (Theaterprogramm austausch). IX. Jahrg. 1904/05. Dezember, Januar, Fe-

bruar, März. kl. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. (Je \mathcal{M} 1,—).

Caland, Elisabeth, Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel, physiologisch-anatomische Betrachtungen. Stuttgart 1905, Ebner, 68 S., gr. 8°.

Der modernen, physiologisch-anatomischen, wissenschaftliche Ergründung der Voraussetzungen und Tätigkeiten des menschlichen Organismus beim Klavierspiel statt mechanisierender »Finger«-Theoreme bietenden Richtung der Schriften über Klavierspiel von Willborg über Jaëll-Deppe-Caland bis Breithaupt gibt dieses grundlegend kleine Buch vorläufigen Abschluß. Ihre verdienstvollste Führerin war Fräulein Caland. Neu und fundamental war in dieser Lehre die richtige Erkenntnis von der Mit-tätigkeit der gesamten Oberkörpermuskulatur (Oberarm-, Rücken-, Brustmuskeln, Schultergelenk), die Präzisierung der Bewegungstätigkeiten, der Vibration beim Oktavspiel, der Seitenschlag-, Roll- usw. Bewegungen neben dem »freien« und »beherrschten« Fall. Caland's Antwort auf die letzte Frage nach Erschließung all' dieser Kraftquellen lautet: Man läßt zur Erzielung der Hauptspannung bei Hebung des Armes von der Achselhöhle aus nach vorn das Schulterblatt sich in etwas gesenkter Lage nach innen fixieren und die Hand dabei schräg nach innen in »Adduktion« halten. Alle übrigen Einzelheiten ihrer klaviertechnischen Lehre finden sich in dem Werkchen noch einmal kurz zusammengestellt, zugleich bietet es ein vorzügliches Hilfsmittel, an der Hand erläuternden Textes und guter Röntgen- usw. Bilder sich die für den heutigen Klavierlehrer mit Recht als unerläßlich geforderten physiologisch-anatomischen Elementarkenntnisse zu erwerben. Die gesamte Muskulatur soll nicht krampfhaft steifgehalten werden, sondern bewußt ineinandergreifend funktionieren. Diese fortwährende, bewußte Innervation halte ich aber mit H. Springer¹⁾ für häufig unmöglich durchführbar, ja gefährlich. Diese gewiß im Prinzip anzuerkennende Vergeistigung der Mechanik ist übertrieben. Jedenfalls kann man in absehbarem Abstände wohl die Zeit erwarten, wo sich die modernen klaviertechnischen Schriften ihres schädlichen, maßlosen Ballastes medizinisch-psychologischer Abstraktionen entäußern, und der übertriebenen Vergeistigung alles Mechanischen, ohne daß es trotz Deppe-Caland-Breithaupt im wirklichen Leben und auch im Klavierstudium nun doch einmal nicht abgeht, zum Heile der Praxis eine maßvollere Auffassung entgegensetzen werden.

W. Niemann.

Debes, Herm., Das deutsche Lied des 19. Jahrh. u. seine Bedeutung f. unser Volk. kl. 8^o. 19 S. Gotha, R. Schmidt, 1905. *M* —, 30.

Draheim, H., Goethe's Balladen in Loewe's Komposition. Eine Erklärung des Tonsatzes. Musikalisches Magazin Heft 10. Herausgeg. v. Prof. E. Rabich. 8^o. III u. 39 S. Langensalza, H. Beyer u. Söhne, 1905. *M* —, 75.

Floch, Siegfried, Die Oper seit Richard Wagner. Eine historisch-kritische Studie. 1904. Karl Fulde. Köln, Deutscher Broschüren-Verlag.

Verfasser gibt zunächst, allerdings in sehr gedrängter Form, einen Überblick über den Verlauf der Oper von ihrer Entstehung an bis zu Rich. Wagner. Dann folgt eine Betrachtung über die Opernproduktion seit Wagner in Italien, Frankreich, Belgien, Deutschland. Alles wiederum sehr kurz und nicht gerade sehr klar in der Disposition. Namen wie St. Saëns, Massenet sind gar nicht erwähnt, von älteren fehlen z. B. Berlioz und Gounod vollständig; die ganze Betrachtung ist überhaupt sehr lückenhaft. Der Schwerpunkt der Broschüre liegt in den letzten drei Abschnitten (S. 22—40), in denen die deutschen Werke etwas eingehender betrachtet werden. Humperdinck, Strauß, Schillings, Pfitzner, Thuille und einige andere Komponisten werden in ihrem Wirken für die Bühne behandelt. Leider ist die Betrachtung von ziemlich allgemeiner Art, wenig konkret. Der Leser hat von der Lektüre nicht viel Gewinn. Es fehlt zwar hier und da nicht an einsichtigen Bemerkungen, indes ist der Gegenstand doch zu schwierig, als daß er so leichtthin in wenigen Andeutungen skizzenhaft zu erledigen wäre. Über die neuere deutsche Oper haben andere, z. B. Batka und Seidl in Einzelabhandlungen früher schon viel klarer, eindringlicher und sachlicher geschrieben. H. Leichtentritt.

Grössler, H., Wann und wo entstand das Lutherlied: »Ein feste Burg ist unser Gott«. 42 S. Magdeburg, Evangelische Buchhandlung. *M* 1,—.

Grössler sucht nachzuweisen, daß das Lutherlied Anfang Mai 1521 in Oppenheim, auf Luther's Reise zum Wormser Reichstag, entstanden ist, was man auch früher schon annahm.

Grunsky, Karl, Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, kl. 8^o, 164 S. Sammlung Göschen Nr. 239.

1) Zeitschrift VI, Heft 7, S. 305.

Leipzig, G. J. Göschen, 1905.
 # —, 80.

Dieses Büchlein hat mich anfangs recht geärgert. Hier treibt ein Mann Wissenschaft, der zu ihr absolut keine Beziehungen und einzig ein paar flüchtige Blicke in sie getan hat, dann aber hingeht, über die verwickeltesten Fragen und Zeitalter in einer Weise rasonniert, daß man sich eigentlich für den deutschen Schriftstellerstand schämen muß. Der Herr Verfasser hat sich nämlich die verschiedenen Neuauflagen älterer Musik in den Denkmälern usw. angesehen, auch die und jene Spezialabhandlung gelesen, und glaubt sich deshalb berufen, »eine streng sachliche, gedrängte Behandlung des reichen Stoffes«, wie die bescheidenen Ausdrücke in der von dem Herrn Verfasser wohl selbst geschriebenen Buchhändleranzeige heißen, bieten zu können. Bald sah ich aber, daß sich über ein derartiges Machwerk zu ärgern, dem Buche zu viel Ehre angetan ist. Zugleich handelt es sich hier um eine neue Nuance im deutschen Musikschriftstellerstand, der man etwa den Namen »Salonhistoriker« geben könnte. Die Musikwissenschaft gewinnt ja immer mehr Boden, die alte Musik ist bereits ein bedeutender Faktor in unserem Musikleben geworden, da war es eigentlich zu erwarten, daß auch Leute ohne eigentliche Vorkenntnisse mit musikgeschichtlichen Begriffen um sich zu werfen beginnen. Daß sie aber auch gleich über ganze Jahrhunderte früherer Musik Bücher schreiben würden, das war noch nicht so ohne weiteres vorauszusehen und konnte wohl nur von einem Manne geschehen, der die Wissenschaft ebenso ernst nimmt wie seinen Beruf als Musikschriftsteller überhaupt. Der Herr Verfasser hat nämlich (es muß dies zu seiner Charakteristik gesagt werden) anlässlich des Leipziger Bachfestes in etwa einem halben Dutzend Zeitungs- und Zeitschriftenberichten die »Historiker« und einzelne Vertreter der Musikwissenschaft, deren ernstes Arbeiten einem derartigen Manne allem nach keine Achtung abnötigen kann, in unqualifizierbarer Weise angegriffen. Man konnte damals darüber hinweggehen, weil der Herr Verfasser es selbst an die Hand gab, ihn nicht ernst zu nehmen. Es geht aber nicht an, auch seine Spezialleistung auf musikwissenschaftlichem Gebiete zu ignorieren. Hier zeigt sich denn mit auffallender Klarheit, auf welcher tiefer Stufe nicht nur der »Gelehrte« Grunsky steht, sondern wie niedrig auch der Horizont des Herrn Verfassers über-

haupt ist¹⁾. Wollte man den »Gelehrten« Grunsky auch nur einigermaßen zeichnen, so müßte sozusagen das ganze Buch durchgenommen werden, denn es gibt tatsächlich kaum eine Seite, oft keinen Satz, die nicht nur Ignoranz, sondern insbesondere eine direkt abstoßende Frivolität des Urteils bloßlegen würden. In welcher Weise er »Geschichte« treibt, sieht man besonders aus seiner Stellung zu den Italienern, deren Verdienste möglichst geschmälert werden; man lese z. B. die Stellen über das Konzert (S. 67), über das Trio (S. 46), über die Scarlatti's usw. usw. Um aber von des Verfassers Schreibweise doch einigermaßen einen Begriff zu geben, seien einige Beispiele gegeben, mit welchen Epitheta Komponisten bedacht werden. Sie machen tatsächlich Spaß, und ich kann mir nicht helfen, daß mir bei der Lektüre dieses Buches die Reden der Jungfer Züs Bünzli in Keller's »Die drei gerechten Kammacher« in den Sinn kamen; nirgends ist auch Hohlheit des Wissens und Eingebildetheit besser geschildert worden wie in dieser Novelle. Da heißt es, »der reizend altertümliche Dumont, der anmutige Mouret, Scarlatti, der vielseitige, angefeindete und überlegene Künstler, der vielseitige Leonardo Leo, der dünne Durante, der rührende Destouche, der bewegliche Lebeque, der etwas steife d'Alembert, der großzügige Veracini, der reizvolle Lenailé, der stille, tiefgründige Leclair, Rosenmüller, der fortschrittlich gesinnte, der nur zwei Tongeschlechter kannte, der nette Wagenseil, der liebliche Rolle, Mozart, das Kind« (ein Lieblingsausdruck des Herrn Verfassers für Mozart) usw., oder um nur einige Proben von dem Wissen des Herrn Verfassers zu geben, halte man sich etwa folgende Sätze, denen hundert andere beigefügt werden könnten, vor Augen: Die Franzosen liebten Cavalli, nicht Cesti (S. 47), »Hätte man die deutschen Tonsetzer mehr aufgemuntert, (wohl auf Bach- oder urdeutschen Tonkünstlerfesten!) so hätte die Suite vielleicht geradeswegs eine Brücke zu Haydn's Spielmusik hinübergeschlagen«, »Händel's Opern ersparen uns beinahe die Kenntnis der anderen italienischen Opern des 18. Jahrhunderts« (S. 93). Aber mit solchen Dingen soll gar nicht angefangen werden. Für den Herrn Verfasser in verschiedener Weise sehr charakteristisch ist besonders sein Verhältnis zu Händel. Daß dieser recht von oben betrachtet werden würde, war bei dem Herrn Verfasser ja vorauszusehen; es kann auch ganz gleichgültig sein, wie er über Händel

1) Ein Weiteres würde den Schriftsteller Grunsky betreffen. Diesen hat soeben Arnold Schering in der »Neuen Zeitschrift für Musik« Nr. 16 mit Stilproben Revue passieren lassen.

denkt. Aber man höre einmal folgenden Satz: »So hoch ragt Händel über seine Zeit nicht empor, daß man ihn Bach an die Seite stellen dürfte, dessen Bekanntheit er sorgfältig gemieden hat, aus Vorsicht, nicht aus Verachtung!« (S. 98). Für eine Geschichtsschreibung, die unverbürgtes Gerede (Marpurg spricht einmal in ganz anderem Zusammenhange davon, wohl kaum kennt der Herr Verfasser die Stelle in den »Beiträgen zur Musik.«) als Tatsachen hinstellt, fehlen mir die Worte. Deshalb genug über dieses Machwerk. Die Wissenschaft und besonders die Kunstwissenschaft ist ein heilig Ding so gut wie die Kunst; wer sich ihr in dieser unkeuschen Art und Weise nähert wie es hier geschehen ist, der hat sich selbst gerichtet.

A. H.

Kastrapp, Marie, Die Musik einst und jetzt. kl. 8^o. 24 S. Berlin u. Friedenau, Buchhandlung der Grossner'schen Mission, 1905.

Köhler, Louis, Der Klavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Ratschläge für Klavierpädagogen. Sechste, neu durchgearbeitete Aufl. von Richard Hofmann. Leipzig 1905, J. J. Weber. XII u. 348 S. 8^o.

Köhler's zahlreiche klavierpädagogische Schriften haben trotz der fundamental durch die Deppe-Caland-Breithaupt-Lehre geänderten modernen Anschauungen nichts von ihrem positiven Werte eingebüßt. Niederschläge gereifter, lebenslänglicher Erfahrung und feinen kunstästhetischen Gefühls, bieten sie noch heute eine Fülle von Anregungen aller Art. So willkommen uns also die Neuausgabe dieses wichtigen und nützlichen Büchleins kommt, so wenig wird man Hofmann's Bearbeitung für genügend ansehen. In dem geschichtlichen Abriß der Klavierliteratur ist kaum etwas getan, die alten Lücken auszufüllen, die alten Irrtümer sind aufs neue vorgebracht. Der Anhang (praktische und theoretische Klavierliteratur) ist lobenswert, aber nicht frei von Lücken. Köhler's eigener Text wurde mit Recht fast unangetastet gelassen. Über die reiche Klavierliteratur vor Bach, über die des Auslandes, unserer Neudeutschen erfährt man kein Wort, von dem Willen, Ordnung und System in Köhler's ausgezeichnete fundamentierte Richtlinien zu bringen, sie bis zur Gegenwart fortzusetzen, sieht man nichts. Ein bald 45 Jahre altes Buch kann man aber nur dadurch auf der Höhe der Zeit halten, daß man solche verbesserungs- und ergänzungsmögliche

Partien den neuesten Stand der Forschung widerspiegeln läßt, daß man im übrigen überall da, wo der Zahn der Zeit sein Werk verrichtete — bei Köhler also in der gesamten Darstellung der Klaviermechanik — durch stete Verweisungen auf die seither erschienene Spezialliteratur die Möglichkeit außertextlicher Ergänzung gewährt. Der zweite Teil, die aphoristischen »Besonderen Beobachtungen« zählen mit Schumann's Hausregeln, mit Eschmann's und Reinecke's ähnlich angelegten Sammlungen zu den wertvollsten und grundsätzlich unvergänglichen Partien des Werkchens. Man kann schon darum seinen Besitz als für jeden Klavierspieler obligatorisch fordern.

W. N.

Krause, Emil, Die Entwicklung der Kammermusik. Hamburg, Verlag von C. Boysen. 1904.

Das Büchlein von noch nicht 50 Seiten will einen Überblick über die Kammermusik bieten. Wenn man in Betracht zieht, daß S. 28—50 nur von lokalem Interesse sind, indem darin von der Pflege der Kammermusik in Hamburg im 19. Jahrhundert die Rede ist, so kann man sich vorstellen, wie sehr die Behandlung des sehr umfangreichen Themas aufs engste zusammengedrängt ist. Es kann dabei nur alles in größten Umrissen gestreift werden. Ist die gegebene Information auch zuverlässig, so wird doch von dem Büchlein ein nennenswerter Nutzen kaum gestiftet werden können. Eine zumal noch sehr lückenhafte Aneinanderreihung von geschichtlichen Tatsachen kann von der Entwicklung eines Kunstzweiges keinen zulänglichen Begriff geben.

H. Leichtentritt.

Lilienoron, R. Freiherr von, Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres. Musikalischer Teil von H. van Eyken, Berlin, Dreililien, 1905. 3. Bd.: Trinitatis bis 25. Sonntag nach Trinitatis. S. 434—493.

Louis, R., Friedrich Klose und seine sinfonische Dichtung »Das Leben ein Traum«. 8^o. 35 S. mit einem Bildnis. München, G. Müller, 1905.

Maignien, Fernand. Recueil de Traits Homophoniques Glissés pour la Harpe. Paris, L. Rouhier, 1904. pp. 115, Imperial 8vo. 6 fr.

The harp is in one way, as well known, the most limited of all orchestral instruments, since it has only 7 strings in the compass of each octave, (standing normally

in the diatonic scale of $C\flat$ major). It is less well known that the pedals, (from front, B, C, D on left, and E, F, G, A, on right), which by their double-notch ("double-action") raise each string at pleasure either 1 or 2 semitones, gave to the ingenious operator an extraordinary number of permutations of sounds within the octave. Thus all manners of 7-note scales, and not merely the diatonic major scale, can be set. Also (with large gaps) chromatic scale passages. Even rising and falling passages such as



can be set on the 7 consecutive strings. Then with strings set in either of these ways by the foot, the glissando (which is the natural scale-method of the harp, first used orchestrally in Liszt's "Mephisto-Walzer" 1880, brings out strange very-rapid running or rippling effects. But again one can carry abnormal tuning so far as to tune 3 out of the 7 strings to practically the same identical note as 3 others adjacent to them, making "synonyms" or "homophones"; e. g. two F naturals ($E\sharp + F$), two A flats ($G\sharp + A\flat$), and two B naturals ($B\sharp + C\flat$). In this case one will have sacrificed 3 sounds out of 7 in the octave, and have remaining only 4 sounds in the octave, D, F, A, B. But in such chord of the diminished 7th, 3 of the component notes are duplicated, and a mere touch of the finger glissando will *iterate* them. For useful glissando-arpeggio iterations, up and down the instrument, there are stock examples in Liszt's Dante Symphony, Liszt's Mephisto-Walzer, Massenet's Esclarmonde, &c. The iteration glissando is far quicker than anything obtainable by double-tonguing on the wind, or even by the wrist on the violin. Also iteration can be used conveniently for single notes and not arpeggios. Also in some fingered and not glided passages. In fact this subject, thought it may be only one small part of the technique of the harp, is from the composing point of view its most subtle part; and the modern French and Russian schools of scoring well recognize it. — The question of abnormal tunings, and of iterations glissando or fingered, was first broached, though very roughly, by R. N. C. Bochsa (1789—1856) at pages 74—78 of his "Explanations of new harp-effects" (London, D'Almaine). This subtle harpist, and very much too subtle person, lived then appositely at "4 Fingal Terrace". Rest of the volume mainly small minutiae

about harmonic-effects for the drawing-room. Berlioz (1803—1869) in his "Traité de l'Instrumentation" (Paris, Lemoine, 1844) speaks briefly of Bochsa's pupil Parish Alvars (1806—1849) in this connection, with one example. F. A. Gevaert (1828—) in his "Nouveau Traité d'Instrumentation" (Paris, Lemoine, 1885) deals concisely with the matter at pp. 84—86, with almost all the detail required by the composer. — In the present book author has determined to exhaust the whole subject. He has not carefully distinguished (a) abnormal note-setting simple from (b) abnormal note-setting with iteration, whereby his title is not accurate. Otherwise the work is quite successful, for player and composer alike. Some of his chords (e. g. at page 18) are startling inventions. Book ends with a fingering by "homophones" of the passage at end of "Walküre", written no doubt recklessly or in ignorance by Wagner. This (scored 1856 Zürich), and the 5-finger arpeggios at end of "Rheingold" (scored 1854 Zürich), show that, however marvelously W.'s intuition overcame the difficulties of exile, he had not mastered the harp-problem before he went there. Impossible chromatics again in "Tristan" love-duet (say 1859). But it is strange that they are also in Act III of "Götterdämmerung" (say 1874), long after his return to practical orchestras, where no one seems to have enlightened him. C. M.

Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Herausgegeben von R. Genée. 19. Heft, März 1905. Berlin, in Kommission von E. S. Mittler u. Sohn.

Die Aufsätze s. Zeitschriftenschau unter R. Genée.

Reinecke, C., Die Beethoven'schen Klaviersonaten. Briefe an e. Freundin. 4. Aufl. gr. 8°. 129 S. Leipzig, Gebr. Reinecke, 1905. M 3,—.

Richardson, A. Madeley, Church Music. London, Longmans Green and Co. 1904. pp. 168, Crown 8vo. 2/6.

One of some 15 Handbooks for Church of England clergy, all the rest by clergymen. The very periphrastic lay author has borrowed the pulpit. To no great effect, and plain talk from the organ-loft would have been better. In the history-chapter, the tri-furcation of Catholic Mass-music, German Protestant hymn-music with consequent oratorio, and Anglican non-Mass

service-music, is clearly shown (p. 32). On congregational singing in the Anglican church author throws much cold water (pp. 43—52), and says it should be unisonal and limited to the "responses", the hymns, and the monotonal parts; also that those so singing should be placed near chancel as supplementary choir. This is at least plain enough, only that the latter is in no sense really congregational. On points of detail there is some information. It is difficult to find any further commendatory remarks to make. A fundamental proposition lays down (p. 4), that worship-music is Offering (of the best) and Edification (through varying tastes); but after this, really an inextricable dilemma, is enun- tiated, the matter is dropped. The history- chapter contains the conventional tiresome diatribe against organum, as made of "appalling progressions"; organum can be heard to this day in the east and semi- east, and the effect in masses is over- powering impressive; organists who live in glass-houses with mutation-stops should not throw stones. The distinctive defini- tions of mode and key (pp. 28 and 146) are as insufficient as in most other books; writers for instance who say that a modern movement is in the Dorian &c. mode might be asked to define exactly what they mean. Excepting a very cursory remark at p. 57, nothing is said as to the great change brought about in second half of XIX century in ordinary Anglican churches, thus: — organs and choirs in galleries or on rood-screens brought down into the narrow church "chancels", women singers abolished, members of choir put into vestments, or- ganists likewise expected to manipulate their organs coram populo in white surplices, organs put away in cupboards on the ground. All very compact no doubt as to clerical control; but organ-tone and church-music effects have been ruined in the process, and no one can say there will not be another swing of the pendulum to- wards gallery-music. Much more might have been said (p. 77) as to history of im- portant change from priest's singing voice (monotone or inflection) to speaking voice, and lately back again. On the authority for the present priest's inflections (p. 102 &c.) the book is completely silent, a really extraordinary omission. Author takes on himself to condemn the immemorial usage of monotone-prolongations, in favour of verbal purism; but whether the clergy will allow him to instruct them on such matters is doubtful. At pp. 143—150 is much talk on plainsong versus modern figured music, which, as usual with the author, leads to no practical conclusion whatever.

In short, whereas church music bristles with issues of the greatest interest, which it would be useful to define if nothing more, this book published with some authority is most disappointing. On all the broad issues the discourse is periphra- stic; in Anglo-Saxon, fluff and cotton-wool.

C. M.

Schipke, Max, Gesanglehre n. d. Be- stimmungen des Grundlehrplanes d. Berliner Gemeindeschule. 7. Heft. 8°. Berlin, M. Schnetter, 1905.

Solerti, Angelo, Gli albori del melo- drama. 3 Bde. Erster Band: Introduzione, qu. 8°. 165 S. Zwei- ter Band: 1) Ottavio Rinuccini, 335 S. Dritter Band: 2) Gabriello Chiabrera. 3) Alessandro Striggio. 4) R. Campeggi. S. Landi — O. Corsini. 5) Favolette da recitarsi cantando. — Intermedi. — Balletti. 384 S. Mailand, Remo Sandron.

Smolian, A., Rienzi, der letzte der Tribunen von R. Wagner, Textbuch und musikalisch erläutert. Mit einer Einleitung v. Richard Wagner's früheste dramatische Versuche. schmal 8°. 56 S. Berlin, H. See- mann Nachfolger, 1905. M —, 50.

— **Zenobia**, Oper. Nach einer Dich- tung von Oskar Stein, Musik von Louis Adolphe Coerne. schmal 8°. M —, 38. Berlin, H. Seemann Nachf., 1905. M —, 50.

Thomas, John, Technical Exercises for the Harp. London, Hutchings and Romer. 1904, new edition. pp. 127, Super Royal 4to. 21 sh.

The best known Harp Methods are by J. G. H. Backofen (1768—1839, with new edition), and K. Oberthür (1819—1895). There are others, or Exercise-Books, by J. B. Bédard, J. B. Chatterton, and R. Mar- tenot. The best work in this country is present, being 280 Exercises on Scales, Arpeggios, Chords, Harmonic Sounds, Stifled Sounds, Shakes, Slides, Enharmonic Scales, Enharmonic Arpeggios, based on more than half-century of experience. Author the most celebrated harpist of this country. Placed originally by Countess of Lovelace (Byron's daughter) at Royal Aca- demy, for 10 years 1852—62 made winter concert-tours on continent, has played

twice at Gewandhaus concerts, became 1861 "Pencerdd Gwalia" (titular Chief Bard of Wales), since 1871 Harpist to the Queen and King. Preceding the Method is full history of harp. Here regarding the old Italian two-row chromatic harp with diatonic row on right for treble and left for bass (described Vincentio Galileo, Florence 1581), the Welsh three-row harp with diatonic row on each side and chromatic row in middle ("Triple Harp"), the single-notch one-row harp of the Bavarian Hochbrucker (1720, Sebastian Erard's "fork" (1794), the double-notch of the same improving on Cousineau (1801, perfected in 1810). "1820" for double-action in Riemann's Dictionary seems error, based on 1821 date of Pierre Erard's explanatory pamphlet. Of composers specially for the modern double-action harp may be mentioned: — Backofen, Bochsa, Chatterton, Dizi, Dubez, Godefroid, Graziani, Hasselmans, Labarre, Niemezeik, Oberthür, Parish-Alvars, Prumier (Antoine and Conrad), Spohr, Thomas, Zamara. Those who have best used it in orchestra are: — Berlioz, Meyerbeer, Liszt, and the contemporaries, especially the French and Russians. G. B.

Weinberger, K. Frdr., Handbuch f. den Unterricht in der Harmonie-

lehre. Mit Übungsbeisp. unter besond. Berücksicht. des prakt. Orgelspiels für Lehrerbildungsanstalten bearb. 1. Abt.: Lehrstoff der Präparandenschulen. 3. verb. Aufl. XII u. 234 S. gr. 8°. München, C. H. Beck, 1905. *M* 3,60.

Weinmann, C., Hymnarium Parisiense. Das Hymnar der Zisterrienserabtei Pairis im Elsaß. Aus zwei Codices des 12. u. 13. Jahrhds. hrsg. und kommentiert. (Veröffentlicht v. der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in d. Schweiz, hrsg. von Paul Wagner, Heft 2). gr. 8°. Regensburg, Copenrath's Verl. *M* 2,80.

Wossidlo's, W. Opernbibliothek. Populäre Führer durch Poesie und Musik. Nr. 99, H. Berlioz, Benvenuto Cellini. kl. 8°. 18 S. — Nr. 102, R. Leoncavallo, Roland von Berlin. kl. 8°. 38 S. Leipzig, Rühle und Wendling, 1905. *M* —,20.

Besprechung von Musikalien.

Collegium musicum. Anton Jiránek, Trio in A-dur f. 2 Viol. und Violcell. (B. c.), Anton Filtz, Trio in Es-dur, Joseph Mysliweček, Trio f. Flöte, Violine und Violcell. (B. c.), Franz Xaver Richter, Sonata da camera in A-dur für Viol. (Flöte), Violcell. und obligates Klavier. Bearbeitet und herausgegeben von Hugo Riemann. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Klavierstimme *M* 3,—, Streichstimmen je *M* —,60.

Diese Musik reicht zeitlich den Wiener Klassikern so ziemlich die Hand, dennoch finden sich ziemlich wenig innere Momente, die auf die klassische Periode mit Bestimmtheit hinweisen würden. Ein interessantes

Stück ist, wenn man bedenkt, daß der Komponist schon mit 25-Jahren starb (laut der von Riemann beigegebenen Altersziffern), das Es-dur-Trio von Filtz (+1760). Von Trio kann man kaum mehr reden, die zweite Violine ist beinahe ganz zur Begleitstimme herabgedrückt, der Zweck ist in erster Linie ein virtuoser, und der Stil zeigt Verflachung. Aber es finden sich kühne Ansätze, der Anfang des Trios erinnert direkt an Schumann's Klavierquintett. Auch sonst finden sich romantische Elemente, so die rollenden Unisonofiguren im zweiten Teil des letzten Satzes. Es ist ein Komponist, bei dem starke äußere Einflüsse mitwirken. Wie wenig er eigentlich zu sagen hat, sieht man am ersten Teil des Andante. Der besseren Tradition der Triosonate gehört, obgleich es vom Jahre 1766 datiert ist, Mysleweček's Trio in B-dur an, wenn auch die zweite Violine mehr äußerlich verwendet wird. Die Form ist von

vollster Reife, aber auch bereits so abgeschliffen, daß, da keine eigentliche Triebkraft das Stück durchströmt, sich gar keine neuen Aussichten eröffnen. Das Trio hängt noch etwas mit der Suite zusammen; die drei Sätze stehen in der gleichen Tonart, der Schlußsatz ist ein Menuett. Sehr schöne Arbeit und gute Musik liefert Jiránek in seinem A-dur-Trio. Der langsame zweiteilige Satz steht am Anfang, die ziemlich ausgeführten Allegros folgen einander, man sieht auch hier, die Komponisten fühlen sich nicht mehr so recht wohl, man versucht es auf diese und jene Art. So hat das Andante französischen Ouvertürengest mitbekommen. Auch Richter in seiner Sonate versucht andere Satzkombinationen, ist aber im Grundgenommen, wenigstens im Sinne der Zeit, altmodisch. Zwei im Charakter sehr hübsch unterschiedene, ziemlich ausgedehnte, langsame Sätze, ein Fugato zum Schluß, sind Freiheiten und Absonderlichkeiten, die man nicht ohne weiteres versteht. Im ganzen ist es aber ein sehr gehaltvolles Stück Musik, wie Richter überhaupt ein sehr gediegener Komponist ist.

A. H.

Händel, Orgelkonzert Nr. 4, bearbeitet von M. Seiffert. Partitur N° 3,—. J. S. Bach, 6 Brandenburgische Konzerte, für Klavier zu 4 Händen bearbeitet von E. Naumann. Nr. 5 D-dur und Nr. 6 B-dur. à N° 3,—. Gluck, Alceste, Klavierauszug (deutsch, französisch, englisch) von O. Taubmann N° 3,—. Musik am sächsischen Hofe. Bd. 6 für Klavier bearbeitet von Otto Schmid N° 3,—. Liszt, Sinfonische Dichtungen, Festklänge, Tasso, Hungaria. Arrangiert von A. Stradal à N° 3,—. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Von diesen Ausgaben ist teilweise schon früher die Rede gewesen. Es genügt, auf sie angelegentlichst zu verweisen. Ob für eine vierhändige Ausgabe der Brandenburgischen Konzerte schon ein Bedürfnis existiert, scheint mir zweifelhaft, denn diese Konzerte verlieren durch ein solches Arrangement sehr stark. Besonders büßt das sechste Konzert, bei welchem die Bratschen auf dem Klavier eine Oktave höher gespielt werden, beinahe alles Charakteristische ein. — Der Klavierauszug der Alceste ist nach der französischen Fassung besorgt, die leider die entschieden künstlerischere italienische verdrängt hat. Und doch sollte man

denken, daß in unserer Zeit die Originalform wieder zu Ehren kommen sollte, denn z. B. die äußerliche Einführung des Herkules sollte man heute, in der Wagner'schen Zeit, störender als je empfinden. Das berühmte Vorwort hätte auch dem Klavierauszug beigegeben werden können. Die Textausgabe ist deutsch, französisch und englisch. — Der 6. Band von Schmid's »Musik am sächsischen Hofe« bringt für das Klavier bearbeitete ausgewählte Instrumentalstücke von Joh. Chrst. Schmidt, Petzold, Dismas, Zelenka, Heinen, Hase, Binder und Naumann. Schmid versteht sehr gut auszuwählen, jedes der Stücke hat Charakter. Am interessantesten und vielleicht gehaltensten ist ein breites Adagio aus einem Klavierkonzert in C-dur von Chr. Siegmund Binder († 1789), von dem man weitere Kompositionen im vierten Band dieser Sammlung findet, vor allem eine Sonate in A-moll. Das Konzertadagio enthält Elemente, die besonders Beethoven vertreten sollte, außer dem pathetischen Charakter eine große Vorliebe für akkordisches Spiel. Einige Stellen decken sich beinahe mit den analogen in Beethoven's erstem Allegrosatz der pathetischen Sonate. Allerliebste ist ein Sinfonie-Finalsatz von Naumann; das Ganze ist zwar nichts anderes als ein Tanz, aber so prickelnd wie die Eccossais von Beethoven, an die es direkt anklingt.

A. H.

Oud-Niederländische Dansen für Orchester von Julius Röntgen, op. 46. Verlag A. A. Noske, Middelburg.

Eine Sammlung altniederländischer Tänze, für Klavier 4händig gesetzt, erschien vor einiger Zeit, von der Vereinigung für nordniederländische Musikgeschichte in Amsterdam herausgegeben. Diese frischen, urwüchsigen Tanzweisen erfreuen nicht nur an sich durch ihren rein musikalischen Wert, sondern sie sind auch musikgeschichtlich wichtig, als eines der frühesten Beispiele von Instrumentalmusik; sind sie doch schon 1551 bei Tilman Susato in Antwerpen erschienen. Hier liegen sechs dieser Tänze in einer Bearbeitung für großes Orchester von Julius Röntgen vor. Ich vermag die Notwendigkeit und den Zweck einer solchen Bearbeitung nicht einzusehen. Sie verwischt den alttümlichen Klang, obschon sie sich im Harmonischen keinerlei Modernisierung erlaubt. Warum nicht einfach eine getreue Wiedergabe des vierstimmigen Originals für Streichinstrumente? Nun heißt es zwar in Susato's Ankündigung: »sehr lustig und bequem zu spielen auf allen musikalischen Instrumenten«, und

daraus könnte man folgern, daß ein ganzes Orchester angebracht ist. Aber gerade unsere Art der Klangmischung und Instrumentierung verwischt den ursprünglichen Charakter. Ich denke mir diese Tänze am besten von einem Streicherchor gespielt; Oboen, Flöten, Fagotte können auch mitspielen, doch müssen sie nicht dabei sein. Wem ist mit der modernen Orchesterbearbeitung gedient? Daß sie mit Geschick und Geschmack gemacht ist, sei gern anerkannt.

H. Leichtentritt.

Repertoire des Madrigalchores des Kopenhagener Cäcilia-Vereins.
Herausgegeben von Frederik Rung. Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Im vorigen Jahre erregten die vollendeten Aufführungen von *a cappella*-Chören, die der Kopenhagener Cäcilien-Verein in Berlin und an anderen Orten darbot, mit Recht Aufsehen. Die Stücke, die damals gesungen wurden, liegen jetzt in Partiturdruk vor. Von besonderem Interesse sind davon sechs Stücke alter Meister, nicht so sehr, weil sie Neues, Unbekanntes bringen, als durch die Art, wie der Herausgeber sie durch sehr genaue Vortragsbe-

zeichnung wirksam zu machen verstanden hat. Wie sehr eine solche Bezeichnung den Bedürfnissen entspricht, weiß ich aus Erfahrung, und wie wirksam die Rung'schen Bezeichnungen sind, weiß jeder Besucher seiner Konzerte. Es seien also diese Stücke solchen Chorleitern empfohlen, die möglichst feine Klangwirkung erstreben und lernen wollen, wie man bei alter Vokalmusik eine solche Wirkung erreicht. Es sei jedoch bemerkt, daß einige der Stücke nicht so sehr chormäßig als solistisch gedacht sind, und daß man bei der Aufführung darauf Rücksicht nehmen sollte. Einen ziemlich stark besetzten Chor vertragen: *Super flumina Babylonis* von Palestrina und das *Requiem* von Anerio. Die *Balletti* und Madrigale von Gastoldi, Leoni, Pizzoni gewinnen durch Besetzung mit wenigen Solostimmen. Freilich versteht der Kopenhagener Chor auch mit 50 Stimmen die feinsten Wirkungen hervorzubringen. Aber das wird einer weniger vortrefflich geschulten Vereinigung kaum gelingen. Die übrigen 10 Stücke sind zum größten Teil einfache neuere Liedweisen volkstümlicher Art, von Laub, Hartmann, Rung, hübsche Stücke, die aber von der Art sind, die wir selbst im Überfluß besitzen.

H. Leichtentritt.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von Walter Niemann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 u. H. 3, S. 135.

Neue Zeitschriften:

LZ Literarisches Zentralblatt, Leipzig, Avenarius.
MMi Musiikkaalja Mir.

DAMZ Deutsche Armeemusikzeitung, Frankfurt a/M.

Anonym. Rich. Strauß als Sinfoniker, *RMG* 1905, 2—8. — Berlioz u. Wagner, *MMi* 1905, 6/8/13. — H. v. Bülow, Briefe u. Schriften, V. Bd. Leipzig 1904 (Bespr.), *LZ* 56, 14. — Deutschlands Musikinstrumenten-Außenhandel in den ersten zwei Monaten 1905, *ZfI* 25, 20. — Die Orgel im neuen Dom zu Berlin, *ZfI* 25, 17. — Friedrich Ehrbar, *ZfI* 25, 17. — Das deutsche Klavier auf dem englischen Marke, seine Freunde und seine Feinde, *ZfI* 25, 19. — Die älteste Instrumentationslehre für die preußische Militärmusik, *DAMZ* 1, 3. — Helge Nissen, *SMT* 25, 8. — Rich. Niederste-Scheef, *ZfI* 25, 20. — Notentreffapparat für den Gesangsunterricht (Eb. Wünnenberg-Köln), *ZfI* 25, 19. — Der Karfreitag in Wolfram's »Parzifal«, *Allgem. evang.-luther. Kir-*

chenzeitg. Leipzig, 1905, 13. — S. Rachmaninoff (Biogr. Skizze), *RMG* 1905, 1. — Über die Rimsky-Korsakow-Affäre, *MMi* 1905, 14. — »Nemo« (Erstauff. d. Oper v. Zichy in Budapest), *Magyar Lant*, 8, 15 und *Z* 19, 7. — »L'Armide« en 1870, *GM* 51, 16. — Die Hochzeit des Figaro Ein Bilderzyklus von Moritz v. Schwind, *NMZ*, 26, 13. — Lola Artôt de Padilla, *SMT* 25, 6. — Zum Jubiläum der Eroica-Sinfonie, *NMZ* 26, 13. — Señor Fernandez Arbos, *MSt* Vol. 23, 585. — Die Ausdehnung der Gewerbeordnung auf den gewerblichen Musikerstand, *Ostpreussische Handwerks Ztg.* 5, 5. — Die gregorianischen Melodien und das Grammophon, *GBo* 22, 3. — Zwei Preisaufgaben der »Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis«, *ZIMG* 6, 7. —

- »Sigrid« (Erstauff. d. Oper v. Toldy in Budapest), Z 19, 7. — Popper David Jubileuma, Z 19, 7. — L. Mátray, Z 19, 7. — Die Nationalbibliothek zu Turin nach dem Brande, Zentralblatt f. Bibliothekswesen, Leipzig Harrassowitz, 22, 3. — Manuel Garcia, SMT 25, 7. — Die neue Berliner Domorgel, Tgl. Rundschau, Beil. Berlin, 1905, 47. — Reichsmusikbibliothek und Volksmusikbibliotheken, Der Türmer, Stuttgart, 7, 6. — Aus d. Erinnerungen Manuel Garcia's, Tgl. Rundschau, Berlin 1905, 65. — H. Rjetch, die deutsche Liedweise (Bespr.), Österreichisch-Ungar. Revue, Wien, 32, Bd. 6. — En dyr not i Glucks »Alceste«, SMT 25, 8. — H. C. Andersen och Musik, SMT 25, 8. — Aus den Erinnerungen Prof. Julius Kosleck's, DAMZ 1, 1. — The bohemian school of Music (Mackenzie's Vorlesungen), MT 61, 746. — The collecting of English Folk-songs, MT 61, 746. — Manuel Garcia, MT 61, 746. — Centenary of Señor Garcia, MMR 35, 412. — The passion Chorale, MT 61, 746. — Der fromme König (Urauff. d. Märchenoper v. G. Grunewald in Magdeburg), Bespr., RMZ 6, 7. — Beethoven och hans »Missa Solemnis«, SMT 25, 6. — Exotische Musik auf der Phonographenplatte (Bespr. des Vortrages v. E. v. Hornbostel), Neue freie Presse, Wien 1905, 26. März.
- Abert**, Musikwissenschaft in moderner Zeit, Der Tag, Berlin 1905, 187.
- Agrajew**, G. Musikschulen, MMi 1905, 11.
- Alexejew**, P. S. Über Flötenmusik, RMG 1905, 5—7.
- Altenburg**, W. Die Wasserorgel im karthagischen Museum von St. Louis bei Tunis, ZfI 25, 19.
— Zwei strittige Punkte aus der Schalllehre (Flüstergalerien, binaural hearing), ZfI 25, 18.
- Altmann**, W. Eine Bruckner-Biographie (Bespr. d. Werkes von R. Louis), National-Ztg., Berlin 1905, 21. April.
- Andersson**, O. Akademiska Musikällskapet, Finsk Musikrevy, Helsingfors 1905, 1—3.
- Anrooy**, P. van. Decadentie in de muziek, Toonkunst, Amsterdam 1905, 1—7.
- Arend**, M. Die Ouvertüre zu Gluck's »Paris och Helena« MWB 36, 14.
— Das Szenarium zu Gluck's Ballett »Don Juan«, NZfM 72, 14.
— Das Verschwinden Gluck's von unserer Bühne, NMZ 26, 12.
- Asenljev**, E. Das Musikalische in Max Klinger's Schaffen, MWB, 36, 15.
- Averkamp**, A. Muziek in de goede week, Stemmen onzer Eeuw, 1905, 8. April.
- B.**, R. Was tut uns not? GBl 30, 3.
- Bakunin**, M. Edv. Grieg, MMi 1905, Probe-Nr., 2/3.
- Barini**, G. H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte d. ital. Oper im 17. Jahrh. Marguerite D'Albert, R. Schumann, La Cultura di Ruggero Bonghi (Bespr.), Rom 24, 3.
— Chopin e Georg. Sand, Rivista d'Italia, Rom 1905, März.
- Barth**, Zur Geschichte der Dresdner Kreuzkirche. Beiträge zur sächs. Kirchengeschichte, Leipzig, H. Barth, 1904, 18.
- Beaulieu**, H. La Mise en Scène, RAD 20, 15. Febr.
- Bekker**, P. Gustav Mahler, Norddeutsche Allgem. Zeitg., 1905, Nr. 2, 3.
— Meister des Taktstocks: F. Weingartner, Grazer Tagespost, 1905, 16. Apr.
- Belinfante**, A. Onze critiek, Toonkunst 1905, 6. April.
— De hervorming van het Strijkkwartet, Toonkunst, Amsterdam 1905, 1—7.
— De muziek en ons volk, Toonkunst, Amsterdam 1905, 1—7.
- Bernhard**, O. Arnold Mendelssohn, KW 18, 13.
- Bernstein**, Nic. D. Das Theater zur Zeit Peters des Großen, »Rodina« (Snanie i Polska), 1.
— Peter der Große und die Musik in Rußland, ZIMG 6, 7.
— Zur Neuzinszenierung des »Russlan«, MMi 1905, 1.
— Die Musik zur Zeit der ersten französischen Revolution, MMi 1905, 10.
- Bertini**, P. »Isotta« di R. Wagner, NM 10, 110.
- Bie**, O. Die Heirat wider Willen (Erstauff. v. Humperdinck's Oper in Berlin), Neue freie Presse, Wien 1905, 20. April.
- Bl.** »Walhall in Not« (Erstauff. d. Satyrspiels von O. Neitzel in Bremen), AMZ 32, 15.
- Blanchard**, A. Correct Valuation of technique, MSt Vol. 23, 586.
- Blaschke**, J. Fürst Bismarck's Beziehungen zur Musik, DAMZ 1, 2.
- Boutarel**, A. »Daria« (Erstauff. d. Oper v. Marty in Paris), RAD 20, 15. Febr.
- Bouyer**, R. Le secret de Beethoven, M 71, 13 ff.
- Bowden**, W. J. Frederic Austin, MSt Vol. 23, 588.
- Braungart**, R. Max Reger, Neue Bahnen, Wien 5, 8.
- Breithaupt**, R. M. Kunstmusik u. Lebenskunst, Deutsche Monatsschrift, Berlin, Duncker, 4, 6.
- Brenet**, M. Les neuf Symphonies, GM 51, 16.
- Brieger-Wasservogel**, L. Tonsetzer der Gegenwart VII: Peter Gast, NZfM 72, 18.

- Buchwald, G. H. Hoffmann,** Zur Geschichte der Leipziger Gesangbücher (Bespr.), LZ 56, 16.
- C., W. H. Olde englishe Musick** (Dr. Watson's Vorlesg.), MSt Vol. 23, 587.
- Calvocoressi, M. D.** La Sonate de Piano et Violon de M. V. d'Indy, GM 51, 15 ff.
- Mily Balakirew, CMU 8, 8.
- Capellen, G.** Siebenton- oder Zwölfton-schrift? Alte oder neue Tonnamen, namentlich in Hinsicht auf den Gesangsunterricht? NMP 14, 7.
- Carmen Sylva.** Musical Hours, Nineteenth Century and After, Spottiswoode, 1905, April.
- Carlyle, Ch.** Musikalische Zustände und Bestrebungen in England, S 63, 33.
- Ch.** Die deutsche Militärmusik vor dem Reichstage, DAMZ 1, 2.
- Chavarrri, E. L.** El Anillo del Nibelungo, Bibelot, Buenos Aires 2, 42 ff.
- Chop, M.** Große Tage einer kleinen Residenz. (Ein Gedenkblatt f. Max Erdmannsdörffer.) Tgl. Rundschau, Berlin, Beil. 1905, 49.
- Closson, E.** »Martille« (Erstauff. d. Oper v. A. Dupuis in Brüssel), S 63, 25.
- Combarieu, J.** La Musique et la Physiologie, RM 5, 7.
- Comee, F. R.** A little knowledge is a dangerous thing, MSt Vol. 23, 588.
- Conrat, H.** Die Familie Garcia, NMZ 26, 12.
- Curson, H. de.** Félix Weingartner, GM 51, 16.
- »Armide« a l'opéra hier et aujourd'hui GM 51, 16.
- Dacier, Le Musée de la Comédie française,** Revue crit. d'histoire et de littérature, Paris, Leroux, 39, 12.
- Déandreis.** Le vandalisme musical (Vortr. im Pariser Senat am 25. März) RM 5, 8.
- Decey, E.** Wilh. Kienzl's »Don Quixote«, Grazer Tagespost 1905, Nr. 44.
- Dehmel, R.** Kunst und Volk, Zukunft, Berlin 13, 27.
- Dibelius, O.** Sächs. Kirchengebete und Lieder aus d. Kriegszeiten d. 17. u. 18. Jahrh., Beiträge zur sächs. Kirchengeschichte, Leipzig, H. Barth 1904, 18.
- Dotted Crotched.** Castle Rising and Sandringham. MT 61, 746.
- Doué, M.** Rob. Schumann, Grande Revue, Paris 1905, März.
- Draber, H. W.** Aus dem Londoner Musikleben, AMZ 32, 14.
- Dubitsky, F.** Die zopfigen C-Schlüssel u. der »unentbehrliche« heilige Bratschenschlüssel, RMZ 6, 7.
- E.** Clifton College and its Music. MT 61, 746.
- Eichhorn, K.** Zur Vereinfachung unseres Notensystems, Der Türmer, Stuttgart, 7, 6.
- Ermisch, H. Rich.** Wagner's Entwurf zu den »Bergwerken von Falun«, BB 1905, IV/VI.
- Ein ungedruckter Opernentwurf Rich. Wagner's (Die Bergwerke zu Falun, Deutsche Rundschau (Rodenberg), Berlin 1905, April.
- F.** Liturgische Willkür, Si 30, 4.
- F.-s.** Friedr. Ehrbart †, NMP 14, 7.
- Fahro, C. L.** Een en ander in verband met de verlossingidee bij R. Wagner (II., Cae 62, 4.
- Falk, Fr.** Der Canon missae v. Jahre 1458 der Bibliotheca Bodleiana zu Oxford. Veröffentlichungen der Gutenberg-Gesellschaft, Mainz 1905, 3. Heft.
- Ferrerio, A.** Le origine del Melodramma, NM 10, 110 ff.
- Findeisen, N. F.** Musik-Bureaukratie, RMG 1905, 7/8.
- Flesch, C.** Togni, Die Ausbildung der linken Hand (Bespr.), WvM 12, 11.
- Freimark, H.** Harmoniumspiel u. Unterricht als Erwerbsquelle, H 1905, 4.
- Friedmann, A.** »Die Hochzeit des Figaro« von Moritz v. Schwind, Wiener Abendpost, 1905, 34/58.
- Furuhjelm, E.** Sibelius' tondikt »En Saga« (Analyse), Finsk Musikrevy, Helsingfors 1905, Nr. 1—3.
- G., G. K.** Komzák, Neue freie Presse, Wien 1905, 25 April.
- Gallwitz, S. D.** Etwas über Gesang und Gesangstil, AMZ 32, 13.
- Gardot, A.** Taine et la nature, OA 20, 673—26 ff.
- Garms, J. H. jr.** Wat is Muziek? Toonkunst 1905, März.
- Genée, R.** Die Melodie in der Kunst, Mitteilungen f. d. Mozart-Gemeinde in Berlin, 1905, 19.
- Nissen's Mozart-Biographie und Constantze, Ebendort.
- Gietmann, A.** Vögele, Das Tragische in der Welt der Kunst (Bespr.), Philos. Jahrb. 18, 2.
- P. Wagner, Paläographie des gregorian. Gesangs, Neue Folge, Fasz. IV (Ausf. Bespr.), MS 38, 4.
- Glasenapp, C. Fr.** Siegrfr. Wagner, MWB 36, 14 ff.
- Glöde, Wirth,** Typische Züge in d. schott.-engl. Volksballade, Engl. Studien, 35, 1.
- Göhler, G.** Neue Musiker-Schriften (Bespr. neuer Briefsamml. u. Memoir. v. Berlioz, Liszt, Bülow, Cornelius), KW 18, 12 (Rundschau).
- Kompositionen von Rob. Volkmann, KW 18, 14 (Rundschau).
- Goll, J.** Zur böhmischen Musikgeschichte, Wiener Abendpost (Beil.), 1905, 34 58.
- Gouillet, A.** »Armide« a l'opéra hier et aujourd'hui, GM 51, 16.

- Graf, M.** Wagner-Probleme (Worin ist Wagner groß?). *MMi* 1905, 13, 14.
- Greve, H. E.** De toonkunst en toonkunsten-aars in de karikatur, Toonkunst, Amsterdam 1905, 1—7.
- Großmann, M.** Etwas von der Geige, Tagesfragen, Kissingen 1905, 2.
- Grunsky, K.** Wie man Zauberflöte spielt, *KW* 18, 12.
— Klaviermusik und musikalische Bildung. *KW* 18, 14.
— Die Klavierauszüge zu Wagner's Werken, *NMZ* 26, 13.
- Guernsey Price, L.** American Musical Critics, Bookman, Hodder & Stoughton, 15 März.
- Guillemin, A.; Marnold, J.** Acoustique musicale, Mercure de France, Paris 1905, März.
- H., P.** Neue kirchliche Vorschrift über den tonus BMV bei der Messe, *MS* 38, 4.
- Hagemann, K.** Decsey's H. Wolf-Biographie (Bespr.), *RMZ* 6, 7.
— Münchener Mozart-Renaissance, Dramaturgische Blätter, Wien, R. Lechner 1, 3.
— »Walhall in Not« (Erstauff. des Satyrspiels v. O. Neitzel in Bremen), *RMZ* 6, 8.
- Hahls, J.** Min första lektion hos Raoul Pugno, *Finsk Musikrevy*, Helsingfors. 1905, 1—3.
- Halévy, L.** Die 1000. Vorstellung der »Carmen«, *MMi* 1905, 8, 10.
- Hartwich, O.** Klinger's Beethoven. Protestantenblatt, Bremen, Emde & Fischer 38, 12.
- Heinrichs, R.** Die Lohengrin-Dichtung, Frankfurter Zeitgemäße Broschüren, Hamm i/W., Breer & Thiemann, 24, 5, 6.
- Hellmers, G.** »Walhall in Not« (Erstauff. d. Oper v. Neitzel in Bremen), *S* 63, 29, 30.
- Henderson, W. J.** The composers of today, *Munseys Magazine*, H. Marshall, März.
- Hertel, V.** Die Musik im Gottesdienst. (Bespr. v. Mühlfeld's gleichnamiger Schrift bei F. Gadow, Hildburghausen), *RfHK* 9, 7.
- Hesse, K.** Holland u. das Urheberrecht, *Leipz. Tagebl. u. NMZ* 26, 13.
- Heuß, A.** Graun's Montezuma und seine Herausgabe durch Mayer-Reinach (Erwid. auf M.-R.'s Antikritik in den *MfM* 37, 2), *MfM* 37, 4.
- Hippius, A.** Was sprach Rubinstein in seinen Klassen? *MMi* 1905, Probe-Nr., 1—7, 11.
- Hofmiller, R. Weltrich, R.** Wagner's Tristan und Isolde als Dichtung (Bespr.), *Beil. z. Allgem. Ztg. München* 1905, 59.
- Höveler, P.** Etwas über die lateinische Kirchensprache, *GBo* 22, 3 ff.
- J., A.** A zene epikus elemei, *Z* 19, 8.
- Jacobs, M.** Die bayrische Bühne im 18. Jahrhundert (Bespr. v. P. Legband, Münchener Bühne u. Literatur im 18. Jh.), *National-Ztg.*, Berlin 1905, 8. April.
- Januschke, L.** Koenigsberger. Herm. v. Helmholtz. I—III. (Bespr.), *Ztschr. f. d. Realschulw.* 30, 3.
- Inel, H.** Erziehung und Tonkunst, Beethoven Blätter für Tonkunst u. Dichtung, Olmütz 1905, 1.
- Johnen, Ch.** Zwei tironische Handschriften der Pariser Nationalbibliothek. 1. Der Notenkommentar im Codex lat. 1597 A. *Archiv f. Stenographie*, Berlin, 56, 3.
- Joy, L.** The poetry of the pianoforte, *Lady's Realm*, London, Hutchinson, April.
- Junker, W.** Musik in Venedig, *S* 63, 33.
- K., A.** Die fachmännischen Spitzen der Preußisch. Armeemusik früherer Zeit, *DAMZ* 1, 1.
— Goethe u. d. Tonkunst, *DMZ* 36, 12.
- K., S.** F. Consolo, Un poco più di luce sulle interpretazioni della parola Sela, Florenz, 1904. (Bespr.), *LZ* 56, 13.
- Kalischer, Alfr. Chr.** Das Original-Manuskript des Beethovenbriefes an Anna Milder-Hauptmann, *NZfM* 72, 16.
- Kenyon, C. F.** The tyranny of temperament, *MSt Vol.* 23, 584.
— The confessions of a Music-Student, *MSt Vol.* 23, 586.
— In the presence of the great, *MSt Vol.* 23, 588.
- Kerst, Fr.** Glossen zur Beethoven-Kenntnis, *NMZ* 26, 12.
— Beethoven im eigenen Wort. *Mk* 4, 13.
- Kistler, C.** Baldur in Düsseldorf, Tagesfragen, Kissingen 1905, 2.
- Klauwell, O.** Wer ist musikalisch? *KL* 28, 8 ff.
- Kleefeld, W.** Junge deutsche Opernkomponisten, Velhagen & Klasing's Monatshefte, Berlin 1905, März.
- Klein, H.** Manuel Garcia, *MC* 25, 1303.
- Klob, K. M.** Mozart's große Messe in C-moll. Neue Bahnen. Wien. 5, 6.
- Kloss, E.** Schiller und Wagner, *Berliner Börsen-Courier*, 1905, 73.
- Knorosowsky, J. M.** Das Wunderkind Godowsky (Persönl. Erinnerungen), *MMi* 1905, 10.
- Kohut, A.** Ein hundertjähriger Gesangsmeister. (Manuel Garcia), *NMZ* 26, 12.
— Ernstes und Heiteres aus dem Leben eines Komikers, Bühnendichters und Vorlesers zweier Könige v. Preußen (Louis Schneider), *RMZ* 6, 8.
- Koptjajew, Musik-Bureaukratie und Komponisten**, *MMi* 1905, 13.
— Schumann's Geschick, *MMi* 1905 Probe-Nr., 2, 3, 7.

- Korngold, J. H.** Pfitzner's »Rose vom Liebesgarten«. (Bespr.). Neue freie Presse, Wien 1905, 8. April.
- Kothen, A. v.** Erkki Melartin's musik till »Prinsessan Törnrosa«, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1905, 1—3.
— Vår moderna vokalmusik ur sängteknisk synpunkt, ebendort 1—3 ff.
- Krasnow, P.** Unsrer kaiserlichen Theater, MMi 1905, 7.
- Krause, E.** »Herbergsprinzeß« (Erstauff. d. Oper v. J. Blockx in Hamburg), S. 63, 27/28.
- Kretschmar, H.** Die musikgeschichtliche Bedeutung S. Mayr's, Jahrb. d. Musikbibl. Peters f. 1904, Leipzig, Peters.
— Kant's Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit, ebendort.
- Krohn, J.** Beethoven's VII. Sinfonie, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1905, 1—3.
- Krtsmáry, A.** Mozart's C-moll Messe in der Wiener Singakademie, NMP 14, 6.
- Krujls, M. B. van't Iz. A.** Houck, MB., 20, 15.
- Kruschinsky, A.** Das Operntheater der Zukunft, MMi 1905, 9.
— Das russische Operntheater, MMi 1905, 4.
- Kruse, G. K.** »Der Barbier von Bagdad« und seine Familie, AMZ 32, 14 ff.
- L., L.** Liszt's »Faust« Symphony, MSt Vol. 23, 585.
- L., L. — B., J. H. G.** »Sinfonia domestica« (R. Strauß); — first impressions; the performance, MSt Vol. 23, 588.
- Lambrecht, H.** Maria Malibran, HKT 9, 8.
- Lamprecht, K.** Beethoven, Zukunft, Berlin, 13, 26, 27.
- Lange, D. de.** Over muziekonderwijs in de school, Toonkunst, Amsterdam 1905, 9.
- Legouvé, E.** Maria Malibran, MM 17, 6 ff.
- Leichtentritt, H.** Tonsetzer der Gegenwart V: Oscar Fried, NZfM 72, 15.
- Lenoel-Zévort, A.** Le Chant et les Méthodes: Duprez, KM. 5, 8.
- Lerse, H.** Beethoven's Jugend. Beethoven Blätter für Tonkunst u. Dichtung, Olmütz 1905, 1.
- Le Senne, C.** La Musique et le théâtre aux salons du Grand-Palais, M 71, 16.
- Ley, H.** Zur Mensurenfrage des Orgelspieltisches, Zfi 25, 17.
- Lichtenberger, H.** Le Langage musical de J. S. Bach, GM. 51, 13 ff.
- Lipaew, I.** Kinderorchester, RMG 1905, 3—6.
- Louis, R.** Münchner Musikleben, KW 18, 12 Rundschau.
— Musikliteratur. Das literarische Echo, Berlin, 7, 12.
- Lucca, P.** »Carmen«, Die Wage, Wien, 8, 10/11.
- Lusztig, J. C.** Die Aufgaben der Militärmusik, DMMZ 27, 13.
- M., Julius Kniese †.** Münchner Neueste Nachr. 1905, 25. April.
- M., A. Mme Viardot,** MM 17, 6.
— Manuel Vicente Garcia, MM. 17, 6.
- M., v. Wouter Hutschenruyter.** Cae. 62, 4.
- Mangeot, A.** Une journée chez Manuel Garcia, MM 17, 6.
- Marchesi, M.** Manuel Garcia, Die Woche, Berlin, 7, 10/11.
- Marshall-Hall, GWL.** The psychology of form, MSt Vol. 23, 584/5.
- Marsop, P.** Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker. Mk 4, 13 ff.
— Reformbühne und Ausstellungstheater, Münchner Neueste Nachr. 1905, 31. März.
- Maslow, A.** Kirchliche, weltliche Musik in Rußland und das Volksschaffen, RMG 1905, 1/2.
- Matras, M.** Infant prodigies, MMR 35, 412.
- Mauclair, C.** Alfr. Bruneau, La Revue, Paris 1905, 1 März.
- Mecklenburg, A.** Liszt in seinen Beziehungen zu Robert Schumann, KL 28, 8.
- Meissner, I.** Országos zeneműtár. Z 19, 8.
- Melartin, E.** Sinfonie No. 2 af Erkki Melartin (Analyse, Finsk Musikrevy, Helsingfors 1905, 1—3).
- Mers, O. C. H. Beck.** Erinnerungen an H. Zumppe (Bespr.), Münchn. Neueste Nachr. 1905, 26. März.
— Die Heirat wider Willen (Erstauff. d. Oper v. Humperdinck), Münchn. Neueste Nachr. 1905, 18. April.
- Mey, K.** Konzertmanieren vor und auf dem Podium, SH 45, 14.
- Molitor, K. u. E. Jaeschke.** Zu den Vorschlägen betr. einheitlichen Zettel- druck, Zentralblatt f. Bibliothekswesen, Leipzig, Harrassowitz, 22, 3.
- Morold, M.** Schiller und die Musik, NMP 14, 8/9.
- Mortier, A.** »Amica« (Erstauff. d. Oper v. Mascagni in Monte-Carlo). (Bespr.) CMU 8, 7.
- Müller, P.** Ungedruckte Briefe von H. Wolf an P. Müller aus d. Jahren 1896 — 1898, Jahrb. d. Musikbibl. Peters f. 1904, Leipzig, Peters.
- Münnich, R.** Zur Musikästhetik, ZIMG 6, 7.
- Münzer, G.** Tonsetzer der Gegenwart VI: Eng. Humperdinck, NZfM 72, 17.
- Musiol, R.** Schiller's »Lied von der Glocke«, SH 45, 13 ff.
- N., W.** On the essence of the beautiful in piano-playing, MSt Vol. 23, 586.
- Nef, K.** Beethoven's Eroica, Die Grenzboten, Leipzig 64, 10—12.
- Neisser, A.** Aus dem Pariser Musikleben, NZfM 72, 16.

- Nekes, Fr.** Über Choralbegleitung, N. GBl 30, 3.
- O., C. v. Manuel Garcia, WvM 12, 12.**
— Het nieuwe groote orgel in den Berlijnschen Dom, WvM 12, 15.
- Oostveen, J.** Zangonderwijs, WvM 12, 13/14.
- Partick.** Gründung und Pflege ländlicher Kirchenchöre, Si. 30, 4.
- Peel, C.** Jenny Lind, Girl's Realm, London, April.
- Pfaff,** Le manuscrit des Minnesinger, IV, Revue crit. d'histoire et de littérature, Paris, Leroux, 39, 12.
- Polowjew, A.** Eine neue Statue Rubinstein's von Tawastscherna, MMi 1905, 1.
- Pougin, A.** Armida de Gluck, Esther de Racine-Hahn (Erstauff. in Paris), M 71, 16.
- Puttkamer, A. v.** Tage mit Liszt, Neue freie Presse, Wien 1905, 5. April.
- Raimer,** Kämpfe und Ziele. Beethovenblätter für Tonkunst und Dichtung, Olmütz 1905, 1.
- Reuß, Ed.** »Barfüßele« von Rich. Heuberger, NMP 14, 7.
- Richardson, E. C.** The mediaeval library, Harper's Monthly Magazine, London, April.
- Rovaart, M. C. van.** Wagnerdom, Wagnerianen en moderne Fransche toonkunst. Toonkunst, Amsterdam 1905, 1—7.
- Richter, O.** Die Musik in ihrer Bedeutung für unser deutsches Volksleben, CEK 19, 4.
- Rolland, R.** Musique des rues, RAD 20, 15. Febr.
- Rose, A.** South African Clickers, ZIMG 6, 7.
- Rose, F.** Subjektive und objektive Kritik, Dramaturgische Blätter, Wien, R. Lechner 1, 3.
- Röttcken, G. v. Keußler;** Die Grenzen der Ästhetik. (Bespr.), Studien z. vergleich. Lit.-Gesch. V, 2.
- S., R.** »Parsifal« à Amsterdam, GM 51, 13.
— Rich. Wagner's Leben in seinen Briefen (Bespr. der Altmann'schen Sammlung), National-Ztg., Berlin 1905, 7. April.
- S., W.** Några bidrag till Runebergkompositionernas historik. SMT 25, 7 (aus der Finsk Musikrevy, Helsingfors 1905, 1/3).
- Sacchetti, L.** Die ästhetische Bedeutung der Novität, MMi 1905, Probe-Nr., 2—4.
- Saint-Saëns, C.** Die Musik der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Das neue Magazin, Berlin 1905, 4.
- Schebujew, M.** Melodeklamation, MMi 1905, 2/3.
- Schering, A. K. Grunsky,** Musikgeschichte des 17. und 18. Jhs., Göschen (Ausf. Bespr.) NZfM 72, 16/17.
- Schmidt, L.** »Die Heirat wider Willen« (Erstauff. d. Oper v. E. Humperdinck in Berlin). S 63, 31/32.
- Schmidt, M.** Manuel Garcia, Allgem. Ztg. München, 1905, 64.
- Schmits, E.** Alte Tonkunst im modernen Musikleben, S 63, 29/30.
— L. da Vittoria. Prakt. Part.-Ausg. v. H. Bäuerle (Bespr.), S 63, 23/24.
- Seelmann, Th.** Stimmhygiene, Über Land und Meer, Stuttgart, 47, 22.
- Segarra, J. D. Lorenzo Perosi,** Bibelot, Buenos Aires, 2, 44.
- Segnitz, E.** Felix Draeseke's »Christus« (Bespr.), AMZ 32, 13 ff.
- Seiffert, M.** Neue Bach-Funde, Jahrb. d. Musikbibl. Peters f. 1904, Leipzig, Peters.
- Senilow, W.** Die Aufnahme des »Russlan«, MMi 1905, 1.
- Siefert, G.** Wer war Siegfried? Beil. z. Allgem. Ztg. München, 1905, 32/33.
- Simons, E.** Die Einweihung des Berliner Doms, MSfG 10, 4.
- Spann, P.** Volkslied of Kunstmuziek, Kroniek 1905, 25. März.
- Spengel, J. H. v. Bülow als Dirigent in Hamburg,** Hamburgischer Korrespondent 1905, 12. Febr.
- Spiro, Fr. O. Neitzel,** Rich. Wagner. 3. Aufl. (Bespr.), S 63, 27/28.
- Spitta, Fr.** Gedanken über Passionsgottesdienste, MSfG 10, 4.
- Stephani, H.** Der Stimmungscharakter der Tonarten, Mk 4, 13.
- Stern, A. Friedr. Schiller u. Frz. Schubert,** NMP 14, 8/9.
- Stewart, G.** Popular songs of Old Canada, Monthly Review, London, J. Murray, April.
- Storck, K.** Die Opernsaison in Berlin, Westermann's Monatshefte, Braunsch., 1905, März.
— Wagnernachfolge im Geiste, Zeitfragen, Berlin 1905, 9.
— Die komische Oper als Heilmittel unseres Opernlebens, Zeitfragen, Berlin 1905, 12.
- Straeten, E. van der.** Streiflichter auf Mendelssohn's und Schumann's Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern. Mk 4, 13 ff.
- Strecker, K.** Hugo Wolf's Briefe an die Familie Grohe, Täg. Rudschau, Beil. Berlin 1905, 48.
- Surette, T. W.** Schubert and his Music, Chautauquan, New-York, März.
- Sütterlin.** Sutro, das Doppelwesen der menschlichen Stimme. Engl. Studien, 36, 1.
- Symons, A.** Beethoven, Monthly Review, London, J. Murray, April.
- Tappert, W.** Wagner u. Meyerbeer, RMZ 6, 7.

- Tawastscherna, K.** Über die Korssakow-Affaire, MMi 1905, 14.
— Bemerkungen über Gesang und Sänger, MMi 1905, 9—13.
- Taylor, G. J.** A plea for Music, MSt Vol. 23, 587. "
- Thari, E.** Dresdner Konzertwesen, KW 18, 13 (Rundschau).
- Thomas, O.** Bemerkungen z. Neuauflage bzw. Umarbeitung der Landes-Agende, KCh 16, 4.
- Tideboehl, E. v.** P. I Tschairowsky and M. von Meck, MMR 35, 412ff.
- Tiersot, J.** Au pays de Gluck, M 71, 16.
- Urban, H. F.** Nachklänge von der Oper, Münch. Neueste Nachr. 1905, 24. März.
- V.** Kirchenmusikalisches aus der Diaspora, GBo 22, 3.
- Vt. Bernard Wiemuth †**, GBo 22, 3.
- Valetta, I** quartetti di Beethoven e Joachim, Nuova Antologia, Rom 40, 798.
- Vancsa, M. H.** Pfitzner's »Die Rose vom Liebesgarten« (Bespr.), Die Wage, Wien 1905, 16 und NMP 14, 8, 9.
- Biedermeieropern, Die Wage, Wien, 8, 10/11.
- Vaucaire, M.** Leoncavallo, »Roland de Berlin«, La Revue, Paris 1905, 1. März.
- Villanis, L. A.** Eng. Humperdinck, Emporium, Bergamo 1905, März.
- Wagner, R.** Un recuerdo de Rossini. Bibelot, Buenos Aires, 2, 44.
- Wallaschek, R.** Der Parzifal und Bayreuth. Die Zeit, Wien 1905, 18. Febr.
— Das ästhetische Urteil und die Tageskritik, Jahrb. d. Musikbibl. Peters f. 1904, Leipzig, Peters.
- Wallau, H.** Der Canon missae v. Jahre 1458 der Bibliotheca Bodleiana zu Oxford. Veröffentlichungen d. Gutenberg-Gesellschaft, Mainz, 1905, 3. Heft.
- Weingartner, F.** Brahms als Instrumentator (Übers.), MMi 1905, 12.
- Weinheimer, H.** Volkslieder und Balladen, Die Hilfe, Berlin 11, 9.
- Weinmann, K.** Zur Choralbewegung der Gegenwart. Hochland, München 2, 6.
- Weißmann, A. W.** Klokken spelen. Cae 62, 4.
- Wetterstedt, A.** af. Manuel Garcia, S 63, 23/24.
- Wollmann.** Bruinier, J. W. Das Volkslied. (Bespr.) Ztschr. f. d. Realschulw., 30, 3.
- Wernicke, A. R.** Wagner, Goethe über Schiller, Schiller und der deutsche Idealismus, BB 1905, IV/VI.

Buchhändler-Kataloge.

C. G. Börner, Leipzig, Nürnbergerstr. 44. Auktion der Bibliothek Hauser's (Karlsruhe) am 1. bis 3. Mai. Dem Katalog hat H. Kretzschmar ein Vorwort beigegeben, dem die folgenden, in Wort und Inhalt der kostbaren Sammlung einführenden Worte entnommen seien.

Ist von den Bachschätzen Hauser's auch der wichtigste Teil an die Königliche Bibliothek zu Berlin übergegangen, so sind doch in dem Nachlaß noch genug Stücke geblieben, die für die Bach'sche Zeit ihre große Bedeutung haben. Die hier zum Vorschein kommenden Werke Kuhnau's Stölzel's, Telemann's, der beiden Hoffmann, Kellner's, Friedemann Bach's, Altnikol's Chr. Wolff's füllen empfindliche Lücken. Von Sebastian Bach selbst liegt in der Hauser'schen Abschrift des Weihnachtsoratoriums eine der Forschung zustatten kommende Quelle vor. Aber auch außerhalb dieses Spezialgebietes sind die angebotenen Werke fast sämtlich für die Musikgeschichte ihrer Zeit von Bedeutung, die einen durch Anschauungswert, die anderen durch Seltenheit. Selbst die Autographen der neueren Meister haben sachliche Wichtigkeit.

Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf und Härtel, Nr. 81. Das Heft ist mit dem Bilde Robert Eitner's geschmückt, enthält einen Auszug aus A. Göhler's Skizze über Eitner Zeitschrift, VI, 6), das Verzeichnis der Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, den Hauptinhalt der 36 Bände der Monatshefte für Musikgeschichte. Von Peter Cornelius sind die weiteren Werke der ersten Gesamtausgabe angekündigt. In Vorbereitung sind die gesammelten Werke Fr. W. Zachow's in den Denkmälern deutscher Tonkunst, herausgeg. von Max Seiffert. In den Denkmälern der Tonkunst in Österreich ist erschienen: Jacob Handl »opus musicum«, und H. F. Biber, 16 Violinsonaten samt den zugehörigen Bildern vor jeder Sonate. Von den demnächst erscheinenden Büchern sind zu nennen: Berlioz, Literarische Werke II. Bd. Memoiren. Glasenapp, Das Leben R. Wagner's, II. Bd. 1. Abteilung, 4. Auflage, Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, II. Abteilung, 3. vollständig neubearbeitete Auflage, H. Riemann,

Handbuch der Musikgeschichte, 1. Bd.,
2. Teil. A. Schering, Geschichte des
Instrumentalkonzerts. — Bericht über
neuerschienene Musikalien usw.

Harold & Co., London W. C., 201a.
Shaftesbury Avenue. Catalog of music
and musical literature (ancient and mo-
dern) second hand.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

Frage.

In "Musical News" of 11 February 1905 Mr. J. S. Shedlock, after mentioning Guido Adler's account in the Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft of the posthumous Beethoven pianoforte concerto movement in D (no. 311, Breitkopf and Härtel), ends as follows: — "For the present the authenticity of the music has not been proved, and the question as to authorship will never be settled unless the autograph should come to light, or some letter or document referring to the concerto, or to this its first movement". Could Dr. Adler reply to this? My recent performance of the work at Lewisham justifies my asking.

H. Wilcox Lawrance.

Ortsgruppen. 1)

Basel.

Am 7. April veranstaltete die hiesige Ortsgruppe eine Aufführung mit folgendem Programm: Arien von G. Ch. Wagenseil, Piccini und Grétry, Violinkonzert in E-dur (mit Streichorchester) von G. Tartini, Divertimento für Soloflöte, Violine, Viola, Violoncello und Baß von C. G. Toeschi, Abschiedssinfonie von Haydn. Eine ebenfalls vorgesehene und bereits geprobte Sinfonie von Wagenseil (dreisätzig: Vivace, Andante, Menuett) mußte kleiner Hindernisse wegen für eine spätere Gelegenheit aufgeschoben werden. Außer der Abschiedssinfonie waren sämtliche Stücke der aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden Musikbibliothek des Baseler Patriziers Lucas Sarasin (vgl. Zeitschrift der IMG. 4. S. 385 ff.) entnommen. Der Aufführung voraus ging ein einleitender Vortrag des Herrn Oberbibliothekar Dr. C. Chr. Bernoulli. Er verbreitete sich ausführlicher namentlich über den Musikbetrieb im Hause Sarasin's und ganz besonders über dessen Hauskapellmeister Jacob Christoph Kachel, dessen Lebensgang er auf Grund archivalischer Forschungen anschaulich schilderte. Dieser war als der Sohn eines aus Sachsen-Gotha stammenden Organisten und Orgelbauers am 12. Dezember 1728 in Basel geboren. Er bildete sich zu einem tüchtigen Violinisten. Der Prinz Wilhelm von Baden-Durlach nahm ihn auf eine Reise nach Italien mit, bei der er bis nach Neapel kam. Im übrigen wirkte er sein ganzes Leben hindurch in Basel als eine Stütze des städtischen Collegium musicum und der Hauskonzerte bei Sarasin. Für den letzteren hat er ein musiktheoretisches Werk (Geschichte, Beschreibung der Instrumente usw.) verfaßt, das, mit Musikantenhumor gewürzt, doch auch eine gesunde Musikernatur verrät. Kachel war, wie in jener Zeit nicht anders zu erwarten, auch der Hauskomponist und sogar -dichter Sarasin's, der bei heiteren und ersten Familienereignissen passende Musik und Poesie lieferte. Er starb 1795; seine letzten Jahre waren ihm durch Lähmung und Familienunglück verdüstert. — Der Vortrag wird vollständig in der Schweiz. Musikzeitung abgedruckt werden.

Die musikalische Ausführung des Programms hatten in liebenswürdiger Weise übernommen und trefflich durchgeführt die folgenden hiesigen Künstler: Frl. Else

1) Der Bericht von Paris kann, weil zu spät eingegangen, erst im nächsten Heft erscheinen.

Rosenmund, Sopran, Herren Kapellmeister Suter (Direktion), Konzertmeister Kötcher (Violine), F. Buddenhagen (Flöte) und eine Anzahl Mitglieder des Orchesters der Allgemeinen Musikgesellschaft.
K. Nef.

Leipzig.

Der erste Teil des Vortragsabends der hiesigen Ortsgruppe am 3. April nahm den Charakter einer kleinen Gedächtnisfeier für Peter Cornelius an. An Stelle des abwesenden Vorsitzenden, Herrn Prof. Dr. Prüfer, orientierte der Unterzeichnete kurz über Leben und Schaffen des Dichtermusikers, indem er vor allem auf die jüngsten Publikationen der Gesamtausgabe und besonders auf die bisher nicht veröffentlichten Gesänge aufmerksam machte. Frau Hildegard Börner, Herr Oberlehrer Borchers und Herr Prof. Eckert (Begleitung) vereinten sich zum Vortrag von einer Reihe von Liedern und Duetten, darunter: Morgenwind, Frühling im Sommer, Liebe ohne Heimat, Verlust, Dämmerempfindung, Abendgefühl, Reminiscenz, die einen ziemlich erschöpfenden Überblick über das vielseitige Liedschaffen des Meisters ermöglichten. — Dr. A. Heuß hielt im zweiten Teil im Anschluß an G. Adler's vor kurzem erschienene »Vorlesungen über Richard Wagner« einen Vortrag über »Richard Wagner im Lichte neuerer Wagnerliteratur«. Er präzierte den Stand der gegenwärtigen Wagnerkritik, indem er darauf hinwies, daß Adler's Buch mit zu den ersten gehöre, die das Lebenswerk Wagner's ohne Voreingenommenheit und summarisch aus den in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschenden musikalischen Ideenkreisen abzuleiten unternehme und deshalb eine der wertvollsten Erscheinungen der Wagnerliteratur sei. Mit einer Würdigung der kurzen Erörterungen Max Martersteig's in seinem Buche »Das deutsche Drama der Gegenwart« und des von Wilh. Altmann herausgegebenen Wagner-Brieflexikons schloß der Vortragende seinen anregenden Vortrag. Eine kurze Diskussion mit Herrn M. Wirth beendete den Abend.
A. Schering.

Neue Mitglieder.

- Boschot, Adolphe, Fontenay sous Bois (Seine, Rue du parc).
Fidelberg, Georg, Komponist, Berlin, Motzstr. 8 Gh. III.
Gastoué, Amédé, Paris, 20 Rue Stael.
Greilsamer, Dr. Lucien, Correspondant de l'Indépendance belge, Paris, 4 Rue Duperré
Landowska, M^{me} Wanda, Paris, 236 Faubourg St. Honoré.
Levin, Dr., Correspondant du Börsencourier, Paris, 25 Rue Germain Pilon.
Lyon, Gustave, Directeur de la Maison Pleyel et Cie., Paris, 24 rue Rochechouart.
Malherbe, Charles, Conservateur en chef de la Bibliothèque de l'Opéra, Paris, 34 Rue Pigalle.
Panum, Fr. Hortense, Musikschriftstellerin, Kopenhagen, P. Skramsgade 10 IV.
Poirée, Elise, Paris, 4 Place du Panthéon.
Ste. Foix, Georges de, Paris, 31 Rue Pierre Charron.
Siewert, Adolf, Konzertmeister, Barmen, Siegesstr. 6.
Teneo, Martial, Paris, 10 Rue Vital.
Wachter, Dr. Heinrich, Marinestabsarzt a. D., Kiel-Gaarden, Nordd. Str. 42.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

- Lunts, Dr. Erwin, jetzt Wien VI/2, Gumpendorferstr. 74.
Schiedermaier, Dr. Ludwig, früher Pirmasens, jetzt Marburg (Hessen), Schwanallee 44.

Ausgegeben Anfang Mai 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 9.

Sechster Jahrgang.

1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *g* für die 2 gespaltene Petitzelle. Beilagen 15 *M.*

Ein neues Jugendwerk Richard Wagner's.

(Fantasia für Klavier in Fis-moll.)

Das Jugendwerk eines Großen wird man immer mit ganz besonderem Interesse anschauen. Wir wissen, daß Rich. Wagner's Jugendwerke keinerlei »revolutionäre« Züge tragen, daß sie formell auf klassizistischem, inhaltlich auf dem romantischen Boden der Spohr, Marschner, Weber u. a. stehen. K. Friedr. Glasehnapp¹⁾ hat Zahl und Namen der Wagner'schen Jugendkompositionen genau zusammengestellt, K. M. Breithaupt²⁾, der unlängst gleich Tappert in den 70er Jahren die Veröffentlichung unserer »Fantasie« empfahl, hat uns — manche dieser Werke sind für Klavier geschrieben — in einer hübschen und gründlichen Spezialstudie ihren Inhalt nahegebracht. Unter diesen in Leipzig während seiner musikalischen Studienzeit beim Thomaskantor Th. Weinlig, der auf dem alten Johannisfriedhof ruht, geschaffenen Arbeiten — der Klaviersonate op. 1 (1829), der vierhändigen Klavierpolonaise op. 2, einem Streichquartett, mehreren Ouvertüren (*B-dur* [1830], *D-moll* [1830], *C-dur* mit Fuge [1831], der im vorigen Jahre wieder in London krampfhaft als sensationelle Novität mit den beiden Rigaer Ouvertüren »Columbus« und »Rule Britannia« »erstmalig« gespielten »Polonia«), neben der sich an Beethoven's »Zweite« anlehnenen *C-dur*-Sinfonie [1833 im Gewandhause], den fragmentarischen Skizzen zur ersten, Immermann's Spuren folgenden Jugendoper »Die Hochzeit« — befindet sich auch eine Fantasia für Klavier in *Fis-moll*, die nun soeben nach ihrem, Leipzig, den 27. November 1831 datierten Originalmanuscript in Leipzig bei C. F. Kahnt Nachfolger erstmalig veröffentlicht wurde³⁾. G. Adler in seinem grundlegenden Werke »Rich. Wagner«⁴⁾ nennt Wagner's Klavierkompositionen »solide Schularbeiten, in denen kein Zug wagnerisch ist«. Ich glaube fast, dieses Urteil bedarf beim Studium dieser Fantasia, die Adler damals noch nicht zugänglich war, einer kleinen mildernden Rektifikation. Sie bestätigt zwar gleichfalls im allgemeinen die für Wagner's frühesten Entwicklungsgang gemachten Er-

1) Rich. Wagner's Leben und Wirken, I. Bd.

2) Wagner's Klaviermusik, »Die Musik«, Berlin III, 20, S. 108 ff.

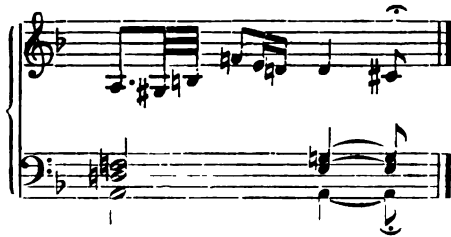
3) Wagner dachte 1877 einmal vorübergehend daran, sie zu veröffentlichen, entschied sich aber für den Druck der Sonate.

4) Leipzig 1904. Breitkopf & Härtel, S. 29.

fahrungen, wengleich sie schon über die übrigen Jugendwerke außerordentlich hoch emporragt, interessiert aber doch durch mancherlei bereits individuellere Züge im Formalen, Melodischen und Rhythmischen. Ihr Grundton ist ein ernster, balladenartiger, ihre charakteristische Eigenschaft die außergewöhnlich starke Verwendung des Klavierrezitativs. Durch manche Einzelheiten schaut schon der Kopf des späteren großen Dramatikers hervor. Dahin gehören vor allem die auffallend ausgedehnten Rezitative, die z. T. bereits melodisch an Stellen im »Fliegenden Holländer«, »Tannhäuser« und »Walküre« anklingen und eine ganz ungewöhnliche dramatische »sprechende« Lebenswahrheit, elementaren Lapidarstil und jugendliches Vorwärtsdrängen oft ohne Maß aufweisen; sie sind es, die in einzelnen melodischen Wendungen — z. B. besonders in den letzten Zeilen des Rezitativs vor Eintritt des Adagio und vorher:



im vorletzten Rezitativ vor Beginn der Coda



oder in folgender Rezitativstelle:

Vgl. Walküre.



den späteren, selbständigen Meister ankündigen. Dahin gehört auch die breite, aber plastische Form des Werkes, die straffe thematische Einheitlichkeit und organische Entwicklung des motivischen Materials, die überall vor-

herrschende Art, orchestral zu denken — man hört die Holzbläser deutlich mit den Streichern abwechseln, die Cellikantilenen, die Mittelstimmen der Bläser, die gespenstischen Tremolos der Bratschen, die dumpfen, spannenden Paukenschläge, die Wagner'schen Rienzi-Verzierungen im Adagio. Aber an mehr als einer Stelle blitzt doch schon Neues und den melodischen und harmonischen »Revolutionär« Vorbereitendes hervor, so in einzelnen harmonischen Wendungen im Adagio (Mittelstimmen!) am meisten aber, wie oben erwähnt, in den Rezitativen, die in auffallend reifem Können mit den geschlossenen, thematischen Teilen verbunden sind. Der formelle Aufbau des Werkes zeichnet sich bei aller Breite durch eine außerordentliche Klarheit aus. Seinen Kern und Mittelpunkt bilden zwei große Hauptteile, ein thematisch aus Partien der Einleitung durch verkürzte und veränderte Rhythmisierung gebildetes leidenschaftliches Allegro agitato, D-moll, das unter Einflüssen Weber's und Marschner's steht, und ein in Spohr'scher Weichheit empfundenes Adagio molto cantabile, D-dur mit leisen Mozart'schen Zügen, das aber doch bereits den späteren Wagner in sehr charakteristischen Melodiewendungen vorahnen läßt:



Dazu kommt eine langgedehnte Indroduktion, *Fis-moll* (Un poco lento) und eine ihr entsprechende große Coda. Die Verbindung zwischen diesen einzelnen Teilen stellen drei lang-hingezogene Rezitativteile her; auch in die einzelnen Abschnitte, namentlich in die Einleitung, drängen sich ihre trotzigen und hart aufbegehrenden Töne hinein. Außermusikalische, programmatische Anregungen anzunehmen, wird man bei der dramatischen Anschaulichkeit der musikalischen Darstellung eigentlich kaum umhin können. Aber auch ohne eine solche Annahme wirkt die Komposition, deren Klaviersatz freilich über Beethoven nicht hinausgeht und bei solider, dem Instrumente angemessener Satzart doch keinen Glanz entwickelt, bei allen die Jugend ihres Autors verratenden Längen in den beiden Hauptteilen, der noch etwas nach »Schulzwang« schmeckenden peinlichen Beobachtung des Formalen und der Periodisierung, bei allem in den Rezitativen steckenden pathetischen Überschwang und explosiven Gefühlsausbrüchen außerordentlich, wenn man's versteht, was sie schildern will: den alten Kampf zwischen der rauen Wirklichkeit, wie sie die immer wieder in alles wehmütige Sinnen oder süße Vergessen dreinfahrenden Rezitative malen, und einem erträumten Glück, wie es die lieblichen Töne des Adagio vor Augen zaubern. Das Resultat ist ein Versinken dieser schönen Traumwelt und eine in stille Klagen ausbrechende, wehmütige Resignation. Das ist in romantischem Kolorit und mit poetischer Kraft geschildert, die gleich zu Anfang in der an Leidenszügen und Klagen reichen Einleitung, die durchaus Beethoven'schen Geist atmet und namentlich im Klaviersatz ganz an ihn anklingt, ihr Bestes gibt. Wie psychologisch fein ist da schon die stete Unterbrechung des infolge der fortgesetzt tieferen

Wiedereinsätze jedesmal trauriger und zagender klingenden Einleitungsgedankens durch kurze, immer barscher antwortende Rezitativpartien, wie gedämpft die ruhige, resigniert klagende Stimmung dieses in einen eine freundlichere Wendung vortäuschenden Durchschluß auslaufenden Teiles, wie berecht klagend nehmen sich die einzelnen Stimmen Bruchstücke des langausgesponnenen *II-moll*-Seitengedankens vom Munde weg, wie intim wirkt die Beethoven'sch empfundene, in schmerzliches Sinnen und zögerndes Schwanken versinkende Überleitung zur Reprise des Allegroteiles mit den gespenstisch und drohend ganz leise in der Tiefe pochenden Bässen:

ritard.

lento.

wie realistisch der empörte Aufschrei des verminderten Septimakkordes, und die wie gebrochen klingende, motivisch bereits im Allegroteile aufgestellte Antwort im *pp* der Schlußakte!

Ganz abgesehen von seiner geschichtlichen Wichtigkeit und Bedeutung für die kompositorische Entwicklung und Herausbildung der späteren gewaltigen Individualität Wagner's wird man diesem uns neu geschenkten Jugendwerke bei aller durch den Namen Wagner bedingten tiefen Anteilnahme auch vom rein musikalischen Standpunkte ein reges Interesse nicht versagen können. Man wird es zu denjenigen Klavierwerken der ersten romantischen Periode rechnen, in denen die gewaltigen Instrumentalrezitative von S. Bach's »Chromatischer Phantasie« und Beethoven's neunter Sinfonie greifbare Niederschläge hinterlassen haben.

Leipzig.

Walter Niemann.

Liszt's "Faust" Symphony.

The settings of "Faust" now number something like 30 or 35; some of them are musical versions of the subject, others are perversions of it. Perhaps the only settings that really matter are those of Liszt, Wagner, Berlioz, Schumann, Rubinstein, Henry Hugo Pierson and Henri Litloff, each of which does add something to our understanding of the drama. Of the vocal settings, that of Schumann is undoubtedly the finest; in the sense that it brings us closest to the atmosphere of Goethe's play, and that it embraces enough of both the First and the Second Part of Goethe to re-create

almost the whole of the essential Faust, from his meeting with Margaret to his death and the reception of his soul in the empyrean. Wagner's Faust is a magnificent fragment, but unfortunately only a fragment. It deals only with the melancholy, brooding, world-weary Faust of the opening of Goethe's poem, the egoistic Faust on whom the larger world-issues have not yet dawned. It contains no portraiture of Margaret, and indeed is just a setting of the first scene of Goethe's First Part. Berlioz' Faust is the genuine Romanticist of 1830; he is more interested in nature than in man, and more interested in woman than in either; but he is insensible to the humanistic strivings of Goethe's character, his schemes for the happiness of humanity as a whole, to which Schumann manages to give so passionate an utterance. Faust's plans for building glorious homes for a free people did not appeal to Berlioz: he was not versed in Saint-Simon and Proudhon and Louis Blanc; he was not interested in the labour movement and the housing problem. The character-drawing in Berlioz' work however is exceedingly fine; and his Mephistopheles is the one stage Mephistopheles that really suggests the spirit of denial and not the spirit of the pantomime rally. The only blot upon it is the wild mixture of sanctity and delirium at the finish. Liszt's Faust is certainly the finest of all the purely orchestral settings. It is perhaps on the whole the most satisfactory of all settings, by reason of the depth of probe of its psychology, its sustained splendour of imagination, its nobility of idea, and its beauty of portraiture. As it has quite recently been revived in England by Henry J. Wood, a few remarks upon it may not be unacceptable.

Liszt's Symphony is in three movements, entitled respectively "Faust", "Gretchen", and "Mephistopheles". Each is handled upon a tolerably large scale, thus giving ample scope for the most searching analysis of the characters. In the "Gretchen" section references to Faust are introduced; while the Mephistopheles section is a highly sardonic parody of the themes of Faust.

The first movement delineates the Faust of the opening of Goethe's poem; the weary thinker in his study, borne down with care and sadly convinced of the futility of knowledge. Three themes are employed, each of them breathing the profoundest discouragement. For a moment his whole personality revolts against the forces that are defeating him. He breaks out into a passionate assertion of himself and his desire for knowledge; then again the fire dies out, his passion becomes longing, and an expressive theme in oboes and clarinets speaks plaintively of his desire. Then occurs a strangely impressive section, designed apparently to illustrate the scene where, in response to Faust's sign, the Earth-Spirit appears to him. The muted violins and violas flit about in mysterious scale passages, giving a curious suggestion of the air being alive with impalpable presences, while the clarinets reiterate the first uneasy Faust theme.

Then a new aspect of Faust's soul is shown — his desire for woman's love. An earlier theme, expressive of his discouragement, is now taken up, and, in accordance with Liszt's usual practice, turned from the minor into the major. Simple as the device is, it is perfectly successful, by reason of the extreme beauty of this new theme. It is heard in the horns and part of the wood-wind, with an exquisite commentary on it in a viola every couple of bars. It is indeed one of the most moving of all Liszt's themes.

Even these thoughts however cannot bring Faust the peace of mind he longs for. Again the passion of his nature breaks out, culminating in a great theme in the trumpets that seems to show him proudly self-reliant, determined to assert his own personality. This corresponds to the passage in Goethe where Faust looks round upon the dusty shelves and apparatus of his room and realises that here at any rate illumination will never come to him.

"Here shall I find the help I need?
 Shall here a thousand volumes teach me only
 That men, self-tortured, everywhere must bleed —
 And here and there one happy man sits lonely?"

What mean'st thou by that grin, thou hollow skull,
 Save that thy brain, like mine, a cloudy mirror,
 Sought once the shining day, and then, in twilight dull,
 Thirsting for Truth, went wretchedly to Error?
 Ye instruments, forsooth, but jeer at me
 With wheel and cog, and shapes uncouth of wonder;
 I found the portal, you the keys should be;
 Your wards are deftly wrought, but drive no bolt asunder!"

And again —

"A fiery chariot, borne on buoyant pinions,
 Sweeps near me now! I soon shall ready be
 To pierce the ether's high, unknown dominions,
 To reach new spheres of pure activity!
 This godlike rapture, this supreme existence
 Do I, but now a worm, deserve to track?
 Yes, resolute to reach some brighter distance,
 On Earth's fair sun I turn my back!
 Yes, let me dare those gates to fling asunder,
 Which every man would fain go slinking dy!
 T'is time, through deeds this word of truth to thunder:
 That with the height of Gods Man's dignity may vie!

This brings us to the end of the exposition section, in which we can number at least four chief themes. The working-out now begins. Here of course a mere verbal description is of little use. It can only be said that the purely technical handling is of more intrinsic interest here than in any other of Liszt's symphonic works; that is to say, he not only keeps clearly before our eyes the actor, his changing states of soul, and his surroundings, but he at the same time gives the purely musical texture a value of its own. In the contrapuntal sounding together of the various themes he is more than usually happy. The working-out section dwells both on the tempestuous side of Faust's character and on his yearning; when the recapitulation section comes, with a return to the melancholy theme of the commencement of the movement, this serves to bring before us once again the Faust in whom the desire for knowledge is unquenchable. The movement ends with the second mournful theme, signifying that Faust's problems are still unsolved.

The second movement, entitled "Gretchen", corresponds to the slow movement in the classical symphony. It opens delicately in the flutes and clarinets. The situation may be taken to be that of the eighth scene of Goethe's play, where Mephistopheles introduces Faust into Margaret's room:

"How all around a sense impresses
 Of quiet, order, and content!
 This poverty what bounty blesses!
 What bliss within this narrow den is pent!"

A few bars serve to create this atmosphere for us; then Margaret herself enters, exquisitely delineated in an oboe solo that breathes simplicity and innocence. A slight disturbance of the peaceful flow of this theme shows clearly when the thought of Faust comes into Margaret's mind; then follow half-a-dozen charming bars in which, in a dialogue between a clarinet and two violins, we see her plucking off the leaves of the flowers, murmuring "He loves me, loves me not;" after which she abandons herself to her thoughts of love, in a lovely melody that flows along in a kind of quiet rapture of content. The entry of Faust is indicated by the recurrence of his troublous theme from the first movement. Other themes of his enter, and for a time the atmosphere becomes turbid with his gloomy presence. Then the noble theme that in the first movement expressed his longing for love, comes uppermost and receives full statement in the orchestra. Handling the Faust-themes

of the first movement with perfect art, Liszt suggests the gradual softening and soothing of Faust's soul; and ultimately the Margaret motive re-enters, overflowing into the most gracious and tender curves. The movement as a whole is one of the most exquisite creations in music. Almost the complete Margaret is there, with her curious blend of sweetness, timidity and passion: all that one misses, I think, is the tragic Margaret of the scene in the Cathedral and the prayer to the Mater Dolorosa.

The last movement, entitled "Mephistopheles", is not only a triumph of musical characterisation, but astonishingly close in psychology to the Mephistopheles of Goethe. In most other versions he is a devil pure and simple. Even in Berlioz he is attended with a good deal of red fire, and his moustaches have quite the correct twirl up to his ears; though Berlioz' devil, of course, is immensely above the stage average, and in such scenes as that on the banks of the Elbe, where he lulls Faust to sleep, there is a real suggestion of superhuman power, of dominion over ordinary things, that takes Mephistopheles out of the category of the merely theatrical and puts him into that of the philosophical. But no Mephistopheles comes so near to Goethe as does Liszt's. What Goethe did was to modernise the old Faust legend, to put into it something of the finer tissue, the fever and the fret, of the modern world; and the fault with a composer like, say, Gounod is that he sees nothing in it of the modern spirit, but only the crudeness and grossness of the story as we have it in the Middle Ages and even in Marlowe. Two typical quotations will show the difference of standpoint. In Marlowe, Faust is tormented not so much by the desire for knowledge as the desire for pleasure:

"Sweet Mephistopheles, thou pleasest me;
 Whilst I am here on earth, let me be cloy'd
 With all things that delight the heart of man.
 My four-and-twenty years of liberty
 I'll spend in pleasure and in dalliance,
 That Faustus' name, whilst this bright frame doth stand,
 May be admired through the furthest land."

Goethe's Faust strikes a deeper and more ethical note

"Two souls, alas! reside within my breast,
 And each withdraws from, and repels, its brother.
 One with tenacious organs holds in love
 And clinging lust the world in its embraces;
 The other strongly sweeps, this dust above,
 Into the high ancestral spaces,"

The mere magic-working Mephistopheles of Marlowe, again, takes on in the modern poet something of the terrifying grandeur of one of the essential forces of the universe. He describes himself to Faust as

"Part of that Power, not always understood,
 Which always wills the Bad, and always works the Good;"

And again,

"Part of the Part am I, once all, in primal Night —
 Part of the Darkness which brought forth the Light,
 The haughty Light, which now disputes the space,
 And claims of Mother Night her ancient place."

He is the element of destruction that is the other half of being; not a mere tempting devil à la Marie Corelli, not the mere crude beguiler of the theological fancy, but simply the evil side of Faust becoming self-conscious.

Now it is this conception of Mephistopheles as just the evil half of Faust himself that we get in Liszt's picture. The movement consists, for the most part, of a kind of burlesque upon the subjects of the "Faust" movement, which are here passed, as it were, through a scorching fire of irony and ridicule. By a few ingenious altera-

tions, all the noble themes that previously represented Faust are debased, defiled, and scoffed at. This is a far more effective way of depicting the "spirit of denial" than making him mouth a farrago of pantomime bombast, in the manner of Boito. The being who exists, for the purpose of the drama, only in antagonism to Faust, whose main activity consists only in endeavouring to frustrate every good impulse of Faust's soul, is really best dealt with in music not as a positive individuality, but as the embodiment of negation — a malicious, saturnine parody and debasement of all the good that has gone to the making of Faust. Occasionally we hear the original Faust-themes in their genuine form, suggesting the conflict that rages between his better and his worse impulses; and there is an exquisite moment in which the lovely Gretchen theme comes out pure and crystalline, something that even Mephistopheles is powerless to defile with his mockery. Finally the voices of the chorus enter, with accompaniment in strings and organ. The words are the final words of Goethe's Second Part, the Chorus Mysticus that is the despair of translators. The opening lines, "All that is transitory is only a symbol", are intoned by the tenors and basses; then a solo tenor gives out the lines "The Eternal Womanly draws us on and upward", to a theme that is taken from the typical Gretchen melody of the second movement. The whole chorus is built up on lines of great and noble simplicity. It takes us, as Goethe's drama does, in a flash away from the turmoil and struggle of earth to the remote ecstatic repose of an ideally purified atmosphere. At the very end we hear in the basses a dim suggestion of the noblest of all the Faust themes of the first movement, wherein we may be permitted to see, according to the directions of Goethe himself, the Angels "soaring in the higher atmosphere, bearing the immortal part of Faust."

Thus ends what, in my humble opinion, is one of the noblest works in the library of modern music. We either like or do not like Liszt for reasons rooted somewhere in our constitutions. I am quite prepared to admit that a great deal of his music will not touch everyone alike; and though I myself may be deeply moved by a given work of his, I can quite see that to other people it may bring no message at all, or a message that is only unpleasant. But I do not see how there can be any difference of opinion over the Faust Symphony among those who know it; and if any one tells me it does not touch him, I frankly confess that his psychological bias and mine are so widely different that neither of us can hope to understand the other. For my own part I can only say that the work seems to me quite universal in its appeal, a work that only the brain of a serious thinker and richly gifted musician could have given birth to, the work of one who, whatever his faults and his limitations may have been, was undoubtedly a great artist and a great man.

Birmingham.

Ernest Newman.

Zur Neuausgabe der *Musica boscareccia*.

Johann Hermann Schein, Sämtliche Werke, herausgegeben von Arthur Prüfer.
Zweiter Band. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig, 1904.

Vor einigen Monaten ist der zweite Band der großen Prüfer'schen Scheinausgabe herausgekommen: er enthält die *Musica boscareccia*. Über die Wichtigkeit dieser Neuausgabe braucht vor den Mitgliedern der IMG. wohl kein Wort gesagt zu werden; mit diesen Waldliedlein, die zwar zunächst dreistimmig komponiert sind, aber den Vortrag nur des ersten Soprans durch eine Menschenstimme und die Ausführung der übrigen Stimmen durch Instrumente ausdrücklich mit voraussehen, beginnt eigentlich die Geschichte des neueren einstimmigen deutschen Kunstliedes. Von den vielen Punkten, an denen die verdienstvolle Neuausgabe das wissenschaftliche Interesse herausfordert, seien hier infolge von Raummangel nur vier besprochen.

Wir versuchen zuerst, da P. darüber keine Rechenschaft gegeben hat, die Frage zu

beantworten: auf Grund welchen Materials und welcher Methode ist der kritische Kommentar zu dem ersten Teil der *Musica boscareccia* angelegt? — Schein hat den ersten Teil der *Musica boscareccia* zweimal herausgegeben, zuerst 1621 und dann nochmals 1627, diese zweite Ausgabe hat er auf dem Titelblatt der Baßstimme als *Editio secunda correctior* bezeichnet. Von der ersten Ausgabe sind nur noch eine erste Sopran- und eine Baßstimme bekannt, die zweite ist vollständig in der Bibliothek der Ritterakademie in Liegnitz vorhanden, ihr erster Sopran und ihr Baß einzeln auch anderwärts. Ein Druck nach Schein's Tode ist zunächst noch im Verlage der Familie 1631 erschienen, außerdem ein Nachdruck in Straßburg schon 1628, neu aufgelegt 1632; dazu kommen die beiden Ausgaben der *Musica boscareccia sacra* von 1644 und 1651, von diesen nur die letzte vollständig vorhanden, in Berlin. P.'s Kommentar zitiert nun bloß folgende Stimmen: den ersten Sopran von 1627, den zweiten Sopran und den Baß von 1628 und die *Musica boscareccia sacra* von 1651 (diese von Nr. 1 bis 5 als s. 1651, von 6 bis 14 als *Musica boscareccia sacra*), einmal auch den ersten Sopran der 2. Auflage des Straßburger Nachdrucks, lauter Berliner Exemplare mit Ausnahme des ersten Soprans von 1627. Wie erstaunt man aber, wenn man diese Variantenzitate des Kommentars mit den Stellen der Ausgabe selbst vergleicht und meist Übereinstimmung findet! Die erste Variante des Kommentars heißt »S. I. 1627. S. II. u. B. 1628 Aminta«, Aminta steht aber auch im Text. Bei der zweiten, der dritten Variante — immer dieselbe Sache, und so weiter bei der größten Hälfte aller Kommentarzitate. Hatte P. den Text ursprünglich nach einer anderen Ausgabe hergestellt und korrigierte ihn dann nach jenen drei Stimmen von 1627 und 1628, trug aber zugleich die Variante in den Kommentar ein? Jedenfalls sind die betreffenden Kommentarstellen alle zwecklos. Nun aber die Hauptsache: es war doch klar, daß das Liegnitzer Exemplar zugrunde zu legen war, die letzte vom Verfasser hergestellte Form. Die Druckfehler späterer Nachdrucke — namentlich solche aus der 2. Auflage der *Musica boscareccia sacra* verzeichnet der Kommentar noch — haben für uns auch nicht ein Gran Interesse¹⁾, etwaige Bezifferungsabweichungen in der 2. Auflage der *Musica boscareccia sacra* jedenfalls auch nur ein sehr geringes. Dagegen mußte die Gestalt von 1627 möglichst getreu in dem Neudruck reproduziert werden, z. B. das richtige Denn S. 18 am Anfang von Strophe 3 aufgenommen werden, das P. in den Kommentar verweist, während er das unsyntaktische Wenn aus einer ungenannten Vorlage in den Text setzt. Der Dichter Schein wußte was er tat, als er 1627 die vierte Strophe von Nr. 14 strich, die aus dem Gleichnis fällt; P. bringt sie wieder in den Text herein, anstatt sie den Anmerkungen zu überweisen.

Wir kommen zweitens zu dem Notenbild der neuen Ausgabe. Die drei Originalstimmen sind mit erfreulicher Genauigkeit wiedergegeben; einen kleinen Druckfehler wie die Pause 27, berichtigt der Leser ja selbst. Bei den Versetzungszeichen erheben sich gelegentlich Bedenken. S. 22 lesen wir z. B. zu Beginn des zweiten Teiles von Nr. 7:

Me - - - lan - - - - - choli-

Me - lan - - - - - choli-

Me - - - lan - - - - - choli-

1) Leider ist der Neudruck in Einleitung und Kommentar sehr reich an Druckfehlern.

Im zweiten Sopran also anfangs glattes modernes Dur, im ersten darauf dieselbe Figur in glattem modernen Moll. Ist dieser Wechsel durch die Vorlagen gerechtfertigt? Der kritische Kommentar sagt zu dem letzten Viertel des Auftakts im zweiten Sopran: » $\frac{3}{4}$ steht weder in 1628 noch in *Musica boscareccia sacra*, muß also über die Note (klein) gesetzt werden.« Klein über die Note setzt P. sonst in den Sopranen nur von ihm für notwendig gehaltene Akzidentalen, die in den Originalen nach seiner Meinung nach altem ungenauen Bezeichnungsgebrauch weggelassen worden sind. Er hat also für dieses $\frac{3}{4}$ gar keine Stütze in den Quellen; ob es in 1627 steht, erfahren wir leider nicht, da P. diese wichtigste Ausgabe nur für den ersten Sopran verglichen hat. Nun scheint zwar dieses $\frac{3}{4}$ durch $\frac{4}{4}$ über der Baßnote bestätigt zu werden — und daher hat es wohl auch P. nur erschlossen —, aber damit hat es doch auch eine eigene Bewandnis. Zu Beginn dieses Auftakts steht nämlich der Schlußakkord des ersten Teiles in *G-dur*, was die Originaldrucke in der Baßstimme als $\frac{3}{4}$ zu bezeichnen pflegen. Wenn nun das vierte Baßviertel in den Originalen $\frac{4}{4}$ hieß, so würde das die Widerrufung der großen Terz bedeuten. Wir kämen also auf einen vollständigen Molldreiklang bei diesem vierten Viertel und damit auf Übereinstimmung der fugisch aufeinander folgenden Figuren im zweiten und ersten Sopran, wonach man sich dann jedenfalls auch über Vereinheitlichung des Laufgipfels, entweder *e* oder *es*, zu entscheiden hätte. Zweifelhafte ist mir die Berechtigung des P.'schen *es* vor *f* im zweiten Sopran; sicher ungerechtfertigt ist das *es* im darauffolgenden vierten Viertel des Basses. Dieser Baßgang kommt öfter vor, z. B. noch 31₇, 42₁, 33₇, 91₁, 100₆. P. ändert stets, die drei ersten Male *e* in *es*, die drei letzten Male *f* in *fis*, verwischt aber dadurch unnötig den Charakter der alten Tonarten, transponiertes dorisch ist eben kein *G-moll* und mixolydisch kein *G-dur*. Wir verfolgen diesen Punkt hier nicht weiter; es genügt uns angedeutet zu haben, wie man nur auf Grund peinlichster Solidität gegenüber der authentischen Überlieferung und rücksichtslosen stilgeschichtskritischen Ernstes zu reinlichen Ergebnissen kommen kann.

Die Klavierstimme ist im ganzen gewiß etwas zu schwer — nicht schwierig — ausgefallen, zu viel weite Lage, zu oft fünfstimmige Akkorde. Für diese grazile, pikante Musik wäre durchaus enge Lage am Platze gewesen, wie es die Bezifferung und die Stimmen ergaben: bestimmt ja doch Schein's erste, maßgebendste Vorschrift für die Ausführung weiter nichts als Begleitausführung der Stimmen auf einem *corpus*, d. h. Tasteninstrument, und befinden wir uns ja doch hier in der allerersten Kindheit des *basso continuo* in Deutschland. Die Frage der Aussetzung des *Basso continuo*, wenn er zugleich eine heute brauchbare Klavierbegleitung darstellen soll, ist ja sehr diskutabel; wir meinen aber, daß sich P. strenger an die Vorlage hätte halten dürfen. Wiederholt haben wir es bedauert, daß die Begleitung P.'s in diesem Bande allerlei Charakteristik der Komposition wegreuschert, wie die hübschen Cäsuren 117₃ und 117₄; aus Amors hinkendem Fußlein macht sie 25₃ durch plötzliche Verdoppelung des Basses den plumpen Schritt eines Riesen, und die so kunstvoll und schön durch Punktierungen und Synkopen als fest verschlungen und verknüpft charakterisierten Liebesbände S. 87 zerreißt sie durch Willkür und Sprünge.

Endlich möchten wir die Frage aufwerfen, ob die als Anhang mitgeteilten neun Lieder wirklich alle von Schein sind. Auf sechs davon nennt er sich mit unverhülltem vollen Namen. Das erste trägt die Autorbezeichnung von Jaccho Heremio Silvano Coridone; an den drei vorderen dieser Hirtennamen erkennt man leicht die Anfangsbuchstaben von Schein's Namen und in Coridone eine Art besonderen Beinamen, den sich der Coridonsänger wohl zulegen mochte. Das achte wurde praesentirt von Joachim Hohenrasenn; die Buchstaben dieses Namens ergeben umgestellt Johan Herman Schein, von einem Plus-o abgesehen; vielleicht stand in Schein's Manuskript Jachim. Etwas verdächtig sieht das Titelblatt von Nr. III aus, der Villanellischen Glückwünschung. Schein schreibt Coridon, Silvan, Freude; hier heißt es Corydon, Sylvan(o), Frewde. Der Titel ist ungewöhnlich überhäuft, nur mit Mühe kann man eine durchgehende vernünftige Konstruktion herauslesen, was sonst auf Schein's Titeln nicht schwer fällt.

Von Menalca Sylvano heißt die Komponistenangabe; der Name Silvan stimmt nun

zwar zu Nr. I, doch das beweist nicht, und das M des Vornamens will gar nicht passen. Dichter und Komponist sind zudem offenbar zwei Personen, denn es heißt: »Villanellische Glückwünschung des Hirten Mirtilli, Welche er vorzeiten seinem allerliebsten Freund dem Schäfer Corydoni, als ihm seine Hertzgeliebte vnd langgewünschte Filli anvertrauet vnd vermälet worden, zu günstigem gefallen gedichtet und praesentiret, Jetzo aber bey Hochzeitlichen Ehren Frewden des . . Georgii Lochners . . . Auff einem dreystimmichten Hümmelchen zu sondern Ehren gepiffen Von Menalca Sylvano, Treuer Hirten Mitgesell.« Also: ein zu einer früheren Hochzeit eines anderen (Corydon) gewidmetes Gedicht eines Verfassers, der sich unter dem Namen eines Hirten Mirtill verborgen hatte, wird hier jetzt später nochmals einem dritten (Lochner) dargeboten durch einen vierten (Menalk Silvan), der es jetzt komponiert hat. Es wäre das einzigmal, daß sich Schein, der vielgewandte, so ein poetisches Armutszeugnis ausgestellt hätte. Hilft der Text nicht weiter? Die vierte Strophe heißt:

Für mein Person bin ich bereit,
 Mich lustig zu erzeugen,
 Wie ichs gewohnt bin allezeit,
 Auf meiner Lyr und Geigen.
 Mein Delia
 Wird auch sein da,
 Des freu ich mich ohn Scherzen:
 Daß die Hochzeit
 Zergeh in Freud
 Wünscht Mirtillo von Herzen.

Mirtill und seine Delia sind aus dem Balletto Pastorale (Tl. Nr. 9) als der Thomasschulkollege Georg Prelhufe und Gattin bekannt; Prelhufe war also vielleicht der Dichter, der es einst Corydon zu dessen Hochzeit gewidmet hatte. Den Text komponierte jetzt zu anderer Gelegenheit M . . . S Nun kann nur noch die Komposition weiter helfen. Der erste Blick darauf zeigt, daß sie nicht von Schein sein kann. Sie beginnt in dünner, ungeschickter Stimmführung, stellt dann den Sprachrhythmus, in dessen Behandlung Schein 1623 Meister ist, auf den Kopf zu den Worten »fröhlich in Ehren« (♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩) wiederholt darauf in äußerster Geistesarmut ein Motiv ohne charakteristische Notwendigkeit zwölfmal durch die Stimmen und Tonarten und schließt witzlos. Von Schein ist dieses Stück nicht¹⁾. Vielleicht gehört sie auf das Konto von Michael Siegel, einem jungen Leipziger Musiker, der bei Johann Glück, wo diese Villanellische Glückwünschung erschienen ist, 1621 bis 1623 mehrere solche unbedeutende Gelegenheitskompositionen mit schauerlichen Ballhorntitelblättern veröffentlichte (Exemplare auf der Kgl. Bibliothek in Berlin).

Bozen.

Rudolf Wustmann.

Musikberichte.

Dresden. Das wildbewegte Treiben der winterlichen Konzertzeit ist wieder einmal zur Ruhe gelangt. Als würdiger Abschluß der eigenen Veranstaltungen kann das Bach-Konzert gelten, das Herr Richard Buchmayer zum Besten der Erhaltung des J. S. Bach'schen Geburtshauses als Museum am 27. März im Vereinshause gegeben hat. Der Zweck allein schon verdiente besondere Beachtung; denn es kann nicht genug geschehen, um die Stätten der Erinnerung an unsere großen deutschen Meister

1) Beiläufig: auch das in Prüfer's Scheinbiographie S. 43 unter 1617c erwähnte Opus ist nicht von Schein; Prüfer hat da Kanzlei und Kapelle verwechselt.

in würdigem Zustande zu erhalten. Auch liegt in diesem Bestreben und in der dazu notwendigen Arbeit nicht nur ein Zeichen der Dankbarkeit für ihr Wirken und für die von ihnen uns hinterlassenen Kunstschätze, sondern auch ein Mittel, um das Andenken an sie leichter wach zu erhalten, da sich ein solches, besonders im Volke, gern auch an ein äußeres Zeichen ihres einstigen Daseins zu knüpfen pflegt, selbst wenn es nicht von allen Menschen besucht werden kann. Außer diesem so gerechtfertigten Zweck mußte die sorgfältige Zusammenstellung des Programms dem Konzert einen außergewöhnlichen Charakter verleihen. Daß nur Werke von Joh. Seb. Bach zur Ausführung gelangten, lag in der Natur der Sache; aber es waren Werke ausgewählt worden, die nicht zu den stets wiederkehrenden zu rechnen sind. Um so stärker war dadurch auch die Zumutung an die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer geworden. Daß ein ganzer Abend ausschließlich mit den Schöpfungen eines Meisters ausgefüllt wird, ist sehr gerechtfertigt und schon zu wiederholten Malen, auch in dieser Zeitschrift, begründet worden. Wenn es sich dabei um Werke handelt, die ihrem Wesen nach zum größeren Teile sich an die Phantasie des Publikums wenden, so ist die Gefahr der Ermüdung — nicht der physischen natürlich — bei weitem nicht so groß, als wenn die gebotenen Werke durch ihren Entwurf und ihre Gestaltung vorzugsweise die Tätigkeit des Verstandes anregen. Darum stellt ein solches Bach-Konzert ganz gewaltige Anforderungen an seine Besucher, wenn sie nicht bloß zuhören, sondern wirklich genießen sollen.

Das von Herrn Richard Buchmayer entworfene Programm bestand aus vier Werken. Als erstes wurde von dem Orchester des Mozart-Vereins unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Max von Haken der figurierte Choral »Was Gott tut, das ist wohlgetan« gespielt. Der Konzertgeber hatte zu allen vier Nummern ausführliche Angaben über ihre Entstehung und ihre Geschichte geboten. Seinem vortrefflichen und lehrreichen Aufsätze habe ich die betreffenden Bemerkungen entnommen. Jener Choral bildet einen Bestandteil der 1723 komponierten Kantate »Die Elenden sollen essen«, in welchem er dreimal auftritt, einmal als Instrumentaleinleitung des zweiten Teils der Kantate in neuer Figurierung für Trompete mit Streichorchester. In dieser Gestalt erschien er in dem Konzert, und hinterließ einen mächtigen Eindruck. Darauf spielte Herr Buchmayer die 30 Goldberg-Variationen, eine der schwierigsten Leistungen auf dem Gebiete des Klavierspiels. Daß der Spieler hier ein Stück Lebensgeschichte mit seiner Ausführung bot, bewies er dadurch, daß er sie völlig sicher aus dem Gedächtnis vortrug — das läßt sich nur erlernen, wenn man sich ganz dem Dienst der Sache hingibt, unter Verzichtleistung auf den lärmenden Beifall einer urteilslosen Menge. Aus der ganzen Art der Ausführung sprach das Bewußtsein von dem Ernst und der Bedeutung der überaus schwierigen Aufgabe. Die warme und herzliche Anerkennung, die er sich damit errungen hat, wird ihm genügend bewiesen haben, daß man seine Absicht verstanden und gewürdigt hat. Für diese Variationen ist in den heutigen Virtuosenkonzerten mit dem ewigen Einerlei in deren Programmen und auch in der größtenteils geistlosen Ausführung kein Platz; aber in dem Buchmayer'schen Bach-Konzert standen sie an der richtigen Stelle: sie erschienen gleichsam als eine Notwendigkeit. Die Variationen zerfallen, wie Buchmayer kurz angibt, in zwei stetig miteinander wechselnde Hauptklassen: in solche, die in kunstvollsten polyphonen Formen den edelsten, intimsten Stimmungsgehalt bergen, und in solche, die darauf angelegt sind, die höchstmögliche Virtuosität zu entwickeln. Doch muß auch darauf hingewiesen werden, daß sich in vielen Variationen der innere Gehalt zu tief hinter den kontrapunktischen Windungen verbirgt, um leicht erkannt zu werden.

An dritter Stelle wurde die Hochzeitskantate »O holder Tag« aufgeführt. die aus fünf großen Rezitativen und Arien für Sopransolo mit obligater Violine, Flöte, Oboe d'amore, Cembalo und Streichorchester besteht, von denen jedoch eine einem früheren Werke entnommene Arie und folgerichtig auch das nachfolgende Rezitativ bei der in Rede stehenden Aufführung fortgelassen wurden. Frau Emilie Buff-Hedinger aus Leipzig überwand die großen Schwierigkeiten in dem Werke mit anerkennenswerter Sicherheit, und die Mitglieder des Königlichen Orchesters, die

Herren Warwas (Violine), Philipp Wunderlich (Flöte) und Ritter-Schmidt (Oboe) entledigten sich ihrer Aufgaben in vortrefflicher Weise. Buchmayer sucht den Grund dafür, daß das, besonders in der zweiten Arie »Ruhet hie, matte Töne«, hervorragende Werk wenig oder gar nicht aufgeführt wird, in den textlichen Mängeln und hat wohl recht, wenn er behauptet, daß es heute sehr leicht ist, über die Platttheit dieser Sprache zu lachen, nachdem ohne unser Zutun unsere großen Dichter es so herrlich weit für uns gebracht haben. Für welches Paar die Kantate bestimmt worden ist, läßt sich nicht ermitteln. Kurz nach der ersten Aufführung, die 1749 stattgefunden hat, hat Bach die Kantate mit umgeändertem Text noch bei drei verschiedenen Gelegenheiten zum Vortrag gebracht, ein Umstand, der dafür spricht, wie hoch er sie selbst geschätzt haben wird — vielleicht hatte er sich auch nicht gemüßigt gesehen, jedesmal eine neue zu schreiben.

Den Schluß des Konzertes bildete das Tripelkonzert in D-dur für Klavier, Violine, Flöte mit Streichorchester, für das die Herren Buchmayer, Warwas und Wunderlich alle Kraft und Energie einsetzen mußten, um die Aufmerksamkeit und lebendige Teilnahme an dem lobenswerten Vortrage noch wach zu erhalten: die drei ersten Werke hatten zu viel Aufnahmefähigkeit für sich in Anspruch genommen. Es zeigte sich deutlich, daß es großer Vorsicht bedarf, um das ehrliche Interesse an der Aufführung der Bach'schen Werke, wenn sie in größerer Anzahl geboten werden, nicht abzuschwächen; denn hier läßt sich kein Interesse heucheln, hier muß es wirklich vorhanden sein, und wenn es das ist, so muß es geschont werden. Jedoch soll damit dem begeisterten Vertreter Bach'scher Kunst und dem aufopfernden Veranstalter dieses schönen Konzertes nicht der geringste Vorwurf gemacht werden; sein Vorgehen war ebenso berechtigt, wie es auch die wärmste Zustimmung verdient.

Eduard Reuß.

London. Following on a similar production of his "Véronique", the English version of André Messager's "Les Petites Michus" at Daly's Theatre represents another loan from our Gallic neighbours, and another nail driven into the coffin of a class of "musical comedy" of late here prevalent which has been neither musical nor comic. In Messager's operettas, the music is the first thing to claim attention; and in this statement alone is implied a vast change from the "musical comedies", the music of which one only thought of more or less by accident at the end of a criticism. Five — even three — years ago, such a change seemed too good to be hoped for; but apparently everything is possible in a country where there are howling gales on May Day. Messager is a distinguished ornament of the family of which Offenbach and Hervé were the heads. He has the sparkle and gaiety of both; but his music has more backbone than the musiquette of the latter, and he has more elegance than the former. Indeed, one might say that fastidiousness is his chief characteristic as a composer. His is emphatically music "by a gentleman for gentlemen". Everything is beautifully proportioned, nothing is over-emphasised; even in his military songs the drums beat and the trumpets blare with a singular discretion which suggests the bluest of blue blood. But it is blood and not water; and that is the great secret of its strength. Messager's muse is never en papillotes, or at any rate never allows herself to be caught at such disadvantage. She is always delightfully got up; not a fold, not a curl is out of place; and yet it is not artificial — or rather there is only just that touch of artifice which is indispensable to good breeding, and does but set off to best advantage the real healthy life which animates the whole and preserves high spirits from boisterousness. As to the plot, MM. Duval and Vanloo have devised a real one, and no longer can it be said, at any rate at Daly's, that "tho' 'tis a plotting age, no place is freer from it than the stage". There is enough reason in the story to make one ask oneself whether one or two incidents are probable, — a new experience in "musical comedy", where one takes impossibility for granted. In a few words, M. and Mme. Michu were once farmers, and took charge of the baby-girl of a Marquis who had to fly from France during the Revolution. In a bath she got inextricably mixed up with their own baby, and the result was that they brought up both, in ignorance of the facts, as their own, and loved them

equally, and became prosperous shopkeepers. When the Marquis, who had become General des Ifs, asked for his daughter there was consternation. The Michus took both girls to the general, and then first one then the other is told by him she is his long-lost child and faints in his arms. At first both pray that Saint Valentine may decide she is not Mlle. des Ifs; but when they discover that Mlle. des Ifs is to become the wife of Captain Rigaud, the aide-de-camp of the General, whom they had accidentally met at school, each prays that she may be declared not to be Mlle. Michu. In the end Blanche-Marie resigns her claims. In the third act we have a study of atavism which, while it has not the soul-shattering force of Ibsen at his best, is yet quite reasonable and sound. Marie-Blanche is unhappy with her Captain, and Blanche-Marie equally wretched with her shopman Aristide. Each wants the other's bridegroom, and the bridegrooms are of the same mind. It is discovered that Marie-Blanche has great aptitude for business, at which Blanche-Marie is very stupid, and finally — when her hair is powdered and lace is placed on her head — is the image of the General's dead wife, and so all ends happily. One may ask why the General himself did not find it out, but even in opéra comique shrewdness cannot be expected from a General. In conclusion, the impresario Edwardes has never mounted a piece with more conspicuous taste; and if *Les Petites Michu* do not have an extremely long life I shall be very much surprised. But how much better it would have been had they only had a name which causes less trouble to British lips. The constant allusions to "My shoes" were the only drawback to complete enjoyment.

More general news must be deferred.

Alfred Kalisch.

PARIS. L'Armide de Quinault et Gluck, que l'Opéra vient de reprendre après quatre-vingts ans d'oubli, nous reporte au dix-huitième siècle pour la musique, et jusqu'au règne de Louis XIV pour le livret. Celui-ci est en effet la dernière tragédie lyrique que Quinault écrivit pour J.-B. Lulli, en 1685 sans doute; l'Armide des deux vieux maîtres de l'opéra français fut représentée pour la première fois le 15 février 1686, un an avant la mort de Lulli. Reprise huit fois, selon de Lajarte, au cours du XVIIIe siècle, du 27 novembre 1703 au 3 octobre 1764, elle disparut après 28 représentations l'hiver de 1764-65. Dix ans plus tard à peine, l'Iphigénie en Aulide inaugurerait le règne de Gluck à l'Opéra, et bientôt commençait la fameuse « guerre musicale » des Gluckistes et des Piccinnistes. Après Orophée, après Alceste (1774 et 1776), Gluck parut pour la troisième fois avec Armide sur la scène de l'Académie royale de musique, le mardi 23 septembre 1777. Il se présentait cette fois avec un livret du vieux Quinault; Armide fournit un nouvel aliment aux polémiques courantes; le succès n'en fut que plus vif. Huit reprises se succédèrent jusqu'en 1825 (7 décembre): « Puisque nous sommes sur le chapitre de l'ennui, écrivait alors le rédacteur du Journal des Débats (Geoffroy), deux mots sur Armide trouveront naturellement leur place dans ce feuillet. Cet opéra, promis depuis longtemps aux amateurs, a reparu avant-hier à l'Académie royale de musique et a produit son effet ordinaire, celui d'intéresser pendant vingt minutes et d'ennuyer pendant deux heures et demie. Les jours se suivent et se ressemblent: mercredi, Armide, et jeudi Semiramide! Il eût été bien facile de faire disparaître ces refrains de plain-chant; mais la routine est jalouse de ses droits; elle veut être enterrée avec sa perruque. »

A la neuvième reprise, le 9 septembre 1831, Armide, réduite en 3 actes, n'eut qu'une représentation. Le 1^{er} avril 1837, au bénéfice de Nourrit, on donna le second acte.

L'administration qui régissait l'Opéra à la fin du règne de Napoléon III, ajoute de Lajarte (*Biblioth. de l'Opéra*, p. 292) avait pensé avec juste raison qu'une des plus belles partitions du répertoire ne devait pas être oubliée ainsi. L'œuvre de Gluck fut recopiée avec soin, des ordres furent donnés pour remettre tout en état. Les événements de 1870 en décidèrent autrement. Un festival projeté en 1875, à l'Opéra, devait comprendre six morceaux d'Armide. Il y a donc environ quatre-vingts ans que la partition de Gluck est bannie du répertoire de l'Opéra; elle est en outre la première de l'auteur d'Orophée exécutée à ce théâtre depuis l'incendie de la rue Lepelletier en 1875 et l'inauguration du monument construit par Charles Garnier.

L'événement a été jugé avec une bienveillance générale, les plus grands efforts ayant été faits pour cette reprise. Exécutants, décorateurs, machinistes, directeur ont été loués à l'envi; on ne pourrait en dire autant des costumiers qui, non moins que les metteurs en scène, ont commis, ceux-ci de lourds contre-sens d'interprétation, ceux-là d'énormes anachronismes. Quant aux acteurs, ils sont bien peu accoutumés à la musique du vieux maître et il n'y a rien de surprenant qu'ils n'en rendent pas toujours le sens ou la force. L'orchestre était dirigé par M. Taffanel; les principaux rôles étaient confiés à M^{mes} Bréval, Féart, Demougeot, Vernet, Lindsay, Dubel, Vix, Agussol, et à MM. Delmas, Affre, Scaramberg, Gilly, Riddez; la danse, par M^{mes} Zambelli, Sandrini, Hirsch, Beauvais, Mante, etc.

A l'Opéra-Comique, l'*Enfant-Roi* de M. Alfred Bruneau (sur un livret en prose d'Emile Zola) n'a eu jusqu'ici qu'un petit nombre de représentations. Et cependant, l'œuvre nouvelle de l'auteur de *Messidor*, admirablement interprétée et montée par notre seconde scène lyrique, contient de fort belles pages d'orchestre; la chute de l'*Enfant-Roi* doit-être sans nul doute attribuée à un livret fort ingrat pour le compositeur.

Les grands concerts du dimanche ont clôturé par leur séance supplémentaire du vendredi-saint en donnant l'un et l'autre un festival Wagner, avec le concours, chez M. Chevillard, de Van Dyck (actuellement comme *Gast* à l'Opéra, où il joue *Tristan*), et, chez M. Colonne, de M^{me} Kutscherra. Les précédentes séances du Châtelet avaient été remplies par des exécutions de *Rédemption* (C. Franck) du *Requiem* et de la *Damnation* (Berlioz); le cinquième Concerto pour piano, flûte et violon (J. S. Bach), exécuté par MM. Diémer, Barrère et Firmin Touche, le concerto en ré pour violoncelle (Lalo). Au Nouveau-Théâtre, M. Chevillard a dirigé lui aussi, deux fois la *Damnation* et deux fois la IX^e *Symphonie* de Beethoven. Un autre dimanche, il a donné la VIII^e, accompagnée sur l'affiche de la *Fantaisie hongroise* de Liszt, jouée par M^{me} Teresa Carreño; l'*Après-midi d'un Faune* de Debussy, et d'une nouveauté, la *Fête du Blé* de M. Pierre Hermant sur des paroles de Verlaine.

M. Cortot, se consacre toujours aux œuvres de Liszt. A son quatrième concert il fit entendre la S^{te} *Elisabeth*, à peu près inconnue à Paris. Cette belle n'a évidemment pas eu le succès qu'elle mérite et que deux ou trois auditions lui feraient certainement trouver. Le public dilettante parisien a reçu depuis vingt ans une éducation trop wagnérienne qui l'empêchera d'ici quelque temps encore le rendre justice à celui qui fut si souvent, non un imitateur, mais un initiateur, au contraire, et dont le caractère fut aussi grand et plus sublime encore que ses œuvres les plus belles, et les plus musicales, telle cette *Légende de Sainte-Elisabeth* qui, peut-être rappelle *Tannhäuser*, par le sujet, mais qui certainement a influencé le maître de *Parisfal*. Bien dirigée par M. Alfred Cortot dont l'orchestre devient excellent, la partition de Liszt était chantée par M^{mes} Eléonore Blanc, Hess, MM. Daraux, Borde, et des chœurs excellents (chose si rare à Paris!). Au cinquième concert on entendit le premier Concerto *brandbourgeois* de Bach, exécuté par MM. Forest (violin), Fleury (flûte), Bourbon (hautbois) et Prévost et Delevoir (trompettes), accompagnés par un double quatuor et le clavecin que tenait M. Cortot lui-même; la *Symphonie sur un chant montagnard français*, pour orchestre et piano (V. d'Indy), sous la direction de l'auteur, la *Suila mite* (Chabrier) et les *Echos de l'Orient judaïque* d'Ed. de Polignac, œuvre longue et monotone, psalmodiée sur des textes évangéliques, mais dont la première partie (*Ruine du Temple prédite*) qui se termine par un chœur *a capella* contient cependant des rythmes et ces tonalités intéressantes, empruntées à la liturgie juive. La séance du 18 mai, comprenait le *Requiem allemand* de Brahms, dont M. Cortot dirigeait la première audition à Paris; l'exécution de cette œuvre, qui n'a pas été accueillie comme elle le mérite, à une époque où les amateurs de musique commencent à se lasser ou à se disperser; l'exécution en fut

excellente, et bien faite cependant pour faire apprécier toutes les beautés de cette œuvre grandiose; les schœurs surtout furent au dessus de tout éloge; M. Cortot possède peut-être à l'heure actuelle le meilleur ensemble choral de Paris; le Requiem de Brahms était suivi par une Fantaisie en ré de M. J.-G. Ropartz.

La Société Bach, fondée par M. Gustave Bret, qui en est le chef d'orchestre, a donné sa première séance le 11 mars, avec le concours de MM. Alexandre Guilmant, Cornubert, Paul Daraux, et de M^{mes} Landowska, Eléonore Blanc, et Georges Marty. Le programme comprenait une Sinfonia pour orgue et orchestre extraite de la 146^e Cantate, un air de la Cantate pour tous les temps, le Concerto en Sol mineur pour clavecin et orchestre, la cantate Die Elenden sollen essen. Le 2^e concert (20 mars) était composé de la Toccata et fugue en ut mineur, exécutée par M. Widor; la sonate en la majeur, pour piano et violon par Mlle Selva et M. Enesco, le choral O Mensch bewein dein Sünde groß, une Chaconne pour violon seul, Toccata et Fugue en ré majeur pour piano, une passacaille pour orgue. Le 12 avril enfin, on entendit les cantates Wer weiß wie nahe mir mein Ende et Weichet nur, betrübte Schatten; un Concerto en sol mineur et un Concerto à deux pianos en ut majeur. Les efforts de cette jeune société méritent d'être encouragés et nul doute qu'avec le temps elle n'arrive à une exécution meilleure des œuvres qu'elle entreprend de révéler au public parisien.

Dans un autre domaine, la Société moderne d'instruments à vent poursuit elle aussi un but louable. A son dernier concert figurait une œuvre de caractère archaïque le Bal de Béatrice d'Este dans laquelle M. Reynaldo Hahn a déployé les qualités de grâce et de distinction qui caractérisent son talent épris de choses rares et raffinées.

M. Viñes a donné, salle Erard, quatre concerts dont le premier était consacré aux vieux maîtres, de Cabezon (1510—1560) à Haydn, passant en revue les Ecoles espagnole (Cabezon, Moreno), anglaise (Byrd, Bull, Purcell), italienne (Frescobaldi, D. Scarlatti), française (de Chambonnières, F. Couperin, Rameau, Dandrieu) et allemande (Kuhnau, J. S. Bach, Haendel, Ph.-E. Bach, Haydn); le second concert, de Mozart à Chopin, comprenait outre ces deux noms, ceux de Beethoven. Schubert, Weber, Mendelssohn et Schumann; les deux derniers, des œuvres modernes et contemporaines (Franck, Chausson, Saint-Saëns, Grieg, etc.). Rapprochons de M. Viñes, excellent pianiste, M. Jacques Thibaut qui, en compagnie de MM. R. Pugno, Gerardy (violoncelle), de Krez (violin) et Monteux (alto) a, par deux fois rempli la salle du Nouveau-Théâtre d'un public enthousiaste qui a applaudi trois Sonates de Beethoven (op. 24, op. 30, op. 47), deux Sonates de Franck et de Grieg, et le Quintette de Franck. Le récital de M. Camille Decreus, pianiste, a pour ainsi dire révélé un jeune artiste qui jusqu'ici ne s'était guère fait qu'une modeste réputation d'accompagnateur. Par le choix de son programme qui débutait par un Prélude et Fugue de Bach-Liszt et des Variations sur BACH de Liszt, comme par la parfaite et intelligente exécution des œuvres choisies (Schumann, Chopin, Borodine, Paderewski) laissant peu de prises à une virtuosité exclusive, M. Decreus a conquis, dès son début, la partie sérieuse de son auditoire.

Le manque de place m'avait seul empêché, le mois dernier, de parler du concert organisé sous la direction de notre érudit collègue de l'IMG., M. Eugène de Bricqueville, par sa société la Couperin, à l'hôtel-de-ville de Versailles. Cette société, jeune encore, est comme un petit Conservatoire de musique ancienne; M. de Bricqueville, qui en est l'âme, a su donner à sa petite troupe, que nous espérons bientôt entendre à Paris, le style qui convient aux anciennes œuvres, qu'il fait exécuter sur d'authentiques instruments. A son programme figuraient les œuvres de Couperin, Lulli, Marais et Bernier, exécutées par MM. Guilloteau (flûte), Tournon (musette), Le Zec (quinton), M^{lle} Rousseau (pardessus de viole), MM. Minsart (viole de gambe), Michaux (viole d'amour) et M^{lle} de Bricqueville (lyre).

Le grand événement de la fin de saison a été l'exécution du Cycle beethovenien des Neuf Symphonies sous la direction de M. Félix Weingartner. Jamais il n'avait été donné au public parisien de contempler, dans son ensemble l'immortel monument de la musique moderne dirigé par un tel maître. En l'espace de huit jours, en quatre séances, M. Weingartner, à la tête de l'orchestre Colonne, a fait passer ses auditeurs par des émotions neuves, insoupçonnées de ceux-même qui croyaient avoir pénétré jusqu'au plus intime des symphonies. Qu'il s'agisse de la Première, si simple, si imprégnée encore de Mozart, de la Seconde, où déjà tout Beethoven se révèle, ou de l'héroïque Troisième, de la grandiose Ut mineur, de l'orgueilleuse Septième ou de la colossale Neuvième, il a su, par une interprétation toujours exacte et toujours personnelle, donner à ses musiciens, hier inconnus de lui, des traditions nouvelles, des mouvements auxquelles la coutume (ou la routine) française ne les avait pas accoutumés, et faire frissonner les assistants du génie sur-humain qui l'animait lui-même pendant ces inoubliables exécutions. Aussi, quels enthousiasmes, quels applaudissements, à la fin de chaque mouvement de symphonie, quels cris de reconnaissance et de joie à l'adresse de celui qui venait de révéler dans toute sa splendeur, dans toute sa variété et sa vérité humaines, l'œuvre symphonique de Beethoven! Il est juste d'associer à ce triomphe l'orchestre entier des Concerts-Colonne, ainsi que les solistes qui eurent le grand honneur d'être conviés à ces solennités: Capet, qui interpréta le Concerto de violon, Risler, à qui fut confié celui de piano, le Quatuor vocal d'Amsterdam, qui ne parut d'ailleurs qu'à moitié, et Mme Tilly Kœnen, qui chanta l'air de concert Ah! perfido, tâche assez ingrat; car cette composition de Beethoven ne laisse pas d'être bien surannée.

Cette manifestation unique dans les annales de la musique française ne doit pas faire oublier quelques-unes des autres manifestations particulières parmi les innombrables concerts de ces dernières semaines: et d'abord, les quatre séances annuelles de M. Risler: la première consacrée à Beethoven, la seconde où dominaient Schumann et Wagner (la Vie et l'Amour d'une Femme, la scène finale de la Götterdämmerung, chantés par Mme Brema), la troisième, avec l'Amour du Poète, chanté par M. Raimund von zur Mühlen, que terminait le Till Eulenspiegel, de Richard Strauß, transcrit par M. Risler, et la dernière, à laquelle prirent par MM. Diémer et Van Dyck, M. Capet, pendant ce temps, se consacra avec son Quatuor, à l'interprétation de Beethoven. La jeune Société Bach, sous la direction de M. Gustave Bret, poursuit vaillamment son apostolat. La Société nouvelle d'Instrumenta à vent donne deux concerts de musique de chambre; M. Louis Fleury, son chef actuel (que les Berlinoises ont pu apprécier cet hiver), donne son concert annuel, dans lequel il fait applaudir le Concerto en ut majeur, pour flûte, harpe et piano, de Mozart (avec Mlle Sara Pestre et M. Decreus), une Sonate en fa majeur de Marcelllo. Mme Myszk-Gmeiner, à la salle Pleyel, donne un liederabend; M. et Mlle Boucherit, donnent plusieurs concerts. Enfin, dans une soirée au Trocadéro, en commémoration de la Conférence de la Haye, l'Ecole de Chant choral, sous la direction de MM. Louis Masson et H. Radiguer, fera exécuter pour la première fois de temple universel de Berlioz (1860).

J.-G. Prod'homme.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Dr. L. Hirschberg im »Verein zur Pflege hebräischer Musik«: Salomone Rossi, ein jüdischer Musiker am Hofe zu Mantua (ein Zeitgenosse Monteverdi's). Derselbe im »Verein Berliner Kaufleute und Industrieller«: »Die deutsche Gesangsballade« (mit Kompositionen von Kirnberger bis Plüddemann). — Fr. M. Schlesinger-Stephani in der »Musiksektion des Allg. deutschen Lehrerinnenvereins«

Wie kann man den musiktheoretischen Unterricht für Kinderklassen anregend gestalten? — W. Wolf im »Tonkünstlerverein«: Schiller's Beziehungen zur Musik.

Hamburg. Dr. M. G. Conrad im »Verein zur Förderung der Kunst«: Bayreuth und die deutsche Kultur im Lichte Schiller's.

Kopenhagen. Justizsekretär C. Thrane im »Studentenverein« über Weyse. — Dr. Will. Behrend daselbst den einleitenden Vortrag in einem Schubert-Abend über den Komponisten.

Leipzig. Dr. A. Heuß in der A. von Sponer'schen Musikschule wöchentlich zwei Vorlesungen: Geschichte des deutschen Liedes.

Lemberg. Prof. S. Niewiadomski: Frédéric Chopin.

Lüttich. Vinc. d'Indy im »Cercle littéraire et artistique«: César Franck.

Paris. A. Pougin zwei Vorlesungen über Bizet, Massenet, Saint-Saëns, Delibes und Paladilhe.

Rom. Zuliani in der »Kgl. Akademie d. hl. Cäcilia« über Luigi Boccherini (zur Feier der 100. Wiederkehr seines Todestages).

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Sommersemester 1905.

Freiburg (Schweiz). Prof. Dr. P. Wagner: Haydn, Mozart und Beethoven, 3 St. Übungen in d. priesterlichen Altargesängen. — Seminar: Historisch-ästhetische Interpretation ausgewählter liturgischer Gesänge; wissenschaftliche Arbeiten.

Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen.

Paris. Herr Professor André Pirro in Paris berichtet uns in einem Brief über die Aufführung älterer deutscher Musikwerke, der so allgemein interessiert, daß er hier mitgeteilt sei.

Je me permets de vous communiquer un programme qui, je l'espère, intéressera nos collègues allemands et leur montrera que l'art allemand d'autrefois, aussi bien que l'art de nos jours, est accueilli et étudié à Paris avec sympathie et admiration. C'est le programme de la conférence qui j'ai donnée le 13 avril à l'Ecole des Hautes Etudes sociales, sur les »*Collegia musica* et la musique de chambre en Allemagne au 17^e siècle«.

J'ai tâché de montrer combien ces groupements musicaux qui réunissaient des musiciens de profession et des amateurs étaient importants dans l'histoire de la culture musicale et j'ai insisté aussi sur la haute signification de la superbe floraison de musique qui jaillit de l'âme allemande, après les troubles et les douleurs des années de guerre et de désolation. Les vieux maîtres de ce temps-là ont en effet une profondeur d'accent et une force pénétrante qu'ils n'ont pu trouver que dans la souffrance, et dont la réalisation n'était possible que par des artistes vraiment sincères. On sent que leur inspiration vient du cœur: ils n'ont point de vaine rhétorique, ni de développements artificiels, faits uniquement pour la virtuosité. Je trouve ces qualités à un degré éminent partout dans les airs, dont j'ai fait entendre quelques-uns, qu'ont chantés fort bien en allemand M^{lle} Babaïan et M. J. Reder. De plus, j'avais le quatuor Luquin à ma disposition.

Voici le programme:

1. Præludium (Lieblicher Frühlingsanfang 1685 — Jakob Scheffelhut).
2. Flora meine Freude (H. Albert).
3. Air de l'opéra *Aeneas* (Meine Seel', es ist gescheh'n) de J. W. Franck.
4. Air de l'opéra *Aeneas* (Auf, auf, Ihr Helden) de J. W. Franck.
5. Sonate < tirée du Fichicinium *Sacro-profanum* de H. J. V. Biber.
6. Air »Meine Seufzer« (Harmonische Freude 1697 [n^o 14] — P. H. Erlebach).

7. *Passo mezzo et Gigue* (*Epidigma harmoniae novae* 1669 — Matthias Kelz).

8. »O Traurigkeit« — X^e air dans le recueil *Himmlische Seelenlust* (1686) de J. Fischer.

9. *Polnische Sackpfeifen* de J. H. Schmelzer (1630? 1680).

J'ai trouvé cette dernière pièce, écrite pour 2 violons et basse, dans un recueil manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, provenant de S. de Brossard. Ce recueil contient un assez grand nombre de pièces de Schmelzer, Cl. Abel, Rosenmüller, Kerll, Fuchs, Stoß, etc.

J'ai également trouvé à la Bibl. nat. les airs d'*Aeneas* (avec instruments), d'Erlebach, de Fischer et les pièces de Kelz. Les pièces de Scheffelhut et Biber provenaient du recueil publié par K. Nef.

André Pirro.

Notizen.

Luigi Boccherini. Am 28. Mai waren es 100 Jahre, daß Luigi Boccherini (geb. den 19. Febr. 1743 in Lucca) in Madrid starb, wo er zuerst Kammervirtuose des Infanten und später Hofkapellmeister des Königs gewesen war. Mit Boccherini starb die lange, im Laufe des 18. Jahrhunderts immer schwächer werdende Dynastie der bedeutenden italienischen Instrumentalkomponisten aus. Wohl wäre auch Boccherini nicht denkbar, hätte er die große Menge Instrumentalkompositionen für Italien zu schreiben gehabt; in seiner besten Zeit (von 1787—97) schrieb er seine Werke für König Friedrich Wilhelm II. von Preußen, von dem er den Titel eines Hofkompositors erhalten hatte. Boccherini's Hauptarbeit liegt auf dem Gebiete der Kammermusik, und hier besonders auf dem des Streichquintetts, von denen er nach den einen Angaben 125, nach anderen sogar 155 geschrieben hat. Die meisten haben doppelte Violoncellbesetzung, eine Praxis, die zu Schubert's *C-dur*-Quintett führte, obgleich Mozart ausschließlich doppelte Bratschenbesetzung verwendet hatte. Auch die Zahl der anderen Kammermusikwerke ist sehr groß; sie übertrifft selbst die Haydn's, nämlich etwa 90 Streichquartette, 42 Klaviertrios, 54 Streichtrios, eine größere Zahl Quintette für verschiedene Instrumente (etwa 30), Sextette, Oktette, etwa 20 Sinfonien, wovon die Hälfte konzertierender Art ist (teilweise nach der Corelli-Händel-Praxis: 2 Soloviolen und Solocello), Konzerte und Sonaten, besonders auch für Violoncell, Boccherini's Hauptinstrument. Auch eine Messe, ein Stabat mater und eine Oper schrieb Boccherini.

Als Kammermusikkomponist hat sich B. in Deutschland bis auf den heutigen Tag behauptet, wenn auch nur mit einer sehr beschränkten Zahl von Quartetten, Streichquintetten und einigen anderen Werken. Die Schönheit und Reinheit seiner Musik, eine durchaus nicht uninteressante Harmonik, wirkt heute noch erfrischend, besonders da sich B. gerade in diesen Werken seine Eigenart bewahrt hat und sich nicht ohne weiteres in die Haydn'sche Schule einreihen läßt. Über B. existieren außer der ziemlich wertlosen Skizze von Schletterer (in Waldersee's Sammlung musikalischer Vorträge) hübsche Monographien von L. Picquot (1851) und D. A. Cerù (1864).

In Kopenhagen fand am 14.—16. Mai eine große Veranstaltung von Schulkinder-Gesangsvorträgen statt. Ein paar tausend Kinder aus allen Gegenden des Landes waren zugegen. Da das Komitee eine Einladung an die Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft nicht geschickt hat, sind wir leider außerstande, Näheres über die Veranstaltung zu berichten.

W. B.

Leipzig. Ed. Mörike's Gedichte sind in zwei Bänden als wohlfeile Volksausgabe im Verlage von G. J. Göschen erschienen.

London. The legend of Faust (see Newman article) occupied Liszt's attention for many years. The first sketches for the *Faust Symphony* were made in 1840 — at the same time as Berlioz's first attempts at his "Damnation de Faust" — and Liszt worked at them at intervals for 7 years. Then apparently he put them aside till he settled at Weimar; and the actual composition of the Faust Symphony dates from

1854, and the final chorus was added 3 years later. Liszt's other works inspired by the legend are the two episodes from Lenau's "Faust", written in the following year; the Mephisto Waltz dating from 1880; and the Mephisto Polka, from 1883— while Lina Ramann also mentions a second (manuscript) Mephisto Waltz bearing the date 1883. Liszt's Symphonic Poems mostly date from the period of his residence in Weimar. The first was "Tasso" (1849), and the Faust Symphony comes between "Festklänge" (which was the sixth) and "Orpheus" (1856), while the Dante Symphony was composed in 1855 — after the three orchestral movements of Faust, but before the final chorus. The last of the series was "Hamlet" (1858), after which Liszt devoted himself mainly to sacred music; but the "Triomphe Funèbre du Tasse" was not composed till 1868. The "Faust" and the "Dante" Symphonies in a sense form a class by themselves, if only because they are in more than one movement, but their relation to the other Poems in point of time is worth noticing. The first public performance of the Faust Symphony took place at the Festival held in honour of Schiller and Goethe at Weimar on Sept. 5th, 1857.

A. K.

A definition of "*Rag-Time*" has been asked for. Briefly, it is "bad time", and its rhythmic eccentricities were recently compared by a writer who has visited the East, to the gait of a hurried mule amongst ant-hills. The comparison suggests the shocks in unexpected places which the cultured musician receives on listening to music in this immeasurably measureless measure, the musical language of the unutterably absurd. Yet being a style of speech, and one moreover that appeals to the masses, it must have sprung from a cause widely common, and it is therefore worthy of consideration. All the world knows that rag-time is a product of the American masses, but all the world does not realise that its origin is the peculiar and to the English people incorrect verbal accentuation. The average Down-Easter will say, "*I reckon that's a considerable and extraordinary difference between your circumstances and our requirements.*" Now, this strange perverse shifting of the accent is largely due to a desire on the part of the speaker to make an immediate impression, and the mannerism has become a habit. It is of course a bad form of exaggeration, and one of its results is seen in this variety of the American popular song. The distinctiveness of all national music is caused by the mode of accentuation of the language, which gives the form and idiom to the musical phrase. Rag-time is the outcome of rag-speech, a speech which preaches the gospel of force, which casts tradition, balance, beauty, elegance, and refinement to the winds, and which believes that more effect can be made by punching certain syllables into the brain of the listener. It becomes modified when allied with music, as it needs must when brought in contact with "*The Heavenly Maid*", and is then largely content with shifting the strong accent from the first to the second beat of the bar. A good — or as some will consider a vicious — example of this is the popular coon song, "*Honey, don't leave me*", by P. R. Imry. This has a "rag-time" chorus, in which the words are accentuated as follows: "*Honey don't leave me, Hon-ey you grieve me; Give up your other beau*". Against this there is a cross-rhythm, with a kind of halting contrapuntal ornamentation in the accompaniment, which sometimes brings a stress on to the fourth beat of the bar. The result of this irregularity and false quantity is to destroy the rhythm to an extent which often makes it difficult to say whether the music is in duple or triple measure. The musical consequence is the breaking down of symmetrical form, and the tendency is to reduce the organised structure to its component parts. The psychological effect is peculiar and difficult to describe. The phrases, being no longer presented with regular and recurrent pulsations, give rise to a sense of disorder, which, combined with the emotional expression of the music, suggests an irresponsibility and a sensation of careless jollity agreeable to the tired or vacuous brain. In this lies one of the popularity of "rag-time" with the masses. The other element is the extremely human and simple sentiment which usually pervades the coon song.

F. G. W.

On 13th May, 1905, before Incorp. Soc. of Musicians, London, lecture by J. E. Borland (author of recent English version of Bach's "Ascension Oratorio, Breitkopf and Härtel), against writing for orchestral instruments on *Transposing Method*. Numerous

large illustrations and score-page facsimiles thrown on sheet by lantern, to demonstrate great complexity in modern orchestra-scores through transpositions (esp. those other than the 8ve) in wood and brass; this much more so in military- and brass-band scores. Transposition caused (a) by requirements of key-mechanism in wood, (b) by ditto of tube-harmonics in brass; it might have been added more clearly (c) by ditto of stave notation itself. Regarding "a" lecturer admitted that clarinet family must still require some transposition. Regarding "b", the following experiment, to show that brass-players habitually hit off actual notes (like a singer), rather than think of their "fundamentals" or "harmonic series": — between a brass-player and the lecturer was placed a screen, through small hole in which a mouth-piece only; player blowing this or that note could not see what instrument (or crook, or piston) was fitted the other side to the mouth-piece; lecturer then fitted in succession horns with various crooks, small cornets, large euphoniums, etc.; when notes were dictated from stave, or were struck (on pianoforte, player nearly always at once blew the note required, without knowing what instrument or crook he was using. Of course lecturer on occasion depressed unseen a necessary piston. — This lecture on the whole took too much the stand-point of the mere score-reader, too little that of execution; main object of the score is to get music played, wherefore convenience of performer must be in various ways suited; performers must be taken in congress before any such matters can be decided. Again in pointing out some "monstrosities" of transpositional notation in modern scores, lecturer overlooked stand-point of the composer and needs of individual part-writing. Thirdly, lecture was deficient constructively, in not showing exactly what lecturer wished done; though certainly it was stated, in answer to query, that horns should be written in alto clef. In point of fact, octave transposition top and bottom of a score (e. g. piccolos and doublebasses) is a necessity and quite unobjectionable; while abolition of other transpositions must bring back considerable use of C clefs for the medium. — Lecture highly interesting and useful, but lecturer a little carried away destructively by his subject. C. M.

Das Ritter-Quartett. In der jetzt zur Neige gehenden Konzertsaison fand in Barmen ein Konzert statt, das wohl das Interesse weiterer Kreise in Anspruch nehmen dürfte. Es war ein Weingartner-Abend, an dem der als Dirigent unumschränkt anerkannte Komponist außer Liedern sein Streichquartett op. 24 d-moll und sein Sextett op. 38 für Klavier und Streichquintett (Kontrabaß) unter Mitwirkung des Ritter-Quartetts zur Aufführung brachte.

Das Ritter-Quartett¹⁾, dem Programm nach zusammengesetzt aus Violine, Viola alta, Tenor- und Baßgeige, in Wirklichkeit aus Violine, einer mit einer Violin-E-Saite als fünfter Saite versehenen Bratsche, Tenorgeige und Violoncell, sollte uns eine Reorganisation des bisherigen Streichquartetts vor Augen führen. Die Zusammensetzung entspricht nun allerdings nicht ganz den Wünschen Prof. H. Ritter's, der ja seine Viola alta und eine von ihm konstruierte Baßgeige, nicht unser Violoncell verwendet wissen will. Im Prinzip aber ist doch der Idee des Reformators gemäß verfahren worden, der bekanntlich entsprechend den menschlichen Stimmen Sopran, Alt, Tenor und Baß auch für das Streichquartett vier im Klang verschiedene Instrumente vorschlägt.

Beim Anhören des Quartetts fiel zunächst die große Tonfülle und der außergewöhnlich dunkle und weiche Klangcharakter auf, doch machte sich bald ein Dominieren der beiden tieferen Instrumente, die sich namentlich auf den unteren Saiten im Klang gar zu ähnlich sind, unangenehm bemerkbar. Es ist kein richtiges Verhältnis zwischen den vier Stimmen, das Quartett ist direkt in zwei Gruppen geteilt, und es fehlt jede Verbindung zwischen den beiden oberen und den beiden unteren Stimmen. Auch klingen kleine Notenwerte in schneller Aufeinanderfolge nicht deutlich, so daß z. B. im Quartett das Allegro molto mit seinen springenden Sechzehnteln viel von seiner Wirkung verlor. Namentlich aber wirkt der weichliche und dunkle Klang

1) Die Quartett-Vereinigung ist später unter dem Namen »Neues deutsches Streichquartett« auch in Berlin aufgetreten.

auf die Dauer zu kraft- und saftlos, wie derselbe überhaupt nicht dem Charakter aller Kompositionen entspricht. Auch Weingartner erkennt dies an, er schreibt in seinem Artikel über das Ritter-Quartett, Musik IV. 9, daß die wesentlich dunklere Tonfärbung, »die an manchen Stellen von wundervoller Wirkung ist, den Absichten der Komponisten jedoch sicherlich nicht überall entsprechen dürfte«, und später in bezug auf sein Sextett: »der dunklere Klang der neuen Zusammenstellung kam allerdings auch diesem, im wesentlichen düster gefärbten Tonstück besonders entgegen«. Das Sextett klingt überhaupt besser, da durch das Hinzutreten des Klaviers die verschiedenen Mängel teilweise verdeckt wurden, wenn auch hier wieder alle gestoßenen Sechzehntel in schnellem Tempo undeutlich und verwischt herauskamen.

Um dem neuen Streichquartett Geltung zu verschaffen, müßte erst eine neue Literatur für dasselbe entstehen, die aber bei voller Rücksichtnahme auf die dargelegten Eigenheiten dieser neuen Besetzung vielleicht sehr einseitig würde. Mit dem Vortrag der für das jetzige Quartett geschriebenen Literatur haperts doch manchmal. In dem Weingartner'schen Quartett mußte z. B. die charakteristische Bratschenvariation, um die Wirkung derselben nicht zu zerstören, der Bratsche belassen, also in die zweite Geigenstimme eingeschrieben werden, und die Tenorogeige die hier zufällig tiefliegende zweite Violine übernehmen. Ferner ist zu bedenken, daß die C-Saite der Viola ebenso wie die G-Saite der Tenorogeige von c abwärts gar nicht in Benutzung kommt.

Die bessere Besetzung ist entschieden die bisherige, nur muß dem Bratschisten ein wirklich gutes Instrument zur Verfügung stehen. Von Nutzen ist auch, wenn die zweite Geige von etwas dunklem Timbre ist, wodurch sie sich von der ersten Geige wirkungsvoll abhebt.

Adolf Siewert.

Rom. Palestrina soll in seinem Geburtsort Palestrina ein Denkmal gesetzt werden. Dem Komitee gehören Don Luigi Barberini, der Fürst von Palestrina, als Vorsitzender, Perosi als Vizepräsident an.

In Rom veranstaltete die »Akademie der hl. Cäcilie« eine Gedenkfeier zu Ehren Boccherini's, in der nach dem einleitenden Vortrag Zuliani's zwei Violoncellosolnaten, das Streichquartett *C-moll*, eine Triosonate *D-dur* und das Streichquintett *C-dur* zur Aufführung gelangten.

Wien. Endlich steht im Verlage von Breitkopf & Härtel die erste kritische Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydn's in Aussicht. Wie notwendig und zwar rein künstlerisch eine solche ist, weiß, wer verschiedene Ausgaben besonders von Instrumentalwerken miteinander vergleicht, wobei er etwa auf verschiedene Tempobezzeichnungen usw. stößt. Die dramatischen Werke sollen allerdings vorläufig nur in einer Auswahl erscheinen. Dieser Plan hat eine Wiener Musikdruckerei zu einem Gesuche durch die niederösterreichische Handelskammer veranlaßt, daß mit Rücksicht auf die bedauerlicherweise nur zu wenig beschäftigte inländische Notenstecherei die Vergabung einer derartigen Arbeit an das Ausland mit allen zu Gebote stehenden Mitteln hintangehalten werden müsse. Hiergegen wird nun auf Veranlassung des Wiener Haydnkomitees durch die Wiener »Korrespondenz Wilhelm« mitgeteilt, daß es sich hier um ein Mißverständnis handle:

»Die Anregung zu dem gedachten Unternehmen geht nämlich nicht von einem österreichischen Komitee, sondern von der Leipziger Firma Breitkopf & Härtel selbst aus, welche die Arbeit freiwillig unternommen hat, wie sie im Verlaufe des letzten halben Jahrhunderts auch die Gesamtausgaben der Klassiker der Tonkunst edierte, so insbesondere von Beethoven, Mozart und Schubert, wobei sie weitgehende Anerkennung in Österreich gefunden hat. Die Haydn-Ausgabe bildet sonach nur den Abschluß der kritischen Gesamtausgaben der Klassiker der Wiener Schule und ist infolge des Umfangs und des ungleichen künstlerischen Wertes der Werke buchhändlerisch noch schwieriger als die vorausgegangenen Editionen. Dies haben auch die angesehensten Wiener Musikalienverleger anerkannt und der Leipziger Firma ihre persönliche Unterstützung zugesagt. Angesichts dieser Schwierigkeiten der Haydn-Ausgabe darf es wohl mehr als fraglich erscheinen, ob sich im Inlande eine Verlagsanstalt gefunden hätte, welche bereit wäre, die Herausgabe dieser Werke auf eigene Gefahr zu unternehmen, wie dies die Leipziger Firma zu tun gedenkt. Zudem hat

Josef Haydn selbst den Verlag seiner »*Oeuvres complètes*«, eine damals in bescheidenem Umfang gehaltene Sammlung, diesem ältesten Musikverlagshaus der Welt, und zwar dem Großvater des jetzigen Leiters übertragen. Um ihr Unternehmen nun in Gang zu bringen, wandte sie sich an eine Anzahl Musikverständiger, um ein Komitee zu bilden, durch welches die Mitarbeiterschaft österreichischer Kräfte und eine Unterstützung, wie sie ihren früheren Editionen zu teil geworden war, sichergestellt werden sollte. Diese Unterstützung bestände in der Zusage der Erwerbung einer bescheidenen Anzahl von Exemplaren der Werke Haydn's in seinem Vaterlande. Schon haben sich einzelne Subskribenten gemeldet, wie der Wiener Stadtrat, der drei Exemplare bei der Verlagsanstalt gezeichnet hat. Dem Komitee scheinen deshalb genügend Gründe dafür vorzuliegen, die Erklärung des auf diesem Gebiete erprobten Verlegers, daß sein Haus sich entschlossen habe, diese Gesamtausgabe als den Schlußstein der von letzterem publizierten Klassikereditionen zu veranstalten, gutzuheißen und die Förderung dieses Unternehmens in Österreich zu empfehlen. Das Unterrichtsministerium hat einen Vertreter zu der ersten Hauptberatung des vorbereitenden Komitees lediglich zu informativen Zwecken entsendet und sieht im übrigen die Angelegenheit als eine private an, wobei das fördernde Interesse aller hierzu berufenen Kreise als wünschenswert anerkannt wurde.«

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Beethoven's Briefe in Auswahl herausgegeben von Karl Storck. In »Bücher der Weisheit und Schönheit«, herausgegeben von Freiherr von Grotthuß. 8^o, IX, 350 S. Stuttgart, Greiner und Pfeiffer.

Man weiß, daß Thayer die Briefe Beethoven's nicht besonders hoch einschätzte und mit ihnen, weil er vom einseitig musikalischen und biographischen Standpunkt an sie herantrat, auch nicht viel anzufangen wußte, ja sogar »die völlige Bedeutungslosigkeit der bei weitem größten Zahl derselben« hervorhebt. Daß die Briefe für die Erkenntnis des Menschen Beethoven ihren Wert haben, ist ganz unzweifelhaft, selbst wenn man bedenkt, daß Beethoven ein schlechter Briefschreiber war, weil er sich in Worten nicht gut ausdrücken konnte. Storck's Ausgabe (mit Buchschmuck von Stassen) ordnet auch den Zweck. Beethoven's eigenartige Persönlichkeit näher zu bringen, die ganze Anlage der Ausgabe unter: die Briefe sind nicht chronologisch, sondern gruppenweise geordnet, derart, daß die Briefe an Jugendfreunde, an hohe Gönner und Kunstfreunde, an Künstler, an Frauen usw. zusammengestellt sind. Für diese Briefe eignet sich eine solche Anordnung vorzüglich, das Bild über Beethoven ge-

winnt dadurch unbedingt an Kompaktheit. Auch dagegen, daß Storck die Briefe in der neuen Rechtschreibung herausgab, wird man nicht viel einwenden können; der Fachmann weiß, wie es um B.'s Orthographie bestellt war, der Laie braucht aber nicht immer an diese Schwäche erinnert zu werden. Die »Auswahl« ist immer noch reichlich ausgefallen, doch scheint dem Herausgeber einiges früher publiziert entgegen zu sein, so die von A. Schöne (Leipzig, 1867) herausgegebenen Briefe an die Gräfin Erdödy und Mag. Brauchle, unter denen sich einige finden, die ebenso gut hätten aufgenommen werden können wie die mitgeteilten. Anmerkungen sind vermieden, doch orientieren die kurzen Einleitungen zu den einzelnen Abschnitten über das Wichtigste. A. H.

Bruneau, A., Die russische Musik. Übersetzt v. Max Graf. Nr. 9 von »Die Musik«, hrsg. v. R. Strauß. kl. 8^o. 51 S. Berlin, Bard, Marquardt u. Co. 1905. # 1,25.

Forchhammer, F., Bayreuth u. die Parsifalaufführung in Amsterdam. 59 S. gr. 8^o. Berlin, Magazin-Verlag, 1905. # 1,—.

Georgi, Edmund, Der Führer des Pianisten. Literatur f. d. Klavierunterricht, progr. zusammengestellt. 2. wesentlich verb. u. verm. Aufl. gr. 8°. Leipzig, Pabst. M 2,—.

Generalkatalog der Zitherliteratur. 1. Nachtrag, enth. die neuen Erscheingn. seit Juli 1902, sowie ältere, bisher nicht aufgenommene Werke. Lex. 8°. IV u. S. 283—300 u. Verlegerliste 2 S.). Cöln, H. Vries, 1904. M 5,50.

Hadow, W. H., Oxford History of Music, vol. V. The Viennese Period. Oxford, Clarendon Press, 1904. pp. 350, Demy 8vo. 15/.

The six "Oxford History" volumes can only be understood through the sentences of General Preface shown at Z. III, 108 (December, 1901); they are designed "complementary" to ordinary history assumed as mainly biographical, and regard measures at least as much as men, evolving processes at least as much as concrete results. The aim has been carried out (4 out of 6 to date, and the editor being present author) more than might have been expected possible, for continuous detached generalizations are very difficult. Vol. I was the Polyphonic Period of the early Church, A. D. 330—1330, Council of Nikaia down to the Popes at Avignon, by H. E. Wooldridge, reviewed Z. III, 113; a work of patient lucidity. Vol. II will be the Succeeding Polyphonic Period, or modal counterpoint down to Palestrina, by the same. Vol. III was the Music of the XVII century, by Hubert Parry, reviewed at Z. IV, 222; a monumental monograph of sympathetic philosophy and deep harmonic insight on a subject long made a speciality. Vol. IV was the age of Bach and Handel and their contemporaries, especially the age and the contemporaries, by J. A. Fuller Maitland, reviewed at Z. IV, 356; a work of admirable research and brilliant coordination. Vol. V is the one at hand, dealing with Period dominated by the Viennese School ending with Schubert. Vol. VI will be the Romantic School stopping short of Wagner and Brahms, by the late E. Dannreuther, finished before his death. The "Oxford History" volumes are thus monographs on the tendencies of periods by a group of 5 men, each being given free scope as to proportions of fact and general reflection: they enter into no competition with either of the professed serial narrative histories, or with works of

reference; on their own ground they are an admirable epitome of suggestive remark, varying with the personality of the writer.

The present is the most essayistic of the essays yet appeared. If in passages there seem to be some preciosities of argumentation, incisiveness grows with progress of the book, and the language abounds in clever trope and simile. The whole will be very agreeable reading. A preliminary treatise shows state of taste in XVIII century; dependence on the fashionable, per-ruque period, support of patrons and emergence therefrom. A treatise on Instruments and Virtuosi. A sketch of the change from contrapuntal to harmonic, specially enlarging on C. P. E. Bach (1714—1788, and see life by Finance Minister K. H. Bitter, 1880), whose figure always bulks large with historians; "1746" by the bye at page 69, line 7, must be a misprint for 1740. Then the work discusses progress under the different general forms of opera, oratorio, symphony, quartett, song, &c. One might wish that the author's clever scalpel had dissected the question: — apart from the broad issue of secco versus Spieloper, how musically and technically did Mozart writing 12 "Italian" operas differ from Mozart writing 5 "German" operas? Or another: — apart from the association derived from individual singers or traditional "business" of parts, what is the musical and technical meaning of Mozart's power of "individualizing" stage-characters? Author praises somewhat, but not nos judicibus enough, Spohr's oratorios, justly taken by the English to their heart, and never so beautiful as in an English cathedral. Beethoven's Masses are well told. Author is strong on the development of the instrumental forms, in which he is specially versed. But "that artistic error which is commonly known by the name of programme-music" (page 291) is too neck-and-heels a condemnation of what is an essential part of musical psychology, if a thing often travestied by non-Daedalian lay commentators nescientes quid ferre recusent, quid valeant humeri. Examples of author's brilliant remarks: — "The very few men whose work we can regard as final, Dante for example or Palestrina, stand outside the line of succession like a Cardinal Archbishop in a family tree; the inheritors, not the transmitters, of ancestral virtues" (page 232). "The 9th Symphony begins with an ominous murmur, like the muttering of a distant storm, which suddenly bursts in levin and thunderbolt, and battles with a fierce elemental energy from horizon to horizon" (page 299). C. M.

- Jaëll, Marie**, Die Musik u. die Psycho-Physiologie. A. d. Französischen v. Franziska Kromayer. 8°. VIII u. 144 S. Straßburg, Straßburger Druckerei u. Verlagsanstalt, 1905. *M* 2,—.
- 16. Jahresbericht der Mozart-Gemeinde pro 1904.** Lex. 8°. 76 S. Salzburg, E. Höllrigel, 1905. *M* —, 75.
- Juon, Paul**, 100 Aufgaben als Beitrag zum prakt. Studium des Kontrapunktes zusammengestellt. 8°. Berlin, Schlesinger. *M* 1,—.
- Kietz, Gust. Adph.**, Richard Wagner in den Jahren 1842—1849 u. 1873—1875. Erinnerungen. Aufgezichnet v. Marie Kietz. 8°. 225 S. Dresden, C. Reißner, 1905. *M* 3,—.
- Kleefeld, Wilh.**, Landgraf Ernst Ludwig v. Hessen-Darmstadt u. die deutsche Oper. Eine musikhistor. Studie üb. die alte Darmstädter Hofbühne. gr. 8°. 67 S. m. 7 Taf. *M* 3,—.
- Kramer, O.**, The ring of the nibelung. A companion to opera goers. Being a synopsis of the four parts, with an introductory sketch, and notes on the text and music. Part 1: Rhinegold. kl. 8°. 40 S. London, A. Owen and Co.
- Krehl, St.**, Musikalische Formenlehre. 1. Teil: Die reine Formenlehre. Neudruck kl. 8°. 135 S. Sammlung Göschen, Leipzig, G. J. Göschen, 1905. *M* —, 80.
- Lichtwark, K.**, Praktische Harmonielehref. Lehranstalten u. z. Selbstunterricht. 8°. VIII u. 134 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1905. *M* 3,—.
- Merk, Gust.**, Allgemeine Musik- u. Harmonielehre. Ein Lehr- u. Lernbuch f. Seminare, Präparanden- u. Musikanstalten, sowie zum Selbstunterricht. 5. verb. u. erweit. Aufl. 8°. IV u. 318 S. Berlin-Gr.-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg, 1905. *M* 3,50.
- Militär-Musiker-Adreßbuch** für das deutsche Reich, hrsg. v. Arth. Parrhysius. 8°. 519 S. Berlin, A. Parrhysius, 1905. *M* 5,—.
- Mozart-Brevier**, von Friedrich Kerst. kl. 8°, 286 S., Berlin, Schuster und Löffler, 1905. *M* 3,—.
- Das Brevier wendet sich an einen größeren heutigen Leserkreis, weshalb oft sehr charakteristische Äußerungen fortgelassen wurden. Wer die Briefe Mozart's kennt, und diese muß jeder gelesen haben, der in Mozarts Leben einen Blick getan haben will, sowie Jahn's Biographie, dem bringt das Buch selbstverständlich nichts Neues, da die meisten Aussprüche aus den Briefen stammen, während die authentischen mündlichen auch bei Jahn zu finden sind. Dem Brevier sind sieben authentische Bilder Mozart's oder seiner Angehörigen beigegeben. A. H.
- Münzer, G.**, Wunibald Teinert, eine tragikomische Musikanten- und Kritikergeschichte. 8°. 227 S. Leipzig, Bartholf Senff, 1905. *M* 3,—.
- Musiol, R.**, Grundriß der Musikgeschichte. Dritte. stark vermehrte Auflage, vollständig neu bearbeitet v. Rich. Hofmann. kl. 8°. X und 412 S. 80. Bd. von Weber's illustrierten Katechismen. Leipzig, 1905. *M* 4,50.
- Niemann, W.**, Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart in 20 farbigen Tafeln dargestellt. Leipzig, Bartholf Senff, 1905. *M* 6,—.
- Prout, Ebenezer**, Das Orchester. I. Bd. Technik der Instrumente. Deutsch v. Otto Nikitits. gr. 8°. XV und 365 S. London, Augener Ltd. 1905. *M* 5,—.
- Rychnovsky, Ernst**, Johann Friedrich Kittl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Prags. Heft 1 u. 2. Prag, 1904.
- Bietet eine gründliche biographische Studie über Kittl (1809—68), der als Direktor des Prager Konservatoriums eine verdienstvolle Tätigkeit entfaltet hat. Leider macht die Arbeit nicht den Eindruck, den sie ihrer ganzen Anlage gemäß machen könnte, da sie Kittl's Lebensgang nur bis zum Jahre 1848 verfolgt und auch nur seine früheren Kompositionen einer Besprechung unterzieht. Es wird also der letzte Teil dieser Biographie abzuwarten sein, ehe man den Stoff überschauen kann.

Über die Anfänge des Prager Konservatoriums und das musikalische Leben in Prag in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts enthalten die vorliegenden Hefte wertvolle Aufschlüsse H. Leichtenritt.

Wagemann, J. H., Lilli Lehmann's Geheimnis der Stimmbänder. »Moderne Gesanglehrer I« 8°. 98 S. Berlin W. 15, Johannes Rade, 1905. *M* 3,—.

Wagner, Peter, Einführung in die Gregorianischen Melodien. I. Teil: Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters. Zweite Auflage. Freiburg (Schweiz), Universitäts-Buchhandlung (B. Veith), 1901. XI u. 344 S. 8°. *M* 6,—.

II. Teil: Neumenkunde. Paläographie des gregorianischen Gesanges. Nach den Quellen dargestellt und an zahlreichen Faksimiles aus den mittelalterlichen Handschriften veranschaulicht. Erschienen als Fasc. VI der neuen Folge der *Collertanea Friburgensia*. Veröffentlichungen der Universität Freiburg (Schweiz). Freiburg (Schweiz), Kommissionsverlag der Universitäts-Buchhandlung (O. Gschwend), 1905. XVI u. 356 S. 8°. *M* 10,—.

Als 1895 Wagner's Einführung in die gregorianischen Melodien zum erstenmal erschien, konnte man das Werk als ein trefflich geschriebenes Handbuch freudig begrüßen, wenn es auch eigentlich, abgesehen von seinem formalen Teile, keine neuen Wege ging und keine neuen Ergebnisse darbot. Wie emsig der Verf. aber weiter gestrebt, wie er sich bemüht hat, alles selbst forschend zu durchdringen, das zeigt aufs deutlichste jede Seite der zweiten Auflage seines Werkes, das nunmehr auf eine breite Basis gestellt worden ist. Der erste Band behandelt Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, der zweite bietet eine Paläographie des gregorianischen Gesanges dar, ein dritter wird sich mit der Formenlehre und der Theorie des *cantus planus* beschäftigen. Was dem Wagner'schen Werke zu besonderem Werte verhilft, ist das enge Zusammengehen mit der Geschichte der Liturgie. Kenntnisse über die Entwicklung der liturgischen Formen, die man sich bisher mühevoll zusammensuchen mußte, liegen hier mit lite-

rarischen und liturgisch-musikalischen verschmolzen bequem vor und lassen letztere in ganz neuem Lichte erstrahlen. Jetzt erkennt man, von welch einschneidender Bedeutung für die musikalische Faktur der einzelnen Formen ihre liturgische Stellung war, wie die Technik davon abhing, ob der Text einem einzelnen Liturgen oder Sängern, dem Chore der Kleriker oder Sängern zuheil.

Es würde zu weit führen, wollte ich die Ergebnisse der Untersuchungen hier alle vorlegen. Es möge der allgemeine Hinweis genügen, daß Verf. im ersten Bande die Formen der Messe und des officium einzeln bespricht und ihren Entwicklungsgang vom ersten Auftauchen bis zum Ausgange des Mittelalters verfolgt. Nur einige wichtige neue Ergebnisse seien besonders herausgehoben. Durchaus gelungen ist W.'s Beweisführung für die Organisation des abendländischen liturgischen Gesanges durch Gregor I., treffend die Charakterisierung der einzelnen Liturgien. In das Gebiet der Legende verweist er die Geschichte von der Gründung der St. Galler Sängerschule durch Romanus. Vielmehr will er sie als eine Tochtergründung der Metzzer Schule angesehen wissen. Die Form der Sequenz führt er auf byzantinischen Einfluß zurück. Neben den Alleluja-Jubilen vermutet er unter anderem auch byzantinische Melodien als Vorlagen der Sequenzen. Auch der Gedanke Iso's, jeder Silbe nur einen Ton zuzumessen, sei aus der byzantinischen Hymnenmusik herzuleiten. Im *tractus* vermutet W. Reste des ursprünglichen Gradualpsalms.

Einen Nachteil hat der erste Teil der Einführung gegenüber seiner ursprünglichen Fassung: die Anschaulichkeit hat entschieden gelitten unter dem gänzlichen Mangel von Beispielen. Wie instruktiv wirkten z. B. nicht in der ersten Auflage die wenigen Noten des Alleluja-Jubels, aus dem man die Sequenz *Christum hunc diem jucundum* sich entwickeln sah. Was aber Verf. hier an Anschaulichkeit eingebüßt hat, das hat er im zweiten Teile reichlich gewonnen. Mit ihm ist der deutschen Musikliteratur das bisher fehlende anschauliche Werk über Neumenkunde beschert worden. Eine Fülle trefflich ausgewählter und wohlgelegener Faksimiles beleben und vertiefen die im Text niedergelegte Lehre. Mit besonderer Absicht bevorzugt Verf. Beispiele aus deutschen Choralhandschriften, welche seinem Urteile nach zu Unrecht den italienischen und französischen nachgestellt würden.

Die verschiedenen Gesangstonschriften sind aufs klarste entwickelt. Kaum je wandelt Verf. in ausgetretenen Geleisen, überall fördert er wichtige Ergebnisse zutage. Neu ist der Hinweis auf die dem Apostroph

ähnlichen Hakenneumen, welche den Akzentneumen gegenüber treten und Verzierungen bezeichnen, wertvoll der Nachweis kleinerer Intervalle als das des Halbtons. Durch Ornamentneumen zum Ausdruck gebracht, fallen sie später der Diastematik, die den gregorianischen Gesang diatonisiert und von orientalischen Reminiszenzen befreit, zum Opfer. Mit allem Nachdruck weist W. darauf hin, daß die Neumen nur die Zahl der Töne, ihre Gruppenbildung und den allgemeinen Verlauf der Melodie enthüllen, von einigen Anhalten wie *Bistropa*, *Tristropa*, *Pressus*, *Trigon* abgesehen aber der tonlichen Bedeutung entbehren. Wir erfahren aus den Neumen, ob die Melodie steigt oder fällt, nicht aber um wieviel. Über alle Zweifel half erst die Unterweisung des mit der Tradition in lebendigem Zusammenhang stehenden melodiekundigen Chorführers hinweg. Lehrreich sind die Interpretationen linienloser Neumendenkmäler, denen meist eine spätere auf Linien gesetzte, die Intervalle fest bestimmende Fassung gegenübergestellt wird. Nur die komparative Methode hält W. für die Lesung der Neumendenkmäler ersprießlich.

Eine neue Anschauung vertritt Wagner der St. Galler Tradition gegenüber. Er weist die Meinung, daß die deutsche Neumengeschichte von St. Gallen ihren Ausgang nehme, zurück und vermutet, gestützt auf die Missionsgeschichte und auf den Leipziger Kodex 169 vielmehr den Einfluß irischer und angelsächsischer Praxis. Der St. Galler Kirchengesang hat sich nach dem Zeugnis eines Anonymus von jenem Roms unterschieden. Der Handschriftenvergleich lehrt die Übereinstimmung der Melodien in tonlicher Beziehung, nur ihre Vortragsweise kann also in St. Gallen im Gegensatz zur gesamten lateinischen Überlieferung verändert worden sein.

Die Neumenschrift ist nach Wagner ursprünglich rhythmisch indifferent. Erst später suchte man ihr auf französischem und deutschem Boden rhythmische Bedeutung zu geben. Ein höchst wichtiges, aus dem 10. Jahrhundert stammendes Zeugnis dieser Bestrebung, einen Traktat deutscher Provenienz aus der Vaticana, veröffentlicht W. zum erstenmal. In ihm wird eine systematische Darstellung der rhythmischen Bedeutung der Neumen gegeben, die antike Metrik macht ihren Einfluß geltend. Die *virga* wird wie das breite *punctum* mit der *longa* identifiziert, das gewöhnliche *punctum* mit der *brevis*. Die rhythmischen Ausführungen Guido's (*Micrologus* cap. 15) nur auf metrische Texte zu beziehen, erscheint mir unzulässig.

Aus den vielen Versuchen, Melodien mit Hilfe von Buchstaben ihrer tonlichen

Bedeutung nach zu fixieren, beziehungsweise die Neumen in dieser Richtung leistungsfähig zu machen, seien hier nur zwei besonders berührt: die sogenannten Romanus-Buchstaben und die Notierungsweise des Hermannus Contractus. Wagner erkennt in den Romanus-Buchstaben, die sich außer in St. Gallen auch in Handschriften von Metz, Laon, Jumièges nachweisen lassen, einen Niederschlag byzantinischer Praktiken. Bei Darlegung der Buchstabennotation des Hermannus Contractus sind dem Verf. einige Ungenauigkeiten untergelaufen. Hermann gibt für die Oktave keine Bezeichnung. Wollte er dieses Intervall aber darstellen, so gebrauchte er sicherlich nicht *∫δ*, wie Wagner angibt, sondern *∫d* (oder *∫D*). In der Münchener Handschrift 14965a bedeuten die Buchstaben, welche mit den Neumen in Verbindung treten, eine Weiterentwicklung des Notierungssystems Hermann's. Die Doppelbuchstaben sind vermieden; die kleine Terz wird durch ein rundes *s* gegenüber der Bezeichnung des Halbtons mit einem langen *f*, die große Terz durch ein kleines *d* nicht *δ*, wie Wagner lehrt) gegenüber dem großen *D* der Quarte ausgedrückt. Ganzton und Quinte tragen die Hermann'sche Bezeichnung.

Erste Versuche einer diastematischen Anordnung der Neumen glaubt Wagner in fränkischen Handschriften des 10. Jahrhunderts, die frühesten deutlichen Beispiele in langobardischen Handschriften aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts zu erkennen. Aus letzteren erschließt er die wichtige Tatsache, daß die *virga* stets bei steigender, das *punctum* bei fallender Melodie gesetzt ist, und daß das breite *punctum* zur Anwendung gelangt, wenn die Stimme auf gleicher Tonhöhe verharret. Eine erste auftretende Linie erhielt nicht, wie allgemein angenommen wird, einen bestimmten Platz im System zugewiesen. Aus der *Paléographie musicale* erhellt vielmehr, daß sie bald für *d*, bald für *f, g, a*, Geltung hat und in dieser Anwendung noch bis ins 14. Jahrhundert zu verfolgen ist, trotz der Neuerungen Guido's. Der Gebrauch von Linie und Zwischenraum wird zuerst 986 in einer Chronik des Klosters Corbie erwähnt, theoretisch erörtert aber zuerst durch Guido von Arezzo in seinen *Regulae rhythmicæ*. W. weist auf den bedeutenden, aus dieser Vervollkommnung der Notation entspringenden Gewinn: Das Gedächtnis, der bisherige Träger der Tradition, wird entlastet, ein jeder Sänger wird in den Stand gesetzt, die Intervalle von den Notenzeilen abzulesen.

So könnte ich an Hand des Wagner'schen Buches noch eine Fülle neuer Er-

gebnisse aufweisen. Ich könnte vor allem die Reformen der Zisterzienser, Dominikaner und Franziskaner — interessante Kapitel der Choralgeschichte, die hier ihre erste Behandlung gefunden haben — berühren. Indes möge man dies alles bei Wagner selbst nachlesen; keinem denkenden Musiker wird das Studium des Werkes erspart bleiben, das in Wirklichkeit das ist, was der Titel verspricht, eine treffliche »Einführung in die gregorianischen Melodien«, in jene Musik, welche eine der Urquellen unserer heutigen Musik darstellt. Möge des Verf.'s fleißige Arbeit reiche Früchte tragen.

Johannes Wolf.

Waldeck, Karl, Komponist u. Domkapellmeister in Linz. † den 25. März 1905. gr. 8°. 15 S. m. Bildnis. Linz, E. Mareis, 1905. *M* —, 40.

Weinmann, Carl, Hymnarium Parisiense. Das Hymnar der Zisterzienser-Abtei Pairis im Elsaß. Aus zwei Codices des 12. und 13. Jahrhunderts herausgegeben. Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz) Heft II. Regensburg, Coppenrath, 1905. VIII u. 72 S. 8°. mit einem Faksimile. *M* 2,80.

Bekanntlich machten die arg verderbten Choralbücher der Zisterzienser eine Reform nötig, welche dem heiligen Bernhard übertragen wurde. Unterstützt von Wilhelm von Rievaulx und Vitus von Chierlieu setzt seine Arbeit bald nach 1134 ein. Das Normalbuch, in welchem die Ergebnisse der Reform niedergelegt wurden, hat sich in der Stadtbibliothek Dijon fragmentarisch erhalten. Einen der fehlenden fünf letzten Teile, das Hymnarium, sucht Weinmann

an der Hand zweier aus dem 12. u. 13. Jahrhundert stammenden Codices des Zisterzienser Klosters Pairis, welche jetzt in Colmar bewahrt werden, zu ergänzen. In der dem Neudruck vorangehenden Abhandlung, welche eine ganze Reihe interessanter Untersuchungen darbietet, weist er unter anderem nach, daß die Zisterzienser sich im Hymnengesange im wesentlichen auf die Mailänder Praxis stützten, daneben aber auch eigene Wege gingen und eine ganze Reihe von Hymnenmelodien besaßen, die anderwärts nicht nachweisbar sind — kraftvolle, melismatisch reich entwickelte und weit ausgespinnene Weisen, die ihrem Schöpfer Ehre machen. Weiter zeigt er, daß die Hymnen der Ambitustheorie des Mittelalters nicht gehorchen und daß sie zum Teil quantifizierend, zum Teil akzentuierend vorgetragen wurden. Daß die quantifizierenden sich einem strengen Takte nicht fügen, gehe aus der Nichtbeachtung der Elision aufs deutlichste hervor. Die Neuausgabe der 60 Hymnen verdient Anerkennung.

Johannes Wolf.

Wimmersdorf, W., Oper oder Drama?

Die Notwendigkeit des Niederganges der Oper. gr. 8°. 41 S. Rostock i. M., C. J. E. Volckmann, 1905. *M* 1,—.

Wolf, Hugo, Briefe an Oskar Grohe. Im Auftrage des Hugo Wolf-Vereins in Wien hrsg. v. Heinr. Werner. 8°. 316 S. Berlin, S. Fischer, 1905. *M* 5,—.

Zumpe, Hermann, Persönliche Erinnerungen nebst Mitteilungen aus seinen Tagebuchblättern und Briefen. Mit Geleitwort von E. von Possart. Mit Porträtgravüre. gr. 8°. kart. München, Beck, 1905. *M* 5,—.

Besprechung von Musikalien.

Orlando di Lasso. Sämtliche Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Bd. XVI. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Einzelpreis *M* 20,—. Kompositionen mit französischem Text, Teil 3. Herausgegeben von Adolf Sandberger.

Der vorliegende, neueste Band der Ge-

samtausgabe enthält den dritten Teil der Kompositionen mit französischem Text, im ganzen 42 Kompositionen. Es sind zum weitaus größten Teil weltliche Stücke, nach Dichtungen von Ronsard und Marot vorwiegend, dann von Villon, du Bellay, de Magny; auch ungenannte Dichter sind vertreten. Dieser Band mit zwei schon früher erschienenen bringt Lasso's Kompositionen auf französische Texte zum Ende.

Was diese Kompositionen ganz besonders interessant macht, ist der Umstand, daß in ihnen eine eigene Gattung zur höchsten Vollendung gebracht wird, die ganz verschieden ist, sowohl vom italienischen Madrigal, wie vom deutschen Lied: die französische *chanson*, ein Gebilde voller *verve*, Witz, Anmut und liebenswürdiger Schalkhaftigkeit. Nirgends in der alten Vokalmusik finden sich so lebendige Rhythmen, ein so sprudelndes *parlando*, eine solche Zierlichkeit in einzelnen Zügen und in der ganzen Form überhaupt, wie in der französischen *chanson* zur Zeit ihrer vollen Blüte. An Jannequin und dessen Kreis knüpft Lasso an und bringt die Gattung auf den höchsten Punkt, den sie überhaupt erreicht hat. Man könnte mit ihr am ehesten die italienische Villanella vergleichen, doch steht diese an Feinheit der Ausarbeitung beträchtlich hinter der *chanson* zurück, wenigstens hinter der des Jannequin und Lasso. Die Gattung ist auch dadurch besonders merkwürdig, daß sie aus einer echten Poesie heraus erblühte, was beim italienischen Madrigal und beim deutschen Lied durchaus nicht im gleichen Maße zutrifft. Ronsard, Marot, der Dichterkreis der französischen Renaissance schufen eine Fülle prächtiger poetischer Gebilde, die den Musikern eine neue Aufgabe stellten: ein so ausgelassener Frohsinn, solche Freude am Leben, eine so kräftige und doch zarte Erotik spricht weder aus der italienischen, noch der deutschen Dichtung der Zeit. Die treuherzige Biederkeit, mitunter Derbheit und Ungelenkheit der deutschen Lyrik, die übervornehme italienische Weise, die gezielte Schäferpoesie der Italiener sind wesensverschieden von dieser französischen Lyrik, die gleichsam zwischen beiden steht. Kein Wunder, daß Musiker von den Fähigkeiten eines Jannequin und Lasso eine ganz neue Gattung so hoch bringen konnten. Die erstaunliche Universalität des Lasso zeigt sich auch hier wiederum. Er singt französische Lieder, als wäre er in Frankreich geboren und erzogen, als hätte er sein ganzes Leben in Paris zugebracht. Die meisten der Lieder dieses Bandes sind entzückende Stücke, die auch heutzutage ihre Anmut und Frische noch in sich tragen. Auf Form und Aufbau hin betrachtet, weisen sie nach verschiedenen Richtungen hin. Da

findet sich die leicht gefügte Villanella (z. B. III. 19: »Mais qui pourrait être celui« für 3 Stimmen, als Strophenlied). In anderen Stücken kommt der Refrain zu besonderer Geltung; es liegt hier eine ganz ähnliche Form vor, wie sie Sweelinck in seiner »Rozette«, um nur dies etwas bekanntere Beispiel vergleichsweise zu nennen, angewendet hat. Derart ist z. B. II, 13 mit dem Refrain »Frère Lubin le fera bien«. Andere Stücke sind ganz in der Art des italienischen Madrigals geschrieben. Derart sind hauptsächlich einige Liebesklagen (II, 7 und 16; IV, 4); sie gehören zu den schönsten Stücken des Bandes. Wieder andere, nicht gerade zahlreiche, sind geistliche Stücke in Motettenart; unter diesen sind hervorragend wertvoll: »Père qui habite les cieux« und »A toi je crie« (III, 10 und 11). Auch ein Psalmfragment über einen *cantus firmus* findet sich (IV, 1). Die meisten Stücke sind 5stimmig, etliche 4, 6 und 8stimmige Stücke, ein 3stimmiges sind dazwischen geschoben. Die beiden 8stimmigen Stücke, als »Dialogue« bezeichnet, sind für zwei 4stimmige Chöre gesetzt. Das eine ist ein Zwiegespräch zwischen Charon und dem Schatten eines durch Liebesgram gestorbenen. Prächtig sind darin die ruhigen Fragen und Antworten des Charon den erregten Bitten des anderen gegenübergestellt. Schließlich sind zu nennen diejenigen Stücke, die für die Art der französischen *chanson* ganz besonders typisch sind. Solche sind z. B. das schon genannte humorvolle »Frère Lubin« von Marot, das auf feine Deklamation gestellte »Parens sans amis« (II, 8), Marot's »Bon jour« mit zweimaligem Refrain, das von lebendigen Rhythmen durchzogene: »Las, je n'irai plus jouer au bois«. Textlich, wie melodisch erinnert an volkstümliche Lieder das Stück: »Dessus le marché d'Arras«, wie überhaupt manchmal Anklänge an Volksmelodien sich nachweisen lassen (s. darüber Sandberger's Vorrede). Es kann freilich hier nicht die Rede sein von einer Verarbeitung in dem Sinne, in dem man beim deutschen mehrstimmigen Lied davon sprechen kann. Die aller schönsten Beispiele der *chanson* finden sich allerdings nicht in diesem Band, sondern in den Bänden 12 und 14 der Gesamtausgabe. H. Leichtentritt.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von Walter Niemann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 u. H. 3, S. 135.

Neue Zeitschriften:

- LZ** Literarisches Zentralblatt, Leipzig, Avenarius.
MMir Muusikalnui Mir.
- DAMZ** Deutsche Armee-Musikzeitung, Frankfurt a/M.
- Anonym.** War Schiller musikalisch? *NMZ* 26, 15. — Schiller's Musikästhetik, *NMZ* 26, 15. — Musikalische Ausstattung der Bühnenwerke Schiller's, *NMZ* 26, 15. — Schiller und das Melodram, *NMZ* 26, 15. — Fr. Schiller u. R. Wagner, *NMZ* 26, 15. — Schiller und die ethische Macht der Tonkunst, *NMZ* 26, 15. — Aino Akté, Die Woche, Berlin, 7, 17/18. — O. Ringholz, Geschichte des Benediktinerstiftes Einsiedeln, I. Ztschr. f. Gesch. d. Oberrheins 20, 2. — Beethoven and Scarlatti, *The Athenaeum*, London, No. 4044/45. — J. W. Lyra, D. M. Luther's deutsche Messe (Bespr.), *LZ* 56, 21. — Hym-Tunes derived from Weber, *MT* 61, 747. — Congresso di Musica Sacra 6, 7 e 8 Giugno 1905 (Turin), *Santa Cecilia*, Torino, M. Capra, 6, 10/11. — Les assises musicales religieuses de Clermont-Ferrand 14, 15 et 16 Juin 1905, *TSG* 11, 3. — Was sagen die Autoritäten über die Schönheit des Chorales? *GBo* 22, 5. — Zum Verständnis der päpstlichen Instruktion über Kirchenmusik, *KVS* 19, 3/4. — Neuere römische Dekrete und Entscheidungen über Kirchenmusik, *KVS* 19, 3, 4. — Heilige Messe und protestantische Liturgie, *GBo* 22, 4. — Die Murhard'sche Bibliothek in Kassel, Hessenland, Kassel, 19, 7/8. — Aldo Antonietti Violinist, *MSt* Vol. 23, 591. — Hermann Rohlfing, *ZfI* 25, 21. — Zum 70. Geburtstag und 50jähr. Berufsjubiläum Ludwig Bösendorfer's, *ZfI* 25, 22. — J. Lewis Browne, *MC* 25, 1311. — P. Cornelius über Franz Liszt, *SMZ* 45, 17. — Theodor Walter, *ZfI* 25, 24. — Max Jentsch, *L* 28, 16 ff. Manuel Garcia Centenarian, *Et* 23, 5. — Patrick J. Healy, *The Musician*, Boston, Oliver Pitson Cy., Vol. 10, 5. — Wagneriana (Briefe Valleyre's über Wagner's »Tannhäuser«), *GM* 51, 21. — Nina Pacius. *Finsk Musikrevy*, Helsingfors, 1, 9. — Ett sommarhem (af Pacius). *Finsk Musikrevy*, Helsingfors, 1, 9. — Bruno Aspelin. *SMT* 25, 9. — Om sångkonst och den utbildade röstens värd, *SMT* 25, 9. — Über die Korsakow-Affäre, *RMG* 1905, 14—17. — R. Wagner im Lichte der Kritik seiner Zeit, *DAMZ* 1, 7. — Das Ballet. *RMZ* 6, 9. — Eine Krisis in d. Pianoforteindustrie, *ZfI* 25, 21. — Organaria. (Darunter: I. Anweisung des Ministers zur Aufstellung der Entwürfe u. Anschläge für Orgelbauten) *MS* 38, 5. — Zivilmusiker u. Militärmusiker, *DAMZ* 1, 6. — A budapesti ev. ref. templon organaja, *Z* 19, 11. — As Országos Zeneműtar eszméjéhez, *Z* 19, 9. — E. Witte. Das Problem des Tragischen bei Nietzsche. Halle 1904. (Bespr.), *LZ* 56, 19. — Das Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904. Bespr. *NMZ* 26, 14. — Zur »Parsifal«-Aufführung in Amsterdam (Abdruck der auf die an die deutschen Theaterintendanturen gesandten Bitten um Verbot einer Mitwirkung ihrer Bühnensänger an jener Aufführung eingelauf. Antworten, Deutsche Wochenzeitung f. Niederlande und Belgien, 13, 17. — »Oriana« (Idylle v. P. E. Pavolini u. E. Aruch, Musik v. E. Del Valle de Paz, Textabdruck), *NM* 10, 112. — Danske Kunstnare om (I. B. E.) Hartmann, *Illustreret Tidende*, Kopenhagen 1905, 33.
- A.**, M. Verordnung des kgl. sächs. Landeskonsistoriums, Orgelbauten betr. v. 21. Febr. 1905, *ZfI* 25, 21.
- Adler**, G. Socotri-Musik, D. H. Müller's Die Mehri- und Sokotrisprache II. (Südarabische Expedition der kais. Akademie d. Wissenschaften, Bd. VI, 1905, April).
- Andersson**, O. Ur Pacius breffsamling (Brieft an Pacius und seinen Vater von Spöhr u. Hauptmann), *Finsk Musikrevy*, Helsingfors, 1, 9 ff.
- Några anteckningar rörande Pacius' ankomst till Finland och hans första konserter. *Finsk Musikrevy*, Helsingfors, 1, 9.
- Andrae**, Aug. O. Reuter, Der Chor in der französischen Tragödie. (Bespr.) Neue philologische Rundschau, Gotha 1905, Nr. 8.
- Antcliffe**, H. Elgar and Strauß, *MMR* 35, 413.
- Arakiew**, D. Kaukasische Musikinstrumente im Museum des Moskauer Konservatoriums, *RMG* 1905, 12.
- Arend**, M. Gluck's Orpheus in Dresden. *BfHK* 9, 8.
- Argus**. L'opera nuova di Pietro Mascagni (Amica), *NM* 10, 111.
- B.** Berlioz als Verehrer Schiller's, *NMZ* 26, 15.

- B., A.** Un nouveau livre sur les neumes (Neumenkunde), *Santa Cecilia*, Torino, M. Capra, 6, 10/11.
- B., J.** De Roeping der Militaire Muziek, naar Kapitein J. C. Lusztig, *MB*, 20, 18.
- Hoe Wagner de »Walküre« componeerde, *MB* 20, 19.
- B., M.** Deutschlands Außenhandel in Musikinstrumenten im ersten Quartal 1905, *ZfI* 25, 24.
- B., R.** Bis orat, qui cantat, *GBo* 22, 5.
- Barini, G.** H. Berlioz, Große Instrumentationslehre. — Ch. M. Widor, Die Technik des modernen Orchesters. (Bespr.), *La Cultura di Ruggero Bonghi*, Rom, 24, 4.
- Baroni, J. M.** La lirica musicale di Pietro Metastasio, *RMI* 12, 2.
- Batka, R.** Die Musik der Japaner (mit Bespr. v. R. Dittrichs »Nippon Gakufu« und H. Riemann's »Chines. u. japanes. Melodien« f. Piano u. Violine), *Bohemia*, Prag 1905, 11. Mai, Beil.
- Schiller und die Musik, *KW* 18, 15.
- Baughan, E. A.** The profession and the art of music. *Et*, 23, 5.
- Behrend, Will.** I. P. E. Hartmann, Illustret Tidende, Kopenhagen 1905, 33.
- Bernhard, O.** Arnold Mendelssohn, *KW* 18, 13.
- Bernstein, Nic. D.** Ein unbekanntes Opernprojekt Anton Rubinstein's, *MMir*, 1095, 12.
- Die Musik zur Zeit der ersten französischen Revolution (Forts.), *MMir* 1905, 16.
- Bertini, P.** Il centenario di Manuel Garcia, *NM* 10, 111.
- Adelina Patti, *NM* 10, 112.
- Blake, Th.** The teacher's allies. *Et* 23, 5.
- Blaschke, J.** Schiller's Dramen in der Musik, *DAMZ* 1, 5 ff.
- Kompositionen Schiller'scher Gedichte, *NMZ* 26, 15.
- Instrumentalwerke zur Schillerfeier, *DMZ*, 36, 18.
- Schiller's musikalische Freunde, *DMZ* 36, 20 f.
- Friedr. v. Schiller und die Musik, *SH* 45, 16/17.
- Schiller's Gedichte in der Musik, *NZfM* 72, 19.
- Blüthgen, V.** Der Tanz der Zukunft. Deutsche Monatschrift (Lohmeyer) 4, 7.
- Bohn, P.** Peter Wagner, Paläographie des gregorianischen Gesanges. (Ausf. Bespr.), *GBl* 30, 5.
- Bordes, Ch.** Les chœurs d'Esther et d'Athalie par J. B. Moreau, *TSG* 11, 3.
- A. Schweitzer. J. S. Bach, le musicien-poète. (Ausf. Bespr.), *TSG* 11, 3.
- Bouyer, R.** Le secret de Beethoven: Lettres d'amour et feuilles au vent, *IV*, M 71, 17.
- Bowden, W. J.** Will. Faulkes organist and composer, *MSt* Vol. 23, 593.
- Bradley, O.** William Shakespeare, The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy., Vol. 10, 5.
- Braungart, R.** Die Schaubühne der Zukunft, *RMZ* 6, 9.
- Brieger-Wasservogel, L.** Antonio Salieri, *RMZ* 6, 10.
- Broekhoven, J. A.** The tone producing functions of the vocal organs, *MC* 25, 1311 ff.
- Burlingame-Hill, E.** Reality and poetry, The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy., Vol. 10, 5.
- Sergei Rachmaninoff. *Et* 23, 5.
- Busch, Ed.,** nach Tobner, P. P. Die Zisterzienserabtei-Kirche zu Lilienfeld in Niederösterreich, *ZfI* 25, 23.
- C. Alessandro Scarlatti**, *MMR* 35, 413.
- C., H. de.** Le Festival Beethoven à Paris, *GM* 51, 20.
- Carnot, M.** Hohenrätens Volkslied. Schweizerische Rundschau, 5, 1/3.
- Casson, Th.** The pedal organ: its history, design and control, *MSt*, 23, 590 ff.
- Cecil, G.** Temperament in singers, *Et* 23, 5.
- Conrat, H.** Die Familie Garcia, *BW*, 7, 13.
- Cooke, J. Fr.** The great music schools of London and the English system of examinations in music (Albert Hall), *Et* 23, 5.
- Cursch-Bühren, F. Th.** Justus Wilh. Lyra, *SH* 45, 18.
- Curzon, H. de.** Au temps »d'Armide«, *GM* 51, 18.
- L'ancien théâtre italien à Paris, *GM* 51, 18 ff.
- Darkow, M.** Stephen C. Foster und das amerikanische Volkslied, *Mk* 4, 16.
- Davidson, J. A.** Joh. Brahms, *MSt* Vol. 23, 592.
- Debay, V.** Armide a l'Opéra, *CMu* 8, 9.
- »La Cabrera« (Auff. d. Oper v. G. Dupont in Paris), *CMu* 8, 10.
- Adriana Lecouvreur (Cilea), Siberia (Giordano), *CMu* 8, 10.
- Dechevrens, A.** Risposta a Giulio Bas (Rassegna Gregoriana, 1905, 3/4 über sein Werk »Le rythme grégorien«, réponse à Mr. Pierre Aubry), *Santa Cecilia*, Torino, M. Capra, 6, 10/11.
- Diehl, W.** Geschichtliche Erinnerungen zur Organistenfrage, *MSfG* 10, 5.
- Diets, M.** Schiller-Sinfonien, *NMZ* 26, 15.
- Dotted Crotchet.** Durham Cathedral, *MT* 61, 747.
- Draa, Chas. C.** Suggestions for young teachers, *Et* 23, 5.
- Elson, L. C.** Coleridge-Taylor and his new book (24 Negro-Melodies), The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy., Vol. 10, 5.

- Some curious musical dictionaries, *Et* 23, 5.
- Ertel, P.** Eine öffentliche Volksversammlung (Verein Berliner Musiker, 20. Apr.), *DMZ* 36, 17.
- Finck, H. T.** Bedeutende amerikanische Komponisten, *Mk* 4, 16.
- Fischer, G.** Neue Bülow-Briefe. (Bespr.), *RMZ* 6, 9.
- Fleury, A.** Les plus anciens manuscrits et les deux écoles grégoriennes. *Etudes*, Revue fondée en 1856 par les pères de la compagnie de Jésus, Paris 1905, Bd. 102, S. 668 ff., 814 ff.
- Flodin, K.** Fredrik Pacius, *Finsk Musikrevy*, Helsingfors, 1, 9.
- Franke, A. H.** Musikalische Studien in Westtibet, *Ztschr. d. deutsch. Morgenländ. Gesellschaft*, Bd. 59, S. 91—104, Leipzig 1905.
- Friedlaender, M.** Kompositionen zu Schiller's Werken, *Deutsche Rundschau*. Berlin 31, 8.
- Furuhjelm, Er.** Sibelius' musik till »Pelléas och Mélisande«, *Finsk Musikrevy*, Helsingfors 1905, 15. Apr.
- G.** Der Papstmarsch und die päpstliche Entrade, *KVS*. 19, 3/4.
- G.** A. G. En blick på vart musiklif, *Finsk Musikrevy*, Helsingfors 1905, Nr. 6.
- Till serien af Paciusminnen, *Finsk Musikrevy*, Helsingfors 1, 9.
- Garms, J. H.** Kritik, Kritik-op-Kritik en Kritik-op-Kritik-op-Kritik, *WvM* 12, 18.
- Gates, W. Fr.** Muscular preparation for pianoforte technic, *Et* 23, 5.
- Genike, R.** Die Geschichte des Klaviers, *RMG* 1905, 13—17.
- Gietmann, G.** Un piccolo trattatello sul canto ecclesiastico in un manuscritto del secolo X—XI, *Santa Cecilia*, Torino, M. Capra 6, 11.
- Goetschius, P.** Art and dilettantism, *Et* 23, 5.
- Golther, W.** Schiller und Wagner, *Bayreuther Betrachtungen*, *Mk* 4, 15.
- Goodnough, M. A.** Pianoforte effects, *Et* 23, 5.
- Goulet, A.** »La Cabrera« (Auff. d. Oper v. G. Dupont in Paris), *GM* 51, 20.
- Grove, G.** The first Symphony of Brahms, op. 68, *MT* 61, 747.
- Grunsky, K.** Deutsche Musik in Paris, *KW* 18, 16.
- Guerrini, P.** A proposito di una »Stabat Mater«, *Santa Cecilia*, Torino, M. Capra, 6, 10, 11.
- Gutmann, Alb.** Ludwig Bösendorfer. Die Wage, Wien, 8, 14, 15.
- Hagemann, J.** Arnold Mendelssohn, *NMZ* 26, 14.
- Hasselt, Ch. von.** Les anciens vaudevillistes: »Du Mersan«, *RAD* 1905, 15. März.
- Heckel, K.** Briefe Hugo Wolf's, *Münchn. Neueste Nachr.* 1905, 20. Mai.
- Heuß, A.** Über einige moderne musikalische Ausdrücke, *S* 63, 34.
- Hoffmann, N.** Die Rose vom Liebesgarten, *NMP* 14, 10.
- Hohenemser, R.** Schiller als Musikästhetiker, *Mk* 4, 15.
- Houdard, G.** Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité (D'après une thèse récente de M. Laloy), *Bulletin de l'Académie des Artistes Musiciens de Province* 1905, Mai-No.
- Höveler, P.** Erinnerungen an P. Piel †, *KVS* 19, 3/4.
- Huré, J.** »Siberia« (Auff. d. Oper v. Giordano in Paris), *MM* 17, 9.
- J., A. J.** Max Reger, *MT* 61, 747.
- Jaschik, A.** Acz Országos Zeneműtár kéréséhez, *Z* 19, 9.
- Jerichau, Th.** Zur Notenschrift, *ZIMG* 6, 8.
- Insenser, A.** El Penadès. Balls, Dansas y Comparsas Populares, *RMC* 2, 16.
- Joß, V.** Steht Schiller's Sprache unter dem Einflusse der Musik? Die Wage, Wien, 8, 16/19.
- Schiller und die Musik, *Die Wage*, Wien, 8, 19.
- »Jessika«. (Erstauff. d. Oper v. J. B. Foerster in Prag), *S* 63, 35.
- K., M. J. H.** De groote Militaire Muziekwedstrijden te Tilburg, *MB* 20, 17.
- Kellen, J.** Komponistenhonore, *MMir* 1905, 15—16.
- Kenyon, C. F.** The opinions of a heretic, *MSt* 23, 590.
- The Ideal and the Real, *MSt* Vol. 23, 592.
- Kistler, C.** Neugebackenes Partiturelles, *Tagesfragen*, Kissingen, 1905, Nr. 3.
- Kleffel, A.** »Die Heirat wider Willen« (Erstauff. d. Oper v. E. Humperdinck in Berlin), *RMZ* 6, 9.
- Klob, K. M.** »Glocke«-Komponisten, *Neue Bahnen*, Wien 5, 9.
- Kloß, E.** Schiller und die Musik, *MWB* 36, 18.
- Rich. Wagner u. die klassische Literatur, *MWB* 36, 19.
- Knorosowsky, J.** Ein Ritter der Spitzelei u. Denunziation (der Direktor der kais. russ. Musikgesellschaft, P. N. Tschermisinow), *MMir* 1905, 17.
- Komorowsky, E. v.** Aus dem Wiener Musikleben 1904/5, *BfHK* 9, 8.
- Schiller und Mozart, *NMZ* 26, 15.
- Korngold, Jul.** Ein Brahms-Haus in Wien, *Neue freie Presse*, Wien 1905, 6 Mai.

- Kothen, Ax. v.** »Die Valküre« på Finska teatern, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1906, 15. Apr.
- Krause, M.** Das 15. Anhaltische Musikfest in Cöthen, Berl. Börs.-Courier 1906, 10 Mai.
- Kremm, H.** Siebenton- oder Zwölftonschrift, NMP 14, 10.
- Krtsmáry, A.** J. S. Bach's »Johannes-Passion« i. außerordentlichen Gesellschaftskonzert, NMP 14, 10.
- L., A.** Musiques et chanteurs d'Italie, RM 5, 10.
- La Mara.** Jessie Hillebrand, Frankf. Ztg. 1906, 17 Mai.
- Langley, G.** The pianoforte works of Francis Edward Bache, MMR 35, 413.
- Laser, A.** Musikleben in Amerika, Mk 4, 16.
- Leichtentritt, H.** Über Pflege alter Vokalmusik, KVS 19, 3/4.
- Leinburg, M. v.** Johannes Brahms in Baden-Baden, NMZ 26, 14.
- Leßmann, O.** Das Beethovenfest in Mainz (26—30. April), AMZ 32, 19.
- Liebscher, A.** Die Dresdner Volks-Singakademie, NMZ 26, 14.
- Literat. (I. E. P.)** Hartmann og den samtidige Digtning, Illustrered Tidende, Kopenhagen 1906, 33.
- Louis, R.** Ferd. Löwe, NZfM 72, 22/3. (Fest-Nr.).
- Lusztig, J. C.** »Die Heirat wider Willen« (Erstauff. d. Oper v. E. Humperdinck in Berlin), NZfM 72, 17.
- Lutz-Reutenberg.** Die Chorforschung im XIX. Jahrhundert, C 22, 5 ff.
- MacConnel Wood.** The songs of Schumann and Brahms, MST Vol. 23, 591.
- Macdougall, H. C.** Is Music teaching worth while? The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy., Vol. 10, 5.
- Manacorda, G.** Konrad Celtis' Gedichte in ihren Beziehungen zum Klassizismus u. italienischen Humanismus. Studien z. vergleichenden Literaturgeschichte, Berlin, A. Duncker, 5. Bd. 2. Hft.
- Mangeot, A.** »La Cabrera« (Auff. d. Oper v. Dupont i. Paris), MM 17, 9.
- Le Festival Beethoven, MM 17, 9.
- »Armide« à l'Opéra, MM 17, 8.
- Marmontel, F. A.** Storia del pianoforte, Rivista bibliografica italiana, Florenz, 10, 7.
- Marsop, P.** Eine Festgabe für Schiller (M. Schillings' »Dem Verklärten«), NZfM 72, 22/3, Fest-Nr.
- Ett inlägg i frågan om det bifvande konserthuset i Helsingfors Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1906, Nr. 6.
- Mathews, W. S. B.** Motivated or individual rhythms in music, Et 23, 5.
- An obscure chapter in musical development, The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy. Vol. 10, 5.
- Mathias, X.** Die Musik im Elsaß, C 24, 3 ff.
- Mercier, A.** Les chanteurs italiens à Paris: Antonio Baldelli, RM 5, 9.
- Mets, A. C.** Methods of Amateur and semiprofessional orchestras, The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy., Vol. 10, 5 ff.
- Mitschke, H.** Größler, Wann und wo entstand das Lutherlied »Eine feste Burg ist unser Gott«? Schwäbische Chronik, Sonntagsbeil. z. Schwäbischen Merkur, Nr. 106.
- Moissl, Fr.** Robert Kothe und seine Lautenlieder, NMZ 26, 14.
- Morold, M.** Wilh. Kienzl und sein »Don Quixote«, NZfM 72, 22/3 (Fest-Nr.).
- Mortier, A.** Délices et Tortures de la Musique, CMu 8, 9.
- Münser, G.** H. v. Bülow's Briefe. V. Bd. Franz Liszt's Briefe. VIII. Bd. (Bespr.), S 63, 36.
- Tonsetzer der Gegenwart 6, Engelbert Humperdinck, NZfM 72, 17.
- Naldo, A. R.** Corriere, NM 10, 111.
- Nelle, W.** Gerhardt, Rist, Tersteegen, Gellert in unseren heutigen Gesangbüchern, MSfG 10, 5.
- Niemann, W.** Ein ungedrucktes Jugendwerk Wagner's (Fis-moll-Klavierfantasie), NZfM 72, 22/3 (Fest-Nr.).
- Nodnagel, O.** Das erste Geschäftsjahr der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, AMZ 32, 17.
- O., C. v.** »Die neugierigen Frauen« von E. Wolf-Ferrari, WvM 12, 20.
- »Die Heirat wider Willen« von Engelb. Humperdinck, WvM 12, 19.
- Obrist, A.** Neue Lohengrin-Skizzen, AMZ 32, 20.
- Orchard, J. E.** The Atlanta Music Festival, MC 25, 1311.
- Ott, K.** Die Musica disciplina des Aurelian von Reomé, C 22, 4 ff.
- Perry, E. B.** Schumann's Novelletten, Et 23, 5.
- Pfeilschmidt, H.** Neue Briefe H. v. Bülow's (Bespr.), Deutsche Musikdirektoren-Ztg. 7, 20.
- Piovano, F.** Elenco cronologico delle opere (1757—1802) di Pietro Guglielmi (1727—1804), RMI 12, 2.
- Prod'homme, J.-G.** Nouvelles lettres d'Hector Berlioz, RMI 12, 2.
- Pupin, A.** Suggestive analyses, Et 23, 5.
- Puttmann, M.** Antonio Salieri, AMZ 32, 18 ff.
- Schiller in seinen Beziehungen zur Musik, BfHK 9, 8.
- A. Laser, Der moderne Dirigent (Bespr.), AMZ 32, 17.
- Quittard, H.** »Armide« à l'Opéra, RM 5, 9.
- Henry du Mont, TSG 11, 2 ff.

- Note sur un ouvrage inédit de Marc. Antoine Charpentier (1634—1704), ZIMG 6, 8.
- R.**, A. En Premiär (Urauff. v. Pacius' Oper »Kung Karls Jakt« 1852). Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 9.
- Reuß**, E. Julius Kniese, MWB 36, 18.
- Reyer**, E. Leistungen u. Ziele der Bibliotheken, Kritik d. Bibl.-Statistik, Jahrbücher f. Nationalökonomie u. Statistik, Jena, 29. Bd. 3. Hft.
- Riesenfeld**, P. Domestica und Domestiken, AMZ 32, 21.
- Rolland**, R. Hugo Wolf; Frédéric Chopin (m. Literatur-Bespr.), Revue germanique, Felix Alcan, Paris, 1, 3.
- Rosenfeld**, V. Zur »Parsifal«-Aufführung i. Holland, Die Wage, Wien, 8, 14/15.
- Rovaart**, M. C. van de. Coöperatie op muzikaal gebied. Chromatische of pedaalharp? Toonkunst, Amsterdam, 1906, Nr. 10/11.
- Rudder**, M. de. P. Cornelius—ses Lieder, GM 51, 21.
- Runze**, M. Schiller und die Balladenmusik, Mk 4, 15.
- S.** »La Cabrera« (Auff. d. Oper v. G. Dupont i. Paris), RM 5, 10.
- S.**, F. Einiges zum neuen Minimaltarif f. d. Musikkapellen des Gardekorps, DMZ 36, 18.
- S.**, J. S. Schiller, MMR 35, 413.
- S.**, R. Félix Weingartner et Johannes Brahms, GM 51, 18.
- S.**, R. L. The blessed Damozel: Rosettian and Debussyesque, The Musician, Boston, Ol. Pitson, Cy., Vol. 10, 5.
- Saint-Saëns**, C. Franz Liszt, MMir 1905, 17.
- Savenau**, C. M. v. Trinklied aus dem 16. Jahrh. (im Grazer Joanneum), NZfM 72, 22/3 (Fest-Nr.).
- Saville**, R. Twentieth-Century Song Composers, III. Cyrill Scott, The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy., Vol. 10, 5.
- Schering**, A. Der Allgemeine Deutsche Musikverein seit Liszt's Tode, NZfM 72, 22/3 (Fest-Nr.).
- Schiederemair**, L. Gustav Mahler, NZfM 72, 20.
- Schröder**. Der Döppler Sturmarsch (mit Noten), Die Heimat, Kiel, 15, 4.
- Schubring**, P. Peter Cornelius, Die Hilfe, Berlin, 11, 13/14.
- Schüz**, A. Die Musik zu Schiller's Dramen, KW 18, 15; NZfM 72, 19.
— Schiller und die Musik, NMZ 26, 15.
- Segnitz**, E. Heinrich Zoellner, BfHK 9, 8.
- Seidl**, A. Musikdrama oder musikalisches Festspiel? Dramaturgische Blätter (K. L. Schröder), 1, 4.
- Servières**, G. Les oratorios de J. J. Le Sueur, TSG 11, 2 ff.
- Sivry A. de**. Les Origines de la Mélodie française, MM 17, 8.
- Spaan**, P. Over system in de muzikale compositie-leer, WvM 12, 20.
- Spanuth A.** Letzte Klänge der New Yorker Saison, S 63, 35.
- Solerti**, A. Lettere inedite sulla musica di Pietro della Valle a G. B. Doni ed una Veglia drammatica-musicale del medesimo, RMI 12, 2.
- Spitta**, Fr. Der Streit über die Entstehung des Lutherliedes, MSfG 10, 5.
- Starmer**, W. W. Regarding Carillons, ZIMG 6, 8.
- Sternfeld**, R. Dramatische Parallelen zwischen Schiller u. Wagner, NMZ 26, 15.
- Steuer**, M. Von den Leiden u. Freuden eines Musikreferenten, S 63, 36/37.
- Storck**, K. Schiller und die Musik. — Schiller über Musik. — Schiller in der Musik, Der Türmer, Stuttgart, 7, 8.
— Musikalische Verarmung unseres Volkes, Zeitfragen, Berlin, 1906, Nr. 13.
— Die erste deutsche Oper, Der Türmer, Stuttgart 7, 7.
— E. Humperdinck's »Die Heirat wider Willen«, KL 28, 10.
- Streatfield**, R. A. Verdi and »King Lear«, MT 61, 747.
- Szászy**, J. As íyabb magyar népdalokról, Z 19, 11.
- Tabanelli**, N. La »Questione del Parsifal« in America, RMI 12, 2.
- Tapert**, W. Zum Nachdenken, RMZ 6, 9.
- Taylor**, B. Technic in relation to music, Et 23, 5
- Textor**, H. J. P. De muziek in de hedendaagsche litteratuur, WvM 12, 17.
- Thiessen**, K. Das deutsche Gesangsvereinswesen, NZfM 72, 21 ff.
- D'Udine**, J. Le Goût Musical, CMu 8, 10.
- Uffrecht**, B. Der Erzeugungsmechanismus unseres Operngenusseres, AMZ 32, 19.
- Untersteiner**, A. Il Quartetto d'arco prima di Beethoven, NM 10, 111.
- Vancsa**, M. Hans Pfitzner's »Die Rose vom Liebesgarten«, Die Wage, Wien 8, 16/19.
- Vatielli**, F. I Canoni Musicali di Ludovico Zaccani, NM 10, 112.
- Viotta**, H. Schiller's verhouding tot de muziek, Cae 62, 5.
- Waldo**, F. The first American Violin maker (Benj. Crehore in Milton), The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy. Vol. 10, 5.
- Walter**, K. Juristen unter den Musikern, MS 38, 5.
- Washington**, B. T. Samuel Coleridge-Taylor, The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy. Vol. 10, 5.
- Weber**, W. M. Enrico Bossi, sein Werden und Wirken, MWB 36, 21.

- Weichold, Rich.** Weichold's Saitenmesser, Zfl 25, 22.
- Weingartner, F.** Zum Beethoven-Fest in Mainz, AMZ 32, 17.
- Amerika. Eine zwanglose Plauderei, Mk 4, 16.
- Welti, H.** Von der deutschen komischen Oper, Die Nation, Berlin, 22, 29/30.
- Wickenhauser, R.** Der steiermärkische Musikverein in Graz, NZfM 72, 22/3 (Fest-Nr.)
- Widor, Ch. M.** Alb. Schweitzer, J. S. Bach, le musicien-poète (Ausf. Bespr.), MM 17, 9.
- Wodell, F. W.** Vocal study, The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy., Vol. 10, 5.
- Wolff, K.** Die Kölner Festspiele im Juni 1905, RMZ 6, 10.
- Wilhelm Mühlendorfer, RMZ 6, 10.
- X. Hatalom, Z** 19, 10.
- Hartman og hans Hjem, Illustreret Tidende, Kopenhagen 1905, 33.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

Ortsgruppen.

Berlin.

In einer konstituierenden Versammlung am 21. Mai im Saale der Singakademie unter Vorsitz von Univ.-Prof. Dr. Kretzschmar wurde eine neue Ortsgruppe gegründet, deren Statuten von der Versammlung durchberaten und festgelegt wurden. Als Vorsitzender wurde gewählt der Direktor der Singakademie Prof. Georg Schumann, als sein Stellvertreter Univ.-Prof. Dr. Max Friedländer, als Schriftführer Priv.-Doz. Dr. Joh. Wolf (NW., Prenzlauer Allee 30), als sein Stellvertreter Dr. E. von Hornbostel, als Kassenwart Direktor Prof. Dr. Zelle, als Beisitzer Oberbibliothekar Dr. Kopfermann und Geh. Ob.-Reg.-Rat. Dr. Freund. Die erste ordentliche Sitzung der neuen Ortsgruppe wird im Juni stattfinden.

Erich von Hornbostel.

Frankfurt a. M.

Am 14. März sprach Herr Professor Dr. W. Nagel aus Darmstadt über »Gluck und Mozart«. Da dieser Vortrag im »Musikalischen Magazin« (Langensalza, Beyer & Söhne) gedruckt erscheinen wird, kann von einer Inhaltsangabe an dieser Stelle abgesehen werden.

Am 4. April erfreute Herr Dr. med. G. Avellis mit fesselnden Ausführungen über Garcia's Erfindung des Kehlkopfspiegels und anschließend mit einem Bericht über die Feier von Garcia's 100. Geburtstag in London, an welcher der Redner teilgenommen hatte.

Albert Dessoff.

Kopenhagen.

Die dänische musikhistorische Forschung hat in Vizepolizeidirektor V. C. Ravn einen ihrer ersten Männer verloren. Die Kopenhagener Ortsgruppe der IMG. bedauert den Verlust ihres Vizepräsidenten und eines ihrer geschätztesten und beliebtesten Mitglieder.

Vilhelm Carl Ravn war in Helsingör im Jahre 1838 geboren. Er trat die juristische Laufbahn an, wurde im Bureau der Kopenhagener Polizei angestellt und avancierte durch seinen scharfen juristischen Kopf, seinen Fleiß und seine Humanität zu der hohen Stellung eines Vizepolizeidirektors. Von bescheidener, zurückhaltender Natur, war er dem großen Publikum wenig bekannt, bei seinen Untergebenen jedoch beliebt und geachtet.

Schon früh hatte er sich mit Musik beschäftigt und war eine Zeitlang nach Bergreen Gesanglehrer am staatlichen Gymnasium in Kopenhagen (Metropolitanskolen), allmählich wandte er sich speziell der Forschung der älteren dänischen Musik zu. Mit seinem durch die Jura geschärften Blick, mit größter Umsicht, mit Fleiß und Gründlichkeit durchforschte er die Quellen der dänischen Musik. Namentlich die historische Seite (und hier besonders die personalhistorische, kulturelle — weniger die ästhetische) hatte das höchste Interesse Ravn's erregt und wurde von ihm meisterhaft gepflegt, so daß er als einer der ersten das Material für die Grundlage einer wissenschaftlich gründlichen und systematisch geordneten dänischen Musikgeschichte herbeschaffte.

Leider sind seine Studien in kleineren Abhandlungen, in Zeitschriften, Tageszeitungen oder in den Publikationen des *Samfundet til Udgiøve af dansk Musik* erschienen, obschon ein Aufsatz wie der über Gluck und Scheibe (betreffend den Einfluß von Scheibe auf Gluck und die Bedeutung von Gluck's Kopenhagener Aufenthalt in dieser Hinsicht) von weit mehr als lokalem Interesse ist.

Ravn war, wie gesagt, ein sehr bescheidener Mann und fast peinlich selbstkritisch; es genügte ihm die Anerkennung des leider nur kleinen Kreises von Fachkundigen. Seine Gesundheit war in den letzten Jahren sehr angegriffen, auch büßte er das eine Auge ein. Er wird uns gewiß viele wertvolle Studien hinterlassen haben.

Zweimal veranlaßten äußere Umstände ihn jedoch zu größeren gesammelten Arbeiten: einmal, als er aufgefordert wurde, den Aufsatz über Skandinavische Musik für das Mendel-Reißmann-Lexikon zu schreiben (im Supplementband) und dann als ihm die Abfassung des ersten Teils der Festschrift des Musikvereins übertragen wurde, ein Buch (mit dem Untertitel: Konzerte und musikalische Gesellschaften in der älteren Zeit [1886]), das auf die gründlichsten und fleißigsten Studien gebaut ist und eine Fülle von Wissen birgt.

Wir jungen Musikskribenten sahen zu Ravn als zu einem Meister und Vorbild auf — die dänische Musikwissenschaft hat durch seinen Tod einen schweren Verlust erlitten.

William Behrend.

Paris.

La séance du 20 mars a été en grande partie consacrée à des questions d'ordre intérieur. La thèse récente toutenue en Sarbonne par M. Laloy, sur Aristoxène, a donné lieu à un échange d'observations entre M. Ruelle et son auteur.

La dernière séance (16 avril) a été toute entière consacrée à une conférence du plus haut intérêt pour l'histoire de l'ancienne Ecole française de violon, par M. de La Laurencie: Quelques Primitifs français du Violon; conférence illustrée par une audition d'œuvres reconstituées par nos érudits collègues de La Laurencie et Quittard; en voici le programme:

Quatre sonates de du Val pour violon et basse continue; une sonate de du Val et deux de Rebel pour deux violons et basse-continue; un Concert de J. Baptiste Anet (dit Baptiste) pour quatuor, violes et instruments à vent.

J.-G. Prod'homme.

Neue Mitglieder.

Arkwright, G. E. P., Crowhott, Highclere, Newbury, Hants.

Brussel, Robert, Paris, 38bis rue Mozart.

Claypole, A. G., Kent College, Canterbury.

Fischesser, Léon, Paris, 48 Faubourg Poissonnière.

Lalo, Charles, Bayonne 62 rue d'Espagne.

Mey, Kurt, Privatgelehrter und Musikschriftsteller, Weißer Hirsch bei Dresden, Heinrichstraße 19.

Müller-Liebenwalde, Frau Julie, Gesanglehrerin, Berlin W. 15, Pariserstraße 5.

Nin, Joachim, Paris, 3 Villa Monceau.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Abert, Privatdozent Dr. Herm., Halle a. S., jetzt Richard Wagnerstraße 33.

Feldix, Guido, cand. phil., früher Rostock, jetzt Heidelberg, Gaisbergstraße 11.

Meinecke, Dr. L., früher Koblenz, jetzt Wiesbaden, Hellmundstraße 12.

Staiger, Robert, cand. phil., Charlottenburg, jetzt Wilmerdorferstraße 12.

Stoel, C. F., früher Padang, jetzt Amsterdam, Johann Verhulststraat 63.

Ausgegeben Anfang Juni 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 10.

Sechster Jahrgang.

1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *ℳ* für die 2 gespaltene Petitzteile. Beilagen 15 *M.*

Zur Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier¹⁾.

Zu dem Artikel in der »Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft« — Mai 1902 — »Zur Lehre der Tonbildung auf dem Klavier« von Tony Bandmann, Hamburg, ergreife ich nach dreijährigen Verzögerungen das Wort, herausgefordert durch den ganz unwissenschaftlichen Standpunkt des Artikels, wie auch durch die Stelle auf S. 310:

»Ich selbst verdanke nicht nur die ersten Anregungen, sondern auch die Möglichkeit, sie in die Praxis zu übertragen, einem Mann, der sich die Ergründung der Klangbildungsgesetze für das Klavier zur Lebensaufgabe gemacht hat, dem Amerikaner Frederic Horace Clark. Auf seine Forschungen haben sich folgende Auseinandersetzungen aufgebaut.«

Nur deshalb, weil es der Schreiberin gelingt, meine Forschungen auseinanderzureißen, ohne es zu merken, ist es begreiflich, daß sie noch andere Lehrer für ihre Sache in Beschlag nimmt, die auf einem ganz anderen Standpunkt stehen und S. 310 sagt:

»Auch befinde ich mich mit verschiedenen Gedanken E. Caland's in ihrer Schrift »Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels« in Übereinstimmung« und S. 316:

»Zum Schluß möchte ich noch meinen Lehrer Ludwig Deppe erwähnen . . . Er lehrte uns schon den freien Fall, den absichtslosen Fall des Tropfens . . . Alles was H. Klose in seiner Broschüre »Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels« über Methode, Loslösung vom Persönlichen, Aufhebung der direkten Willensäußerung, Absichtslosigkeit sagt, unterschreibe auch ich voll und ganz.«

Wenigstens zuerst bekommt man den Eindruck, daß Frl. Bandmann auf nichts anderes abzielt, als eine Vermischung von Deppe's Lehre mit der meinigen, ohne zu merken, daß Tod und Leben antipathisch sind; und ich wäre ja selbst nicht so bald zu einem anderen Urteil ihrer Sache gekommen, wenn nicht durch persönliche Orientierung es sich herausgestellt hätte, daß sie eine im stillen zäh festgehaltene, eigene Kunstidee zu haben glaubt, nämlich den Wurf, welcher die Krone auf die Klavierspielkunsterkenntnis

1) Dieser Aufsatz fand in erster Linie deshalb Aufnahme, weil er über den Ursprung der Klaviersmethode Deppe's und seiner Nachfolger Aufklärungen gibt; sodann hatte der Verfasser ein Anrecht darauf, gegen die Entstellung seiner Anschauungen durch Frl. Bandmann zu protestieren. Die Red.

setzen soll. Sogar Professor Fleischer hat dieses einseitige Zerstückelungsverfahren protegiert mit den Worten: »Soll die Saite möglichst schön klingen . . . kann dies nur durch eine Art von Wurf geschehen«. Hiermit nun endlich war Frl. Bandmann's 20jähriger Drang, als Kunstkoryphäe sich zu erweisen, in diesem Wirrwarregebnis legitimiert, und somit kam ihre Seele zur wohlverdienten Ruhe.

Hätte sie nur die erste Eigenschaft des Künstlers gehabt oder sie je erwerben wollen, nämlich Klarheit, so möchte sie es doch den Menschen verständlichen, daß sie ihre eigene Kunstlehre des Wurfs betreibt und dabei auf Deppe's Lehre des Falls eigentlich fußt, und dabei es noch für notwendig findet, Clark's Kurven mit hinein zu vermengen, weil man sonst gar nicht aus dem Gerede vom fingerlosen Klavierspiel klug werden kann, welches Clark in aller Welt allein lehrt, und welches ihr doch ganz tauglich zu sein scheint — dann wäre ja alles damit gut! Klarheit ist nun einmal in der Kunst eine Hauptsache, und aus keinem anderen Grunde bemühe ich mich, Frl. Bandmann's Sache und die Deppe'schen Irrlehren ihr und den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft deutlich zu machen.

Sie sagt mit deutlichen Worten, daß meine Lehre für sie den Grund und Boden abgibt; sie gibt nirgends mit Worten an, daß sie doch durchaus diesen Boden mit Deppe's toter Fallehre verquicken will. Noch unbestimmter wird dieses Durcheinander mit ihrer erhabenen Kunstidee des Wurfs vermengt. Sie zeigte mir einen kleinen Ball, welcher mit einem Gummifaden am Ende eines Stockes aufgehängt war. Dieser Ball wurde dann auf die Tasten des Klaviers geworfen als Symbol der schweren, passiven, unbewußten, toten und noch dabei belebten Körpermasse, welche für die Professor Fleischer'sche schöne Tonbildung des Klavierspiels von dem Pianisten absichtslos geworfen sein sollte. Allerdings machte das ja kaum etwas aus, daß Frl. Bandmann kein Vorbild für die Absichtslosigkeit selbst besorgte, wenn das doch die Hauptsache war — diese Absichtslosigkeit des Werfens, auf welche, wie sie meinte, es bei der ganzen Kunst ankäme. Man kann immerhin eher denken, daß diese Absichtslosigkeit in dem geworfenen Gewicht selbst liegen dürfte. Doch all dies ist das, was sie und ihr Lehrer Deppe verschiedentlich vorzutragen wissen, bis der Leser voll und ganz glaubt, daß die Absichtslosigkeit sowie die Absicht des Künstlers, die Passivität und die Aktivität besonderer Teile des Körpers, auch mit noch vielen anderen geheimnisvollen, gar schwer zu erklärenden Dingen, ein Irrlichter-Potpourri tanzen, in welches diese höchst künstlerischen Momente in jedem zufälligen Augenblick zu dem zufälligen Zweck sich ganz »mysteriös« und »unbewußt« auch »absolut willenlos« hineinpassen!

Frl. Bandmann wie Deppe selbst und sein ganzes Gefolge meinen, daß diese künstlerischen Undinge ernste Kunstmomente seien! Und gerade darum, weil sie diese Undinge für Kunsterfordernisse halten, erlaube ich mir, gegen jeden Zusammenhang zwischen all dem, was ich in der Kunst habe erwirken wollen und erwirkte, einerseits, und all dem Streben in bezug auf Klavertechnik und Tonbildung, welches Deppe, seine Schüler und Frl. Bandmann andererseits gezeigt haben, mich zu verwahren und sie als grundverschieden zu erklären.

Frl. Bandmann und Frl. Caland studierten eine kurze Zeit mit mir in Berlin im Jahre 1885 und gaben mir dann schriftlich, daß sie von mir die Anatomie von Taille (Gesamtmuskulatur des Oberkörpers) bis zur Finger-

spitze, die Ausnützung dieser Kraftquellen beim Klavierspiel, die runden und Kurvenbewegungen überhaupt und das Integrieren der Hand sowie der anderen Glieder gelernt haben, um sie als Formmassen in einer Harmoniestreitzusammensetzung zu gebrauchen und durch freies Hand-Zykloidieren die Fingerbewegungen zu vermeiden.

Das Ergebnis meines Verwerfens der ganzen Deppe'schen Lehre veröffentlichte ich damals in Berlin¹⁾, und in Chicago im Jahre 1892 kam mein philosophischer Roman »Iphigenia von Stein, einer Pianistin Religion ihrer Kunst« als approximierte Biographie meiner verstorbenen Frau, der Beethoven-Pianistin Anna Steiniger, heraus, in welcher ich die Deppe'sche Irrlehre eingehend bloßlegte, sowie die Momente dieser Zeit, in welcher Frl. Bandmann und Caland und andere des Deppe'schen Gefolges wie auch Deppe selbst meine Forschungen aufzunehmen suchten. Trotz alledem kam im Jahre 1897 Frl. Caland in ihrer ersten Broschüre mit einer Verwischung von Deppe's toter Fallehre mit meiner lebendiger Kunstlehre heraus, und diesen Weg des Durcheinanders schlug hernach auch Frl. Bandmann ein. Ohne meine philosophischen Schriften studieren zu wollen, ohne zu erkennen, inwiefern sie meine Lehre entstellen und unbewußt stehlen, fahren diese Damen in trauriger Zerrfahrenheit fort und tragen dazu bei, jedes wahre Wirken der Wissenschaft einer transzendentalen Klaviertechnik unmöglich zu machen.

Heute kommt die neueste Broschüre von Frl. Caland in meinen Besitz. »Die Ausnützung der Kraftquellen«, worin sie die Priorität für dieses mein und meiner Frau geistiges Eigentum behauptet, was sie doch im Prinzip im Jahre 1885 von uns lernte. Dies ist nun der zwingende Grund, der mich endlich zu diesen Zeilen veranlaßt. Zwanzig Jahre lang habe ich vermieden in Deutschland Deppe's Diebstahl meiner anatomischen Studien (sie sind nur ein Teil meiner Forschungen) aufzudecken, die ich, um Liszt's transzendente Kunst zu ergründen, bei Dr. Oskar Paul in Leipzig im Jahre 1877 aufgenommen hatte, da Liszt selber im Jahre 1876, 1877, 1878, 1882, 1883 mir die Winke gegeben hat und das Ergebnis meiner Forschungen im Jahre 1885 mit seiner Zusage beehrte. Bis Liszt das tat, hat Deppe mich meiner anatomischen Tendenzen wegen tüchtig ausgelacht und mir schriftlich untersagt, solche absurde Kunstverhältnisse schaffen zu wollen.

Als Deppe, zitternd, jammernd und selbst Tränen weinend, vor mir und Zeugen in Charlottenburg (Juni 1885), in seiner eigenen Wohnung gleichsam in sich zusammenfiel, weil seine Absicht entdeckt war, entschloß ich mich aus Mitleid mit einem alten Menschen, ihm aus dem Wege zu gehen und reiste sofort mit Frau und Kind nach New York. Gott weiß, daß Frl. Bandmann und Caland in ihrem dem Deppe'schen so ähnlichen Benehmen der Wissenschaft, der Kunst und mir gegenüber mich zu diesen Zeilen veranlassen, sowie, daß die ca. 2000 Schriftstücke aus Deppe's Feder, die in meinem Besitze sind, diese unerquickliche Sache in ein allzu krasses Licht bringen könnten, falls ihre unrühmliche Tendenz fortgesetzt wird.

Deppe, der ausgesprochener Instinktmensch war, fühlte sehr stark, daß jede Anlehnung seiner Fallehre an die Naturwissenschaft äußerst gefährlich für seine Sache sein könnte. Er hatte hierin recht. Sobald man an die Harmonie der Anatomie nur denkt und daneben an die Zusammenhangslosigkeit

1) »Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel«. Verlag Raabe und Plothow, Berlin 1886.

keit des Falls, wird man stutzig und fragt: »Wie, diese Fallehre soll etwas Natürliches sein? Höchstens muß sie unter dem Natürlichem stehen, weil sie etwas Totes oder eben noch nicht in einer Verhältnisökonomie Aufgefaßtes ist.«

Deswegen suchte ich im Jahre 1885 als theoretische Norm und geringsten Zustand der Verhältnißvölligkeit, welche aller Harmonie allein Stoff schaffen kann, die Harmoniefreiheit der Bewegungen im Sonnensystem als Bild des Substantialitätswirkens jedes reellen klassischen Musizierens zu beleuchten. Ich dachte hier, auf rein wissenschaftliche Weise das musikalische Publikum zu der Erkenntnis zu bringen, daß alles Anschlagen, Fallen und Werfen unnatürlich und deshalb unkünstlerisch wäre, und ich gab einen Weg an, mittels der Harmoniefreiheit in dem proportionierten Zusammenwirken von Sprudeln aus Schulter-, Ellenbogen- und Handgelenken die universale Naturäußerungsweise zu erreichen und da hinüber und hinaus zu einer Kunstbewegung zu gelangen, welche mit der Naturbewegung Hand in Hand ging.

Obschon Deppe und keiner seiner Genossen bis jetzt das im geringsten haben begreifen können, so ahnten sie doch, daß ich recht hatte, verstanden es aber nicht und nahmen aus dem Stoffe, den ich in Gebrauch zog, nur gerade das, was ihrer Phantasie entsprach, und gingen ganz blind daran, wie gesagt, ihr ganzes Durcheinander selbst zu verkochen. Denn den Umfang, welchen die Absurdität des die lebendige Natur, die animalischen Bewegungsmittel mit der toten Fallehre Verbindenwollens annimmt, erkennt man in dem Unsinn, welchen Frl. Bandmann und Frl. Caland in ihren Schriften leisten.

Ich suchte die Bewegungsharmonien, welche die universale Natur erhalten, als Norm hinzustellen: Deppe hatte den absolut entgegengesetzten Weg schon vierzig Jahre vorher eingeschlagen und nahm das Einseitigste, das Tote, die Erdschwere!

Rubinstein sprach mir seinen Verdruß persönlich aus, daß die ihn als Naturtrieb durchziehende Tendenz, seine Körpermasse schmeißen, werfen und fallen zu lassen, von Deppe zu einer einseitigen toten Fallehre verstellt sein sollte. Rubinstein blieben die ganzen Deppe'schen Kreise unversöhnlich, und mit Recht!

Wenn Frl. Bandmann oder Caland etwas Wahres ausgesprochen haben, das vor anderen Methoden sich auszeichnet, so haben sie sich das von mir ohne weiteres angeeignet, und ich kann jeden einzelnen Schritt dadurch beweisen, daß ich anzugeben vermag, inwiefern sie keine Ahnung haben, die Winke nach harmonischem, künstlerischem Gebrauch anwenden zu können. Da aber dieser sinn- und verständnislose Aufsatz in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft veröffentlicht, und als Grund die Möglichkeit, denselben in die Praxis umzusetzen, angegeben wurde, so bin ich verpflichtet, dieser Gesellschaft, die wissenschaftliche Zwecke verfolgt, zu sagen, daß keine Möglichkeit vorhanden ist, den Wurf in einer hochfreien instrumentalen Kunst anzuwenden; und wer den Tod oder dessen Eigenschaft, wie Deppe's Fall, oder den Wurf mit dessen Flüchtigkeit und dessen »nicht-den-Stoff-mit-Form-vertilgen« als solche erkennbar zu verschmelzen sucht mit hochfreien Willenstäten und Seelenerregungen einer freien instrumentalen Kunst, der sucht nicht etwas Wahres, sondern er sucht etwas Unwahres zu tun, etwas Unästhetisches und darum künstlerisch Unwürdiges zu leisten.

Im Jahre 1885 wurde von mir die Theorie der freien Verhältnißvölligkeit eines Harmoniestreites im Klavierspiele herausgegeben.

Dies konnte Deppe damals, kann auch noch heute keiner seines Gefolges im geringsten erfassen. Ihr Begriff bleibt immer noch im alten Irrtum: die Kraft und Bewegung einfach zu erwirken; und durch die allerniedrigste Mechanikerstückelung jeder Handhaltung und Fingerbewegung (Caland und Breithaupt) stellen sie eine rohe, unentwickelte Mechanik dar, und durch einen Fall oder Wurf (Deppe und Bandmann) tragen sie das Zerstückelungsverfahren weiter und schließen jede denkbare Komplizierung und Motivierung der Bewegungen oder der Masse aus. Dabei nehmen sie hier und da das, was sie von meinen Forschungen gebrauchen zu können denken, die ich angestellt habe, um den Harmoniestreit als Evolution, in Liszts Spiel von mir wahrgenommen, auszuführen, ohne aber zu wissen, wie sie es künstlerisch anwenden sollen.

Dieser Harmoniestreit, welcher seit 3000 Jahren von allen Philosophen und Wissenschaftlern immer wieder ganz genau als Prinzip des Lebens und der Lebensähnlichkeit der klassischen Kunst besprochen worden ist, ist diesen allzu wichtig in die Kunst sich hineinmischenden Leuten eine nie geahnte Welt und auch nie klar ersehnt worden; wie blinde Kinder kriechen sie auf der Erde vor dem Kunsttempel umher!

Das Mixtum-Kompositum des Geistes des Harmoniestreitens und -fließens muß in dem komplexen Zusammensetzen der Tonbildungsbewegungen als Massenfolge künstlerisch bewußt hineingelegt sein und dasselbe bis ins kleinste durchsetzen. Dies bleibt außer einem in sich vervielfältigenden Zentrensystem der freien Kurvenbewegungen als Kraftquelle eines Harmonienfließens undenkbar. Aus den verschiedenen Zentrenquellen sprudeln nach Geistesimpulsen sphärische Ausstrahlungen von Willensemanationen heraus, welche die unendlichen Komplexvermischungen einer lebensähnlichen Äußerung und ein instrumentales Wirken realisieren, eine reelle Verkörperung des Idealisierens und Seelenzustandes.

Dies allein gibt dem Künstler die Möglichkeit, eine wahrhaft ästhetische höchstgeistige, seelische und körperliche Kunstleistung zu vollführen, und verleiht der nach Freiheit strebenden Entwicklung der Technik die selbstbezweckende¹⁾ Eigenschaft transzendentaler Betätigungen.

Doch das alles, eigentlich die ganze Transzendentalität, ist gar nicht in Vergleich zu stellen mit dem unglaublich erhabenen Einseitigkeitsmittel, wofür jetzt, im Jahre 1905, Fräulein Caland, nachdem sie meine Theorie 20 Jahre in Händen hat, sich auf die Priorität berufen will, auf die Tatsache hin, daß sie den Beweis geleistet hat, bei hochgehobenem Arm das Schulterblatt um einen wirklichen, ganzen, absolut treugemessenen Zoll weit herunterzusenken. Dr. du Bois-Reymond hat es ja gesehen und sogar mit Röntgenstrahlen be-

1. Man muß heute noch sogar solch eine unwissenschaftliche Äußerung auf ganz reellem Papier und mit guter Farbe gedruckt in Fr. E. Caland's letzter Broschüre lesen, die darauf hinauszielt, die Technik dürfe keinen Selbstzweck haben! Dies kennzeichnet recht treffend den Wirrwarr-Unsinn solcher Schriftstellerinnen, die mit der Philosophie der Kunsttat sich einlassen und ihren Lesern nur Verkehrtes bringen! Warum setzt nicht Fr. Caland hinzu: »Man kann leicht sehen, daß, hätte die Technik einen Selbstzweck, sie sich befreien, eines freien Kunstzwecks sich würdig zeigen und in demselben aufgehen können würde. Da wir es aber mit der denkbar niedrigsten Mechanik und Kunstwirkung der Deppe'schen ‚Lehre‘ oder vielleicht einer neuen Caland'schen ‚Lehre‘ zu tun haben, mit deren Absichtslosigkeit und totem Fall, Handhaltung und Fingerbewegung usw., so darf man hier von keinem hohen Zweck in der Technik reden.«

stätigt! Also hier ist etwas wirklich Kolossales, etwas, was ganz in der Luft verweilt und einen ganzen Zoll weit sich der Abwandlung hingeben kann. Auch der ganzen physiologischen Welt wird eine überraschende Erweiterung mit dieser enorm geistreichen Kunstbewegung zuteil werden. Dabei kommt die Sache gar nicht in Berührung mit dem Klavier, hat mit dem Klavierspiel gar nichts zu tun! Denn mit dem Arm hoch in der Luft ist man ja nicht in dem Tastenverkehr, und kommt man an die Tastatur, so gewährt diese überraschende, geniale Entdeckung bloß eine wohlfeile, unkünstlerische Lagerung oder Fixation!

Man fühlt den Kopf schwindeln beim Betrachten solcher Ansichten! Die Priorität für solche verkehrte Kunstverbesserungen wie diese, welche nie zur Kunst gehören werden, und die Fräulein Caland sogar für über die Natur entwickelte Kunstbewegung hält, ist ja eine große Ehre in den Augen solcher Menschen, die einen Unterschied zwischen Tod und Leben bezüglich der Kunsttat nie haben ersehen können. Sicher, einer jeden solchen Verwirrung über Mittel und Zweck im Kopfe jedes Fräuleins gebührt eine Priorität zusammen mit Fräulein Bandmann's Wurf als Mittel der Fleischer'schen schönen Tonbildung! Denn jeder Gummikugelnwurf und eine Zollsenkungsweise des Schulterblatts kann nicht auf absolut genau derselben Haarbreite geschehen, unter absolut genau denselben mit Röntgenstrahlen gemessenen Zuständen, die zur Kunst gar nicht gehören, aber entdeckt, idealisiert und von der ganzen Welt prämiert werden!

Die Hilflosigkeit des Menschenwillens, die Materie zu durchziehen, die Bewegungen als Kunststoff absolut zu motivieren, wird durch den Wurf behauptet, und jede Harmoniensubstantialität, welche im Komponieren mehrerer miteinander streitender Bewegungen beginnt, noch immer dem Menschengest Willen und Körper entrückt.

Professor Fleischer und Fräulein Bandmann zeigen sich, wie schon gesagt, vor der musikwissenschaftlichen Welt bei dieser aller Ästhetik zuwiderlaufenden Wurftheorie wie Fische auf dem Lande, als aus ihrem Element gefallen.

Volle Unterbrechung ist Ziel jedes Schlages, Falles oder Wurfes, und wenn nicht, dann heißt es eben nicht mehr Fall, Schlag oder Wurf, und der Wurf ist mehr geeignet, die Seelenregungen zu töten wie der Schlag oder der Fall, weil er jede wirkende Motivierung der Materie im voraus abspricht. Denn was geworfen ist, ist mit dem Wurf von dem Willen getrennt.

Wegen meiner transzendentalen Theorie des Klavierspiels wurde ich im Juni 1885 von Deppe, Dorn und anderen tüchtig verhöhnt, und im Juli darauf hat Liszt meinen Begriff gelobt, und ich bin der Ansicht geblieben, daß er der einzige Musiker war, der die praktische Identität meiner Ausführungen mit dem Harmoniestreitgeist des Absoluten erfaßte. Ein Liszt konnte jede transzendente Tendenz fühlen, deren Forschungen und Ergebnis verstehen, weil er selbst sein Leben lang nach Freiheit gerungen und dies dann auch im täglichen Ausüben seiner Kunst erreicht hat.

Liszt wußte ja, daß ich eigentlich vor hatte, seine Technik zu ergründen aus der ganzen Transzendentalitätstendenz seines Lebens und Wirkens, da ich ihm dasselbe öfter angedeutet hatte während mehr als sieben Jahren.

Wegen meiner Behauptungen: Der Harmoniegeist läge in der Kunstbewegung selbst, als Komplizierungsquelle der Evolution zur Fruchtbarkeit, wurde ich im Jahre 1903 in Hamburg von Fräulein Bandmann ausgelacht.

Ich kam aus Chicago in der Hoffnung dorthin, sie von der Verworrenheit ihrer Aufsätze zu überzeugen. Während der Monate Juni und Juli wurde ich dafür sogar gleichsam von ihr wie mit Füßen getreten. Dr. Steinhäuser, ein Stabsarzt, wurde aus Hannover zitiert und ebenso zwei Professoren aus Hamburg, »ob Clark geisteskrank wäre, weil er behauptete, daß die Kunstbewegungen und deren Impuls nicht einfach und einzeln, sondern harmonisch, vielfältig komponiert sein müßten — denn keinen Anschlag, Fall oder Wurf habe man jemals anders als einen einfachen, vereinzelt Pulsmoment und Bewegung gedacht.«

Diese hochstehenden Herren versicherten dem ehrbaren Fräulein alle, daß Mr. Clark, trotzdem er Amerikaner war, doch im Besitz eines ganz normalen Verstandes sich befände.

Es ist nicht umsonst, daß wir somit zu dem höchsten Punkt des Klavierspiels geleitet worden sind, zu dem Punkt, welcher den Unterschied zwischen dem, was transzendente Kunst ist, und zwischen dem, was es nicht ist, zeigt, dem Punkt, gegen den Fräulein Bandmann sich wie mit Händen und Füßen stemmte, gegen die transzendente Wahrheit aller Kunst, nämlich: das Aufblühen der Bewegung als Fruchtbarkeit aus innerer Notwendigkeit. Denn auf diesen Punkt allein wird jedes Moment des ernstesten Kunstinteresses im Klavierspiel in allen kommenden Jahrhunderten sich konzentrieren, und wahrlich ziemt es sich, daß wir es uns zur Aufgabe machen, das Rätsel zu lösen, wie man zu Werke geht, um dieser unerfüllt geliebten Pflicht der letzten zwei Jahrhunderte jetzt Genüge zu leisten. Denn ein Aufblühen der Bewegung, eine harmonische Verzweigung oder wirkender Einfluß läßt sich niemals mit einem Schlag, Fall oder Wurf identifizieren!

»Nach Ihrer Ansicht nur, Mr. Clark,« rief Fräulein Bandmann mir zu, »denn den Harmoniegeist gebe ich gern zu, im Gedankenreich sowie in dem Ton selbst, und meinestwegen auch mit Helmholtz in den Empfindungsorganen, aber dann heißt es: Halt!«

»In der Kunsttat selbst, in der Technik als Bewegungsweise, ist es untauglich, unmöglich, unerwünscht: denn da soll nur Einfachheit sein, Absichtslosigkeit, Unbewußtsein und Wurf und Fall, um die idealen, schönen wassertröpfelnden Tonbildungen hervorzubringen!«

Ich rief mir keinen Stabsarzt oder Doktor der Philosophie zu Hilfe, war ich doch mehr als überzeugt, daß Fräulein Bandmann in ihrem Verfahren diesen geistigen Sadismus gegen mich mit tiefster Aufrichtigkeit ausübte. Viele jahrelange Erfahrungen mit »Musikern«, die noch nicht wußten, daß das einfache Tempo nur ein charlatanistisches Bach- oder Beethovenenspiel erwirken könnte, haben mich genügend vorbereitet, um zu wissen, daß Pianisten im allgemeinen die Einfachheit und Nonevolution der Fingerbewegungen, den Fall oder den Wurf in der Klaviertechnik stramm genug behaupten. Es macht jedoch der Sache der Transzendentalität des Harmoniestreitgeists selbst gar nichts aus, ob die Menschen ihr beistimmen oder sie auslachen. Der wahre Künstler lebt doch seinem Kunsttrieb, und mit seinen eigenen sowie der vielen anderen Menschen Beschränkungen lernt er zu leiden und zu dulden.

Die ganze Verkehrtheit der Deppe'schen Leute liegt in dem Nichtunterscheidenkönnen zwischen wahren und falschem Kunstweg und Gebrauch von Kunstworten. Und das alles entspringt selbstverständlich einzig und allein der Unbildung und dem Unwillen, die sich nicht aufschwingen in die Kos-

mologie, um jede Lebensäußerung, das universale Harmonienfließen zu erkennen und ein Mitwirken der eigenen Seele mit diesem Absoluten in die Kunsttätigkeit zu ersehnen. Sie reden sehr viel von harmonischem Ineinandergreifen, und dabei wissen sie nicht, daß alles, was sie tun und lehren, alles, was sie über den Harmoniengeist sagen, ihnen nur leere Worte ohne Praxis sind.

Und wie denn alle Großen gesagt haben (Aristoteles, »Politik«, Dante, »*De anima*«, Bacon, »*Organum*«, Schiller, »Ästhetische Briefe«, Eucken, »Einheit des Geisteslebens«), auf dem schmalen Pfade der Organisierung nach Zahlenproportionen allein liegt die Wahrheit des wahren Harmoniestreites, und durch dieses Nadelöhr des Lebensprozesses muß jede Lebensähnlichkeit und jede — würdige, klassische Kunst ihren Weg bahnen — so muß man sehen, daß durch dieses, den Kunsthimmel aufschließende Nadelöhr der unendlichen Gesetzesfülle und Verbundenheit beim Klavierspiel keine Fingerbewegung, Anschlag, Fall oder Wurf hindurch kann, weil sie von vornherein alle Absonderungen sind und bleiben, Abfall der Zerstückelungstendenz, dem Geist der Organisierung widersprechend.

Es ist fast hoffnungslos, solchen Menschen eine evolutionistische Richtschnur in leisesten Andeutungen beizubringen, weil jede Unnatürlichkeit, wie Schlag, Fall oder Wurf, jede derartige Einseitigkeit die Seele verdorrt und den Geist abstumpft. So wird heute fast jeder Lehrer in bezug auf diesen Himmelspfad der Kunst antworten: »Nach Ihrer Ansicht nur, Mr. Clark, kann hier ein einziger Weg sein, denn jeder Weg führt nach Rom«. Daß jeder Kunstweg allein auf Harmonie zu gründen ist, können gerade diese, durch Fingerbewegung verworrenen Menschenköpfe gar nicht glauben oder verstehen.

Daß Christus von einem schmalen Himmelspfad, daß Aristoteles und jeder Philosoph Griechenlands von der goldenen Mittelstraße der Harmonie, und daß alle großen Deutschen von der unendlichen Verbundenheit der Freiheit geschrieben haben, und sogar, daß der Schöpfer selbst der Logos in sich und in allen seinen Schöpfungen ist, und daß dieser Logos auch nur der schmale Weg der Himmelsharmonien der Individualisierung ist, das Nadelöhr der Organisierung heißt, das würden alles »mißbräuchlich gebrauchte« Worte jeder fingerbewegenden Klavierspieltheorie sein und bleiben. Daß die universale Gesetzmäßigkeit des Harmonienfließens mit der Tonkunst auf dem Klavier unendlich viel mehr zu tun hat, wie die Einseitigkeit des Falls oder Wurfs, wird diesen Deppe'schen Leuten nicht einfallen zu glauben. Im Grunde genommen kostet es zuviel moralische Energie, eine freie Organisierung der menschlichen Kräfte als Gegensatz zu jenem toten Werkzeug des Klaviers zu schaffen.

Ja, Kunst und solche Kunst, die höchste Kunst ist schon den Menschen im allgemeinen, wohl gar der Seele zu kostspielig. Keiner berühmten Klavierkoryphäe mangelt der Glaube, daß ihre Lehren gut und für die höchsten Kunstzwecke ausreichen, daß hierbei alle Wege nach Rom führen, und wenn dabei eines für alle Dinge unumgänglich ist, so ist dies der Anschlag und die Fingerbewegung. Bevor jedoch nicht dieses künstlerische Unding aus dem Wege geschafft wird, nimmt keiner den ersten richtigen, wahren Schritt vorwärts zum Kunsthimmel des transzendentalen, d. h. harmonischen Klavierspiels.

Berlin-Rummelsburg.

Frederic Horace Clark.

Beethoven's Sonatas and the three Styles.

Beethoven's Pianoforte Sonatas are a world; nay are a universe comprising many worlds, each of which has its peculiar conformation, chemical constitution, and spiritual character. Of all masters Beethoven is the grandest in form, sublimest in thought, and most passionate in feeling. There never lived another composer who, like him, has understood how to compel tumultuous emotions and heaven-scaling thoughts to submit to the restraining and ordering hand of the musical architect. His edifices, fair and strong, triumphantly defy time and fashion, and fill the beholder with joy, wonder, and awe. Virility, earnestness, sincerity, and elevation of aim, speak from every line. And while these qualities evoke our veneration, others engage our affection. His high aims did not prevent his art from keeping in the closest touch with man and nature, and his manliness bore within itself the tenderest and most enthusiastic lovingness. Nor can we overlook his humour, profound and full-blooded, the offspring of love and pity, not of aversion and contempt.

Considered in a body, Beethoven's pianoforte sonatas surpass in value every other composer's works of the same class; and this superiority is in every respect — in thought, form, style, and power and warmth — so great, that doubting it would be fatuous, and discussing it idle. Most felicitously have Beethoven's sonatas been called the pianist's New Testament, the Old Testament being J. S. Bach's "Welltempered Clavier". Even as regards mere quantity, they make an imposing show, especially if we take into account their size as well as their number. It is true C. Ph. E. Bach's and Muzio Clementi's — not to mention sonata makers of the Steibelt type — outnumber Beethoven's greatly, and Haydn's outnumber Beethoven's slightly. But on the other hand Beethoven's outnumber Mozart's, and those of every other composer who produced sonatas of lasting value. Domenico Scarlatti does not come within my purview here, which is that of the developed modern sonata.

In 1783 there were published three sonatas which Beethoven had composed two years previously, at the age of eleven. As however these compositions have only biographical, not historical and artistic, value, I will pass them by. I will pass by also an incomplete, posthumously published sonata, and two sonatas of doubtful authenticity. After deducting these sonatas without opus numbers, there remain thirty-two with opus numbers, extending from op. 2 to op. 111, the first three appearing in 1796, when the composer was twenty-six years old, the last one in 1823, when he was fifty-three. All these works are precious, although not of equal importance. But if we except op. 49 in G major and G minor, and op. 79, in G major, light sonatinas rather than weighty sonatas, and further, the less inspired and distinguished op. 27, No. 1, in E flat major, op. 54, in F major, and op. 78, in F sharp major, the remaining twenty-six sonatas may be unhesitatingly described as creations instinct with life, masterpieces of musical architecture, revelations of ineffable beauty, and models for all time.

However powerful and original his genius, the artist does not draw everything from himself. The sum of his ability is to a large extent made

up of what he has inherited from his predecessors and borrowed from his contemporaries. The difference between a man of genius and a man of no genius is that the former fully assimilates what he acquires, and thus leavens and seasons it with his own. Beethoven's early works show unmistakably the influence of Haydn and Mozart. This fact is generally known. The influence of other masters is as generally overlooked; partly because their influence is less pronounced, partly because their works are unfamiliar. Of the preceding sonata-composers who, besides Haydn and Mozart, influenced Beethoven, there must be noted especially Carl Philipp Emanuel Bach and Muzio Clementi. The sonatas of the former must have formed a large part of Beethoven's pabulum in his boyhood and youth, for they were among the very best music of that time in the non-contrapuntal style, and were favourite compositions of his master Neefe. C. Ph. E. Bach's "Essay on the true manner of playing the Clavier" was highly esteemed by Beethoven, and probably was the school from which he was taught. That his library contained many of Clementi's sonatas, and that he had a predilection for them, and recommended them as sound matter for the study of learners, are well-known facts.

But while it is right to examine the soil from which the plant grows, it would be wrong to ignore the latter's endowment. Beethoven's individuality manifested itself from the first, and manifested itself with increasing strength as the master advanced in his career. Indeed his development is a conclusive proof of the immense power of his genius. What a distance from the most characteristic works of his first style to the most characteristic of his third! The much-discussed division of Beethoven's life-work into three styles or periods is therefore not only perfectly justifiable, but also really helpful — or rather let us say, it is so if we see at the same time its inadequacy.

It was Fétis who first propounded, and Lenz who afterwards developed, the theory of three periods or styles. The idea is excellent, for it gives expression to an unquestionable truth — namely the fact that Beethoven was first influenced by his predecessors and contemporaries, then assumed entire independence, and finally withdrew more and more from the outside world and into himself. The three styles that arose from these three positions or phases may be succinctly characterised by calling the first the traditional style, the second the personal style, and the third the mystical or transcendental style. The theory of the three styles, rightly regarded, is not only true but also helpful. It helps us to understand the mind of the master and the nature of his works. But the theory does harm instead of good if we apply it mechanically, and say the styles extend from this to that opus, the periods from this to that year. No such distinctly marked boundaries exist. For in the earlier periods the master often anticipates the style of a later period, and in the later periods he often reverts to the style of an earlier period. Nor is this the only and greatest difficulty. Whereas in many cases we can say that the work is in the first, second, or third style, there are also many cases where we cannot do so, the works partaking in varying proportions of the nature of two styles. We need not hesitate to say that the three Sonatas op. 2 are in the first style. But can we say as unhesitatingly that the *Sonate pathétique*, op. 13, is in the same style? Does not its first movement presage the second style? Again, though all would agree that the Sonatas op. 101, 106, 109, 110, and 111, belong to

the third period, who could assert that they partake of its style in the same degree? This question of degree presents itself in a more striking form when we compare the last string quartets with some of the other works of the same period. Another disturbing element in the mechanical application of the theory of styles has yet to be mentioned, the publication of early works at a later period.

For the reasons stated there cannot but be much diversity in fixing the boundaries between the styles, and assigning each work to the proper group. Fétis begins the second period with the third symphony, the *Eroica*, op. 55, composed in 1804, and the third period with the seventh symphony, the *A major*, op. 92, composed in 1812. Lenz extends the second period at both ends, beginning it with op. 21, the first symphony, composed in 1800, and ending it with op. 100; opening the third period with the *A major Sonata*, op. 101, composed in 1816. But the simplicity of Lenz's division is deceptive, for he obtains it by the sacrifice of facts. Indeed he admits that op. 21, the first symphony, with which he begins the second period, really belongs to the first, and that op. 36, the second symphony, and other works between op. 21 and 101, belong to it also. Strange to say, after grouping Beethoven's works in the way indicated — that is, into three styles, extending from op. 1 to 20, 21 to 100, and 101 to 135 — Lenz gives what he calls the corresponding periods to these opus numbers, namely 1783—1805, 1805—1817, and 1817 to 1827. These years however do not correspond with his grouping; indeed, as far as the end of the first period and the beginning of the second are concerned, they agree with that of Fétis.

One has then to keep in mind that a higher opus number does not always indicate a higher degree of development; and that, as the development (apart from anticipations and reversions) is gradual, the demarcation of the boundaries of the periods must be allowed to be a question of individual taste and judgment.

However what is more useful than the getting off by heart of a scheme of dates and opus-numbers is a knowledge of the qualities of the several styles, for such a knowledge shows us what direction the master's development takes.

In the first, the Traditional Period, Beethoven adheres for the most part, in matter and form, to the ways of his predecessors and contemporaries, especially Haydn and Mozart. But it has to be noted that he never is a mere imitator, and at once puts the stamp of his individuality on his work, although sometimes not very distinctly.

In the second, the Personal Period, Beethoven attains fulness of power and independence, deepens the content, and extends and knits more closely the form. Here are found beautifully balanced: freshness and nobility, spontaneous imagination and artistic presentation, the sensuous and the intellectual, the external and the internal world.

In the third, the Transcendental or Mystical Period, which is a more advanced personal period, the content of Beethoven's composition is more recondite, and reflective rather than spontaneous, and the old types of form are either entirely abandoned or its parts so fused and modified as to be often hardly recognisable.

All the three styles are beautiful. Whether we prefer the one or the other of them depends on our mental constitution and musical culture. The

question as to the relative value of the second and the third cannot be settled by discussion; if the third has not the bloom of the second, it has precious qualities which the latter lacks. Happily the question need not be settled, in fact, ought not to be asked. Let us, undisturbed by-comparisons, enjoy the beautiful in whatever matter or form it presents itself.

Edinburgh.

Fr. Niecks.

Musik in Rom.

Mozart's Figaro ist in Mailand als »Novität« gegeben worden und — durchgefallen. Das gibt in doppelter Hinsicht zu denken. Nicht etwa weil das Juwel musikalisch reiner Dramatik neuerdings zwölf Jahrzehnte nach seiner Entstehung noch irgendwo, und zumal in einem mit Recht für musikalisch geltenden Lande, als Novität auftreten konnte¹⁾: die Gründe hierfür liegen in der nationalen und zum Teil in der politischen Entwicklung Italiens und sind zu oft durchgesprochen worden, als daß es sich lohnte, von neuem in Verwunderung oder gar in moralische Entrüstung zu geraten. Aber auffallend ist einmal, daß man sich an der Scala überhaupt zum Figaro entschlossen hat, denn dieser Entschluß ist ein Akt der Verzweiflung, ein entschiedenes Mißtrauensvotum gegen die Tagesproduktion und die Mode, zugleich ein Versuch der Evolution und der Pionierarbeit; sodann soll man sich hüten, das Fiasko des einzigen Werkes vorschnell aus bloßem Chauvinismus und prinzipiellem Vorurteil zu erklären. So groß der Deutschenhaß noch immer sein mag, der in den beiden wichtigsten Städten Italiens, Mailand und Rom, durch die erbärmlicheren und deshalb geleseneren Organe der Tagespresse geschürt wird, er hat in musikalischen Dingen nicht mehr das Wort, seitdem das potenzierte Germanentum in der Musik, seitdem Richard Wagner's Kunst durch die brutale Macht ihrer Erfolge die Schreier blamiert und energisch zur Ruhe verwiesen hat. Man muß also nach anderen Gründen suchen; wo der böse Wille nicht nachzuweisen ist, bleibt nur der Mangel an Verständnis übrig: »manca la cadenza finale«, konnte man vor einigen Jahren hören, als eine vorzügliche Aufführung von Mozart's »Ave verum corpus« in Rom unbemerkt vorüberging, und in der Tat, solange man Mozart nicht mit den konventionellen Fermaten beglückt, die bei Wagner durch die starken dramatischen Effekte ersetzt sind, wird man ihm den Süden nicht gewinnen. Dennoch bleibt der Versuch Mailands bemerkenswert; er ist bezeichnend für den frischen Geist, der durch die stark modern angehauchte Industriestadt weht. In Rom ist nichts dergleichen erfolgt; das Volk und sein Theater wälzt sich sozusagen in ausgefahrenen Bahnen weiter, und von den sechs Opern, deren mittelmäßige Aufführungen den abgelaufenen Winter füllten, war am besuchtesten immer die »Bohème«. Nächstdem kam »Mefistofele« und die in bekannter Weise zugestutzte »Walküre«; wenn man als Novität nebst

1) Die italienischen Hauptopern Mozart's sind am Anfange des 19. Jahrhunderts in den größeren Städten Italiens aufgeführt worden, ohne irgendwo festen Fuß zu fassen.

ein paar Kleinigkeiten den »Samson« von Saint-Saëns beifügte — eine Novität, die in Deutschland vor etwa 30 Jahren gegeben wurde, als man in Italien von Saint-Saëns noch nichts wußte —, so geschah dies nur, weil man auf die Übersiedelung des greisen Komponisten in die (von Berlioz so drastisch gefeierte) Villa Medici rechnete. Man verrechnete sich aber: in Paris hatte man Verstand genug, nicht einen Musiker, sondern Herrn Carolus Duran zum Leiter der Kunstakademie auf dem *Monte Pincio* zu ernennen, und die Huldigung fiel ins Wasser.

Der Oper steht das Konzert diametral gegenüber. Hier handelt es sich nicht um die trivialen Genüsse und Gewohnheiten breiter eingessener Bevölkerungsschichten, sondern um die gewählten Anforderungen eines im ganzen immerhin gebildeten, internationalen Reisepublikums. Ein solches findet naturgemäß nicht in der lombardischen Handelsmetropole, sondern in Rom seinen Hauptzielort, und demgemäß darf man hier von einer gewissen Entwicklung des Konzertwesens im modernen Sinne sprechen. Natürlich nicht im Sinne jener typischen Küchenzettel-Programme mit ihren Klavierstückchen von Bach bis Liszt und ihren Liedern oder Arien von Marcello bis Tosti; solche Bettelkonzerte mit oder ohne wohltätigen Zweck gibt es hier so gut wie anderswo, und wenn Frau X die »Traumeswirren« spielt oder Fräulein Y das »vergebliche Ständchen« singt, so ist es für die Kunst ganz irrelevant, ob X und Y einen deutschen, italienischen oder amerikanischen Namen bedeuten — oder ob diese Unternehmungen überhaupt ausfallen. Wichtig ist es dagegen, daß die *Accademia di Santa Cecilia* ihren Plan, eine Reihe vornehmer Abonnementskonzerte zu bieten, konsequent durchführt, was um so schwerer ist, da sie sämtliche Solisten von weit her kommen lassen und das einheimische Orchester mit großen Kosten anwerben muß. Der Energie und gesellschaftlichen Stellung ihres Ehrenpräsidenten Grafen San Martino, eines Piemontesen, der mit der seinem Volksstamm eigenen strammen Zähigkeit seine Ziele verfolgt, ist es zu danken, wenn man in Rom zwischen Weihnachten und Ostern 1905 etwas ordentliches zu hören bekam, ja stellenweise sogar etwas außerordentliches. Geradezu staunenswert war es nämlich, was der aus Oberitalien verschriebene Kapellmeister Toscanini mit diesem Orchester zuwege brachte. Die träge Masse war plötzlich belebt, jeder Musikant eine Individualität geworden, die sich wiederum mit den anderen zu einem Ensemble von solcher Präzision zusammenfügte wie sie sich sonst nur bei traditioneller, eiserner Disziplin, und auch da nur in ganz seltenen Ausnahmefällen, erzielen läßt. Und mit diesem klangvollen Ensemble, dieser Fülle teils verschmolzener, teils sich abhebender Stimmen operierte Toscanini so, daß er in jedem Stück, ja jedem Takte sein feines Verständnis für die gewählten, zum Teil ungemein schwierigen Aufgaben bewährte. Hätte er sich nur diese Aufgaben anders gestellt! Aber seine Programme waren so unkünstlerisch und geistig beschränkt, wie sein Einstudieren und Dirigieren bewunderungswürdig. Wieder einmal zeigt es sich, wie wenig bei einem Musiker, der in die Tiefe wirken soll, mit einseitig praktischer Ausbildung geschehen ist; er muß etwas historische, namentlich aber philosophische, speziell ästhetische Erziehung genossen haben, wenn er seines hohen Amtes würdig sein soll. Über das eine oder andere Stück mag er seine subjektive Meinung haben; das Verhältnis mehrerer Stücke zueinander ist ein objektives, das sich studieren und durch Schulung des inneren Blickes positiv erkennen läßt; solche Erkenntnis ist aber — bis auf die unberechenbar seltenen Fälle,

wo der blinde Instinkt hilft — notwendig, wenn ein vernünftiges Programm entstehen soll. Herr v. Hausegger hat kürzlich einige Gesichtspunkte aufgestellt, nach denen Konzertprogramme aufgestellt werden sollen; das war vielleicht zu weit gegangen, denn solche Regeln könnten leicht zur Fessel und auch zur Eselsbrücke werden; aber wohl lassen sich einige Warnungen aussprechen, nach denen man gewisse Programme nicht machen darf. Vermeiden soll man also vor allen Dingen Monotonie und Sinnlosigkeit. Wenn man, wie Hans v. Bülow und selbst seine geistreichsten Nachfolger, drei klassische Sinfonien hintereinander spielt, so erzeugt man aus pädagogischem Prinzip eine um so unverantwortlichere Monotonie, da der Orchesterdirigent keinesfalls, wie im wesentlichen der Quartettist, auf gleichartig konstruierte Werke angewiesen ist. Wenn man die neunte Sinfonie zweimal hintereinander aufführt, so begeht man gleichfalls von schulmeisterlichen Grundsätzen aus einen akuten Widerspruch; denn die Entwicklung des Werkes vom Keim bis zum Höhepunkte vollzieht sich organisch wie die eines großen Menschen oder Volkes; und wie der Triumphator nicht wieder zum Kinde oder gar zum Embryo werden kann, so ist es ein nur durch Vergewaltigung der gesunden Natur herstellbares Umding, daß nach den welterlösenden Jubelfanfaren des Freudenhymnos gleich wieder die vorbereitende, spannende Quinte erbeben, schweben, niederhüpfen und wieder aufschwellen soll, um ahnen zu lassen, was uns vor einer Stunde verkündigt worden ist. Aber verfehlt war es auch, wenn einer der gefeiertsten Dirigenten des Nordens kürzlich die alte (übrigens mäßige) Frage: »Was schickt man der neunten Sinfonie voraus?« mit Mozart's G-moll-Sinfonie zu erledigen versuchte; auf G-moll paßt D-moll nicht, und überhaupt wird durch diese Zusammenstellung wiederum Monotonie erzeugt, nämlich durch zuviel Moll; außer bei Passionsandachten darf Moll unter keinen Umständen innerhalb eines musikalischen Vortrages überwiegen. Wie anders würde sich jene erzitternde Quinte etwa von dem C-dur der »Weihe des Hauses« oder von dem E-dur einer Bach'schen Verklärungskantate (z. B. »Liebster Gott, wann werd' ich sterben« oder »Schlage doch, gewünschte Stunde«) abheben! — Einer der tüchtigsten deutschen Chormeister führte dieser Tage an einem Bachfest beide Passionsmusiken auf. Mit Unrecht! Die Nebeneinanderstellung fordert ja zur Vergleichung heraus, zieht also die Hälfte der Aufmerksamkeit von dem Objekte ab, das sie sonst ganz gefesselt halten würde; sie ignoriert über dem rein musikalischen den poetisch-dramatischen und religiösen Gehalt des Werkes und weckt im Hörer statt heißen Empfindens kalte Kritik: zwei Leidensgestalten in einem Feste, das ist wie zwei neunte Sinfonien an einem Abend. Wie anders würde am Tage nach der Passionsmusik eine helle Osterkantate wirken, etwa »Der Himmel lacht, die Erde jubiliert« oder »Kommt, eilet und laufet!« Nach der Grablegung die Auferstehung, nicht aber zwei Grablegungen; so will es nicht nur die Religion, so will es auch die Musik, so wollte es Bach.

Diese Zusammenstellung mag beweisen, daß auch in Deutschland vielen vorzüglichen Musikern die Fähigkeit, Programme zu machen, noch nicht aufgegangen ist. Wer von dem feinsinnigen Italiener mehr erwartete, wurde arg enttäuscht. Schon seine Unterlassungssünden wären unverzeihlich. Seit Jahren lechzt Rom nach einem Tropfen guter Orchestermusik; nun kommt endlich Herr Toscanini für bloße zwei Konzerte, und auf seinen Programmen fehlen Bach, Mozart, Schubert vollständig, Beethoven ist nur mit einer Sinfonie und einer Ouvertüre, Frankreich nur mit einem der kindischsten

Sätzchen von Berlioz, Rußland überhaupt nicht vertreten! Dafür prangte am Anfange des zweiten Konzertes eine schier endlose Sinfonie von Martucci, die sich von ähnlichen akademischen Machwerken nur durch ihre totale Gedankenlosigkeit unterscheidet; sonst pflegen die Sinfoniefabrikanten wenigstens irgendwelche biedere Themen nach klassischem Muster korrekt zu verarbeiten, hier aber konnte von einem Thema, das ernsthaft diesen Namen verdient hätte, überhaupt nicht die Rede sein, sondern öde blieb alles, ohne daß auch nur geschickte Durchführung oder reizvoller Klang über die Leere hinweggeholfen hätten. Fragte man nach der Ursache, warum sich ein so geistvoller Dirigent sich dazu hergeben konnte, so hieß es: »er ist mit dem Komponisten so befreundet«, ungefähr wie im alten Rom die Advokaten vor Gericht die Schuldlosigkeit ihrer Klienten weniger durch positive Tatsachen als durch persönliche Empfehlungen zu beweisen suchten. — Dankbar dagegen durfte man für Sibelius' »Schwan von Tuonela« sein, der immerhin ein kleines Stückchen Melodie enthält; wenn aber der ganze Charakter einer Komposition in ihren Instrumentaleffekten besteht, noch dazu solchen, die man allmählich recht oft gehört hat — hohe Akkorde achtfach geteilter Violinen; dumpfe, tiefe Posaunen; auf- und niederrauschende Harfengriffe; große Trommel mit Paukenschlägeln pianissimo; das Melodiechen fortwährend im englischen Horn —, so darf man wohl fragen, ob das nicht die vollkommene Monotonie ist! Mag sie immerhin Charakter haben, einen Erholungstropfen bot sie nach der Martucci'schen Wüstenei nicht; und damit man ja nicht sobald wieder zu Kräften käme, sondern von einer Träumerei in die andere geschaukelt würde, folgte nun das allerdings wunderbar ausgeführte »Siegfried-Idyll«, und dann gar das gemeinhin als »Waldweben« bezeichnete Potpourri aus dem zweiten Akte des »Siegfried«, das doch längst seine Existenzberechtigung im Konzertsale verloren hat, seitdem der ganze »Siegfried« überall, selbst in Rom, auf der Bühne gegeben wird. Man war verschmachtet, als mit der dritten Leonorenouvertüre die Erlösung kam; ganz analog wirkte im ersten Konzerte die Eroica. Denn nach Isolden's Verklärung, diesem Schluß der Schlüsse, der wirklich keinerlei Nachfolge verträgt, gab Herr Toscanini die »Fee Mab« von Berlioz, danach ähnliche Spielereien eines unbedeutenden italienischen Opernkomponisten und, als ob es der sinnlosen Mätzchen und Kinkerlitzchen noch nicht genug wäre, den »Till Eulenspiegel«¹⁾ von Richard Strauß. Wahrlich, man fragte sich, ob nicht die bekannte Regel vom Verstande der Tenöre auch auf Kapellmeister Anwendung fände; aber freilich, die technisch und geistig vollendete, hinreißende Art, wie Herr Toscanini Beethoven und Wagner dirigiert, entschädigte schließlich für alle seine Sünden.

Daß nach zwei ausschließlich orchestralen Konzerten die Akademie auch einige Solo-Virtuoson produzierte, wird man ihr um so weniger verdenken, als unter ihnen der Cellist Casals mit einem durchaus noblen Programm auftrat; wichtiger war eine Sitzung des fleißigen Rosé-Quartetts mit Werken von Brahms, Beethoven und Schubert, namentlich aber der Versuch der Akademie, mit dem eigenen Chore Bach und Händel herauszubringen. Unter der energischen Leitung des Herrn Falchi gelangten die Kantate »Ein feste Burg« und die Triumphszenen aus dem dritten Teile des »Judas Makkabaeus« beinahe tadellos; ebenso das Oratorium »Jefte« von Carissimi,

1) In Deutschland denkt man darüber wohl etwas anders.

Die Redakt.

das den gefährlichen Posten zwischen den zwei wichtigen Eckpfeilern ganz gut vertrug. Hätte der Chor sich zuweilen etwas dynamische Mäßigung auferlegt und hätte man davon Abstand genommen, die Frauenstimmen durch krähende Knaben zu verstärken, so wären die Werke noch besser zur Geltung gekommen; aber auch so war die Wirkung gewaltig, und das ganze Konzert mußte nach wenigen Tagen wiederholt werden. Damit ist die Bach-Strömung, die Europas gesamtes Musikleben zu regenerieren berufen ist, auch in das Herz Italiens gelenkt; hoffentlich wird sie den römischen Augiasstall reinigen, denn wenn die maßgebende Instanz vor Riesenaufgaben wie der Reformationskantate nicht zurückschreckt, wird sie sich mit den zugänglicheren und leichter ansprechenden Werken Bach's gewiß bald befreunden. Es wäre dies um so nötiger, da hier ein gewisser Costa zuweilen Aufführungen alter, auch Bach'scher Musik veranstaltet, die unter dem Aushängeschild »*Società G. S. Bach*«, die Fremden anlocken, jedoch infolge absoluter Talentlosigkeit und rücksichtsloser Änderungswut des Dirigenten nur das Vorurteil zu verbreiten geeignet sind, daß Bach unerträglich langweilig wäre.

Ermutigung dagegen verdienen die Kammermusiken des Herrn Gull mit dem Streichquartett Fattorini. Herr Gull ist ein begabter Pianist, der sich in der Heimat ausgezeichnet, im Auslande vervollkommnet hat; sein sizilianisches Temperament hinderte ihn nicht an ernsthaften, gründlichen Studien, und so zeigen alle seine Programme, in Solokonzerten wie in Kammermusiken, das Resultat vieljähriger zäher Arbeit. Im abgelaufenen Winter war seine Tätigkeit um so willkommener, da das bekannte Quartett der Königin-Mutter, dessen erster Geiger, Monachesi, im gegenwärtigen offiziellen Italien schwerlich seinesgleichen hat, aus unaufgeklärten Gründen beharrlich schwieg. Freilich wenn Herr Gull im ersten Konzert mit einem Klavier-Quintett (Fis-moll, Op. 30) von Frühling anrückte, so hätte er das ruhig lassen können; solche Arbeiten gehören in die Kategorie Martucci. Im übrigen aber wird man seine parteilose Novitätenwahl ebenso billigen wie seine gleichmäßige Berücksichtigung der klassischen und romantischen Traditionen; besondere Anerkennung verdient die Wiedergabe von Bach's Klavierkonzert in D-dur mit Streichinstrumenten und die Unterbrechung des formalen Einerlei durch erlesene Gesangstücke. Nur in der Wahl der Sängerin mag er künftig vorsichtiger sein; allerdings sind brauchbare Exemplare dieses Artikels jetzt in Italien so selten als anderswo, aber wozu eine Amerikanerin engagieren, wenn in Rom eine Pettigiani lebt? Bei dieser Gelegenheit seien einmal alle Sängerinnen, die sich an Schubert's »Du bist die Ruh« wagen wollen, vor veralteten Ausgaben gewarnt; will man sich wirklich, statt die prächtige Gesamtausgabe zu benutzen, mit dem bekannten ersten Album begnügen — etwa wie gewisse Leserinnen von englischer Literatur nichts anderes kennen als »Tauchnitz' Edition« —, so nehme man wenigstens die neuesten Auflagen, damit man nicht so empörende Druckfehler fortplanze wie das *fes* im dritten Takte der letzten Strophe des genannten Liedes. Die Note heißt *des*, wie die entsprechende der vorausgehenden Strophe. —

Neben allen diesen Gebieten ausübender Tonkunst mußte dasjenige unerwähnt bleiben, auf dem gerade Rom am meisten berufen wäre, alte Traditionen aufrecht zu erhalten: das des geistlichen *a-cappella*-Gesanges. Aber diese Tradition ist längst erloschen; selbst der Erlaß des Papstes hat die Menschheit aus ihrer allgemeinen Indifferenz nicht aufzurütteln vermocht.

Und doch besitzt Rom den Musiker, der fähig wäre, neues Leben in diese Ruinen zu bringen: der Organist der Ludwigskirche, Herr Boezi, hat bei verschiedenen Gelegenheiten, namentlich bei der jüngsten Gedenkfeier für König Humbert im Pantheon, gezeigt, wie man einen Chor einzustudieren hat, wie auch mit numerisch beschränktem Material die großen Aufgaben zu lösen sind, die uns die Renaissance hinterlassen hat. Hier war alles vollkommen, Auswahl der Stücke, Reinheit des Gesanges, Schönheit des Tones und Belebtheit des Vortrages; man sollte meinen, daß Staat und Kirche wetteifern würden, sich eine solche Kraft zu sichern. Aber nein, die Humbertfeier fand zwar im größten antiken Tempel, jedoch mit Ausschluß der Öffentlichkeit statt, und andere Zeremonien dirigiert Herr Boezi zwar öffentlich, aber ohne offizielle Hilfe und ohne irgendwelche Reklame. Die Bureaucratie läßt ihn sich mit gewohnter Schlaueheit entgehen, um allerlei unfähige Charlatane zu unterstützen; auf dem Quirinal hat man von Musik keine Ahnung, und im Vatikan regiert der Massenproduzent Perosi: so wird wohl alles beim alten bleiben und die gute italienische Chormusik würdige Pflegestätten nach wie vor nur in Frankreich und Deutschland finden.

Da nun das Kapitel der Privataufführungen einmal gestreift ist, so mag hier eine Tatsache registriert sein, die wenigstens den Chronisten interessieren wird. Joachim hat mit seinen Genossen in fünf Sitzungen Beethoven's sämtliche Streichquartette aufgeführt. Als Lokal war ihm dafür vom französischen Botschafter ein mit Fresken von Carracci geschmückter, akustisch sehr günstiger Saal des Palazzo Farnese zur Verfügung gestellt worden, was zu allerlei törichtem Klatsch gegen die deutsche Botschaft, aber auch zu harmlosen deutsch-französischen Künstler-Verbrüderungsfesten Anlaß bot; die Subskribenten zahlten märchenhafte Preise, zum Teil wohl mehr wegen des vornehmen Empfanges und der (arg überschätzten) Freskomalereien als wegen Beethovens und Joachim; Unternehmer der Tournee war der durch seine Musikschriststellerei wie durch seine Ehe mit Teresina Tua bekannte Graf Franchi. Die deutsche Kolonie feierte den Geigenmeister mit abruzzeser Volkstänzen und deutschem Freibier.

Alles das hätte auch anderswo geschehen können; es steckt so gut wie nichts spezifisch Römisches auch nur Italienisches darin. Um so lieber konstatiert man das schöne Talent eines jungen einheimischen Komponisten, der hoffentlich von sich reden machen wird: Herr Vincenzo Tommasini zeigte in einem Konzert eigener Werke, teils für Streichquartett, teils für Orchester, daß er liebenswürdigste Melodik mit künstlerischem Geschmacke verbindet und gründlich genug gelernt hat, um mit seinen Schätzen rationell wirtschaften zu können. Seine Harmonie ist klar, seine Instrumentation sachgemäß, beides klangvoll und gänzlich unbeeinflusst von den Verschrobenheiten der Wagnerianer; möchte doch die Oper »Medea« halten, was ihr Vorspiel ankündigt! — Roms Angesicht verändert sich von Tag zu Tag; lange Zeit verschwand das Alte, ohne daß auch nur Versuche gemacht wurden, im Neuen Ersatz zu bieten. Jetzt regt sich unter dem Einflusse des Internationalismus ein ungeahnter Tätigkeitstrieb: vielleicht kommt er schließlich doch auch der Musik zugute.

Rom.

Friedrich Spiro.

Musikberichte.

Berlin. Oper. Das Königl. Opernhaus hat am 19. Juni die Saison beschlossen; in dieser kamen 52 Opern (darunter sechs nicht den Abend füllende) von 25 Komponisten zur Aufführung. 78 Vorstellungen entfielen auf Wagner, dessen 10 auf dem Spielplan befindliche Werke im Mai in einem Sonderzyklus zu erfreulicherweise ermäßigten Preisen gegeben wurden; mit 35 Aufführungen ist dann Leoncavallo (27 Roland von Berlin, 8 Bajacci) vertreten, mit 20 Mozart, 19 Humperdinck, 15 Nicolai, 13 Thomas, 11 Bizet, Gounod, Massenet, 10 Weber, 9 Auber, 8 Mascagni, 7 Meyerbeer, 6 Lortzing, Saint-Saëns, Verdi, 5 Beethoven, Boieldieu, Hans Sommer (Rübezahl), 3 Cornelius und Kienzl, 2 Donizetti, 1 d'Albert, Gluck (!), Offenbach.

Das Theater des Westens brachte noch kurz vor Ablauf der Spielzeit Marschner's im Königl. Opernhaus leider seit Jahren fehlenden »Hans Heiling« heraus, ohne jedoch berechtigten Ansprüchen ganz zu genügen.

Im National-Theater, das seine erste Saison am 31. Mai beschlossen hat, gastierte Charlotte Wynn als Favoritin (Donizetti) und Rose in Maillart's »Glöckchen des Eremiten« mit großem Erfolg, der in gleicher Weise ihrer feinen Gesangkunst wie ihrem Darstellungstalent zuzuschreiben war.

Ernst von Wolzogen, der an Stelle der »verschlampten Operette« der feinen komischen Oper zu ihrem Recht verhelfen wollte, ist kläglich gescheitert: sein mit großer Reklame in Szene gesetztes Opernunternehmen hat kaum sieben Wochen gedauert; viel Geld ist nutzlos verschwendet, das Personal stellenlos geworden. Abgesehen von den beiden tüchtigen Kapellmeistern Erich Band und Leo Fall enthielt es nur wenig brauchbare Kräfte, das Orchester (sog. Berliner Tonkünstler-Orchester) war auch recht minderwertig. Vor allem hatte sich Wolzogen, der auch als Regisseur ziemlich versagte, in der Auswahl der Werke geirrt. Zur Eröffnung führte er eine Vertonung des heiteren Festspiels »Das Urteil des Midas« von Wieland auf, zu dem Hans Hermann eine im Wagnerstil gehaltene, zu dem satirischen Text nur wenig passende Musik geschrieben, und die von ihm selbst nach Heine's Reisebildern bearbeitete zweiaktige Oper »Die Bäder von Lucca«, deren Text in Wahrheit ein richtiges flottes und witziges, freilich anrüchiges Operettenlibretto war. Bogumil Zepler, der Komponist dieser »Bäder von Lucca« hat auch in diesem Werke die Erwartungen, die man einst auf ihn setzen konnte, nicht erfüllt; seine Ensemblesätze waren noch am besten geraten, manche Feinheiten im einzelnen konnten doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die musikalische Erfindung eine nur schwache war, die Musik im allgemeinen nicht recht dem Texte entsprach. Trotzdem dieses Werk keinen Kassenerfolg hatte, mußte es immerfort gegeben werden, weil kein anderes vorbereitet war. Das »Urteil des Midas« war bald abgesetzt worden; dafür wurde einige Male der Einakter »Reklame«, Text und Musik von Martin Jacobi, aber so schlecht gegeben, daß die besonders schön gearbeiteten und wohlgelungenen Ensemblesätze nicht recht zur Wirkung kamen. Endlich waren »Die Pfahlbauer«, eine dreiaktige Oper (nach Vischer's Roman »Auch einer«) von Laufs, Musik von Wilhelm Freudenberg einstudiert, ein Werk, das für den Mainzer Karneval im Jahre 1877 zur Verherrlichung des Weinbaus geschrieben war, aber der Erfolg der zwar sorgfältig gearbeiteten, aber wohl schon 1877 altmodischen Musik zu den »Pfahlbauern« war ein solcher, daß nach der zweiten Vorstellung die Wolzogen-Oper ihre Pforten schließen mußte.

Am 17. Juni wurde die hier seit Jahren von Direktor Heinrich Morwitz mit Erfolg geleitete Sommeroper, deren Personal fast immer wiederkehrt, mit Karl Weis' hier schon öfters aufgeführter Volksoper »Der polnische Jude« eröffnet.

Wilh. Altmann.

Bonn. Beethoven-Feier. VII. Kammermusikfest in Bonn (28. Mai bis 1. Juni). Wiesen die Programme der früheren Feste wenigstens teilweise ein einheitliches Bild auf, so war das diesmal, abgesehen von dem vierten, Beethoven allein gewidmeten Tage, nicht der Fall. Joachim's Quartett, die Pariser Vereinigungen:

»Société des Instruments Anciens« und »Société des Instruments à Vent« hatten sich mit den Herren Busoni, von Dohnányi und Tischer-Zeitz vereint, um in bunter Folge neben anderen Werke der großen Wiener Zeit der Tonkunst, älterer französischer Komponisten und moderner Autoren aufzuführen. Über die künstlerischen Leistungen selbst braucht an dieser Stelle nicht mehr gesagt zu werden, als daß sie insgesamt vortrefflich waren und das Publikum zu lebhaftem Beifall hinrissen. Von Haydn kam das *F-dur*-Oktett für Blasinstrumente, das *C-dur*-Quartett op. 54₂, von Mozart das Quintett in *Es-dur* (Köchel 452), das Streichquartett in *Es* (Köchel 428), von Beethoven die Werke op. 59₂, 70₂, 95, 96, 16, 18₂, 78, 131, 110, 20 in der angegebenen Reihenfolge zur Aufführung. Die Programme zeigten ferner die Namen: Friedrich der Große (Flötensonate mit Klavierbegleitung), J. J. Mouret (Diversissement in *D-dur*), A. B. Bruni (III. Sinfonie in *G-dur*), A. C. Destouches, Fr. Cupis de Camargo, A. M. Gasp. Sacchini (kleine Stücke), J. B. Borghi (III. Sonate für Violine d'amour und Kontrabaß), M. Pign. Montclair (Ballet-Diversissement), das Ballet des plaisirs (1655) eines Unbekannten und je ein Werk von Brahms (op. 51₂), St.-Saëns (op. 79) und Th. Gouvy op. 71. Bunt genug war es also schon, und man darf auch aussprechen, daß diese Buntheit trotz der ganz vortrefflichen Leistungen dem Eindrücke des gesamten Festes geschadet hat. In der Instrumentalmusik ist zwar die Wirkung durch den Kontrast eine Hauptsache, allein diese darf doch nicht in der Weise erzielt werden, daß man den witzig-frivolen Mouret neben Beethoven stellt. Ich meine, gerade die Bonner Feste sollten sich von der billigen Art, Programme zusammenzustellen, wie sie in den Dutzendkonzerten herrscht, freimachen und nur und immer nach den höchsten künstlerischen Rücksichten zusammengesetzt werden. Gerade die Bonner Feste, denn zu ihnen kommt das blasierte, moderner Sensation nachlaufende Publikum kaum hin oder zeigt sich doch in verschwindender Minderheit, während den Hauptteil der Besucher die ausmachen, welche die Kunst wirklich tief im Herzen tragen und für die von der Musik als Kulturmacht zu leistende Aufgabe erfüllt sind, für sie nach außen hin wirken können und wirken wollen.

Es ist in der Tat ein Genuß, diese Bonner Feste inmitten gebildeter Menschen zu verleben und all den mystischen Tiefsinn, der über die modernste Musik von deren eingeschworenen Aposteln zum allgemeinen Besten geredet und geschrieben wird, nicht zu hören oder zu lesen. Aber gerade weil das Publikum der Bonner Feste ein besonderes ist, dürfte man ihm Zusammenstellungen der angegebenen Art ersparen. Etwas anderes wäre es, die Entwicklung der Kammermusik etwa an fünf Abenden zu zeigen: da würden die französischen Künstler der alten Instrumente ganz anders zur Wirkung kommen als hier, wo man unter Beethoven'schen Offenbarungen den Klängen des Clavecin nur wie eines gewissen pikanten Kuriosums lauschte!

Gern möchte ich einiges über die von der Société des Instruments Anciens gespielten Kompositionen sagen, die ohne Zweifel von H. Casadesus, dem Leiter der verdienten Gesellschaft überarbeitet worden sind. Allein die Angaben des Programmbuches, das auch eine faksimilierte Wiedergabe von Beethoven's letztem Willen vom 23. März 1827 enthält, sind dazu nicht erschöpfend genug, und die Werke selbst liegen nicht vor.

Wilibald Nagel.

Dresden. Die Direktion des Königl. Opernhauses hat noch kurz vor Schluß der rasch ablaufenden Spielzeit ein Werk von Ferdinand Paër gegeben, der im Anfang des vorigen Jahrhunderts auch einige Jahre in Dresden Hofkapellmeister gewesen ist. „Der Herr Kapellmeister oder: Antonius und Kleopatra“ heißt diese komische Oper in einem Akt, die Hans Brenner und Wilhelm Kleefeld in Text und Musik neu herausgegeben haben, und die außerdem noch eine besondere Einrichtung für die hiesige Hofoper erhalten hat. Vieles ist schwer in der Kunst, besonders schwer ist es aber, den ausgeprägten Stil einer Zeit dem Geschmack einer anderen anzupassen. Dem „Herrn Kapellmeister“ liegt eine harmlose Geschichte zugrunde. Barnaba, so heißt er, hat eine Oper komponiert, deren Titel „Antonius und Kleopatra“ lautet. Es ist natürlich nach seiner Ansicht ein Meisterstück und kann nur in der Scala in Mailand aufgeführt werden. Um dies zu erreichen, hat er den

Direktor und den ersten Tenor zu sich zum Essen eingeladen. An ihrer Stelle kommen ein französischer Offizier und dessen Bursche, die seine Oper wohl nicht aufführen können, sich jedoch sein Essen gut schmecken lassen und schließlich seine Mündel und seine Haushälterin heiraten. Das ist ein harmloser Scherz, der ungefähr eine Stunde ausfüllen könnte. Er dauert aber, nachdem er schon aus den ursprünglichen zwei Akten in einen zusammengezogen und auch sonst noch gekürzt worden ist, eine und eine halbe Stunde! Das ist zuviel und wirkt ermüdend. Obendrein singt Herr Scheidemantel, der die Rolle des Kapellmeisters vorzüglich spielte, noch eine lange Arie, die an sich sehr schön ist und auch in den Stil der Musik hineinpaßt, da sie einem andern Werke desselben Komponisten entnommen worden ist, die aber an dieser Stelle den schon schleppend gewordenen Gang der Handlung noch mehr lahm legt. Auch sind eine Menge gesanglicher Verzerrungen an verschiedenen Stellen in die Musik hineingearbeitet worden, die nicht in jene Zeit und nicht in die heutige, sondern in die dazwischenliegende gehören und darum gar nicht so wirken können, wie sie sollen. So, wie sie hier auftreten, klingen sie, noch dazu in der eigentümlichen Gestalt, die sie erhalten haben, wie eine Parodie auf die Koloraturen eines Rossini, Bellini und besonders eines Meyerbeer, was sie jedoch nicht sein wollen und können, da das Werk aus einer vorhergehenden Zeit stammt. Auch derartige Verzerrungen, wenn sie eben nicht sinnlose Schnörkel à la Meyerbeer sein sollen, haben ihren Stil, ihr Gepräge, das aus dem Gebilde der Melodie oder der verschiedenen Themen herausentwickelt werden muß.

Man soll auch bei diesen Versuchen, die auf eine Neubelebung dramatischer Werke abzielen, nie außer acht lassen, daß auf der Bühne die Musik nicht frei schalten und walten kann, wie sie gern möchte, sondern daß sie immer an gewisse Rücksichten auf die Eigenart der Handlung gebunden ist. Das haben selbst kleinere Meister, wie Paër einer war, wohl gefühlt und gewußt und — beachtet. Darin muß man sie nicht stören.

E. R.

Düsseldorf. 82. Niederrheinisches Musikfest. Die Programme der niederrheinischen Musikfeste pflegen so umfangreich zu sein, daß eine eingehende Besprechung im Rahmen dieser Zeitschrift unmöglich ist. Aus der langen Reihe der Werke, die in diesen Pfingsttagen in Düsseldorf geboten wurden, mögen darum nur diejenigen hervorgehoben werden, die ein besonderes, über den Genuß des Augenblicks hinausgehendes Interesse verdienen.

Die »Sonata pian e forte« von Giov. Gabrieli, mit der das Fest eröffnet wurde, ist charakteristisch für den Beginn der selbständigen Instrumentalmusik am Ende des 16. Jahrhunderts. Man erkennt die vokale Natur des Satzes, dessen Ausführung zwei Bläserchören zufällt, auf dem Hintergrunde einer diskreten Streicherbegleitung (die ursprünglich wohl auch fehlte). Eine einheitlich orchestrale Wirkung, bei der Blas- und Streichorchester verschmelzen, ist noch nicht erreicht, und der vorherrschend glänzende, pompöse Klangcharakter des Blechs wirkt auf die Dauer ermüdend. Der, wie immer bei G. Gabrieli, sehr klarschöne Satz würde noch gewinnen, wenn die beiden Bläserchöre in einer gewissen Distanz voneinander aufgestellt und durch das volle Streichorchester (nicht nur Bratschen) begleitet würden: diese Art der Ausführung würde sich wohl auch der historisch richtigen am meisten annähern. — Zur »Uraufführung« gelangte eine »Sinfonie à 2 Travers., 2 Violini, Viola e Basso« von Wilhelm Friedemann Bach, offenbar die Einleitung zu einer Kantate. An ein ernstes getragenes Vorspiel schließt sich ein sehr schön durchgeführtes Fugato. Auch kleinere Orchestervereinigungen dürften in dem prachtvollen Stück eine wertvolle Bereicherung ihres Repertoires finden.

Als Hauptnummer des Festprogrammes erschien diesmal Händel's »Israel in Ägypten«. Man sollte meinen, daß die Entfaltung so großer Chormassen, wie sie nur ein Musikfest aufbieten kann, den Vokalsätzen Händel's schon durch das bloße Volumen zu mächtiger Wirkung verhelfen müsse. Überraschenderweise war dies nicht der Fall. Die fortwährend dröhnende Orgelbegleitung, die ihre Funktion als stützender Generalbaß weit überschritt, erdrückte selbst diesen 400stimmigen Chor, ließ keine rechte Steigerung aufkommen, und wirkte geradezu betäubend. Man atmete

auf bei den Rezitativen und Arien. Bei diesen scheint mir die von Chrysanther geforderte einheitliche Klavierbegleitung den Vorzug vor der Orchesterbegleitung zu verdienen. Das eingelegte Arioso »Dank sei dir, Herr« (von Prof. Ochs im Autograph einer »Cantata con stromenti« entdeckt) war sogar durch die Unterstützung von Solo-geige und Harfe so schmachted geworden, daß man kein Stilpedant zu sein brauchte, um es deplaciert zu finden. Größer als das große Händel'sche Werk erschien Bach's kleine Pfingstkantate »Also hat Gott die Welt geliebt«. Hier kam auch der Chor zu seiner vollen Wirkung.

In der Pflege neuer und neuester Musik geben die niederrheinischen Städte dem übrigen Deutschland nichts nach. Von den Werken eines ganz Modernen, Frederik Delius, wurden dort schon eine ganze Reihe aus der Taufe gehoben (ein Klavierkonzert, mehrere sinfonische Dichtungen und eine Oper). Unter Programmnummern des Musikfestes gehörte das sinfonische Gedicht »Appalachia« unstreitig zu den interessantesten. Es schildert die Eindrücke, die Delius bei längerem Aufenthalt im Süden Nordamerikas gewonnen. Die gesättigte Stimmung der exotischen Landschaft, ihrer seltsamen Linien und glühenden Farben, des südlichen Lebens und der Stille der Nacht wird uns durch ein tönendes Gemälde suggeriert. Der fremdartige Reiz geht in erster Linie von der Harmonik und der Orchesterbehandlung aus. Doch auch im Formalen geht Delius seine eigenen Wege: Das Hauptthema, ein nigger-song erscheint in einer Reihe von Variationen. Doch wird das Thema selbst rhythmisch und melodisch nur wenig verändert; vielmehr hebt es sich, wie eine Art Leitmotiv, von einem wechselnden Hintergrund musikalischer Stimmungsbilder ab. Eine eigenartige Verwendung erfährt auch der Chor. In einigen Variationen ist er nur, gewissermaßen als Orchesterinstrument, zur farbigen Erhöhung des Klanges herangezogen; eine Variation ist durch einen sehr klarschönen *a-cappella*-Satz gebildet; im Finale endlich vereinigen sich Chor und Orchester zur höchsten Steigerung. Delius dokumentiert sich in seiner »Appalachia« als musikalischer Impressionist, er verfolgt ähnliche Ziele, wie die Manet, Monet, Renoir usw. in der Malerei. Ob die musikalische Produktion dauernden Gewinn aus diesen Versuchen ziehen wird oder nicht — man wird der Bemühung um neue Mittel und Wege des Ausdrucks in jedem Falle Interesse und Förderung nicht versagen dürfen.

Auf der Folie des fesselnden Werkes von Delius wirkte Martucci's Liederzyklus »La canzone dei ricordi« doppelt schal. Für deutsches Empfinden ist diese lange Reihe teils träumerisch-süßer, teils äußerlich dramatischer Erinnerungen schwer zu ertragen.

Man hatte diesmal von der Mitwirkung eines zweiten, auswärtigen Festdirigenten abgesehen. Um so mehr ist die gewaltige Leistung von Prof. J. Butts zu bewundern, der allein alle Proben und Aufführungen mit Hingabe und Begeisterung leitete.

E. v. Hornbostel.

Eisenach. Die Bachkonzerte der Berliner Singakademie. Über die Konzerte, die zugunsten der Erwerbung des Geburtshauses von Johann Sebastian Bach stattfanden, kann sehr kurz berichtet werden, da sie allbekannte Werke boten, vor allem die beiden großen Passionen. Gern hätte man allerdings statt der einen Passion ein der festlichen Veranstaltung und der Jahreszeit angepaßtes Programm gesehen, ein echtes Pfingstprogramm mit jubelnden Kantaten, wozu die Werke Bach's ja förmlich einladen. Die ausgezeichneten Chorleistungen des Vereins unter der Leitung Professor Schumann's wie die des Berliner philharmonischen Orchesters sind so bekannt, daß darüber kaum viel zu sagen ist. Sehr schön war besonders der sinn-gemäße Vortrag der Choräle, selbst wenn man, wie z. B. mit dem Fortissimoanfang des wehmütigen Chorales »Wer hat dich so geschlagen« (Johannespassion) nicht ein-verstanden sein konnte. Der Chor singt seine Partie geradezu virtuos, was bei solchen Repertoirewerken allerdings erklärlich ist. Wenn man bezüglich der Auffassung auch öfters anderer Meinung sein konnte, so entschädigten dafür wieder andere Stellen.

Die Tradition des Vereins bringt es wohl mit sich, daß er immer noch mit einem Apparat musiziert, der der Musik der Bach'schen Zeit nicht entspricht, daß man z. B. die Rezitative statt mit dem Klavier mit der Orgel begleitet, dieselben dirigiert und

der Generalbaßspieler nicht in direkter Föhlung mit dem Solisten steht. Wenn der Verein einmal mit den Stilprinzipien des Bach'schen Orchesters Ernst gemacht haben wird, wird es wohl auch nicht mehr vorkommen, daß man das Klavier in Kammermusikwerken teilweise wegläßt oder eine Baßstelle, die mit einer Solovioline und Soloboöe korrespondiert, mit allen Kontrabässen und Violoncellis eines modernen Orchesters beantwortet usw. Auch werden die Solisten dann wohl einheitlich musizieren müssen, man wird auf den Bach'schen Stil bis auf scheinbare Kleinigkeiten, wo z. B. Vorschläge zu machen sind oder nicht, eingehen, allem, der Besetzungsfrage usw. wird man Aufmerksamkeit schenken.

A. Heuß.

London. — F. X. Garneau and W. Kingsford have written French and English histories of Canada. L. H. Fréchetle the "Quebec Lamartine" has turned French verse, and W. H. Drummond French-Canadian patois-verse. But in the sense that Bret Harte (IV, 503) further south threw a mantle of genius round California, Canada vate caret. The vast expanse equal to Europe, from the Schickshocks to Mt. Elias, from the fogs of Labrador to the quiet shimmer of the Pacific, seems one great romance. Land of biting winter and scorching summer. Land of the treacherous muskeg, the rolling prairie, and the towering Rockies. Land of the albatross, arctic fox, beaver, bison, carcajore, caribou, coyote, golden eagle, grizzly bear, laughing goose, mink, moose, musk-ox, puma, racoon, wapiti, and other bewitchingly-named animals. Land of the red-man, handsomest of human races, if Jews can cede that honour. Land of the manitou, the grave war-dance, and the endless pow-wow. Land of the thousand Indian nature-names: — "Ye say their cone-like cabins That clustered o'er the vale Have disappeared as withered leaves Before the autumn gale; But their memory liveth on your hills, Their baptism on your shore; Your ever rolling rivers speak Their dialect of yore". From the modern-Europe point of view Canada is fundamentally French, an oft-forgotten fact. Near on 4 centuries ago the French colonists from Normandy, Brittany and the Basque Provinces sailed into the St. Lawrence, and in the Nouvelle France founded their Acadie. Thence on to the interior wilderness. For 2¼ centuries the country was theirs, and as a Latin race they sank into the soil in a way northern races never do. Even at the change, their religion and law remained paramount. They are still nearly 1/3rd of the population. The great mass, of all races, are still Catholic. As a consequence, (for, unlike the music of the imported negro in the United States, Indian primitive music has had no proselytizing effect) the folk-music of Canada is wholly French, and from Celtic France. Specimens are in Ernest Gagnon, "Chansons Populaires du Canada". And thus to music-reporting. — "Mackenzie" is the largest Province of Canada, and a seventh of the whole; named after adventurous Sir Alexander Mackenzie of Inverness, (1775 — 1820, Voyages from Montreal, [1801]). And fittingly the present Sir Alexander Mackenzie has composed the first art-music founded on Canadian folk-song. His new "Canadian Rhapsody", op. 67 (Breitkopf and Härtel, Partitur Bibliothek 1914) has been produced at the Philharmonic. Airs were selected on his 1902 Canadian tour (IV, 499, 642, 653). First movement is in prelude form; D major, with F minor middle-episode; brisk, with a continuous 6-8 swing, carries the hearer irresistibly into the Breton-Canadian atmosphere. Two airs used in major "C'était un vieux sauvage, Tout noir, tout barbouillé, Ouich'ka", and "C'est la belle Française". The noble Iroquois may be ferociously painted, but to call him black! Episode (wood-wind and horn) is the complete air, "Isabeau s'y promène". Simple harmonic transition without break to slow movement in A minor; this also flowing in 12-8, a simple ternary with new theme helping in the middle, is a broadly melodious form in which M. greatly excels; after the middle part in C, E, and A, comes a subtle insinuating new enharmonic 4-3 chord, to disprove that harmonies are exhausted, and so the reprise; the composition, whether as air or art-work, is of surpassing loveliness. The main air sings of Ottawa, "Là, iousque ya des jolies filles, Qui sont parfait' et gentilles"; the subsidiary air is "Un Canadien errant". A prelude and a song created to these ears desire for something definitive to follow, but two-thirds of last movement are a sequence of different keys, tempo's, and airs; only at the end comes D major again

with a rattling air ("Vive la Canadienne", Lower Canada National Anthem) to conclude. This construction did not seem successful. However it is a first impression, and one rhapsodizes in a rhapsody. The whole work is with its abundant sweet themes of keen interest, carries the spirit into a new-old romantic world, and is of splendid workmanship.

Also at Philharmonic, of slighter texture, Edward German's new "Welsh Rhapsody" (Novellos, 4 linked movements, on old Welsh airs. No. I is extended fantasia on the 4/4 Liberty-song, "Loudly proclaim" (formerly "Departure of the King", Ymada-wiad y Brenin); seemingly would have been more effective if written on an even tempo all through. II is fantasia on the 6/8 Hunting-song "Hunting the Hare" (Hala'r ysgyfarnog), working in the 4/4 "Bells of Aberdovey" (Clychau Aberdyfi) as episode; all Welsh airs suppose harp-accompaniment, and protest must be made against doubling the tempo of the former, so as to use it as a jig or saltarello; which measure also comes too early in the work; this jig-mannerism indeed of German's detracts from a charming talent and perhaps the lightest comedy-touch in England. III is an irreproachable slow lyric on the 3/4 Funeral-song "David of the White Rock" (Dafydd y Gareg Wen), with original episode. IV works up fantasia-wise to the 4/4 "March of the Men of Harlech" (Rhyfelgyrch Gwyr Harlech). The bright tuneful work will have a vogue. Yet it sounded even better a week before when scored for Sousa's band (with cuts) by Dan Godfrey. Sousa is adding British works to his repertoire. For full account of his band see IV, 580. His significance is usually under-estimated. Remembering that the United States are musico-historically an infant, and allowing for nature of environments, S. has done as much for them through the simple march-forms, as did Smetana for adult Bohemia through the polka, and the Strausses for art-impregnated Austria through the waltz.

Also at Philharmonic, Stanford's recent fine classic for the Leeds Festival, the Violin concerto in D, op. 74 (Breitkopf and Härtel, Partitur-Bibliothek, Volksausgabe 2029). As the total art-output of S. is homogeneous, so the interior of his works; thus in the first movement, subject 1 melts into subject 2, this only differentiated by a 3/2 as against 4/4; the whole a perfectly-balanced and rich banquet for the ear. The Andante ("Canzona") is as nett as the 1st movement is massive. The Rondo is one of the brightest ever written, from Haydn till today; the gay theme-handling smoothly incessant. C'est la plus difficile que d'écouter la queue; in which S. never fails. The violin passages are brilliant, without forced virtuosity. Admirably played by Achille Rivarde, who advances in public esteem.

The Flemish are our first-cousins (and handsome ones), only 60 miles distant, and talking almost our language. The Ostend coast was the nearest over-water landing-place for our forefathers, and it was from Portus Itius in that quarter that Julius Caesar came to invade us. Flemish merchants founded the London Hanse. Louis Hillier (violinist, entrepreneur) gave excellent French Plays in London last year; and this year has brought the Ostend Kursaal orchestra (apparently the best in Belgium) for a 6-day Festival at Queen's Hall. The 125 filled the whole orchestra-space, an unusual sight. The doublebasses were ranged at the back, and though a curious thread of violoncellos ran down the band joining them to 2 or 3 violoncellos close under conductor, the basses were not as one; indeed Gallic nations seldom mark well their bass-rhythms. On the other hand, the total élan was splendid, due no doubt to the Flemish violin-school. The tempi were much quicker than usual here. The strings 22, 20, 15, 15, 10; against 16, 16, 12, 12, 10 of our Philharmonic, etc. The sonority of the band was conspicuous. The wood-wind had an excellent pianissimo. Conductor (since 1890) Léon Rinskoff, b. 1862, Ghent Conservatoire, and in 1902 wrote the cantata for statue of Leopold I. Soloists, Hélène Feltesse (mezzo-soprano), Van Dyck (tenor), De Greef (pforte.), César Thomson (violin), Gerardy (violoncello), and others. — Admirable programmes of 31 items, 8 new to London. Head and shoulders above other works performed (not counting universal-masters) were: — Berlioz' "Benvenuto" overture, Svendsen's "Carnaval à Paris" and Norwegian Rhapsody no. II, and Franck's "Psyché and Eros" (arr. as suite by composer without the choruses). The first 2 movements

of Paul Gilson's "La Mer" were nothing particular; $5/4$ time takes a composer out of himself and begets poetry, to many the $5/4$ movement in the "Pathetic" symphony is the best (and Nikisch makes it as plastic as $4/4$), and so here the 3rd movement; the finale is perhaps the best-sustained "storm" ever written. Henri Rabaud's *Diver-tissement* on 4 Russian Airs was poor; the Russians do that much better themselves. Charpentier's "Impressions d'Italie", like so many others, had very little of Italy about them. The Symphony in F of Théo Ysaÿe (brother of the violinist) was a remarkable Franckian composition, with modern developments not too well correlated. G. Pierné's Concertstück for Harp (Mlle Stroobants) and orchestra was a truly admirable composition, bringing out harp in quite unusual yet effective form; a model of such things. P. Dukas's Symphonic Poem "L'Apprenti Sorcier", with extraordinary wood-chopping and deluge effects was most clever and agreeable and uncommonly well sustained; it closed the Festival with a snap. One British work (new) was played, Joseph Holbrooke's 15 Variations on "The Girl I left behind me", which must unfortunately be condemned. In the course thereof, 7 other airs, "Blue Bells of Scotland", "Minstrel Boy", "Auld Lang Syne", "Tom Bowling", "My Lodging's on the Cold Ground", "Rule Britannia", and "British Grenadiers", come in fragmentarily as counterpoints, etc. Praise is naturally given to every new development which contains elements of beauty, tune, poetic feeling, impressiveness, or other similar constituents of true music. But this is nothing but going 91° from the Pole, a dare-devil showing-off of ingenuity. No one doubts the ingenuity in the case of H., and he should display the other qualities.

Henry Russell (brother of London Ronald, cf. III. 410) has brought over an excellent Italian opera-troupe, playing at the new Waldorf-theatre opera alternating with drama (Duse for latter). May be noticed, revival for England of Mascagni's Alsatian idyll "Amico Fritz"; produced at the Costanzi 31 Oct. 1891, Covent Garden 23 May 1892. Herein M. really first preached his gospel of new and free inner rhythms, which introduced to players learning their parts by heart a new difficulty second only to that of free melody previously required by Wagner. Even when consummately played, as by this company (Alice Nielsen, Lucia, Ancona, etc.) the new rhythms fall in England on ears not yet attuned. For all that the gospel is true, and M. remains the musician of greatest genius in Italy. It was a quite delightful performance of beautiful running music. A one-act novelty "Fiorella" was by an Englishman, Amherst Webber, once accompanist to the two De Reszkes; written for their private theatre at Paris (libretto by Sardou), and not then performed. It is in the minor Italian style, plus reminiscences by an opera habitué, and has nothing whatever to do with British art. It was exceedingly dull. — The "Ring" has been played twice with great magnificence at Covent Garden under Richter (with Wittich, Litvinne, Van Rooy, etc.). Before at Her Majesty's in 1882 (Seidl, with the 2 Vogls, Scaria, Klafsky, etc.), run at great loss; then at Covent Garden in 1892 (Mahler, with Klafsky, Alvary, Lieban, etc.), at a large profit; then at C. G. in 1898 (Mottl, with Brema, Nordica, Schumann-Heink, the De Reszkes, Van Rooy, Van Dyck, etc.); then at C. G. in 1900 (Mottl, with Ternina, Gulbranson, Gadsby, Schumann-Heink, Kraus, Van Rooy, etc.); then at C. G. 1903 (Richter, with Leffler-Burckhard, Zimmerman, Van Dyck, Lieban, Kraus, etc.).

C. M.

Vorlesungen über Musik.

Amsterdam. Frau J. van Oldenbarnewald-Berlin: Die Atemtechnik und die tiefe Mittelrippenatmung als Grundlage der Gesundheit, des richtigen Sprechens und Singens.

Berlin. Rechtsanwalt R. Thiel im Berliner Tonkünstlerverein: Die Stellung des Musiklehrerstandes zur staatlichen Zwangsinvalidenversicherung.

Besançon. E. Giovanna: Die musikalischen Ideen der Gegenwart.

Rom. In einer Schillerfeier Herr Galena: Schiller's Einfluß auf das italienische Musikdrama.

Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen.

Paris. Les fonctions de M. Théodore Dubois, directeur du Conservatoire national, membre de l'Institut, expirant cette année, M. Dujardin-Baumetz, sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts a désigné pour lui succéder M. Gabriel Fauré. Comme toujours en pareil cas, cette décision a été approuvée par les uns et critiquée par d'autres. M. Gabriel Fauré, né à Pamiers (département de l'Ariège), le 13 mai 1845, ne fut pas élève du Conservatoire; il étudia avec Niedermeyer, Dietsch et Saint-Saëns, ce qui fait dire aux adversaires de sa nomination que M. Dujardin-Baumetz a implicitement condamné l'enseignement de notre première Ecole de Musique et de Déclamation, puisqu'il n'a pu trouver parmi ses anciens élèves son nouveau directeur; les autres, au contraire, se félicitent de voir arriver rue Bergère un des maîtres de notre Ecole moderne, et qui n'est pas encore membre de l'Institut, comme l'étaient généralement ses prédécesseurs. L'avenir dira si la nomination de M. Fauré a été heureuse et féconde. Rappelons brièvement sa carrière. Après sa sortie de l'Ecole Niedermeyer, M. Fauré fut organiste à Rennes (1866), organiste suppléant à Saint-Sulpice, à Paris (1870), organiste du grand orgue de l'église Saint-Honoré, maître de chapelle, puis organiste du grand orgue de la Madeleine et professeur de Composition (en 1896, lorsque M. Théodore devint lui-même directeur du Conservatoire). Ses compositions consistent surtout en musique de chambre: la Société nationale les a presque toutes exécutées depuis vingt ou vingt-cinq ans: mélodies, duos, sonates, quatuors pour instruments à cordes, pour instruments à cordes et piano, une *Élégie* pour violoncelle etc. Parmi ses œuvres plus importantes on compte une *Berceuse* et une *Romance* pour violon et orchestre, une suite d'orchestre, une symphonie en *ré mineur*, un *Requiem* (1888), des œuvres chorales, de la musique de scène pour différentes pièces, entre autres pour *Pelléas et Mélisande*, de M. Maeterlinck.

Le 6 juin, dans la grande salle du Conservatoire, a eu lieu, publiquement, »l'exercice-concert« des élèves; longtemps abandonnés, ces exercices ont été repris il y a quelques années et c'est encore une innovation heureuse de M. Dujardin-Baumetz de les avoir rendus publics; le plus grand succès a couronné cette tentative, qu'il faut souhaiter de voir se renouveler non pas une seule fois, mais plusieurs fois par an, et sur une scène plus importante. Le programme, exécuté sous la direction de M. Paul Taffanel, comprenait: *Ouverture, scherzo et finale* de Schumann (op. 52), *Magnificat*, pour soli, chœurs, orgue et orchestre (1723), de Bach, trois »Pièces en concert« de Rameau, le finale du *Trio en sol mineur* de Schumann, la *Chasse fantastique* de Guiraud, trois chœurs à quatre voix mixtes, sans accompagnement, de Guillaume Costeley (1531-1606), et la *Fantaisie* pour piano, chœur et orchestre, de Beethoven (op. 80), où l'on peut voir comme la première esquisse de la *Symphonie avec chœurs*. Ces différentes œuvres ont permis d'apprécier les éléments excellents dont se compose l'orchestre et les chœurs, et particulièrement les élèves auxquels étaient confiés les solis: Mlles Lamare, Mancini, Lapeyrette et Ennerie, MM. Henri, Cazaux, Lucazeau, Francell, Corpait et Pérol, pour le chant; MM. Grisard et Joffroy, flûtistes, Godebert, trompette, Saury, violon, Rosoor et Doucet, violoncelles, Mlles N. Boulanger, organiste, Marcelle Weiss et Antoinette Lamy, et M. Amour, pianistes, dont on retrouvera certainement les noms dans les prochains palmarès. J.-G. P.

Anmerkung. Die Rubrik »Aufführung älterer Musikwerke« kann wegen Raum-mangel erst im nächsten Heft wieder erscheinen.

Notizen.

Zur »*Musica boscareccia*« von Joh. Herm. Schein. Superintendent Nelle ist es gelungen (Korrespondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins f. Deutschland, Nr. 6), für vier geistliche Texte zu den Waldliederlein den Verfasser nachzuweisen, nämlich Eckard Leichner, einem Professor der Medizin (geb. 1612 in Salungen, gest. 1690 in Erfurt). Die Vermittlung geschah durch Tümpel's Werk »Das deutsche evangelische Kirchenlied«, Gütersloh 1905. Zwei Lieder finden sich in dem *Cantionale sacrum*, Gotha 1686, die beiden anderen im zweiten Bande desselben *Cantionale* von 1648. Die vier Lieder sind:

1. Mein Gott, der wahre Gottessohn (bei Prüfer's Ausgabe Bd. II, S. 24).
2. Heut Christus triumphieret (Prüfer S. 35).
3. Ach Herr, wie ist der Feind so viel (Prüfer S. 29).
4. Als Adam ohne Helferin (Prüfer S. 31).

Dresden. Die Kirchenmusik in der Hofkirche soll eine Einschränkung erleiden, indem die Kgl. Hofkapelle an gewöhnlichen Sonntagen nicht mehr mitwirken wird, weshalb statt Messen mit Orchester einzig Vokalmessen gesungen werden sollen.

Lucca. An dem Geburtshause Boccherini's ist eine Gedenktafel mit der Inschrift angebracht worden: Luigi Boccherini, geb. 17. Febr. 1743, gest. 28. Mai 1805 in Madrid. Seine Mitbürger widmen ihm diese Gedenktafel, damit sie den Jahrhunderten anzeige, wo der Künstler geboren wurde, der in den Bedrängnissen eines unstäten und entbehrungsvollen Lebens, die Musik mit neuen Formen und erhabenen Melodien, das Vaterland mit neuem Ruhm bereicherte.

Richard Wagner's sämtliche bis dahin aufgefundene Gedichte werden nächstens, von Fr. Glasenapp in einer Sammlung herausgegeben, erscheinen.

Venedig. Hier hat sich ein Komitee gebildet, das die Publikationen wichtiger Werke in der Markus Bibliothek, besonders der zweiten Hälfte des 16. sowie des 17. Jahrhunderts anstrebt, was nicht warm genug zu begrüßen ist. Bis dahin ist z. B. von der ganzen Periode der venetianischen Oper noch beinahe nichts veröffentlicht. Man plant auch Aufführungen, um den Sinn für die Größe gerade dieser glänzenden Periode italienischer Musik zu wecken. Auch Volks- und Sinfoniekonzerte werden angestrebt, um das gesunkene Musikleben Venedigs zu heben. Hoffentlich geht wenigstens das eine oder andere in Erfüllung.

Wien. Seine Haydn-Sammlung, die über 200 Handschriften von Haydn und seinen Zeitgenossen, Bilder usw. enthält, hat der Orchesterklub »Haydn« dem städtischem Haydn-Museum überwiesen.

In der neu eingerichteten Hofbibliothek sind eigene Lesesäle für Musikliteratur vorgesehen. Ferner soll das Burgtheaterarchiv der Hofbibliothek einverleibt werden, wodurch diese besonders theatergeschichtlich bereichert wird.

Das Sterbehaus von Brahms (Karlgasse 4) wird bei der Umgestaltung des Karlsplatzes niedrigerissen werden. Brahms bewohnte das Haus 10 Jahre.

Nach dem Vorgange Deutschlands bereitet nun auch das österreichische Unterrichtsministerium eine Sammlung aller österreichischen Volkslieder (Volkslieder, volkstümliche Lieder, Schnadahüpfn, Gasselsprüche, Tanzeln, Weihnachtsspiele, Lieder- und Reimsprüche zu Frühlings-, Ernte- und Hochzeitsbräuchen usw.) durch mundartlich und territorial abgegrenzte Arbeitsausschüsse vor. Der dem Ministerium als Rat beigeordnete Ausschuß setzt sich aus Vertretern der Musikwissenschaft, Volkskunde und Philologie unter besonderer Berücksichtigung der Dialektforschung zusammen.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Anger, J. Humfrey, Form in Music. London. Vincent, 1905. pp. 129, Crown 12mo. 3/.

Specially refers to Bach fugue and Beethoven sonata.

Aubry, Pierre, Les plus anciens monuments de la musique française. 24 fac-similés en phototypie avec transcriptions, commentaire et introduction. Un vol. in 4°. 1905. Paris, Welter. Fr. 30,—.

Böhm, C., Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn u. sein Oratorium »Das letzte Abendmahl«. Zur Aufklärung und Einführung. kl. 8°, 60 S. Landshut, J. Hochneder, 1905. M —, 60

Branchet, Léon, et Plantadis, Johannès, Chansons populaires du Limousin. Paris, Champion. s. d. (1905). in-8°.

Ce recueil a été classé premier au concours de la Schola Cantorum. C'est un modèle de publication de folk lore musical. En outre, les chants populaires du Limousin n'avaient point jusqu'ici fait l'objet d'un travail spécial. P. Aubry.

Bruneau, A., Die russische Musik. 9. Bd. von »Die Musik«, herausgeg. v. R. Strauß. kl. 8°. 51 S. Berlin, Bard, Marquard & Co. 1905. M 1,25.

Trotz des angeblichen Interesses für russische Musik in Deutschland ist die musikhistorische Ausbeute derselben dort sehr gering. Außer Rubinstein und Tschai-kowsky, die in allen Sprachen ihre Panegyriker gefunden haben, sind die anderen russischen Komponisten nur Objekte für die Musikchronologie. Eine wirkliche Würdigung ist ihnen bis dahin noch nicht erfolgt. Die alle Anerkennung verdienenden Essays der Miß Newmark scheinen in Deutschland auch noch nicht gebührende Beachtung gefunden zu haben. Es ist daher eine sehr glückliche Idee, Deutschland mit der Musik seines östlichen Nachbarn bekannt machen zu wollen. Leider mißglückte der erste Versuch durch seinen

Inhalt fast vollständig. Der Kardinalfehler des Ganzen liegt in der falschen Grundanschauung des Autors über den Schöpfer der russischen Musik, Michael Glinka, der die historisch unrichtige Angabe vorangeht, »daß seit 1805 Titow zuerst eine nationale Oper zu gründen versuchte, indem er sich der Volkliedmotive bediente«. Alle russischen Forscher pflegen den Beginn einer sogenannten russischen Richtung in der Musik in die Regierung Elisabetha Petrownas (also bis 1762) zu verlegen. Titow war aber nur einer jener vielen, dessen besondere Bedeutung uns unbekannt ist. Daß Glinka gar ein Epigone Titow's sein soll, wie aus Seite 5 hervorgeht, ist eine geradezu haarsträubende Behauptung. Wenn Bruneau das ganze Heil einer nationalen Musik in der Verwendung von Volksmelodien sieht, dann — Bruneau wird sich gewiß wundern, es zu hören — steht Glinka überhaupt außerhalb der russischen Schule. Glinka hat in allen seinen Werken nicht mehr als zwei wirkliche Volksthemen gebraucht. Glinka's Bedeutung für die russische Kunst liegt, wie Bruneau selbst sagt, eben in jenem »Parfüm«, in jener Kunst, die »mit Hilfe einer Harmonie, einer einfachen orchestralen Wendung der anscheinend italienischen unter den Arien ein sehr durchdringendes russisches Parfüm gibt«. Unbegreiflich ist ebenfalls, wie Bruneau von Glinka als einem Sklaven Rossini's sprechen kann, als welcher er quasi nur versuchte, »jede Person seines Werkes mit nationalen Melodien zu charakterisieren«. Außer den Kompositionen Glinka's selbst würde hierüber Bruneau die Lektüre seines Landsmanns Henri Mérimée »Une année en Russie«, lettres de Moscou en 1840, publiées par la Revue de Paris en Mars 1844 belehren können. Daß der Autor des Messidor sich für die neurussische Schule begeistert, liegt in der Natur der Sache. Unrichtig ist wieder die Stellung, die er Cesar Cui einräumt. Weder »verdankt man ihm sehr viel«, noch »ist man ihm in unwandelbarer Dankbarkeit ergeben«.

Belajew ist niemals Getreide-, sondern Holzhändler gewesen. »Erbitterte Widersacher« der neurussischen Schule waren Anton Rubinstein und Tschai-kowsky nicht.

Glazounow wird gewiß für die Ehre danken, Nachfolger von Solowiow und Iwanow, diesen zweifelhaften Größen, zu sein, ebenso können Arensky, Liadow, Skriabine

nicht in einem Atem mit Juferow, Koptiaiew erwähnt werden.

Die einzelnen Lichtblicke in den vielen Irrtümern sind die Dargoumischsky, Musorgsky, Borodin, Rimsky-Korssakow gespendeten Lobesworte und der Rubinstein und Tschaikowsky ausgesprochene Tadel; trotzdem aber steht das Bild des letzteren an erster Stelle. In Summa kann man nur sagen, daß Rußland wieder einmal Pech gehabt hat. Um es zu rehabilitieren, müßte man schon eine neue Musikgeschichte¹⁾ schreiben. Selbst das »Hurrageschrei« Bruneau's, wie sich der gewandte Übersetzer, Max Graf, ausdrückt, hat etwas Kommandomäßiges — dem Ganzen fehlt jene Unterlage, die nur wirkliche Sachkenntnis zu geben vermag.

Nic. D. Bernstein.

Challier's, E. Großer Männergesangskatalog. 3. Nachtrag, enth. d. neuen Erscheinungen v. März 1902 bis Febr. 1905 sowie eine Anzahl älterer bis jetzt noch nicht aufgenommenen Lieder. 8^o, S. 725—819. Gießen, E. Challier, 1905.

Dauriac, Lionel: *Essai sur l'Esprit musical* (Paris, Alcan, 1904. 1 vol. in-8^o. Bibl. de philosophie contemporaine. Fr. 5.—.

Depuis quelques années, on s'occupe beaucoup des questions si épineuses et si complexes qui touchent à l'acoustique et à la psychologie musicales. Qu'il nous suffise de citer ici les noms de MM. Preyer, Stumpf, Wundt, Gurney, Lechallas, Souriau, Combarieu, Meyer, Münsterberg, Faist, Binet et Courtier, etc. — A son tour M. Lionel Dauriac, auquel on doit des articles fort remarquables publiés dans la *Revue philosophique* de mai 1892 à novembre 1903 et traitant de la «Psychologie du musicien», vient d'apporter une importante contribution à cette difficile étude.

Dans son *Essai sur l'Esprit musical*, M. Dauriac s'applique par d'ingénieuses analyses à scruter ce qui se passe entre le plaisir ressenti par l'audition musicale et l'impression sensorielle; il défend l'introspection et les méthodes de la vieille psychologie, et se propose de dégager les phénomènes avant de les soumettre à l'expérimentation objective.

Parmi les fonctions musicales communes à tous les hommes, il distingue l'oreille, l'intelligence, la mémoire et la sensibilité affective. L'oreille, à laquelle s'adresse surtout l'acoustique musicale, n'est autre que la conscience réduite aux sensations sonores et à leurs modalités essentielles: hauteur, durée, intensité, timbre. Elle ne s'attache qu'au son considéré isolément. Pour réaliser la synthèse des diverses sensations sonores qui sont du ressort de l'oreille, l'intelligence doit entrer en jeu, et procurer la perception de la suite mélodique, du continu sonore. Elle est aidée de la mémoire musicale si fertile en curieuses variations, plus respectueuse du degré relatif des diverses intonations et du timbre, que des impressions rythmiques qu'elle adule très fréquemment.

Enfin, l'imagination s'éveille à la suite des perceptions de forme ou même des simples sensations sonores, et met en mouvement divers types d'images: images motrices, visuelles, ou psychiques, ces dernières caractéristiques d'«états d'âme». M. Dauriac consacre à l'analyse du plaisir musical des pages qu'on lira avec fruit; il en détermine les relations avec la cénesthésie, et en définit les caractères et les espèces. L'ouvrage se termine par des considérations sur «la phrase musicale», et sur la question si mal étudiée de «l'expression», question qui se lie à des problèmes non résolus comme ceux des rythmes émotionnels, et des correspondances établies entre nos diverses sensations. — Ces problèmes, M. Dauriac les signale à nouveau à l'attention des chercheurs, et son *Essai* touche à tous les points encore obscurs de la psychologie musicale.

L. de la Laurencie.

Gaisser, D. Hug., *Les »Heirmoi«* de Pâques dans l'office grec, étude rythmique et musicale. gr. 8^o, XI, 108 S. Rom, imprimerie de la progagande, 1905. fr. 4.—.

Georgi, E., *Der Führer des Pianisten.* Literatur f. d. Klavierunterricht, progressiv zusammengestellt. 2. wesentl. verb. und verm. Auflage. gr. 8^o. Leipzig, Pabst, 1905. M 2,—.

Gräflinger, Fr., Karl Waldeck, Komponist in Linz † 23. März 1905.

1) Eine »Musikgeschichte Rußlands« zu schreiben, lag nicht in der Absicht Bruneau's, was hier gesagt werden muß. Die Schrift ist der »offizielle Bericht der von Bruneau im Auftrage des Ministeriums der schönen Künste und des Unterrichts unternommenen musikalischen Studienfahrt«, wobei ein historischer Rückblick über die russische Musik gegeben wird.
Die Redaktion.

2. erweiterte Aufl., m. Briefen v. Bruckner. gr. 8°. 23 S. Linz, E. Mareis, 1905. *M* —, 50.

Graduates in Music, Union of. Calendar for 1904-5. London, Musical News Office. pp. 250. Crown 8vo. 2/6.

Defensive league comprising all such University Graduates. See II, 278, and V, 250, for particulars. This a descriptive list of all members, with addresses.

Guillerm, H., Recueil de chants populaires bretons du pays de Cornouailles. Rennes, 1905. Un vol. in-12 de VI-193 pp.

Très important pour l'étude de la musique populaire de la Bretagne française. L'auteur est d'ailleurs, non seulement un excellent musicien, mais encore un celtisant averti. Pierre Aubry.

Hofmann, Fr. L. W., Logik der Harmonie. Ein Harmoniesystem der Obertöne. 8°. III, 35 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1905. *M* 1,—.

Humperdinck, E., Thementafel zur Oper »Die Heirat wider Willen«, hrsg. v. F. Lederer-Pirna. 8°. Leipzig, M. Brokhaus, 1905. *M* —, 30.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904. XI. Jahrgang. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Lex. 8°, 146 S. Leipzig, C. F. Peters, 1905. *M* 3,—.

Diese Jahrbücher sind wegen ihres reichen Inhaltes und besonders auch wegen ihrer ausgezeichneten Bibliographie (dem Verzeichnis der in allen Kulturländern in einem Jahre erschienenen Bücher und Schriften über Musik), die von dem Bibliothekar der Musikbibliothek herrührt, nicht nur sehr wertvoll, sondern auch unentbehrlich geworden. Den literarischen Teil bilden vier Aufsätze und ungedruckte Briefe von Hugo Wolf an Paul Müller aus den Jahren 1896—1898, die in erster Linie den Wolfbiographen einiges neue Material zuführen, aber auch menschlich und künstlerisch verschiedentlich interessieren. Daß so große Künstler wie Wolf oft Jahre brauchten für ein Lied wie »Morgenstimmung«, bis es endlich zur künstlerischen Gestaltung kam, ist heute, wo oft bedeutende Künstler so schnell mit sich im reinen sind, immer beherzigenswert zu lesen. Die Aufsätze sind außer dem Walla-

schek's: »Das ästhetische Urteil und die Tageskritik« in sich so durchaus abgeschlossene Arbeiten, daß einer Besprechung nichts zu sagen bleibt. Max Seiffert berichtet in knapper Form über »Neue Bachfunde« in mitteldeutschen Städten, die wieder den Beweis liefern, wie manche Schätze sowohl von Bach als von anderen großen Meistern in zerstreuten Privatsammlungen liegen mögen, wie auch, daß die Ausgabe der Bach'schen Werke durch die Bachgesellschaft immerzu der Kritik bedarf. Die Funde erstrecken sich auf 13 Orgelstücke, 1 ältere Variante, 1 Klaviersuite, 1 Trio für 2 Violinen und Baß (in der aufgefundenen Sammlung als Sonate für Violine mit obligatem Klavier in dreistimmigem Satz; sie ist als solche dem Jahrbuche beigegeben). Hermann Kretzschmar ist mit zwei hochwichtigen Aufsätzen vertreten, einem historischen, »Die musikgeschichtliche Bedeutung Simon Mayr's«, und einem ästhetischen, »Immanuel Kant's Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit«. Für diese Aufsätze kann man kaum dankbar genug sein, was hier ja nicht ausgeführt zu werden braucht. Wie notwendig der erste Aufsatz war, zeigt sich wohl am besten den Berlioz-Biographen, die nun den zeitlichen und örtlichen Gründen für manche Instrumentierungseigentümlichkeiten Berlioz' nachgehen können. Der Aufsatz über Kant hat weitestes Interesse; er berührt, mit der Klarlegung der Kant'schen Musikauffassung, Fragen, die — über kurz oder lang — zu einer wissenschaftlich-künstlerischen Musikästhetik führen müssen. Den Inhalt derartiger Aufsätze hier anzugeben, ist überflüssig, weil sich jeder mit ihnen beschäftigen wird. Wallaschek's Aufsatz wird wohl nicht die Zustimmung vieler Berufsgenossen finden. Ich möchte nur die Hauptthese einer kurzen Kritik unterwerfen, daß der Sinn den Eindruck »unvoreingenommen, ganz naïv« aufnehmen solle. Wallaschek beruft sich dabei auf den bekannten Ausspruch Wagner's, daß »ohne spezifisch gebildeten Kunstverstand das vorgeführte Drama zum vollständigen, gänzlich mühe-losen Gefühlsverständnis kommen soll«. Daß wir immer noch nicht, und zwar gerade auf Grund von Wagner's Werken selbst, zu einer Kritik seiner künstlerischen Ansichten gelangen können! Die obige Ansicht hat Wagner teilweise Schopenhauer's dämmerige Musikphilosophie eingegeben. Besonders bei Wagner's Werken wäre man rein verloren, wenn wir uns ihnen nur gefühlsmäßig und »ohne spezifisch gebildeten Kunstverstand«, hingeben. Wagner widerlegt sich übrigens selbst am besten mit seinen vielen Schriften; er hätte nicht eine einzige Zeile zu schreiben ge-

braucht, wenn seine Ansicht gerade bei seinem Kunstwerk auch nur im geringsten zugetroffen wäre. Er hat bei sich erklärt ebenso wie er bei Beethoven usw. erklärt hat. Sowenig ein Künstler nur rein gefühlsmäßig schafft, sowenig teilt sich das Kunstwerk auch nur rein gefühlsmäßig mit. Darüber dürften wir denn doch allmählich ins klare kommen. Und wenn Wallaschek meint, daß vom ersten naiven Eindruck »ja auch das Schicksal eines Kunstwerks abhängt, da das Volk, das Publikum, keinen anderen Standpunkt kennt«, so wäre darauf zu sagen, daß wir dann weder die meisten Sinfonien von Beethoven, noch die Zauberflöte, noch unendlich viel andere große Werke hätten. Die bedeutenden, neuen Werke sind noch fast immer gerade vom naiven Gemüt zurückgewiesen worden; warum? Weil eben das dominierende Gefühl noch gar nicht mitfühlen konnte. Ich verkenne den Wert des unvorbereiteten Hörens durchaus nicht, mir ist es selbst wichtig, aber einzig für mich selbst, es aber als »erste Bedingung des ästhetischen Urteils« hinzustellen, davor möge uns der Himmel im Gegenteil bewahren, anstatt daß wir es als Ideal hinstellen. Wir sind nun einmal kein derartiges Kunstvolk, und unsere Kunst hat viel zu wenig Verbindung mit dem Leben, ist gerade auch dem Publikum viel zu ferne, als daß ein willenloses, gefühlsmäßiges Sichhingeben uns auf den sichersten Weg führen könnte. Wallaschek verkennt auch das Wesen der Tageskritik, wenn er meint, der Tagesschriftsteller stütze sein Urteil auf »Proben, Lektüre, Studium«. Wenn er das nur täte! Tagtäglich, und in den verschiedensten Beziehungen erleben wir es, daß Urteile gerade nur nach dem ersten Eindruck abgegeben werden, ohne geringste Vorbereitungen. Das sind doch die wirklich ernst zu nehmenden Kritiker, die eine Oper oder sonstiges Werk vorher studieren, als Fachleute sich ein vorläufiges Urteil darüber bilden und dieses dann durch die Vorstellung kontrollieren, korrigieren und ausbauen. Dabei kommt es dann gar nicht darauf an, ob er voraussieht, daß eine Oper wie »Carmen« in 40 Jahren die meist aufgeführte Oper in Deutschland sein wird. Täuscht sich ein Kritiker auf Grund von Sachkenntnis und angegebenen Gründen, kein Mensch wird ihm deshalb die Achtung verweigern. Um die »kritische Ecke« kommen wir mit Wallaschek's Ansichten sicher nicht.

A. H.

Juon, P., 100 Aufgaben als Beitrag z. praktischen Studium des Kontrapunkts, Lex. 8°. 8 autogr. S. Berlin, Schlesinger'sche Buchh. 1905.

№ 1,—.

Leo, Giac., Leonardo Leo, musicista del sec. XVIII e le sue opere. gr. 8°. 115 S. Neapel, Mefei e Joele, 1905.

Lombard, L., Observations d'un musicien Américain, traduit de l'Anglais par R. de Lagenardière. kl. 8°. 196 S. Paris, L. Theuveny, 1905.

Merk, G., Musik und Harmonielehre f. Seminare, Präparanden- und Musikanstalten, sowie z. Selbstunterricht. 5., verb. u. verm. Aufl. 8°. Gr.-Lichterfelde, Vieweg, 1905. № 3,50.

Mojsisovics, R. v., Führer durch Dichtung und Musik zu Wilhelm Kienzl's musikalischer Tragikomödie »Don Quichote« (Kahnt's Musikführer). 8°. 36 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1905. № —,30.

Müller, A., Unsere Posaunenchor. Referat. 8°. 16 S. Dresden, Verbandsbuchh. (E. Zacharias). 1905. № —,15.

Münzer, G., Wunibald Teinert. Eine tragikomische Musikanten- und Kritikergeschichte. 8°, 227 S. Leipzig, Bartholf Senff. 1905. № 3,—.

Gar oft sind die Leiden und Freuden des innerlich weltabgewandten und doch nur allzu weltbedürftigen Musikerstandes novellistisch verarbeitet worden; manche der Größten haben sich an dem reizvollen Stoffe delektiert, und der »Romantiker« E. T. A. Hoffmann ist auf diesem Gebiete ein »Klassiker« geworden, dessen Gestalten so unsterblich sind wie die Adagios und Scherze seiner größten Zeitgenossen. Und doch ist es zu verwundern, daß der Stoff nicht noch viel mehr Bearbeiter gefunden hat, namentlich in neuerer Zeit, wo die Stellung der Musik im Staats- und Familienleben eine so ganz andere geworden ist. Da hat denn Münzer einen glücklichen Griff mitten ins volle moderne Leben getan, indem er den Typus des begabten aber ungeschickten, in seinem Idealismus fanatischen Kleinstädters, der zum Studium in die auf ihr Konservatorium überstolze Pseudogroßstadt geht zum Mittelpunkt eines Romanzetto machte und so die Gelegenheit wahrnahm, den Gesamtdurchschnitt des modernen Musiktreibens mit Witz und Humor und doch ohne tendenziöse Karikatur zu schildern. Der geistvolle Kritiker zeigt sich hier nicht nur als wahrer Musiker

und feiner Stilist, als der er längst bekannt ist, sondern als glänzender, unwiderstehlich packender Satiriker und souveräner Beherrscher der Form. Die einfache und doch so spannende Handlung gruppiert sich um wenige Personen — wie denn Kürze beim Scherz die Hauptsache und einer der Hauptvorzüge des elegant ausgestatteten Bächleins ist —; aber diese Personen sind mit wenigen Strichen scharf nach dem Leben gezeichnet und so konsequent durchgeführt, daß ihr Verhalten überzeugend wirkt, selbst wo die Situationen, wie in dem Badkonzert, stark ans Burleske streifen. Episodisch erscheinen einige köstliche Typen aus dem allerwärts üblichen Opernpersonal; am glänzendsten aber ist das Musikschul- und Kritikastertreiben geschildert. F. Spiro.

Niemann, W., Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart in 20 farbigen Tafeln. Lex. 8^o. Leipzig, Barth. Senff, 1905. M 6, —.

Der Hauptzweck dieser Tafeln ist der einer schnellen Orientierung über Komponisten und die einzelnen »Schulen« im 19. Jahrhundert. Mit einem großen Fleiß hat der Verfasser diese zusammengestellt, dabei aber auch unternommen, durch allerlei Bezeichnungen die Wichtigkeit der einzelnen Komponisten und auch Werke im geschichtlichen Zusammenhange darzulegen. Wie die Tafeln vorliegen, sind sie durchaus nicht trocken, sondern reden sehr beredt über verschiedenste Dinge. Nicht jeder wird einer derartigen Vorstellung seine Sympathie entgegenbringen; es ist aber nicht zu leugnen, daß eine Übersichtlichkeit erzielt wird, die durch nichts anderes besser erreicht werden kann. In Deutschland wird man besonders über die ausländischen Tafeln erfreut sein, da es kein deutsches Musiklexikon gibt, das so ausführlich ist. Hier liegt, wenigstens für Deutschland, auch der Hauptwert dieser Tafeln. Wenn auch z. B. für Frankreich noch der und jener Name fehlt, so liegt dies in der Natur der Sache: ein einzelner wird kaum allem gerecht werden können, nur geteilter Arbeit wird dies gelingen.

Da der Verfasser neben der Bewertung der einzelnen Komponisten auch eine Einteilung in Schulen vornimmt, begibt er sich selbst auf das Gebiet der Kritik. Hier wird man wieder selbst sehr oft zu einer solchen herausgefordert, besonders auf dem Gebiete der Oper. Salieri und Sacchini z. B. unter die französischen Opernkomponisten Gluck'scher Schule zu rechnen, während sie bei Italien fehlen, gibt nicht das richtige Bild vom Verlauf der Geschichte. Opern wie Carmen, oder Hoffmann's Erzählungen als komische oder Spielopern zu bezeich-

nen, geht nicht ohne weiteres an. Die Bewertung neuerer Komponisten stößt selbstverständlich auf Schwierigkeiten; hier ist man auf Schritt und Tritt anderer Meinung. Eine spätere Auflage der vortrefflich ausgestatteten Tafeln wird hier wohl manche Änderungen bringen. Die Tafeln dürften vielen unentbehrlich werden. A. H.

Newman, Ernest. Wagner. "Music of the Masters" series. London, Wellby, 1904. pp. 208, Crown 12mo. 2/6.

In 1834 Wagner in his "Liebesverbot" im-moralized our "Measure for Measure", turning the ethical bearings of this exactly topsy-turvy. 30 years later, wishing to save his much-rejected work from oblivion, he handed the MS. score to Ludwig II of Bavaria, with the inscription: — "Ich irrte einst und möcht' es nun verbüßen: Wie mach' ich mich der Jugendsünde frei? Ihr Werk leg' ich demütig Dir zu Füßen, Daß Deine Gnade ihm Erlöser sei". How princely favour could act Erlöser (redeemer), and make anything wrong into right, is not known. In 1848 Wagner wrote his dichterischer Versuch, "Jesus of Nazareth", embodying plain revolt against the established moral law. 30 years later, he toned this down greatly, taking Parsifal from our Welsh "Knights of the Round Table", adopting Görres' mistaken Arabic derivation of "pure fool", adding the idea of pity begotten through the triumph of asceticism, and making this personage the "redeemer of the sins of a world enveloped in selfishness and heathen darkness" (to quote the Wagner-champion and "Times" critic, Fr. Hüffer). Pity had by that time touched Wagner's own soul, and so far the intent was well enough. The fact remains that it is revolting to Christians, who know but of one Redeemer, to have a second mediaeval one staged, with half a dozen stage-incidents, which shall not be named, borrowed direct from the sacred story. Wagner has flatly, in so many words more than once repeated, substituted a new Christ of his own devising for the historical Christ; his "Parsifal" means nothing else. In 1848 Wagner began also the "Ring" plot. It is a compound of the immensely old Scandinavian mythological legends (through the Icelandic Sagas and Eddas, of the queens' quarrel in the old Frankish Nibelungen-Not (through the Bodmer translations), and of Wagner's own instincts of antagonism to authority appearing variously as Erlösung (redemption) by a fearless hero, the same by a "free-hero", and the same by love between the sexes. The confusion of plot and uncertainty of dénouement

(probably conscious) are unparalleled on the stage, perhaps in literature, and have filled encyclopaedias with palliation and theory. But the point here lies in the addition of the Wagner personal element. In 1869 Wagner took the Tristan story from our "Red Book of Hergest" (through Luc de Gast, Gottfried of Strasburg, Eilhart von Oberg, and Hans Sachs), and converted it into the apotheosis of free-love. — Now there are Wagner-admirers on this side the channel who are absolutely riven in sunder. They see that the ending of "Tristan", based on two short exquisite phrases wonderfully iterated and worked up, and similarly the extraordinary ending of "Walküre", are things of such beauty as have never occurred to musical mind before or since. No musical fibre can resist such an appeal. On the other hand, in the one case this beauty is confronted with the spectacle of the silly cuckoldom of a king such as has no existence in sane human nature; and in the other case it is associated with unintelligible motives, for no one can rationally perceive what Siegfried has done either to redeem the gods (according to the 1848 scheme), or mankind generally (according to the later-substituted dénouement). In fact the ardent music-lover desires to sit at Wagner's feet; but, when once he is out of the wholesome or harmless circle of Die Feen, Rienzi, Fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, and Meistersinger, he finds the baffling moidering word "redemption" at every turn flung in his face to push him off the stool. In one aspect the word seems just synonymous with getting one's own way. Again H. P. von Wolzogen calls Siegfried and Brünnhilde the "sacred redeemed ones", so that one can be redeemer and redeemed at the same moment. And so on. — Present author, it is to be inferred, is one of those thus riven. At p. 137 he says: — "We have already seen how the two central concepts of The Ring — the adoration of the unfettered individual and the doctrine of freedom in love — grew directly out of the circumstances of Wagner's own life. In every work of his we have yet examined, in fact, we see, first and foremost, just Wagner himself, the tragedy always being the particular tragedy of which he felt himself to be the victim at the moment". Then he proceeds to the "Tristan" case. Let this be clue to the gist of present brochure, which is wholly loyal to W. as musician, and uncompromising on the other things. The book is not only cleverly written; it is a useful hand-book of information.

C. M.

Omond, Thomas Stewart. A Study of Metre. London, Grant Richards, 1904. pp. 159, Demy 8vo. 5/.

"Quantity" in Greek and Latin was the time of uttering a syllable; in fact was a segmentation of time, as required for words (especially poetry) when these were more or less musically intoned. The only recognized time-units (*ἐπιμοίραις*, *morae*); for syllables were a long and a short, this latter being half the former. In some cases writing expressed such quantity, in other cases it did not. The "Metre" of poetry, down to period of mediaeval Latin, consisted in a due admixture of long and short syllables, according to various prescribed patterns (feet, lines, stanzas, etc.). But then "Accent", or stress of the breath applied to syllables (not necessarily with any change of pitch or any time-differentiation), existed in Greek simultaneously with this intonation-quantity; it was fully expressed in writing; probably it was used in prose and ordinary speech, and was quite subordinated in poetry. In Latin accent persisted just as much, but was only partially expressed by signs; for this difficult subject see Corssen, Krüger, Kühner, Ritschl, etc. Now with the cessation of intoned poetry, and the fading away of classical Greek and Latin literature, quantity as a plainly recognized principle and duly notated speech-machinery was lost, leaving only accent. But this in turn, though not in the abstract necessarily bound up with time-segmentation, is in the case of poetry actually bound up with it. Hence the matter comes round in a circle, and though English is a heavily accented language, and though English poets may be said to throw "quantity by position" entirely overboard (cf. first 2 feet of following line, meant for 6 iambics, "Showers, hails, snöws, frösts, änd two-ëdged winds thät prime"), yet quantity in the sense of time-segmentation must remain even in English poetry, whether outwardly recognized or not. The analysis of speech is difficult even to this day, the terms still lack a quite precise definition, the English poetic system however defined involves an immense quantity of practical license with its anacrusis, truncation and what not, and metrists are disputatious and mutually intolerant. Hence the exposition of the latter veers in fact to all points of the compass, between the 3 main directions above indicated, quantity, accent, and time-segmentation. The intuitivist J. A. Symonds wishes to merely "gaze on the archangel's face and hear his stately and melancholy music-roll"; A. J. Ellis in his "Essentials of

Phonetics" would reduce the same to mathematics. And so on. Cf. also Schipper, "Grundriß der englischen Metrik", 1896, Vienna. Present work may be held to declare for time-segmentation. "Isochronous periods form the units of metre" (p. 4). Author does not however use musical time-notation to illustrate, as did Lanier in 1881 (V, 90). Author calls Kipling's poetry, perhaps rightly, "banjo-music" (p. 11). His objections (p. 51) to regarding accent + non-accent as equivalent to a classical "foot" are not at all convincing. Neither is the branding of certain measures as "pseudo-classical"; for why should they not be used as much as any others? The hexameter remains to this day a magnificent method of collocating syllables; vide Klopstock, Voss, Goethe, Schiller, Longfellow, etc. Author is an amateur student of the subject. G. B.

— English Metrists. Tunbridge Wells, R. Pelton, 1904. pp. 126. Crown 8vo. 1/6.

A publication supplementary to the above. Part I is a historical sketch of metrical criticism from XVI cent. onwards, especially illustrating the quantitative (so-called pseudo-classical) theories. Part II is bibliographical; otherwise a chronological list of books, magazines-articles, etc., by English-speaking authors explaining or illustrating English verse-structure, from 1545 to date; exhaustive and valuable. G. B.

Organists, Royal College of. Calendar for 1904-5. London. pp. 213, Crown 8vo.

Founded 1864, received Royal Charter 1893, moved to its own building in Kensington Gore 1903. Presidents since beginning, Ouseley, Macfarren, Stainer, Grove, Mackenzie, Parry, Bridge (present). Examines and certifies almost all organists in this country.

Rouanet, Jules, et Yafil, E. N., Répertoire de musique arabe et maure. Collection de Mélodies, Ouvertures, Noubet, Chansons, Préludes etc. Alger, chez Yafil et Laho Seror, 16, rue Bruce. Se publie par fascicules in-fol. Onze fascicules parus depuis 1904.

La publication faite par M. Rouanet des mélodies arabes recueillies dans les possessions françaises de l'Afrique du Nord est de celles qui viennent le mieux à leur heure honorer un peuple colonisateur. Il semble même que ce soit pour lui comme

un devoir d'aïnesse de conserver l'ensemble des traditions populaires, des monuments du passé, des manifestations artistiques de toute espèce qu'il rencontre chez les races qu'il s'assimile au nom de la civilisation: le Gouvernement général de l'Algérie n'y a pas manqué et s'est associé à l'excellente publication dont nous disons ici quelques mots.

Le Répertoire de Musique arabe et maure est un modèle du genre. Dans la pensée de ses auteurs, il doit être un recueil méthodique et varié de la musique, arabe, telle qu'elle est conservée chez les musulmans d'Algérie et de Tunisie, telle qu'elle est exécutée par les rares virtuoses restées fidèles à la tradition.

Il comprend donc de nombreux spécimens de tous les modes et de tous les genres depuis l'air populaire, le *xendani*, jusqu'à la musique *senââ* ou classique, qui porte encore le nom de *musique andalouse* ou *musique de Grenade*, et comprend des symphonies importantes d'un très grand caractère.

Il présente ainsi la Musique arabe dans ses manifestations les plus élégantes correspondant à la floraison artistique des arts musulmans au temps des Khalifes de Cordoue et de Bagdad comme dans l'expression de la pensée musicale simple et naïve du peuple.

La méthode suivie par les éditeurs dans la présentation des diverses pièces publiées jusqu'à ce jour est bien pour nous plaire.

Les morceaux sont publiés pour le piano, dans la version la plus classique, *sans accompagnement* puisque la musique arabe n'en comporte pas et que c'est une *hérésie* de lui en imposer un; la main gauche remplace les instruments graves de l'orchestre arabe qui appuient le chant par la simple répétition des principales notes de la mélodie.

A l'heure présente, onze fascicules ont déjà paru: La première série doit en comprendre vingt-deux. En voici l'indication:

- 1) Noubet el Sultan, tchenebar neklabat (genre remel maïa) prélude de la nouba des neklabat.
- 2) Bane Cheraff, extrait de la Touchiat du genre maïa; danse traditionnelle pour les soirées.
- 3) Touchiat Zidane, introduction à la nouba du genre zidane (musique des maures de Grenade) qui s'exécute généralement avant minuit.
- 4) Li Habiboun Ked Samah II, (*mon ami m'a pardonné*) chanson ou neklab du genre *sarak* précédée de son prélude ou *mestekber* ou *siâh*.

- 5) Touchiat Remel, introduction à la nouba du genre remel (musique des maures de Grenade) qui s'exécute généralement dans les fêtes de 4 à 6 h. du soir.
- 6) Kadriat Senâa, recueil de petites mélodies du genre sérieux sur lesquelles se chantent des quatrains de poésie.
- 7) Ya Racha el Fitane, (ô Jeune gazelle séductrice!) chanson ou neklab, du genre Zidane précédée de son prélude ou mestekber ou encore siah.
- 8) Touchiat Remel maïa, introduction à la nouba du genre remel maïa (musique andalouse ou de Grenade) qui s'exécute généralement dans les premières heures de la nuit.
- 9) Ya Badi el hassni ahla ya merhaba, (ô déesse de beauté, sois la bienvenue) chanson ou neklab du genre remel maïa, précédée de son prélude ou mestekber ou encore siah.
- 10) Maahma ikhter fel Moundelel, (Après tant de faveurs tu fus lachement trahi) chanson ou neklab du genre djorca précédée de son prélude ou mestekber ou siah.
- 11) Touchiat ghribt hassine, introduction qui sert pour la nouba medjenba, ou pour la nouba du hassine.

L'intérêt de cette belle publication ne nous semble pas contestable. Nous étions jusqu' alors très dépourvus sur la musique des Arabes d'Afrique: ce ne sont, certes, pas les ridicules transcriptions de Salvador Daniel qui peuvent en donner une idée exacte aux musiciens d'Europe. MM. Rouanet et Yafil auront aussi à fixer définitivement une curieuse collection de mélodies, d'ouvertures, de noubat etc. et à faire une œuvre de conservation artistique, car a pénétration européenne ne tarderait guère à effacer de la tradition musulmane des mélodies qui courent sur les lèvres des indigènes et qu'aucune écriture chez eux ne conserve. En second lieu, les musicologues de tous pays devront aux éditeurs d'Alger de posséder la reconstitution fidèle d'un art très particulier et qu'il leur serait difficile de connaître autrement.

Pierre Aubry.

Shinn, Frederick G., A Method of teaching Harmony. II. Chromatic. London, Vincent, 1905. pp. 313, Demy 8vo. 3/.

Part I noticed at V, 506. This pushes matters to the more elaborate stages induced by chromatic additions to elementary harmony; but same lines of training student's mental ear at each stage, and a special chapter on moot points about con-

secutives, doublings, etc. The diligent reader may be referred to a 3½ column review in "Musical News" of 3 June, 1905, which contains inter alia following valid remarks: — "The sense of tonality is a matter so entirely personal, that it is not possible to lay down a law of universal application [as to what makes modulation]", — no doubt the deepest musician is he who has the most retentive grasp of tonality. "Preparation [of discords] is a musical effect of real beauty, which is too much neglected by some composers". "A good many people will hesitate before regarding consecutive fifths as satisfactory in four-part vocal writing", — a good many indeed.

G. B.

Thauer, H., Pöhlmann's Musiklehre. Neue Darstellung der Musiktheorie, nach einzelnen Grundsätzen v. Pöhlmann's Gedächtnislehre ausgearb. gr. 8°. III, 57 S. München, 1905 (Leipzig, Jordan & Co.). M 1,90.

Tolhurst, Henry. "Gounod". London, Bell, 1905. pp. 55, Crown 12mo. 1/. Miniature history.

Wagenmann, J. H., Lilli Lehmann's Geheimnis der Stimmbänder. Moderne Gesanglehre I, Berlin, Råde, 98 S. M 3,—.

Bei aller künstlerischen Theorie ist zu unterscheiden zwischen einer wissenschaftlichen Richtung, die forscht und beweist, und einer bloßen Kunde, die Erfahrungen sammelt und danach Regeln aufstellt; die kundlichen Elemente überwiegen in der Kunsttheorie sehr oft, sie sind für die Kunst unentbehrlich, wo eine restlose wissenschaftliche Erforschung, und das ist bei technischen Problemen meistens der Fall, noch nicht gelungen ist oder überhaupt nie gelingen kann. Der Wert einer Kunde bestimmt sich einerseits nach dem Grad ihrer wissenschaftlichen Haltbarkeit und dann nach der Fülle der künstlerischen Erfahrung und dem Wesen der künstlerischen Größe, die aus ihr sprechen. Danach bemessen, kann die eingehende Kritik, die Dr. Wagenmann, leider nicht ohne einen Einschlag eigener Reklame, an Lilli Lehmann's Theorien übt, in vielen Punkten, als von besserer tatsächlicher Erkenntnis ausgehend, nur gebilligt werden, während sie allerdings von der künstlerischen Seite her Bedenken offen läßt; besonders ist die Trennung von Stimmbildung und musikalischer Kunstpädagogik, so sehr sie modern sein mag, im Grunde zu verwerfen, da sie die Einheit der Funktion,

die der Verf. auf der technisch-physiologischen Seite mit so viel Recht sehr betont, im psychologischen Gebiete zerstört. In dieser Richtung sind Lilli Lehmann's theoretische Auslassungen viel höher einzu-

schätzen, so viel ihnen auch wissenschaftliche Mängel anhaften, und behalten ihren kundlichen Wert als Selbstzeugnisse einer bedeutenden Künstlerin.

Martin Seydel.

Besprechung von Musikalien.

Alte Meister. Eine Sammlung deutscher Orgelkompositionen aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert, für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Karl Straube. Leipzig, Edition Peters. M. 3.—

Die Vorzüge dieses handlichen Bandes liegen auf zwei Gebieten, in denen der Herausgeber gleich viel Takt, Kenntnis und Initiative bewährt hat. Das eine ist die Auswahl der Stücke. Da es sich hier nicht um ein historisches Sammelwerk handelte, sondern überall die Rücksicht auf den praktischen Gebrauch maßgebend war, so hatte Straube aus der unabsehbaren Fülle des Materials solche Werke auszuwählen, die nicht nur dem Forscher, sondern auch dem Organisten und namentlich dem Hörer wohlthun sollten; und so schwierig die Aufgabe auch war, sie ist ihm gelungen. Am Eingange steht Bach mit einer wunderschönen Bearbeitung des Liedes »*In dulci jubilo*«; nicht nur ihr reiner Wohlklang und der reizvolle Gegensatz zwischen der auf einem Pedalorgelpunkt schwebenden Zweistimmigkeit der Anfangs- und der kanonischen Führung der jeweiligen Schlußverse wird sie jedem Kunstfreund lieb machen, sondern selbst für erfahrene Bachkenner besitzt sie einen eigenen Wert durch ihre charakteristische Verschiedenheit von den beiden anderen Bearbeitungen desselben Liedes, die aus dem 25. und 40. Bande der Bach-Gesamtausgabe bekannt sind. — Es folgen zwei von Bach hochverehrte Meister: Georg Böhm, den er der Aufnahme in Anna Magdalena's Notenbüchlein würdigte, ist mit einer hier zum erstenmale zugänglich gewordenen Variationenreihe, Dietrich Buxtehude mit drei Prachtstücken, Passacaglia, Fuga und Ciaconna vertreten. — Wiegt in diesen der düstere und energische Charakter vor, so wird Kerll's Passacaglia hauptsächlich durch die innige Weichheit der Empfindung fesseln, die trotz mancher Ausbrüche ihren eigentlichen Charakter ausmacht. — In die Kreise der Süddeutschen

führen uns zwei Werke von Georg Muffat und drei von Johann Pachelbel; und wenn der Dilettant, ja auch der Musiker leicht geneigt ist, Bach als einen erraticischen Block aufzufassen — was er freilich als Geist auch ist —, so wird ihn in formeller Hinsicht das Studium namentlich Pachelbel's belehren, daß die Natur nie sprunghaft vorgeht, sondern selbst das Unwahrscheinlichste aus organischer Entwicklung entstehen läßt. — Den Schluß bilden bedeutende, zum Teil großartige Choralbearbeitungen von Samuel Scheidt, Delphin Strungk und Johann Walther. — In anderer Hinsicht wertvoll ist die Sammlung durch Straube's überaus sorgfältige Vortragsbezeichnungen, die sich nicht nur auf Tempo und Dynamik, sondern auch auf die Registrierung beziehen. Mag hierin die Kühnheit des Modernen zuweilen etwas weit gehen, mag manches je nach dem Charakter des gerade vorhandenen Instrumentes der Modifikation bedürfen: im ganzen können die würdigen Gestalten durch das reiche neue Gewand nur gewinnen, und gar mancher wird sie lieben lernen, dem bisher die »vorsintfluthlichen« Meister nur dem Namen nach bekannt waren.

F. Spiro.

Peter Cornelius, Originalouvertüre in H-moll zum »Barbier von Bagdad«. Partitur. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Max Hasse, der eifrige Vorkämpfer für die Originalinstrumentation des »Barbier von Bagdad« hat das Verdienst, dieses seit der Uraufführung des Werkes (15. Dez. 1858) verschollen gewesene Stück wieder ans Licht gezogen zu haben. Cornelius hatte nämlich kurz vor seinem Tode auf den wiederholt ausgesprochenen Wunsch Liszt's hin sich entschlossen, eine neue Ouvertüre in D-dur zu schreiben und damit ein so prächtiges, farbenreiches Stück geschaffen, daß dies harmlose Werkchen sich wie ein Aschenbrödel daneben ausnimmt. Einfach, lebenswürdig und gut gearbeitet, gibt es sich ohne Prätension, vermag aber, da es nicht

sehr stark in der Erfindung ist, meines Erachtens nur mehr historisches Interesse zu erwecken. Edgar Istel.

Cornelius, Peter, Musikalische Werke.

Erste Gesamtausgabe. Erster Band, Einstimmige Lieder und Gesänge. Zweiter Band, Zweistimmige Lieder und Gesänge. Herausgegeben von Max Hasse. Leipzig, Breitkopf und Härtel. je M 15,—.

Unter den 78 einstimmigen Liedern mit Klavierbegleitung der Gesamtausgabe befinden sich im ganzen nicht weniger als 12 bis dahin unveröffentlichte. Fünf stammen aus Cornelius' erster Periode, der Berliner Zeit des Jahres 1848, aus der bisher nur ein einziges einstimmiges Lied, »Im Lenz, im Lenz« bekannt war. Diese Lieder vervollständigen das Bild des damaligen Komponisten aufs beste. Durchwegs einfach gehalten, sind sie aber so frisch und weisen so manches Charakteristische auf (im »Morgenwind« erkennt man bereits an einigen Zügen den Komponisten des »Barbier«), daß man sich über diesen Nachtrag in jeder Beziehung nur freuen kann. Sehr interessant sind die Nr. 44 und 46, welche die erste Fassung von Weihnachtsliedern enthalten, der »Hirten« und der »Könige«. Die beiden Fassungen unterscheiden sich durchaus, das erste Lied auch im Text. Dieses darf sich mit der bekannten Fassung musikalisch wohl messen, die »Könige« aber, dieses so wunderbare Stück, mit den treuherzigen, altertümlichen Wendungen, lassen im ersten Entwurf noch gar nicht ahnen, was Cornelius aus diesem Text schöpfen sollte.

Hier ist die Baßbegleitung an einigen Stellen sogar recht konventionell. Neu sind ferner Nr. 53, 54, 66 und 72 aus der Zeit von 1859—62, von denen Nr. 53, »Frühling im Sommer«, ein Cornelius durch und durch, sich wohl am meisten Freunde erwerben wird.

Der zweite Band bringt Duette, Männer- und gemischte Chöre, und zwar 16 neue Werke, nämlich 7 Duette, 5 Chöre für Männer- und 4 für gemischte Stimmen. Aufmerksam möge auf die drei Bearbeitungen von »Komm herbei o Tod!« gemacht sein, von denen die dritte unbedingt die wertvollste ist. Unter den Männerchören befindet sich die Ode von Horaz »O Venus!«, die ganz genau nach dem antiken Versmaß komponiert ist, was einen beinahe schulmeisterlichen Eindruck macht. Hoffentlich nehmen sich akademische Männerchöre dieses Chores an, denn für gewöhnliche Männerchöre ist so etwas nichts. Diese werden sich wohl zuerst an »Es war einmal ein König« machen, eine wirkungsvolle Vertonung des bekannten Heine'schen Gedichtes. Von den gemischten Chören ist der bedeutendste ein »Requiem« nach dem Hebbel'schen Text »Seele, vergiß sie nicht«, den Max Hasse (ad libitum) mit einer Streichquintettbegleitung versehen hat, die indes nur die Gesangsstimmen auf die Instrumente einbezieht. Es ist ein tiefestes, breitangelegtes Stück, das nicht warm genug den Vereinen für Trauerzwecke empfohlen werden kann.

Max Hasse, der Herausgeber der Bände, hat alle Sorgfalt auf die Ausgabe verwendet; sie darf sich tatsächlich »kritisch« nennen. Außerlich präsentiert sie sich in dem Format und der glänzenden Ausstattung der übrigen Gesamtausgaben. A. H.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 u. H. 3, S. 135.

Anonym. R. Wagner u. die klassischen Dichter. RMZ 6, 11. — Die Kölner Festspiele, RMZ 6, 13. — Hugo Wolf's Briefe an die Familie Grohe, Neue Rundschau, Berlin, 1905, März. — M^{me} W. Landowska, pianist, MSt, Vol. 23, 595. — Die Orgel in der Prämonstratenserstiftskirche zu Wilhering. Zfl 25, 25. — Het oor en de muziek, WvM 12, 22. — Gust. Schortmann †, Zfl 25, 25. — Hilfsmittel

für den Violin- und Klavierunterricht, Zfl 25, 27. — Tributes paid to music by famous men and women, The Musician, Boston, Vol. 10, 5 ff. — About the metronome, ebendort Vol. 10, 6. — Piano trade associations, ebendort Vol. 10, 6. — The old Boston Music Hall organ, ebendort Vol. 10, 6. — Beiträge zur Charakteristik Frz. Liszt's, DAMZ 1, 12. — Neuerungen für Plattensprechmaschinen,

- ZfI 25, 27. — Carl Mands Eck-Glockenflügel, ZfI. 25. 27. — Die Wege des deutschen Männerchorgesanges, SZ 12, 4. — Fokról-fokra, Magyar Lant, 5, 12. — Memorandum, Z 19, 14. — Der Geigenbau, Die Grenzboten, Leipzig, Grunow 64, 19/20. — Ring des Nibelungen, Don Pasquale (in London), Athenaeum, London, Francis, 1905, 4046/47. — Die Männergesang-Wettstreite (aus dem »Guckkasten des Berner Männerchor«), SMZ 45, 19, 20. — Heintr. Hofmann, Damernas Musikblad, Stockholm 1905, 8. — Abt Columban Brugger, SMZ 45, 19. — Prof. O. Byström och den gregorianska sången, SMT 25, 11. — Die Uraufführung von Händel's »Messias« (Aus d. Programm-buch d. Barmer Volkschors), RMZ 6, 12. — Entwürfe moderner Klaviergehäuse aus der Süddeutschen Schreinerfachschule in Nürnberg, ZfI 25, 26. — Conrad Heubner †, RMZ 6, 12. — Clara Hultgren, SMT 25, 10. — Joseph Dente †, SMT 25, 11. — Om förslag till nya notsystem, SMT 25, 10. — Musikfeste und kein Ende, RMZ 6, 12. — Bonden, MB 20, 23. — Vierde Muziekwedstrijd van den Bond van Harmonie- en Fanfareverenigen in Zuid-Holland op 1 Juni 1905 te Oud-Beerland, MB 20, 23. — The music teachers' National Association Convention, Et. Vol. 23, 6. — A Magyar Zenezertök Társaságá-nak közgyűlése, Z 19, 13. — Musical Competition Festivals (in England), MT 61, 748. — An old Musical Directory (London 1794), MT 61, 748. — A new Anthem book (of the United free Church of Scotland) (Bespr.), MT 46, 748. — Ernst Pauer (1826—1905), MMR 35, 414. — The great composers and chants, MT 46, 748. — Berühmte Tonschöpfer bei der Arbeit, RMZ 6, 13. — Ordentl. Hauptversammlung d. Vereins d. deutschen Musikalienhändler zu Leipzig (17. Juni). Musikhandel u. Musikpflege, Leipzig, 7, 34/35. — Kapellmeister Wilhelm Schleidt, SMZ 45, 18. — Miss Fanny Davies, MD 46, 748. — Liszt Jelentősege, Z 19, 12 ff. — Körner és a Zene, Z 19, 12. — Die Franzosen u. die deutsche Musik, RMZ 6, 11. — Neues über Frédéric Chopin, DAMZ 1, 9. — Isnafel, The arab equivalent of a concert, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
- A., K. Ein italienisch-spanischer Meister der Kammermusik (L. Boccherini), NMZ 26, 17.
- Aekté-Benvall, A. En amerikansk recettföreställning. Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1905, 7.
- Alaleona, D. Su Emilio de' Cavalieri, NM 10, 113.
- Altmann, G. Das erste Elsaß-Lothringische Musikfest, NMZ 26, 17.
- Analysen der auf dem 41. Tonkünstlerfest in Graz aufgeführten Werke, Mk 4, 17 und NZfM 72, 22/23.
- Andersson, O. Fornordiska stränginstrument, Finsk Musikrevy, Helsingfors 1, 11/12.
- Anteros. Leoncavallo's »Il Rolando«, SMT 25, 11.
- Arend, M. Über Cherubini's »Wasserträger«, BfHK 9, 9.
- Armstrong, W. D. Accuracy, Et. Vol. 23, 6.
- Aubry, P. Jean-Ferry Rebel, RM 5, 11. — Au Turkestan, Le Mercure musical, Paris, 1, 3.
- B., C. M. A Lutheran service in Nuremberg, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
- Barini, G. Federigo Chopin e Giorgio Sand, Rivista d'Italia, Rom, 1905, 3.
- Bassermann, H. Liturgische Ausdrucksformen, MSfG 10, 6.
- Batka, R. Der Merker, H 1905, 6. — Freiluft-Musik, KW 18, 18.
- Beckmann, G. Die Bach-Konzerte der Berliner Singakademie in Eisenach, RMZ 6, 12.
- Benedict, F. J. Vocal hindrances: Sensitiveness, Et. Vol. 23, 6.
- Bernt, Fr. Adolf Stern, Münchn. Neueste Nachr., 1905, 14. Juni.
- Bettelheim-Gabillon, H. Erinnerungen an Hugo Wolf, Österr. Rundschau, Wien, Konegen, Bd. 3, 31.
- Blake, T. Little essays for busy students, Et. Vol. 23, 6.
- Blei, F. Die Moral der Musik, Österr. Rundschau, Wien, Konegen, Bd. 3, 31.
- Borst, A. W. Experiments in rhythm, Et. Vol. 23, 6.
- Boughton, R. Musical art and ethics, MSt 23, 596 ff.
- Bowden, W. J. The gregorian revival. Is the Solesmes version correct? MSt Vol. 23, 597.
- Brüssau, O. Eine Aufführung v. K. Loewe's »Sühnopfer des Neuen Bundes«, BfHK 9, 9.
- Burkhardt, M. VII. Kammermusikfest in Bonn, RMZ 6, 12.
- C., V. M. Muzikaal-plastische Stemming-beelden, WvM 12, 23.
- Canudo, R. César Franck e la musica moderna francesa, Nuova Antologia, Rom 1905, 1. April.
- Caunt, W. H. Morecambe Festival, MSt Vol. 23, 595.
- Challier, E. Die Wirkung des Urheberrechts vom 19. Juni 1901, Mk 4, 18.
- Christiansen, G. Das 8. westfälische Musikfest zu Dortmund am 28. und 29. Mai 1905, NZfM 72, 24.

- Colombo, A. R.** Note musicali romane, NM 10, 113.
- Combarieu, J.** Folklore: La musique et la magie (Vorles.), RM 5, 11 ff.
— Place de la musique parmi les phénomènes de la nature. — La musique et la couleur (Vorles.), RM 5, 11.
- Conrad, M. G.** Bayreuth u. die deutsche Kultur im Lichte Schiller's, Täg. Rundschau, Unterh.-Beil., Berlin 1905, 98.127.
- Conrat, H.** Georges Bizet als Lehrer, Mk 4, 18 ff.
- Cooke, J. F.** The English system of examination in music, Et Vol. 23, 6.
- Coombs, H. F.** Music appropriate to the season, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
- Corder, F.** Our northern choirs, MT 46, 748.
- Coster, F.** Hints for self-instruction, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
- Crotchet, Dotted.** A visit to Doncaster, MT 46, 748.
- Curzon, H. de.** »Chérubin« (Erstauff. d. Oper v. J. Massenet in Paris), GM 51, 22.23.
- Dacier, E.** Les Caractères de la danse, RM 15, 12 ff.
- Debay, V.** »Chérubin« (Erstauff. d. Oper v. Massenet in Paris), CMu 8, 11.
— »Amico Fritz«, »Fédora« (Erstauff. d. Opern v. P. Mascagni in Paris), CMu 8, 11.
— Fin de saison, CMu 8, 12.
- Diot, A.** Le festival Beethoven, CMu 8, 11.
- Dippe, G.** Eine neue Blütezeit der deutschen komischen Oper, Deutschland, Berlin, 1905, 33.
- Ditchfield, P. H.** The parish clerk as singer, Treasury, Palmer, 1905, Juni.
- Dubitsky, Fr.** Wie die Tiere in Musik gesetzt werden, RMZ 6, 13.
— Etwas vom Auspfeifen, RMZ 6, 11.
— Kleine Sünden im Verlagswesen, RMZ 6, 12.
- E.** Normalpreise für Orgeln, Zfl 25, 27.
- Eccarius-Sieber, A.** Das 82. Niederrheinische Musikfest zu Düsseldorf, RMZ 6, 13.
— Das 7. Kammermusikfest in Bonn, KL 23, 13.
- Eisner, K.** Die Heimat der Neunten. Die neue Gesellschaft, Berlin, 1905, 1.
- Elson, L. C.** The progress of piano making in the United States, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
— The Norwegian School, ebendort.
- Erlor, H.** Robert Franz zum 90sten Geburtstag, Mk 4, 18.
- Ertel, P.** 41. Tonkünstlerfest zu Graz, DMZ 36, 24 ff.
- Ff.** Adolf Zäh †, SZ 12, 6.
- Fn.** Der Männerchor Zürich, SZ 12, 13.
— Nebengedanken eines Musikberichterstatters, SZ 12, 11.
- Faltin, R.** En soiré hos Rich. Wagner, Finsk Musikrevy, Helsingfors 1905, 7.
- Fehrmann, P.** II. Deutsches Bachfest in Leipzig, Der Evangel. Kirchenchor, Zürich 9, 5.
- Fiege, R.** »Die Heirat wider Willen« (Erstauff. d. Oper v. E. Humperdinck in Berlin), BfHK 9, 9.
- Finck, H. T.** The education of the masters, Et. Vol. 23, 6.
- Frauengruber, H.** Zu Dr. J. Pommer's 60. Geburtsfeste. Das deutsche Volkslied, Wien, 1905, 2, 3.
- G., Th.** Das Bach-Jahrbuch 1904 (Bespr.), Der Evangel. Kirchenchor, Zürich 10, 1.
- Gassmann, A. L.** Sammlung der Schweizer Volkslieder, SZ 12, 4.
- Gates, W. F.** Musical Conditions on the Pacific coast (U. S. A.), Et. Vol. 23, 6.
- Gauthier-Villars, H.** L'Italianisme, CMu 8, 11.
- Gerstfeldt, O. v.** Francesco Landini degli Organi, Deutsche Rundschau, Berlin 31, 9.
- Glasenapp, C. Fr.** R. Wagner als »lyrischer« Dichter, Mk 4, 17 ff.
- Gloeckner, W.** Siegmund v. Hausegger, NMP 14, 12/13.
— Frankfurter Museumsprogramme, KW 18, 18 (Rundschau).
- Goehler, G.** H. Berlioz, Die Zukunft, Berlin 13, 36.37.
- Goldschmid, Th.** Aug. Ed. Grell und seine Werke, Der Evangel. Kirchenchor, Zürich 9, 5.
- Gounod, C.** Rich. Wagner, Revue de Paris, Unwin 1905, 1 Mai.
- Gravina, M.** Eine Novelle von Rich. Wagner italienisch, Nuova Antologia, Rom 1905, 1 Mai.
- Grimm, C. W.** Harmony topics of the day, Et Vol. 23, 6.
- Gros, A.** Le monument Beethoven, Le Mercure musical, Paris 1, 3.
- Grunsky, K.** Liederbücher von Friedrichs (Bespr.), KW 18, 18 (Rundschau).
- Guillemin, A.** Acoustique et musique, RM 15, 12.
- Hackl, L.** Lanner und Strauß, Neue freie Presse, Wien 1905, 16 Juni.
- Hadwiger, A.** Unser Außenhandel mit Musikinstrumenten und Musikalien im Jahre 1904, Grazer Tagespost 1905, 27 Mai.
- Hagemann, J.** Conrad Heubner †, MWB 36, 25.
— Bülow am Theater, BW 7, 16.
— Arnold Mendelssohn. Der deutsche Chorgesang, Trier 6, 6.
- Halm, A.** Bruckner als Melodiker, KW 18, 17.
- Hartmann, A.** Die »Ciaccona« von Bach. Aus dem Englischen übersetzt v. O. Lessmann. AMZ 32, 22.

- Hartzem, J.** Über Musik-Snobs, RMZ 6, 13.
- Hausegger, S. v.** Kinder- und Jugendjahre in Graz, Grazer Tagespost 1905, 26/7 Mai.
- Helm, Th. A.** Bruckner von Rud. Louis (Bespr.), NMP 14, 12/13.
- Herold, W.** Nachklänge zum II. Bachfeste in Leipzig. (Wendet sich in sachverständiger, scharfer Weise gegen Pastor Greulich's Vortrag »Bach und der evangel. Gottesdienst«) Si 30, 5/6.
- Heuss, A.** Rich. Wagner im Lichte neuerer Wagnerliteratur, S 63, 41.
- Hill, E. B.** Hidden strength, The Musician, Boston. Vol. 10, 6.
- Hughey, F. E.** Do I teach my pupils, or do they teach me? Et. Vol. 23, 6.
- Hutschenruijter, W.** Eene belangwekkende levensbeschrijving. (Bespr. v. Modest Tschaikowskys Tschaikowsky-Biographie). Cae. 62, 6.
- Järnefelt, A.** Den dramatiska handlingen i Nibelungenring. Finsk Musikrevy, Helsingfors 1905, 7.
- John-Mildmay, H. St.** Musical instruments and the copyright law of Italy, Law Magazine Review, London 1905, 15 Mai.
- Joss, V.** »Marioara«. (Urauff. d. Oper v. C. G. Cosmovici und K. Schneider in Prag), AMZ 32, 21.
- Ittel, C. A.** The health of the musician, Et. Vol. 23, 6.
- Jullien, A.** Johannes Brahms, CMu 8, 11 ff.
- Kalbeck, M.** Brahms-Häuser, RMZ 6, 11.
- Kalischer, A. Chr.** Beethoven's Beziehungen zu Schiller, Voss. Ztg. Berlin, Sonntags-Beil. 1904, 201, 213, 225, 237.
- Kanoldt, J.** Fedor Schaleapin, NMZ 26, 16.
- Karlyle, C.** Der Nibelungenring in Coventgarden, S 63, 39.
- Karpath, L.** Die Aufführungen der Wiener Hofoper anlässlich des Grazer Tonkünstlerfestes, S 63, 40.
- Keller, L.** Die italien. Akademien des 18. Jhs. und die Anfänge des Maurerbundes in den roman. und den nord. Ländern, Monatshefte der Comenius-Gesellsch. Berlin, Weidmann 14, 3.
- Kessels, M. J. H.** De groote militaire muziekwedstrijden op. 17, 18 en 19 Juni te Tilburg, MB 20, 22.
- Kenyon, C. F.** More heresy, MSt, Vol. 23, 596.
— Failure: its causes and how to overcome them, Et. 23, 6.
- Klepszig.** Das Bonner Beethovenhaus und sein 7. Kammermusikfest, NZfM 72, 26/7.
- Kloss, E.** Julius Kniese, Mk 4, 18.
— Schiller und die Oper, BW 7, 15.
- Kniese, J.** Bachgesellschaften, Bachfeste. Bayreuther Blätter 1905, Nr. 1—3.
- Knosp, G.** Beethoven in Paris, NMZ 26, 17.
- Kohut, A.** Grillparzer und Beethoven. RMZ 6, 13.
— Aus dem Briefschatz eines Musikschritstellers (Jos. Sittards), NMZ 26, 17.
— Eine berühmte Primadonna. Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstag von Giuditte Grisi, RMZ 6, 12.
— Der Komponist der »Heimlichen Ehe«, RMZ 6, 11.
- Komorzynski, E. v.** Grillparzer's Klavierlehrer, NMZ 26, 16.
— Josef Reiter. BfHK 9, 9.
- König, A.** Wie feiern Männerchöre unseren Schiller? Der deutsche Chorgesang, Trier 6, 6.
- Krause, E.** 1 Elsaß-Lothringisches Musikfest in Straßburg am 20., 21. und 22. Mai, SH 45, 25.
- Kreschnečka, J.** Die Inkunabeln und Frühdrucke bis 1520, sowie andere Bücher des 16. Jhs. aus der ehemaligen Piaristen- und Hausbibliothek des Gymnasiums in Horn, Programm des Gymnasiums zu Horn (N.-Oe.).
- Krohn, I.** Om väsendet och uttrycksförmågan i tonernas förhållanden, Finsk Musikrevy, Helsingfors 1, 11/12.
- Kromayer, F.** Die Methode Jaëll, NMP 14, 12/13.
- Kruijs, M. H. van't.** Zangwetstrijd van Proza en Poesie te Haarlem, MB 20, 22, 3.
— Een Kijkje in de Koninklijke Fabrik van Muziekinstrumenten, MB 20, 21 ff.
- Kruse, G. R.** Über die Urgestalt von Lortzing's »Undine« (aus der Magdeb. Ztg.), DAMZ 1, 11.
- L., H.** Zur Frage der Knabenchöre, MS 38, 6.
- L., L.** Tristan and Isolde, MSt, Vol. 23, 595.
— Die Meistersinger. MSt, Vol. 23, 597.
- Lagus, E.** Mera musik i våra kyrkor! Finsk Musikrevy, Helsingfors 1, 11/12.
- Laloy, L.** Le Drame musical moderne. II. Zola-Bruneau. Le Mercure Musicale, Paris, L. Laloy et J. Marnold, 1, 2.
— Déodat de Séverac, ebendort 1, 3.
— L. de la Laurencie, Le goût musical en France (Bespr.), ebendort.
— J. M. Leclair, Premier livre de Sonates, édité de Guilman et Debroux (Bespr.), ebendort.
- Laurencie, L. Je la.** Un primitif français du violon: Du Val, Le Mercure Musical, Paris, 1, 2.
- Leichtentritt, H.** Die deutsche komische Oper, RMZ 6, 11.
- Leonard, Fl.** Technicas style, Et Vol. 23, 6.

- Leßmann, O.** Das 41. Tonkünstlerfest des allgemeinen Deutschen Musikvereins, *AMZ* 32, 23/24.
- Liebich, F.** Musics undiscovered country, *MSt.* Vol. 23, 596.
- Louis, R.** Das Bachfest in Eisenach, *Münchner Neueste Nachr.* 1905, 30. Mai.
- Die 41. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Graz, *NZfM* 72, 25, 26/7.
- Löwenthal, D.** Violinschule v. J. Joachim u. A. Moser. Bd. I. Bespr. *KL* 28, 11f.
- Lückhoff, W.** Mozart — der erste Harmoniumkomponist, *H* 1905, 6.
- Lüstner, C.** Totenliste des Jahres 1904, *MfM* 37, 6.
- Lusztig, J. C.** »Die Heirat wider Willen« (Erstauff. d. Oper v. E. Humperdinck in Berlin), *NMZ* 26, 16.
- M., H. I.** Elsässisch-Lothring. Musikfest in Straßburg, *SMZ* 45, 19.
- M., O.** Nya koralboken, *Finsk Musikrevy*, Helsingfors, 1905, 7.
- Mangeot, A.** »Chérubin« (de Massenet) à l'Opéra-Comique. *MM* 17, 10.
- Marling, F. H.** The pianoforte; its history and music, *The Musician*, Boston Vol. 10, 6.
- Marnold, J.** Le Scandale du prix de Rome, *Le Mercure musical*, Paris, 1, 3f.
- Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann, ebendort.
- Dialogues des Morts: Mendelssohn. Brahms, ebendort 1, 2.
- Mathews, W. S. B.** The metrical principle in musical form — an addition to the students apparatus of form analysis, *The Musician*, Boston, Vol. 10, 6.
- The art of piano interpretation of music, *Et.* Vol. 23, 6.
- Maclair, C.** Le Snobisme musical, *CMu.* 8, 12.
- Isidore de Lara, *Emporium*, Bergamo, 1905, Mai.
- Milligen, S. van.** Goethe en de muziek. *Cae.* 62, 6.
- De Parsifal-Brochure van Ejnar Forchhammer, ebendort.
- Monk, J. K.** On the art of varnishing violins, *The Musician*, Boston, Vol. 10, 6.
- Nagel, W.** Tonsetzer der Gegenwart IX: Arnold Mendelssohn, *NZfM* 72, 26/7.
- Neitzel, O.** Das Beethovenfest in Bonn, *S.* 63, 40.
- Nelle.** Nachtrag zu dem Aufsatz »Gerhardt, Rist, Tersteegen, Gellert« *MStG* 10, 6.
- Newmarch, R.** Music in Lakeland, *Worlds Work and Play*, Heinemann, 1905, Juni.
- The Westmoreland festival. *MMR.* 35, 414.
- Niedner.** Bellmann, *Revue critique d'histoire et de littérature*, Paris, Leroux, 39, 22.
- Niemann, W.** Neue Klaviersonaten, *NZfM* 72, 25.
- John Field, *KL* 28, 13ff.
- Nodnagel, E. O.** Gustav Mahler's erste Sinfonie in D-dur. *NMZ.* 26, 16ff.
- N'olthenius, H. v.** Driedaagsch Muziekfest in Amsterdam, *WvM* 12, 21.
- Fjingevoelighed, *WvM* 12, 22.
- Weingartner in Nederland, *WvM* 12, 23.
- »Parsifal« te Amsterdam, *WvM* 12, 22.
- Novati, Fr.** Una vecchia canzone a ballo (Madonna Pollaiola), *Atraverso il medio evo*, Bari 1905. Laterza.
- Penfield, S. N.** Success in piano teaching, *The Musician*, Boston, Vol. 10, 6.
- Perry, F. C.** Preparation for expression. *Et.* Vol. 23, 6.
- Pfordten, H. v. d.** Kunstgesang und die Gesangskunst. *S.* 63, 38ff.
- Polignac, A. de.** Le Rhythme. *Le Mercure Musical*, Paris, 1, 2.
- Pommer, E.** Vertonungen Uhland'scher Dichtungen. Das deutsche Volkslied, Wien, 1905, 2, 3.
- Pougin, A.** Andrea Chenier (Erstauff. d. Oper von Giordano in Paris), *M* 71, 24.
- Prout, E.** Some forgotten operas. V. Spontini's »La Vestale«. *MMR.* 35, 414ff.
- Puttmann, M.** Die Bach-Konzerte in Eisenach, *NZfM* 72, 24 und *NMP* 14, 12/13.
- Quittard, H.** Le »Ballet de la Roynce«, *RM* 5, 11.
- R., F. C.** Fritz Giese, *Et.* Vol. 23, 6.
- Helps for new teachers, ebendort.
- R.—R., W.** Carl Heß, *SZ* 12, 8.
- R., S.** Die Musik bei der Schlachtfeier am Stoß, *SMZ* 45, 19.
- Rappard, A.** Na'n Concert. *Cae* 62, 6.
- Reuß, E.** Über die natürlichen Grundlagen der Klaviertechnik. *MWB* 36, 22ff.
- Richter, C. H.** Der alte Wehrstädt. *SMZ* 45, 18.
- Riemann, H.** Die Originalkompositionen für Instrumente im 16. Jahrhundert. *BfHK* 9, 9.
- Schiller in der Musik, *BW* 7, 15.
- Riesenfeld, P.** Nietzsche's Bedeutung für die moderne Musik, *AMZ* 32, 24.
- Rijken, J.** 25 Etudes op. 45 van Stephen Heller. *Cae.* 62, 6.
- Rischbieter, W.** Vereinzelt Gedanken eines alten Musikers. *KL* 28, 12.
- Rocheblave, S.** George Sand et leur fille, (Forts.) *Revue des deux Mondes*, Paris, Hachette, 1905, 15. Mai.
- Rolland, R.** Hugo Wolf, *Revue de Paris*, Unwin, 1905, 15. Mai.
- Romagnoli, E.** La Musica della Grecia antica, *Nuova Antologia*, Rom 1905, 15. April.

- Rychnovsky, E.** Ein unbekanntes Prager Urteil über Beethoven, Deutsche Arbeit, Prag, 4, 8.
- Samaseuilh, G.** »Chérubin«. (Erstauff. d. Oper v. J. Massenet in Paris.) S 63, 39.
- Schäfer, M.** Wiesbadener Maifestspiele. S. 63, 38.
- Schaller, F.** Ungedrucktes Referat über Kirchenmusik. Cäcilienvereinsorgan, Regensburg, 1905, 3.
- Schlesinger, St.** Das erste Elsaß-Lothringische Musikfest am 20.—22. Mai 1905. NZfM 72, 24.
- Schmid, O.** Passionsoratorium v. Woyrsch. BFHK 9, 9.
- Schmidt, L.** Das 41. Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musikvereins, S 63, 40.
- Humperdinck's »Heirat wider Willen«, BW 7, 16.
- Skinner, O. R.** Remarks to young teachers, Et. Vol. 23, 6.
- Slaughter, J. W.** Music and religion; a psychological rivalry, International Journal of Ethics, Sonnenschein, 1905, April.
- Smith, H.** Personal relations with pupils, Et. Vol. 23, 6.
- How a piano student may tune her own instrument, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
- Sol, A.** Le chanteur G.-L. Duprez, RM 5, 11.
- M^{me} Pauline Viardot, RM 5, 12.
- Somervell, A.** Music as a factor in National life, Monthly Review, Murray, 1905, Mai.
- Spitta, Fr.** Die neueste Entdeckung zum Lutherliede, MSfG 10, 6.
- Steinhauer, C.** Zum Gesangswettstreitwesen. Der deutsche Chorgesang, Trier 6, 5ff.
- Steinhausen, F. A.** Über Zitterbewegungen in der instrumentalen Technik, KL 28, 11.
- Stier, E.** Der Gesangsunterricht in höheren Knabenschulen, Pädagog. Archiv, Braunschweig, Vieweg, 47, 5.
- Storck, K. E.** Humperdinck's »Heirat wider Willen« u. die deutsche komische Oper, Der Türmer, Stuttgart, 7, 9.
- Straeten, E. v. d.** Tartini, St 16, 182 ff.
- Sturm.** Weiteres zur Organistenfrage, MSfG 10, 6.
- Surette, T. W.** Wagner and his music, Chautauquan, New-York 1905, Mai.
- Swepton, E. A.** A suggestion for sight-reading, Et. Vol. 23, 6.
- Tappert, W.** Die österreichische Nationalhymne, Mk 4, 18.
- Teetsel, H. L.** Keeping alive, Et. Vol. 23, 6.
- Teneo, M.** Miettes historiques: Le comte de Lauragais et Sophie Arnoud, Le Mercure musical, Paris, 1, 3.
- Tischer, G.** Das Beethovenhaus in Bonn, RMZ 6, 11.
- Trp., E. Alex.** Dillmann, NMP 14, 12/13.
- Vianna da Motta, J.** Modernes Konzertwesen, Bayreuther Blätter, 1905, 1—3.
- Vickers, C.** Das Gervinus'sche Ehepaar, Westermann's Monatshefte, Braunschweig 49, 9.
- Visetti, A.** My Visit to Gounod, Good Words, Isbister, 1905, Mai.
- W., G.** Das Kgl. Theater in Charlottenburg (Anzug von O. Weddigen's »Geschichte d. ehemal. Kgl. Theaters in Charlottenburg, Berlin 1905), National-Ztg., Berlin 1905, 27. Mai.
- Wagner, Rich.** Briefe an Mutter und Schwester Ottilie 1832 bzw. 1835, Bayreuther Blätter, 1905, 1—3.
- Walter, B.** Über Kunstverständnis, Österr. Rundschau, Wien, Konegen, Bd. 2, 29/30.
- Walter, Fr.** Friedrich's des Großen Verhältnis zur Musik (aus den »Mannheimer Geschichtsblättern«, 6, 2), DAMZ, 1, 12.
- Walter, K.** Claudio Goudimel Palestrina's Lehrer? MS 38, 6.
- Weber, F. M. E. L.** Tschirch, Mitteilungen d. Vereins f. d. Geschichte Berlins, 1905, 4.
- Whiting, M. B.** The love quest of Beethoven, Good Words, Isbister 1905, Juni.
- Whitney Surette, Th.** Schumann and his music, Chautauquan, New-York, 1905, April.
- Wieggershaus, Fr.** Schiller u. der Chor, RMZ 6, 11.
- Wilde, W. J. de.** Divigaties over Kunst, WvM 12, 24.
- Willy, C.** Les Vrilles de la Vigne, Le Mercure musical, Paris, 1, 23.
- Winkler, Heiliger Geist und Begeisterung,** KCh 16, 6.
- Winterfeld, v.** Rhythmen- u. Sequenzstudien, VII: Welche Sequenzen hat Notker verfaßt? Zeitschr. f. deutsches Altertum u. deutsche Literatur, Berlin, Weidmann 47. Bd., 4.
- Winterfeld, A. v. K. M. v. Weber** in Stuttgart, NMZ 26, 17.
- Wolzogen, H. v.** Wagner als Dichter der Charaktere, Bayreuther Blätter, 1905, 1—3.
- Wr.** Eine Uraufführung im Berner Stadttheater (Jul. Mai's Oper »Die Braut von Messina«), SZ 12, 8.
- Zoellner, H.** Über Erklärung von Instrumentalmusik, AMZ 32, 22.

A. Kienle †¹⁾. Am 18. Juni d. J. starb P. Ambrosius Kienle im Benediktinerstift Beuron in Württemberg. Am 8. Mai 1852 zu Laiz in Hohenzollern geboren, absolvierte er das Gymnasium Hedingen bei Sigmaringen, widmete sich dem geistlichen Stand und trat 1873 in den Benediktinerorden. Von 1880 bis 1887 wirkte er im Kloster Emaus in Prag, von da an wieder im Mutterstift Beuron. Mit der Leitung des Chores betraut, betätigte er sich als ausgezeichnete Didakt im Choralgesang. Mit seiner metallisch klingenden Stimme führte er den Chor und vermochte die Begeisterung der Mitsänger und Zuhörer zu wecken. Kienle war einer der energischsten Verfechter der Choralbewegung, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr und mehr die wissenschaftlichen Kreise heranzog. Er schloß sich dem Franzosen Dom Pothier an, dessen grundlegendes Buch »Les mélodies Grégoriennes« er 1881 ins Deutsche übertrug (»Der gregorianische Choral«). Im Besitze reicher Kenntnisse auf liturgischem und kirchengeschichtlichem Gebiete vermochte Kienle durch eine Reihe selbständiger Aufsätze in Zeitschriften (wie »Über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangschöre« in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft«) sowie durch eingehende Kritiken literarischer Erscheinungen wissenschaftlich wertvolle Beiträge zu liefern. Seine »Choralschule« (1884) liegt nunmehr in dritter Auflage vor. Sein »kleines kirchenmusikalisches Handbuch« fand gerechte Würdigung. In P. Kienle waren in seltener Weise hohe künstlerische Begabung mit starkem Forschertriebe vereinigt. Für ihn war der Choral ein lebenvoller und lebenspendender künstlerischer Organismus, für dessen Reinerhaltung er mit Temperament und idealer Begeisterung eintrat. Kienle war einer der verdienstvollsten Pioniere der musikarchäologischen Wissenschaft. Sein edler vornehmer Charakter, seine Berufstreue, sein warmes Gefühl für alles Schöne und Gute, sein vorurteilsfreies Wesen werden allen denen unvergeßlich bleiben, die mit ihm in Beziehungen gekommen sind. G. Ar.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

Ortsgruppen.

Berlin.

Die neugebildete Ortsgruppe eröffnete am 21. Juni ihre Tätigkeit mit einer Sitzung in der Kgl. Hochschule für Musik. Nach begrüßenden Worten des Vorsitzenden Prof. Georg Schumann, sprach Prof. Max Friedlaender über »Beethoven's Jugendzeit«. In fesselnder Weise schilderte Redner das Milieu, in dem der junge Beethoven aufwuchs. Bei Darlegung der musikalischen Erziehung betonte er nachdrücklich den bedeutenden Einfluß, welchen Chr. G. Neefe auf die Entwicklung B.'s ausgeübt hat. Zu lebensvoller Anschaulichkeit brachte Vortragender die behandelte Periode durch Einflechtung einer Fülle von Beispielen. Einige Vokal- und Instrumentalwerke (»Ausgelitten hast du, ausgerungen«, »Was frag ich viel nach Geld und Gut«, »Herzu, ich will euch Weisheit lehren«; Teile aus einer Sonate F-dur) — Kompositionen, die durch den Umstand, daß sie von dem jungen Beethoven teilweise kopiert worden sind, erhöhtes Interesse beanspruchen — erläuterten die Kompositionstechnik Neefe's. Eine Reihe selten gehörter Jugendwerke Beethoven's (»Schilderung eines Mädchens«; Klaviersonate C-dur; Lied an den Säugling; 2. Klaviersonate in F-moll; Liebe und Gegenliebe; »Ich komme schon durch manche Land'«; »Mit Mädeln sich vertragen«), in denen sich schon der Meister regt und deren mannigfache Beziehungen zu späteren Werken Vortragender mit kurzen Worten berührte, ernteten allgemeinen Beifall. Besonderen Dank verdient die reizvolle Ausführung des Klavier-

1) Die Notiz konnte, weil nach Schluß der Redaktion eingegangen, nur an dieser Stelle noch Platz finden.

parts durch Frau Prof. Friedlaender. Nach dem Vortrage erfreute der Vorsitzende durch treffliche Wiedergabe einiger Klavierwerke von Couperin, Rameau und Loeilly.

Johannes Wolf.

Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis Sektion Niederlande der IMG.

Am 30. Mai fand in Amsterdam unter dem Vorsitz des Herrn D. F. Scheurleer die jährliche Generalversammlung der Vereeniging statt.

Dem Jahresbericht des Sekretärs, Herrn Prof. Dr. H. C. Rogge, seien folgende Mitteilungen über die Tätigkeit der Vereeniging entnommen. Im verflossenen Jahre erschien das Schlußheft des 7. Bandes der *Tijdschrift* und als Ausgabe praktischer Musik ein zweites Heft niederländischer Tänze des 16. Jahrh., für Klavier vierhändig bearbeitet von Jul. Röntgen, mit Einleitung von D. F. Scheurleer (Vorlage: *Premier livre de danseries*, Antwerpen, Bellerus, 1571). Als neue Vorstandsmitglieder sind die Herren Julius Röntgen (Amsterdam) und Florimond van Duyse (Gent) gewählt worden. Die Vorbereitung der Obrecht-Ausgabe ist soweit gefördert, daß der erste Band demnächst zum Stich gelangen kann. Der Verein hat zwei Preisaufgaben über das Wesen des älteren niederländischen Liedes und die Konstruktion der niederländischen Glocken ausgeschrieben (Näheres siehe in der Zeitschrift der IMG. VI, S. 255). Die Vereinsbibliothek hat sich wiederum erfreulich vermehrt. Besonders erwähnt werden die Musikhandschriften von Johann G. Bastiaans (1812—16. Febr. 1875 † als Organist der St. Bavonkirche in Haarlem), ein Geschenk des Ehepaares A. W. Weißmann in Haarlem.

Nach Entlastung des Kassierers wählte die Versammlung folgende neue Mitglieder des Vereins: Frl. Dr. C. van de Graff (Utrecht), die Herren A. Barth, Prof. Dr. M. Friedländer, N. A. Harzen-Müller (Berlin), Sir Edward Elgar (Forli), Jr. A. Houck, J. H. L. Rijken (Deventer), Max Reger (München), J. H. Kessels (Tilburg).

Mit Worten dankbarer Anerkennung und herzlichen Wünschen gedachte der Vorsitzende sodann des Herrn Prof. Dr. Rogge, der von der Gründung des Vereins an sein Mitglied, die letzten 25 Jahre sein Sekretär war und in diesem Amte sich viel Verdienste um den Verein, besonders um das Zustandekommen der großen Sweelinck-Ausgabe erworben hat. Seinem berechtigten Wunsche, nunmehr jüngeren Schultern die Arbeitslast abzutreten, willfahrte die Versammlung, indem sie Herrn J. W. Enschédé (Amsterdam, Heerengracht 68) zum Sekretär wählte.

M. Seiffert.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden

Sammelbandes.

Hugo Riemann (Leipzig), Zur Geschichte der deutschen Suite.

W. Barclay Squire (London), Purcell as Theorist.

J.-G. Prod'homme (Paris), La Musique à Paris, de 1753 à 1757, d'après un Manuscrit de la Bibliothèque de Munich.

Ludwig Schieder mair (Marburg), »I sensali del teatro«.

Max Seiffert (Berlin), Joh. Seb. Bach 1716 in Halle.

Friedrich Ludwig (Potsdam), Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460.

Ausgegeben Anfang Juli 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft.

Erste Folge.

- Heft 1. Istel, Edgar, Jean Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene »Pygmalion« # 1,50
- Heft 2. Wolf, Johannes, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia # 4,—
- Heft 3. Körte, Oswald, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur # 5,—
- Heft 4. Kroyer, Theodor, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals # 6,—
- Heft 5. Nef, Karl, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang: Notenbeispiele in Auswahl # 3,—
- Heft 6. Niemann, Walter, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts. # 6,—
- Heft 7. Kuhn, Max, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535—1650) # 4,—
- Heft 8. Schröder, Hermann, Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Stile moderner Harmonik # 5,—
- Heft 9. Werner, Arno, Geschichte der Kantoreigesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen # 3,—

Zweite Folge.

- Heft 1. Einstein, Alfred, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert. # 3,—
- Heft 2. Praetorius, Ernst, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. # 4,—

Diese »Beihefte« werden den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft zu ermäßigtem Preise geliefert.

Verlag von BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 11.

Sechster Jahrgang.

1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *fr* für die 2 gespaltene Petitzelle. Beilagen 15 *M.*

Beethoven.

L'Œuvre des Sinfonies et l'interprétation de Félix Weingartner.

Félix Weingartner a dirigé, du 5 au 12 mai 1905, dans la Salle du Nouveau-Théâtre, à Paris, quatre festivals consacrés à l'interprétation des sinfonies ¹⁾ de Beethoven ²⁾. Ce ne fut point là une manifestation artistique isolée. Le même cycle musical avait été déjà donné dans quelques grandes villes de l'Europe, et la tentative d'hier sera reprise demain. C'est pour cela qu'il nous a paru intéressant de fixer, dans les lignes qui suivent, l'impression saisissante d'eurhythmie, de charme et de colossale puissance qui se dégage du monument que nous appellerons l'Œuvre des sinfonies, persuadé que les interprétations, pour ainsi dire juxtaposées de chaque ouvrage, peuvent seules permettre de saisir l'enchaînement des idées qui ont conduit de l'un à l'autre, d'envisager les admirables proportions de chacun d'eux en les comparant, d'apprécier enfin, dans une exaltation qui n'a le temps ni de se refroidir ni de se détourner vers d'autres objets, la superbe ordonnance, l'énergique essor, la splendeur sans pareille, le véhémence, la hardiesse, le mouvement de vie «apollinienne» qui dominent l'ensemble. On admire séparément les figures mutilées du Parthénon, aujourd'hui dispersées par la barbarie des temps et des hommes, mais ce que signifiaient ces statues, ces bas-reliefs, ces frises, ces métopes, dans l'harmonieuse ordonnance de l'Acropole, sous le ciel bleu d'Athènes, nous pouvons bien le concevoir, mais les marbres qui restent ne nous le disent pas.

Par un phénomène sans analogue peut-être à l'époque moderne, le temps exerce son action sur les sinfonies de Beethoven à peu près comme sur les chefs-d'œuvre plastiques d'un Phidias ou d'un Michel-Ange, il leur conserve l'éternelle jeunesse. Elles n'ont pas une ride, ces neuf sœurs qu'il faut se

1) L'auteur de cet article croit devoir se conformer, pour l'orthographe du mot *sinfonie*, à la manière d'écrire qui tend à prévaloir dans les publications de l'IMG.

2) Programme: Vendredi, 5 mai, 9 heures du soir, Sinfonies I, Ut majeur, II, Ré mineur, III, Eroica. — Dimanche, 7 mai, 2 heures et demie, Sinfonie IV Si bémol, Concerto pour violon, Sinfonie V, Ut mineur. — Mercredi, 10 mai, 9 heures du soir, Sinfonie VI, Pastorale. Concerto en Sol majeur, Sinfonie VII, La majeur. — Vendredi, 12 mai, 9 heures du soir, Sinfonie VIII, Fa majeur, Air Ah! Perfido! Neuvième Sinfonie, avec chœurs.

garder de comparer aux images conventionnelles et emblématiques des muses mythologiques. Chaque année vivifiée, au lieu de l'affaiblir ou de l'éteindre, le sentiment qui nous attire vers elles. Toutes sont l'expression indivisible et complexe de ce qu'éprouve l'âme arrachée aux liens artificiels, entrant en communion avec l'univers, rendue expansive et frémissante par son contact avec la nature, dans la pleine, dans la consciente liberté des extases et des énergies d'un panthéisme régénérateur.

Se placer à ce point de vue, c'est renier hautement la tradition d'un Beethoven classique. Il nous a semblé que la tentative de Félix Weingartner a éveillé un écho si spontané chez tous les vrais artistes, précisément parce qu'elle nous oblige à voir dans Beethoven quelque chose que l'on n'avait qu'imparfaitement aperçu jusqu'ici. Quoi donc, des affinités divines, un caractère héroïque ? Non, rien de pareil ; seulement ceci : un tempérament d'homme. Voilà ce que Félix Weingartner, en génial interprète, a fait ressortir avec puissance. Il est l'artiste des inspiration soudaines ; on oserait presque dire qu'il improvise à l'orchestre. Ne lui demandez pas quels seront ses mouvements pour une exécution prochaine ; il vous répondrait qu'il n'en sait rien lui-même, que cela dépendra de la disposition du moment, des imprévus de la dernière heure. Assister à ses répétitions ne vous renseignerait pas davantage. Menées avec une célérité vraiment extraordinaire, entrecoupées par d'assez nombreuses observations qui jettent de vives lueurs sur des passages entiers, elles ne sauraient donner pourtant qu'une physionomie embryonnaire de l'organisme musical dont les membres ne recevront que plus tard la cohésion en dehors de laquelle tout nous paraît vague, flottant, sans contours et sans lignes. C'est seulement à l'instant décisif que le chef-d'orchestre usera de tout son pouvoir que ces mots pourraient définir : transfiguration, résurrection, création. Mais, pour qu'il puisse laisser son imagination prendre l'essor sans compromettre en rien la perspective musicale, il faut précisément qu'il possède l'intelligence absolue et parfaite des compositions qu'il dirige, jointe à l'intuition que donne l'habitude invétérée de concevoir et de penser. L'improvisation orchestrale est, en ce sens, la fleur des idées longuement réfléchies, le contraire de toute incohérence d'esprit, de toute spontanéité superficielle. Pour l'orienter et la conduire, l'interprète dirigeant a besoin de se créer un programme, car, pareilles aux termes ou vocables d'une langue, les agglomérations sonores présentent, par leur euphonie, leur coloris, leurs affinités natives, des images en raccourci des objets qui frappent nos sens, et correspondent à nos sentiments par d'insaisissables rapports de structure ou de coloration idéale. Le rythme, la mélodie, l'harmonie constituent le langage musical et possèdent un pouvoir essentiellement évocateur. Après l'audition des symphonies de Beethoven, il est donc naturel, il est possible de reconstituer l'état d'âme du chef-d'orchestre qui les a dirigées, et l'on peut savoir ainsi, quelle est pour lui la caractéristique de chacune d'entre elles.

Considérons par exemple, réunies en un groupe exquis, la Première, la Deuxième et la Quatrième. L'artiste qui les a écrites ne semble pas avoir encore été meurtri par le drame de la vie, et pourtant les plus sombres pressentiments l'assaillaient déjà. Il paraît confiant néanmoins, joyeux, exubérant. Il a des extases juvéniles devant la plaine ensoleillée. Un des peintres de l'école contemporaine de Munich, Franz Stuck, à qui nous devons d'excellents travaux plastiques sur le visage du maître, portraits ou masques

mortuaires, pourrait bien avoir été influencé par certains morceaux ou fragments des sinfonies en composant ses tableaux *Spielende Faune* (Jeux de Faunes, cf. Menuet de la première sinfonie, les quinze mesures précédant le trio), *Kämpfende Faune* (Faunes combattants, cf. Finale de la deuxième sinfonie), *Der Tanz* (La Danse, cf. Finale de la quatrième sinfonie), pour ne citer que trois des plus connus. Les assimilations de ce genre pourraient être multipliées à l'infini car tous les arts sincères puisent à la même source leurs inspirations; celle-ci est piquante cependant, car Félix Weingartner et Franz Stuck habitent la même ville et ne vivent pas étrangers l'un à l'autre.

Quant à l'opinion souvent émise que la quatrième sinfonie est en quelque sorte le resplendissement de l'amour de Beethoven pour la jeune fille à qui fut dédiée la plus délicieusement féminine des sonates de piano, celle en Fa dièze majeur, rien ne nous prouve que Félix Weingartner s'en soit préoccupé¹⁾.

Il a dû au contraire s'efforcer de donner à l'*Eroica* la grandeur imposante des bas-reliefs d'autrefois, tout en lui conservant l'allure mouvementée nullement incompatible avec une ampleur de lignes harmonieuse et puissante. Car l'*Eroica* s'offre à nous comme un témoignage de l'envahissement de l'idée antique chez Beethoven. L'instinctif besoin d'un héros l'avait conduit jusqu'à Plutarque, jusqu'à Homère. Dans la nostalgie de son âme il eut foi en Bonaparte. Ce fut l'erreur d'un instant. Devant la pourpre impériale, désabusé, il détourna la tête, supprima sa dédicace déjà inscrite sur le manuscrit. Son œuvre n'a rien en effet qui nous fasse songer aux époques modernes ou contemporaines. Nous pensons en l'écoutant à ces figures vigoureusement ressorties de la sculpture polychrome, qui ornaient autrefois les temples ou mieux leur attribuaient leur signification votive. Guerriers aux poses innombrables pour l'attaque et pour la défense, cortèges funèbres après la victoire, vierges voilées, musiciens en deuil autour des autels de sacrifice où brûlent des flammes vertes et bleues, jeux héroïques auprès des tombeaux luttes d'éphèbes essayant leurs forces . . . et, tout-à-coup, sons rêveurs émergeant de loin dans l'épaisseur des bois; enfin, figurations d'exercices variés d'adolescents aux formes assouplies par la fréquentation des gymnases, . . . n'est-ce point là ce que l'on peut trouver dans la troisième sinfonie et ne devrait-elle pas avoir pour illustrations une série aussi nombreuse que variée de métopes antiques, un merveilleux choix de peintures de vases, et quelque fronton grandiose reproduisant une scène de combat.

Rappelons-nous avant d'aller plus loin que «le diadème aux neuf étoiles» renferme deux astres qui restent uniques dans le firmament musical, ne pouvant être comparés à rien. Ce sont les deux sinfonies en Fa. La Huitième semble une incursion de Beethoven dans un milieu social où le factice et l'artificiel règnent et triomphent avec grâce. Tout y est reconstitutions aimables, jeux piquants, menus divertissements. On brode sur le tic-tac du métronome, d'invention récente, on s'amuse de l'imprévu d'exhibitions burles-

1) Il y a, dans la sonate, une élégance, une démarche souple pour ainsi dire, que l'on ne retrouve pas dans la sinfonie. Celle-ci reste, malgré son *adagio* «archangélique», seul morceau qui pourrait exprimer l'amour méditatif voué à Thérèse de Brunswick, une œuvre remplie de sentiments virils; toutefois ces sentiments se rapportent à l'âge de l'adolescence (*Junge kämpfende Faune*, cf. Finale, mesure 70 et suivantes plutôt qu'à l'âge de pleine maturité.

ques et c'est le fameux Ut dièze qui est l'épouvantail¹⁾. Quant au menuet, il devient extrêmement séduisant dans un mouvement très ralenti. Nous avons le choix du tableau vivant qu'il peut nous rappeler. Que penserions-nous par exemple d'une fête dans les jardins du parc de Versailles, au Petit-Trianon? Les beaux chevaliers de l'époque des dernières folies de la royauté, de Besenval, de Vaudreuil, d'Adhémar, de Guine qui avait joué de la flûte avec le grand Frédéric, de Lauzun forment des danses avec les dames de la cour, puis tout à coup des sons de cors d'un charme captivant percent sous les arbres; délicieux spectacle! C'est une apparition inattendue, Marie-Antoinette elle-même, la reine de France représentant une Artémis en paniers, avec la haute coiffure et le corsage serré que l'on portait alors même aux fêtes mythologiques. C'est exquis d'élégance, ravissant et faux; et la musique sonne divinement.

On voit pendant les nuits de ravissantes étoiles diversement colorées; il y en a de jaunes, de rouges, de vertes... L'autre sinfonie en Fa, la Pastorale, est l'étoile émeraude du ciel beethovénien. Nous laissons Félix Weingartner en donner lui-même la caractéristique:

«Solitaire chemine un grand, un noble artiste à travers des paysages champêtres... Sa poitrine aspire avec bonheur l'air chargé de parfums balsamiques et l'arôme de la terre fraîchement labourée. Ses yeux se réjouissent aux joyeuses images de la vie au milieu des campagnes. Mais son oreille n'entend pas le bruissement des arbres, le murmure du ruisseau, les voix qui bourdonnent dans l'atmosphère. Elle n'entend pas les joyeux cris d'allégresse des villageois se livrant à la danse, ni le roulement du tonnerre; n'entend pas le chant des bergers ni le son de leurs chalumeaux. Du temps passé de la jeunesse, un souvenir lui est resté sans doute de ces murmures et de ces bruits, mais à présent tout est calme, tout est silence autour de lui. Pourtant, au plus profond de son être s'épanche une vie mystérieuse. Ce qu'il voit s'y métamorphose en images sonores d'une singulière fraîcheur, délicates et puissantes à la fois... Au dehors, le vaste monde, la sainte nature; dans l'âme de cet homme qui n'entend pas, de ce solitaire, ce même monde, avec tous ses traits caractéristiques, transporté dans le subtil et fin matériel de la vibration sonore, affranchi de toute forme sensible idéalisé dans le sens le plus noble et spiritualisé dans la plus haute immatérialité. N'est-ce point là un miracle, un miracle plus éclatant que tous ceux que les religions ont pu raconter de leurs saints? ²⁾»

La Pastorale, voix d'espérance, est symbolisée dans le thème de l'orage, dont les sept premières notes, quadruplant leurs valeurs dix mesures avant l'entrée du finale, deviennent le signe, la figuration transparente de l'arc-en-ciel, formant un adagio après l'allegro et paraissant immobilisées dans leur coloris simple, calme, merveilleusement expressif et pur.

La Cinquième, Ut mineur!... Il est évident dès l'abord que Félix Weingartner, qui n'a, dans sa manière d'être, rien de mièvre, rien d'efféminé, doit s'identifier extraordinairement avec l'âme virile de Beethoven quand il conduit cette sinfonie. C'est avec une saisissante énergie qu'il pose les notes thématiques et en requiert l'accentuation très exacte. Il fait sentir que l'assise du monument est là, dans quatre notes, dans deux sons. Il exige la tenue intégrale du mi bémol pendant la durée entière du point d'orgue, de façon à ne laisser entre le premier membre de la phrase et le second, qu'une interruption excessivement brève, le temps d'une croche mesurée. Ce mode

1) Cf. Allgemeine Musikzeitung, 28 avril 1905.

2) Allgemeine Musikzeitung, 28 avril 1905.

d'exécution est bien conforme à l'écriture, mais ce n'est pas à celui-là que nous sommes habitués, en France du moins. Après cette entrée superbe, le morceau s'étage par progressions et comme en perspective, avec deux longs arrêts qui permettent pour ainsi dire de regarder en arrière. C'est une coulée de lave tantôt resserrée, tantôt se développant sur un large espace. L'épisode reposant de l'andante s'élève par intervalles jusqu'à l'expression d'une mâle fierté. Ensuite c'est avec fièvre et l'esprit haletant que l'on est entraîné par la péroration grandiose en deux mouvements, dont l'impulsion augmente toujours de violence après l'explosion du thème de fanfare en majeur. Il y a ici quelque chose d'immense et de formidable, quelque chose de comparable à un entassement de blocs cyclopéens. Je souligne le mot, il est de Félix Weingartner.

On pourrait supposer que le Festival-Beethoven atteint avec cette œuvre sa plus haute signification. Il n'en est rien. Arrivés à cet endroit du programme, nous sommes seulement à la première phase d'une évolution ou trilogie sinfonique dont chaque partie nous autorise à dire en pensant à l'œuvre précédente: *Nescio quid majus nascitur Iliade*. La Septième est le côté droit d'un triptyque dont la Neuvième occupe le centre.

L'Apothéose de la danse, déclarait Wagner. Non, ce n'est point cela, même si nous entendons qu'il s'agit, en réalité, non pas de danse, mais d'orchestrique. Le premier morceau, dont Félix Weingartner égalise les deux mouvements en prenant le Poco sostenuto assez vite et le Vivace plutôt lent, pose un décor de l'époque moderne. La mélodie a six-huit est proche parente des thèmes de la Pastorale. Mais, dès le commencement de l'Allegretto, il y a évidemment recul vers un passé lointain. Tant de simplicité, tant de noblesse, tant de naturel, tant d'impersonnalité dans la plus complète originalité nous ramènent à l'ère des Panathénées. On peut imaginer une procession de jeunes filles marchant aux sons des lyres et des doubles-flûtes, les lyres accentuant le dactyle et le spondée du premier motif, les doubles-flûtes exhalant, sans aucune inflexion mièvre, le chant pur de la seconde phrase. Le Presto nous transporte au sein même du tourbillon de l'existence insoucieuse et libre. L'homme moderne ne sachant guère goûter de véritables joies en communion avec la nature, force est bien de repeupler les campagnes de satyres, de silènes, de nymphes ou de ménades, et autres êtres fantastiques. Tout à coup, des sons magiques sortent du clair-obscur des sous-bois: les rondes s'arrêtent, on prête l'oreille, on écoute; puis, une confusion se produit dans les groupes; un rythme binaire se jette à contre-temps dans la mesure ternaire, tous les échos résonnent à la fois; c'est un hymne d'allégresse qui retentit, pendant que se reforment pour un branle nouveau les danses échevelées.

Ainsi préparé, le finale, Allegro con brio, acquiert une puissance d'entraînement tumultueuse et irrésistible. C'est l'extériorisation de la frénésie dionysiaque portée à son paroxysme. Une apothéose? — Oui, celle de l'homme dont la vie est décuplée par l'essor impétueux, déchaîné, sans frein, de ses facultés sensibles et de son imagination qui les exalte et les exaspère.

La Neuvième couronne l'Œuvre des sinfonies dans le resplendissement de la joie éternelle et divine, fille de l'Elysée, c'est-à-dire issue du bonheur. Cette immense composition s'est développée sans une obscurité, sans une incohérence, gardant toujours l'empreinte de cette suprême et imposante grandeur qui ne se dément jamais, même quand la musique exprime les senti-

ments pleins d'exubérance des millions d'êtres se livrant aux jouissances les plus matérielles. D'ailleurs, sous l'égide du génie de Beethoven, les hommes conviés par Schiller à l'universel embrassement, reviennent bientôt à la prière sous le firmament d'étoiles du Créateur.

Afin d'obtenir la cohésion saisissante, la belle sonorité, la lumineuse clarté nécessaires à l'interprétation irréprochable d'une aussi grandiose conception symphonique et lyrique, Félix Weingartner a tenu largement compte des judicieuses recherches poursuivies par Liszt et par Wagner, avec une piété fervente et un respect touchant de la pensée du maître. Voilà pourquoi la mélodie des deux passages marqués *espressivo* dans le premier morceau a paru si claire, et pourquoi les trompettes ont sonné sans creux et sans lacunes au début du finale.

Contrairement à l'usage suivi généralement en France, les choristes ont été groupés, non pas devant la masse instrumentale, mais à droite et à gauche. Ils avaient pris leur place dès le commencement de la symphonie qui a pu ainsi se dérouler sans interruption causée par des déplacements. Il y a même eu suppression complète de tout arrêt entre l'*adagio* et le *presto*, ce qui est parfaitement d'accord avec l'écriture de Beethoven, car, à la fin de chacun des deux premiers morceaux, un point d'orgue est indiqué, tandis que l'*adagio* finit sur le quatrième temps de la mesure sans aucun signe de repos. Il est à remarquer que le thème primitif à quatre temps conserve toujours sa prépondérance, même quand la variation en doubles croches dessine ses plus exquises broderies. Il y a là une intention voulue du chef-d'orchestre, et malgré les habitudes invétérées de beaucoup de dirigeants, je ne puis voir, dans le chant si pur des flûtes et des hautbois, qu'une intention voulue par Beethoven d'exprimer la plus fervente extase mystique, la joie des saints, la joie des anges, pendant que des voix de la terre égrenent de délicates arabesques, qui n'ont du reste été nullement sacrifiées. Les dessus doivent donc être maintenus dans un relief intense, sans rompre l'équilibre des dessins fleuris de violons.

Au début du finale, l'indication « Dans le caractère du récitatif mais in tempo » a été scrupuleusement observée. Plus loin, le fragment descriptif du combat, succédant au solo de ténor, a été pris très vite. Rien n'est plus juste. Il ne s'agit point en effet d'évolutions stratégiques d'une armée en marche, mais d'une mêlée en corps à corps aux temps héroïques.

Le quatuor vocal suivi de la péroraison montrent ce que l'on peut obtenir d'une masse chorale frémissante et subjuguée. Une seule voix, un seul choriste oubliant la nuance au moment du *Maestoso*, et ne sachant point passer du *fortissimo* au *piano*, détruirait au dernier moment l'impression de la péroraison tout entière.

À Paris, en mai 1905, l'impression a subsisté jusqu'à la dernière note et bien au-delà. Elle est vivante encore dans tous les cœurs capables de vibrer avec Schiller et avec Beethoven.

S'il fallait maintenant caractériser d'un mot la personnalité du chef-d'orchestre, et qualifier son œuvre de sept jours, nous dirions: Nul ne croit autant que Félix Weingartner à la puissance du rythme, nul n'a dressé à Beethoven un plus triomphal monument d'apothéose.

Paris.

Amédée Boutarel.

Regarding Rhythm.

The two original sources from which modern music is derived are the scientific music of the Church and the music of the people. The one depended for its effects on elaborate contrapuntal devices; the other on its rhythmical melody. It is indeed to the folk-music that we are indebted for rhythm, and consequently for our system of form, so obviously founded on balance and proportion. And it is to folk-music that we must turn when we seek for characteristic national music. The musical idiom varies so unmistakeably in different countries that it is perfectly easy even for the casual observer to distinguish for example between English, French and Hungarian music.

The music of the Church differed in kind from the music of the people and although modern music is a combination of both, yet a distinction still obtains. When strong accents and varied rhythms predominate, it is evident that contrapuntal elaboration must be more or less absent; and conversely, when devices of imitation and the conjunction of different melodies are largely used, rhythmical development must suffer. And thus composers and listeners alike incline to the one side or the other according to their natural bent or musical training, though they themselves may be hardly conscious of what it is that attracts them and influences their choice.

The word "Rhythm" means flowing motion. It might be more accurately described as "balanced motion" and speaking generally we may classify under this head everything that has to do with time pulsations. It has been defined, as the more or less regular recurrence of cadences; but used in this sense perhaps a better term would be "rhythmic period", for time, accent and period are so closely connected that for convenience sake it is often useful to comprehend them all under the word "Rhythm".

The question of Rhythm in music is bound up with that of form. There can be no form without rhythm and the stronger the innate rhythmical sense of the composer, the freer will his form become. That is to say the rhythmical repetition of accents, periods, etc., instead of being precise copies of each other, will exhibit marked variations, while still preserving rhythmic balance.

It is a fact not generally known that a large proportion of ancient and comparatively modern folk dances and songs exhibit considerable freedom both of accent and period; indeed this freedom is the special prerogative of natural rhythmic music untrammelled by the laws of counterpoint. Of all nations Hungarian music is the most highly developed in this respect, and the influence of Hungarian music upon composers has often been noticed. In particular Franz Schubert, the composer who of all others owed least to education and most to his own intuitive genius, was largely affected by the free Hungarian rhythm.

The superiority of folk-music over its rival of the Church in the matter of rhythm is no doubt due to the natural rhythmic instinct; which, though common to all men, was in the one case free and untrammelled, and in the other was suppressed if not wholly stifled. The sense of rhythm arises from the general appetite for exercise and the desire for exercise; according to Herbert Spencer, is "the surplus vigour in more highly evolved organisms exceeding what is required for immediate needs, in which play of all kinds

takes its rise, manifesting itself by way of imitation or repetition of all those efforts and exertions which were essential to the maintenance of life." The earliest form of emotional expression found its outcome in motion and gesture, that is to say in the dance; and the practice of dancing was universal. A close connection between dancing and music has always been apparent. To use the words of a modern writer, "It is scarcely possible to speak of the beginning of music without at the same time thinking of the dances with which it was intimately connected. This is moreover no accidental connection that can under certain circumstances be omitted as in the case of poetry and music; it is more than a mere connection, it is a unified organism which led to an independent musical branch, so unified that it is neither possible to treat of the subject of primitive dance without primitive music, nor to make it even possible by means of ethnological examples that they were ever separated" (Wallaschek, *Primitive music*, cap. VII p. 187).

The popularity of dancing in all European countries is well known. Each country possesses dances peculiar to itself, and we can easily see how the rhythmic character of the folk-music was caused by the rhythms of the favourite dances. The people's dances have differed widely from the more rigid forms used in society. Frequently there were no set steps; the performers usually stood opposite each other or round in a ring and the figures were performed by the whole of the company. In such dances there is considerable scope for rhythmic variety in the music, whereas in the more civilized dancing of society, when every step is studied and when each movement must be strictly regulated, the rhythm is necessarily of the strictest. In more remote times, no doubt, society dances as well as people's dances were of the freer kind, but the modern tendency has been towards strictness. Dancing became more and more specialized, until a class of dancing-masters sprang up who reduced what was originally only a free form of rhythmic movement, to a series of carefully regulated steps.

One of the most remarkable of the people's dances is the Csardas of the Hungarians. In this dance we find great variety of accent and of rhythmic period. Three-bar periods are common, and devices such as the addition or elision of a bar in ordinary four-bar periods are frequently found. The folk-music of Hungary is full of variety. It proves, if proof were needed, that variations in rhythm among some peoples are instinctively grasped at, as affording relief from monotony, and must not be considered as peculiarities.

Not only has each country characteristic rhythmic periods and differences in accent, but the time signatures vary in accordance with the rhythms of the favourite dances. Hungary favours duple or common time; Spain, Austria and Poland triple time; Italy compound times; and so on. We even find in Finnish music examples of five beats in a bar, and that this time is not unnatural may be shown from the fact that such a barbarous nation as the Soudanese use it for their dances. And in Spain we can hear popular songs with the same rhythm.

The English used to be known as a merry, dance-loving people. The favourite dances were the Carole, in which ladies and gentlemen alternately held each others hands and danced in a circle, and the various kinds of country-dances which attained an immense popularity. The old folk-music was essentially rhythmic; not indeed containing the same variety of periods and of accent that appears in Hungarian music, but nevertheless having con-

siderable freedom. The music is graceful and flowing, free from all traces of morbidity, and eminently characteristic of a healthy and cheerful people. The earliest extant piece of English music is the well-known round "Sumer is icumen in". The melody no doubt was that of a popular dance of the period, — probably about 1200 — utilised by a musician. Comparing it with the scientific music of the period we are compelled to admit that the rhythmic character of the folk-music, derived from the rhythmic exercise of the dance, placed it considerably in advance of contemporaneous Church music. As W. S. Rockstro remarks in discussing this composition, "We find the melody pervaded by a freedom of rhythm, a merry graceful swing, immeasurably in advance of any kind of polyphonic music of earlier date than the Fa-las peculiar to the later decade of the 16th century — to which decade no critic has ever yet had the hardihood to refer the Rota. But this flowing rhythm is not at all in advance of many a folk-song of quite unfathomable antiquity. The merry grace of a popular melody is no proof of its late origin."

Many instances may be given of variations of rhythmic periods in old English music. Three-bar periods were frequently used for jigs and horn-pipes. The prolongation of a phrase in the cadence is not uncommon. A good example of this device is found in the song — "My little pretty one" and in the piece known as "Lady Wynkfyld's Rownde". The prolongation of a phrase in the middle of the piece is found in such songs as "It was a Lover and his Lass", and "The Whish" a tune that was used for a country-dance. In the song "Sitting by the Riverside" we get a section of eight bars prolonged to nine, and a corresponding section of four bars prolonged to five. Another common device was the adding of a refrain of two or three bars to an ordinary four-bar section. "The Three Ravens" gives an example of this. The old folk-music of England was full of promise, a promise which has not been fulfilled.

The cause of the deterioration of English music is found in the wave of religious feeling that swept over the country in the sixteenth and seventeenth centuries. The old habit of dancing came to be considered evil and immoral, and, instead of the old rhythmic tunes, Psalm-singing became the fashion. Thus the type of national music was changed and the development of free rhythmic music was stopped. The loss is immense, for if the promise of early English music had been maintained we should now have had a mass of folk-music, typical of English character, founded on the rhythmic spirit of the race, and culminating in a national opera dealing with English subjects in an English manner — instinct with a national life. Though of course it is not possible to return to the old state of things, still a great deal might be done to revive in our system of education the feeling for rhythm that has been so much lost. There is a certain antagonism between contrapuntal and rhythmical development and when the talent of the student strongly inclines to the rhythmical side, it is only right that this talent should be encouraged and not forced into paths alien to his nature.

London.

T. H. Yorke Trotter.

Zwei falsch gelöste Kanons in Stainer's „Dufay“.

Gewiß wird schon mancher mit Kopfschütteln das sonderbare Stück *O dolce compagno* von Domenico de Feraria in Stainer's »Dufay and his contemporaries« (London 1898, S. 160) betrachtet haben, in welchem der Komponist (etwa so wie Schumann in mehreren seiner gemischten Quartette) durch fortgesetzte Führung zweier Stimmen in Oktaven eine besondere Klangwirkung bezweckt haben soll. Denn die Beischrift, »daß diese neue Manier eine so schöne Harmonie mache, daß man das Stück wohl zweimal singen möge«, scheint wirklich zu besagen, daß der Komponist auf die Neuerung besonders stolz ist. Ganz zufällig kam ich darauf, die Komposition einmal näher zu prüfen und zu versuchen, ob der Kanon nicht doch eine andere Deutung zulasse. Sein Wortlaut ist:

O dolce compagno se tu voy cantare
 Dyapason piglia senza demorare
 E s'el te piace, fa che la doncella
 Alquanto dica con mij melodia
 Per ho che tu ol dirai novella
 Consonante con dolce armonia
 Tal che per la fede mia
 Ben potremo bis cantare.
 O dolce etc.

Der Gefährte des an erster Stelle notierten Canto soll also zweifellos ohne Pause sofort in Oktavabstand von diesem anfangen, aber doch wohl nicht, um den Canto, wie er da steht, fortgesetzt mitzusingen, sondern, wie der Versuch beweist, *cancrizando* von der letzten Note aus, die nämlich die Unteroktave ist (!), rückwärts. Da der nur halb so lang notierten zweiten Stimme (es sind gleiche Stimmen, beide mit Altschlüssel) »*undo et redeundo*« beigeschrieben ist, so ist der ganze Kanon ein Zwillingbruder des Machault'schen »*Ma fin est mon commencement*« (vgl. J. Wolf, Gesch. d. Mensuralnotation von 1250—1460, II S. 40), mit dem er an Umfang sogar genau übereinstimmt (40 Takte). Die veränderte Deutung ergibt nun freilich ein ganz anderes Bild als die Übertragung bei Stainer, nämlich einen normalen dreistimmigen Satz, wie er der Zeit um 1400 geläufig ist. Die drei parallelen Quinten Takt 12—13, die natürlich auch die rückwärts gewandte Wiederholung hat, machen es übrigens wahrscheinlich, daß Domenico noch dem 14. Jahrhundert angehört. Das von Stainer beigelegte sehr schön lesbare phototypische Faksimile des Stückes bestätigt nicht nur diese Parallelen, sondern auch vier weitere Quinten am Ende, welche aber wohl auf einem Schreibfehler beruhen (f g statt g a).

Auch das zweistimmige Rondelet von Rezon (S. 185) »*Ce rondelet je vous envoie*«, von dem gleichfalls das Faksimile beigegeben ist, halte ich für nicht richtig aufgelöst, wenn auch die Übertragung nicht wie bei dem *O dolce compagno* Unglück angerichtet hat. Das Sätzchen ist so wie es da steht als simple Übertragung der beiden Stimmen der Originalnotierung an sich einwandfrei; ich glaube aber, daß mehr dahinter steckt. Beide Stimmen sind nämlich so auffällig zu kanonischer Führung im Abstände eines Taktes geeignet, daß angesichts der Bezeichnung des Stückes als Rondelet (Rondellus,

Radel, Rota) nicht an einen Zufall gedacht werden kann, sondern die direkte Bestimmung für eine mehr als zweistimmige Ausführung angenommen werden muß. Dazu kommt, daß die zweite notierte Stimme selbst nur eine leichte Variante der Hauptstimme ist. Ich halte dieselbe einfach für die Fortsetzung der ersten Stimme; bringt sie doch die zweite gleich gebaute Textstrophe. Das ganze Stück ist dann also als eine Stimme notiert wie das »*Sumer is icomen in*«; die vier (gleichen) Stimmen setzen aber nicht in denselben Zeitabständen ein, sondern die zweite schon nach einer Brevis Abstand, die dritte erst zur zweiten Textzeile und die vierte wieder eine Brevis nach der dritten (vgl. 2). Es mag aber wohl sein, daß der Komponist gleich auf einen zweistimmigen Anfang gerechnet hat, nämlich derart, daß das erste Stimmenpaar die Form a der Melodie im Abstände einer Brevis (♩.) singt und gleichzeitig das zweite Stimmenpaar ebenso die Form b und dann (zu Ende der ersten Textstrophe) beide Paare ihre Rollen tauschen. Das Gesamtergebnis ist dann das folgende, das zwar einige Härten und Parallelen aufweist, aber doch der Praxis des ausgehenden 14. Jahrhunderts durchaus entspricht (3).

1. Dominicus de Feraria, 3st. Krebskanon »O dolce compagno«.

The image displays a musical score for a three-part canon in 3/4 time, titled "O dolce compagno" by Dominicus de Feraria. The score is arranged in three systems, each with three staves. The first system shows the initial entries of the three voices. The second system continues the development of the canon. The third system concludes the piece, featuring a "retro" instruction with an arrow pointing left, indicating a backward performance of the final phrase. Below this, a "rep. retro" instruction with two arrows pointing left indicates a repeated backward performance. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "p" (piano) and "sf" (sforzando).

2. Jean Rezon, Rondelet a 4.

a. † † †

Ce Ron - de - let je vous en - voy - e En con - so - la - ti -
on de joy - e En e - spe - ran - ce d'a - voir mieulx l'en que vous
de - si - rez le mieulx. Le dieu d'a - mours si vous l'o - troy - -
e Et vous en dont par - fai - te joy - e En a - crois -
sant de bien en mieulx En ce mois pre - sent gra - ci - eux.

3.

a. † † †

Leipzig.

Hugo Riemann.

Jakob Handl (Gallus) opus musicum II.

Bearbeitet von Emil Beseczny und Josef Mantuani.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XII. Jahrgang. Erster Teil.

Von dem großen Motettenwerk des Gallus liegt hier der zweite Band vor, enthaltend gegen 40 Motetten, von denen die meisten einen zweiten, manche sogar einen dritten Teil haben. In seiner Musikgeschichte hat Ambros über Gallus ein ziemlich hartes Urteil gefällt, gegen das schon der Herausgeber der neuesten Auflage, Otto Kade, glaubte protestieren zu müssen. Die Frage erhebt sich nun: Worauf stützte Ambros sein Urteil? War er in der Lage, von den überaus zahlreichen Werken des Gallus (das *opus musicum* allein enthält Hunderte von Stücken) genug einzusehen? Man darf wohl annehmen daß er gerade in Prag, wo auch viele Werke des Gallus gedruckt worden waren, handschriftliche Spartierungen in beträchtlicher Zahl mag gesehen haben. Allein die Frage bleibt doch offen, ob er nicht selbst sein Urteil einer Revision unterworfen hätte, wenn er die Werke des Gallus im Zusammenhange kennen gelernt hätte, wie sie uns jetzt in den österreichischen Denkmäler-Ausgaben vorliegen. Jedenfalls sind wir jetzt zu dem Urteil berechtigt, daß die Werke des Gallus auch für uns einen durchaus bedeutenden künstlerischen Wert besitzen. Allgemein bekannt, wenigstens dem Namen nach, war die kleine vierstimmige Motette: »*Ecce quomodo moritur justus*«. Das schöne Stück verdient seinen Ruhm vollauf. Es ist auch im vorliegenden Band enthalten, der eine beträchtliche Anzahl von Motetten birgt, die der genannten zum mindesten gleichwertig sind. Ganz besonders hervorragend sind etliche achtstimmige Chöre, als erster eine Bearbeitung der Sequenz: »*Media vita in morte sumus*«, sehr feierlich und inbrünstig, ergreifend die prächtig gesteigerte Bitte am Schluß: »*amarae morti ne tradas nos*«. In dem leider etwas langgedehnten achtstimmigen: »*audi, magni maris limbus*« findet sich eine der packendsten tonmalerischen Stellen, die in der alten Gesangsmusik überhaupt vorkommen, die Stelle: »*ceciderunt in profundum*,

ut lapides«. Ein mildes zartes »*Ave Maria*« fällt besonders auf. Das achtstimmige »*Pater noster*«, eins der schönsten seiner Art, gipfelt in einem weit auseinander gefalteten, prächtigen Amen von imposanter Wirkung. Überhaupt versteht sich Gallus wie wenige auf den Aufbau und auf wirksame Steigerung. Des als Zeugen seien nur wenige Stücke angeführt: Das 6stimmige: »*Domine ante te*« mit seinen in schönsten Linien groß gesteigerten Schluß »*Domine Deus meus*«; der meisterlich gefügte, breit sich dehnende Schluß »*Erravi sicut ovis*«; der Schluß des »*Peccantem me quotidie*«, »*miserere mei, salva me*«: nur der Alt hält ruhig, wie in unerschütterlicher Zuversicht, den *cantus firmus* in breiten Noten aus gegen die unruhige, angstvolle Bewegung in den anderen 4 Stimmen, die einander überstürzen mit dem Ruf »*salva me*«; der Schluß des 6stimmigen »*Patres qui dormitis in Hebron*«; das übrigens bald zu Anfang harmonisch sehr Merkwürdiges bringt: Die Akkordfolgen E, H, E, A-dur, a, e, d, a, e-moll. Der zweite Teil enthält drei ausgedehnte Passionen, zu acht, sechs und vier Stimmen, alle drei wertvolle Kompositionen mit einer Fülle interessanter Züge. So enthält die erste z. B. folgende harmonisch sehr auffallende Wendung:



Orabat autem Je - sus pro cru - ci - fi - gen - ti - bus se

Besonders die dritte Passion (mit einer anscheinend nachträglich hinzugefügten aber überflüssigen *quinta vox*) ist von bedeutendem musikalischen Wert. Sie ist für vier tiefe Stimmen geschrieben. Bemerkenswert ist, daß in allen drei Passionen die Worte der *turba*: »*Tolle, crucifige eum*« wenigstens schon einen leisen Anflug dramatischer Belebtheit aufweisen, indem sie im dreiteiligen Takt komponiert sind und so gegen das unmittelbar vorhergehende und folgende im C-Takt scharf abstechen. Von besonderer Schönheit in Harmonie ist die Motette: »*Versa est in luctum cithara mea*«. Es finden sich darin die folgenden Takte:

et or - gamm me - um in - vo - cem Flen - ti - um

Schließlich sei noch der »*Canon*« überschriebene vierstimmige Satz: »*O vos omnes qui transitis*« erwähnt. In altniederländischer Weise trägt er als Motto: *Vita cum morte commutatur*. Es ergibt sich, daß der Cantus und Tenor von vorn gelesen gleichlautend sind mit dem Altus und Bassus rückwärts gelesen. Die Komposition klingt flüssig und glatt, sie ist ein Meisterstück der Satzkunst. Mögen diese wenigen Andeutungen genügen, um darauf hinzuweisen, wie Wertvolles und Bedeutsames dieser Gallus-Band enthält.

Berlin.

H. Leichtentritt.

Musikberichte.

Halle a. S. Bei der Zurückhaltung, mit der noch immer im übrigen fähige und interesserefreudige Gesang- und Instrumentalvereine an die Wiederbelebung alter Musik gehen, wäre es zu wünschen, daß sich namentlich solche Vereine, denen es nicht auf das statutenmäßige Absolvieren so und so vieler öffentlicher Abonnementskonzerte ankommt, sondern die frischweg Musik um ihrer selbst willen treiben, ich meine die Studentengesangvereine, wenn diese sich der alten Musik liebevoll annähmen. Wie schon in früheren Jahren gab auch vor kurzem der Hallesche St.G.V. Fridericiana unter Leitung seines tätigen Dirigenten, Musikdirektor Otto Richter, ein nachahmenswertes Beispiel. Als Raritäten kamen eine Suite für Blasinstrumente von P. Peurl und eine Rosenmüller'sche Paduane (a. d. »Studentenmusik« 1654) zur Aufführung. Die Besetzungsfrage (Kavalleriebläser) war im Ganzen glücklich gelöst; die Paduane hätte eines ausfüllenden Generalbaßinstruments (Harmonium) nicht bedurft, da sie mit ihren Genossinnen zur Aufführung im Freien bestimmt war und daher durchaus Leeren vermeidet. Neben dem köstlich humorvollen *Quodlibet* eines Nürnberger Anonymus (um 1650, und späteren Chorliedern von Spe, Silcher u. a. sang man noch das altenglische »*Sumer is icomen in*« (um 1226) und Fürst Wizlawa's »*An Frau Minne*« († 1325) in moderner Harmonisation, die natürlich das historische Bild ganz verkehrt erscheinen läßt. Einige von Fr. Lina Schneider beigeuerte internationale Volkslieder rundeten das mit viel Verständnis arrangierte Konzert erfreulich ab.

A. Schering.

Leipzig. Noch ist über einige Veranstaltungen zu berichten, die in die Sommermonate fielen. Der Bachverein (Leitung Karl Straube) brachte in seinem »Hauskonzert« weltlichen Bach zur Aufführung, nämlich die beiden brandenburgischen Konzerte Nr. 4 und Nr. 5, die beiden italienischen Solokantaten und die Bauernkantate, sicher ein Programm, das jedem etwas brachte. Das Konzert war auch ein Genuß, da die detaillierte Ausarbeitung und die stilvolle Besetzung jedesmal überzeugend zeigen, daß es sich nur auf diese Art befriedigend musizieren läßt. Die italienischen Solokantaten fanden ein weniger williges Publikum, und es ist auch kein Zweifel, daß Bach hierin seine italienischen Vorbilder nicht erreicht hat. Hier stieß er eben doch auf eine Kultur, die sich nicht ohne weiteres erobern ließ. An Scarlatti's oder Händel's Kammerkantaten zu zeigen, welche Bedeutung dieses Gebiet der Solomusik in Wirklichkeit hat, wäre ein ganz dankbarer Vorwurf für solch planvoll verfahrenende Konzerte. Die Bauernkantate erfuhr die meines Wissens erste Aufführung in Leipzig, obgleich der Stoff für hier noch seine besondere Bedeutung hat. Das originelle Potpourristück, interessant nach den verschiedensten Seiten hin, besonders auch für das deutsche Lied sowie durch seinen Zusammenhang mit den Quodlibets des 16. Jahrhunderts, fand, vortrefflich vorgetragen, überaus warme Aufnahme. Das nächste Jahr will der Bachverein, der seit einigen Jahren nur Bach kultivierte und damit ganz recht tat, da er sich zuerst wieder den Namen eines Bachvereins erwerben mußte, auch ein Oratorium von Händel aufführen, was zeigt, daß der Verein sich von aller schädlichen Einseitigkeit fern halten will.

Der Riedelverein (Direktion Dr. Georg Göhler) brachte ein *a cappella* Konzert mit vorzugsweise altitalienischen Meistern. Es dürfte heute für Deutschlands Musik nichts besseres geben als eine ganz rationelle Pflege gerade altitalienischer Musik. Denn was uns in erster Linie fehlt und abgeht, darüber dürften sich wenigstens die führenden Chorinstitute usw. klar sein. Der Riedelverein ergriff zwar nicht mit neuen Hauptwerken die Initiative; Palestrina's Messe »*Maria assumpta est*«, Orlando Lasso's »*Qual donna*« (daraus das Kyrie, Sanctus und Agnus dei), ferner Anerio's vierstimmiges »*Christus factus est*« sind alte Repertoirestücke des Vereins, die aber immer wieder zu begrüßen sind. Außer diesen Werken gab es noch zwei Kirchenkonzerte von Viadana für Sopran und Orgel und ein vierstimmiges »*O Jesu*« von Vittoria neben einigen Orgelstücken. Der Besuch des Konzertes war dem Referenten leider nicht möglich.

Die Oper brachte als Novität den vor sieben Jahren geschriebenen Einakter »Der Klosterschüler von Mildenhurth« von Carl Kleemann, eine Märchenoper, so albern und unnatürlich im Text (z. B. wollen die zwei Liebenden in der Nacht, im Walde einen singenden Vogel fangen), daß man sich wundert, was unter dem Deckmantel »Märchenoper« heute alles geboten werden kann. Die oft ganz hübsche Musik macht keinen Anspruch auf Selbständigkeit. Ein vollständiger Wagner Zyklus lockte trotz der großen Hitze beinahe das ganze musikalische Leipzig ins Theater. Wenn möglich, soll einmal ausführlich versucht werden, die heutigen Gründe der so überaus starken Wirkung der Wagner'schen Musik anzugeben. Die Aufführungen fanden fast ausschließlich (vor allem der ganze »Ring«) mit eigenen Kräften statt und standen zum größten Teil unter der Leitung des neuen Operndirektors Artur Nikisch. Das künstlerische Resultat war im ganzen sehr günstig, charakteristisch war, daß die bekanntesten Repertoirewerke, Tannhäuser und Lohengrin, weitaus die mittelmäßigste Aufführung erlebten. Als Kuriosität mag noch erwähnt werden, daß man den Tannhäuser nach dem Lohengrin, direkt vor den Meistersingern aufführte. A. Heuß.

Aufführungen älterer Musikwerke.

Anerio: Christus factus est, 4st. (Leipzig, Riedel-Verein).

Astorga: Stabat mater (Prag, Deutscher Singverein).

J. S. Bach: Kirchen-Kantaten: »Also hat Gott die Welt geliebt« (Düsseldorf, 82. Niederrh. Musikfest; Leipzig, Nikolaikirche; Thomanerchor). »Der Himmel jauchzt, die Erde jubiliert« (Bethlehem Pa., Bach-Chor). »Du Hirte Israel, höre« (Bethlehem Pa., Bach-Chor; Leipzig, Kirchenmusik i. d. Thomaskirche). »Ein feste Burg« (Bethlehem Pa., Bach-Chor; Hanau, Kirchenchor d. Johanniskirche). »Ich hatte viel Bekümmerniß« (Basel, Basler Gesangverein). Ich will den Kreuzstab gerne tragen, bearb. v. Wolfrum (Bussum, Maatsch. tot Bevord. der Toonkunst). »Lobet Gott in seinen Reichen« (Leipzig, Nikolaikirche; Thomanerchor). »O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe« (Bethlehem Pa., Bach-Chor). »Halt' im Gedächtnis Jesum Christ« (Kiel, A cappella-Chor). »Herr gehe nicht ins Gericht« (Hannover, Musikakademie). »Himmelskönigin, sei willkommen« (Kiel, A cappella-Chor). »Wachet auf, ruft uns« (Bethlehem Pa., Bach-Chor; Nantes, Sängerkhor Notre-Dame Kirche). »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« (Leipzig, Motette Thomaskirche). »Wer weiß, wie nahe mir mein Ende« (Paris, Bach-Verein). Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust (Basel, Basler Gesangverein). — Weltliche Kantaten: »Amore traditore« (Leipzig, Bach-Verein). »Mer hahn en neue Oberkeet« (ebenda). Arie »Heil und Segen« a. Gott, man lobet dich in der Stille (Eisenach, Bach-Konzert d. Berliner Singakademie). »Non sa che sia dolore« (Leipzig, Bach-Verein). »Weichet nur, betrübte Schatten« f. Sopran (Paris, Bach-Verein, Fr. M. Gallet). — Brandenburger Konzerte: Nr. 1 F-dur (Eisenach, Bachkonzert d. Berl. Singakademie; Paris, Concert Cortot). Nr. 3 G-dur (Bethlehem Pa., Bach-Chor). Nr. 4 G-dur (Leipzig, Bach-Verein; London, Sunday Concert Society; Saalfeld i. Th., Musikfest). Nr. 5 D-dur (Leipzig, Bach-Verein; München, Kgl. Akademie). — Klavier-Konzerte: C-dur f. 2 Klav. (Paris, Bach-Verein, Fr. B. Selva u. A. Cortot). C-dur f. 3 Klav. (Eisenach, Bach-Konzert d. Berliner Singakademie). C-moll f. 2 Klav. (Paris, Bach-Verein). D-moll f. 3 Klav. (Graz, Schule d. Steierm. Musikvereins). — Violin-Konzerte: A-moll f. 2 Viol. (Madrid, Philharmonie, F. Kreisler u. F. Arbós). D-moll f. 2 Viol. (Cöthen, 15. Anh. Musikfest, A. u. L. Petschnikoff; Eisenach, Bach-Konzert d. Berliner Singakademie, Prof. A. Halir u. J. Joachim; M.-Gladbach, Städt. Orchester, Kleinsang u. Anders). — Einst. Lieder: »Bist du bei mir« (Weißfels, Lehrerseminar). »Hochgelobter Gottessohn« (Dresden, Vesper in der Kreuzkirche, Fr.

E. Thamm). »Schlummert ein, ihr matten Augen« (Weißfels, Lehrerseminar). »Ver-
 giß mein nicht« (St. Goarshausen, Damengesangverein, Fr. Wiemann). »Komm, süßer
 Tod« (Amsterdam, Nieuwe Doopsgezinde Kerk, Fr. F. Bleeker). — »O Jesulein süß«
 ebenda). »Auf, auf mein Herz« (Amsterdam, Ev. luth. Oude Kerk, Fr. F. Klippink).
 »Wo ist mein Schäflein, das ich liebe« (ebenda). — Mehrst. Lieder: »Brich entzwei,
 du armes Herze« (Kiel, A. cappella-Chor; Leipzig, Motette Thomaskirche). »Jesu, Jesu
 du bist mein« (Leipzig, Motette Thomaskirche). »Dir, dir Jehova will ich singen«
 (ebenda; Leipzig, Johannis-Kirchenchor). — Messe in H-moll (Bethlehem Pa., Bach-
 Chor). — Motetten: »Der Geist hilft«, »Singet dem Herrn« (Leipzig, Thomaner-
 chor). — Passionsmusiken: Nach dem Evangelisten Johannes (Berlin, Singakademie;
 Cottbus, Mus.-Dir. Graner; Eisenach, Bach-Konzert d. Berl. Singakademie; Wien,
 Gesellschaft der Musikfreunde). Nach dem Evangelisten Matthäus (Amsterdam, Maat-
 schappij tot Bevordering der Toonkunst; ebenda, Oratorium-Vereeniging; Breslau,
 Singakademie; Cassel, Oratorien-Verein; Eisenach, Bach-Konzert d. Berliner Sing-
 akademie; Hildesheim, Oratorien-Verein; Hagen, Konzertgesellschaft; Kopenhagen,
 Caecilia Foreningen 2mal; Köln, Konzert-Gesellschaft; Metz, Konzert-Verband 2mal;
 Posen, Kirchenchor d. ev. Kreuzkirche). — Sonaten: a. d. Musikalischen Opfer f. Fl.,
 Viol. u. Klav. (Charlottenburg, Konzert E. Ferrier). Flötensonate u. Triosonate a. d.
 Musikal. Opfer (Paris, Bach-Verein). E-dur f. Flöte u. Klav. (Paris, Concert Taffanel).
 H-moll f. Klav. u. Viol. (Paris, Bach-Verein, L. Capet u. Fr. M. Long). D-moll f.
 Viol. allein (ebenda, L. Capet). — Suiten f. Orch.: D-dur (Amsterdam, Concertgebouw-
 orkest; Bethlehem Pa., Bach-Chor; Eisenach, Bach-Konzert d. Berliner Singakademie).
 H-moll (London, Queens Hall Orchestra; ebenda, Sunday Concert Society). — Suite
 D-dur f. Vcell. allein (Leiden, Ver. Sempre crescendo, Hr. P. Casals).

W. Friedemann Bach: Symphonie a 2 Travers, 2 Violini, Viola e Basso (Düssel-
 dorf, 82. Niederrh. Musikfest).

G. B. Buononcini (geb. 1672): Per la gloria (Madrid, Philharmonie, Fr. L.
 Mysz-Gmeiner).

A. Campra: Chanson du papillon (Madrid, Philharmonie, Fr. Mysz-Gmeiner).

Claudio Casciolini: Veni creator spiritus (Altona, Motette St. Johanniskirche).

Cherubini: Requiem (Bussum, Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst).

Giov. Paolo Cima (um 1600): Ricercare für Orgel (Leipzig, Riedel-Verein).

Donati: Villanella alla Napolitana »Chi ha gagliarda« 4st. (Amsterdam, Klein-
 Koor a Cappella).

Dowland: Madrigal »Süßes Lieb, o komm« (Straßburg i. E., Städt. Conserva-
 torium).

Dressler (1570): Ich bin die Auferstehung und das Leben (Weißfels, Lehrer-
 seminar).

Durante: Danza, danza (Madrid, Philharmonie, Fr. L. Mysz-Gmeiner).

Eccard: Christ ist erstanden (Altona, Motette Christianskirche). Hans und Grete
 (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella). — O Lamm Gottes unschuldig, 5st. (Brandenburg
 a. d. H., Steinbeck'sche Singakademie). — Ein Lob- und Betlied auf das heilige Pfingst-
 fest »Der heilig Geist« (Weißfels, Lehrerseminar).

Frescobaldi: Capriccio pastorale für Orgel (Leipzig, Riedel-Verein).

Friedrich der Große: Flötensonate Nr. 1 (Bonn, VII. Kammermusikfest).

A. Gabrieli: Agnus dei a. Missa brevis (Altona, Motette Hauptkirche).

G. Gabrieli: Sonate pian e forte f. 2 Bläserchöre (Düsseldorf, 82. Niederrh.
 Musikfest).

G. G. Gastoldi: Il bell' humore, Balletto 5st. (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella).
 — Amor vittorioso, Balletto 5st. (ebenda).*

Gibbons: Motette »Allmächtiger, allbarmherz'ger Gott« (Altona, Motette Frie-
 denskirche).

Gluck: Ballettsuite a. Don Juan einger. v. H. Kretschmar (Berlin, Kgl. Opern-
 haus). — Freudenklänge (Leipzig, Kirchenchor St. Johannis). — Orpheus und Eurydike
 (Kopenhagen, Königl. Oper).

Händel: Israel in Ägypten (Düsseldorf, 82. Niederrh. Musikfest). — »Ist's möglich«

daß dein Zorn«, geistl. Gesang (Oldenburg, Lamberti-Kirchenchor, Frau C. Schmitt-Czányi). — Messias (Karlsruhe, 12. Kirchengesangfest f. Baden; Speyer, Liedertafel-Caecilienverein); bearb. v. F. W. Francke (Zürich, Gemischer Chor, Dir. V. Andrae); bearb. v. J. Reiter (Eutin, Stadtkirche, A. Hofmeier; Plön, Altstädter Kirche, A. Hofmeier). — Orgelkonzert Nr. 1 G-moll bearb. v. H. Reimann (Saalfeld i. Th., Musikfest). — Ouverture D (Amsterdam, Concertgebouw-orkest). — Sonate B-dur f. Vcell. u. Klav. (Gießen, Konzert-Verein). — 2 Stücke (G-moll, D-dur, f. Streichorchester (Berlin, Heiligen Kreuz-Kirche).

H. L. Haßler: Ach Herr, laß dein lieb Engelein 8st. (Altona, Motette Hauptkirche). — Feinslieb, du hast mich gefangen (Frankfurt, a. M., Gerold u. Parlow Gesangschule). — Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst (Leipzig, Motette Thomas-Kirche).

Jos. Haydn: Abendlied zu Gott »Herr, der du mir das Leben« 4st. (Berlin, Heiligen Kreuz-Kirche). — Jahreszeiten (Utrecht, Maatsch. tot Bevord. der Toonkunst). — Schöpfung (Stockholm, Östermalmskirche).

Mich. Haydn: Tenebrae factae sunt (Brandenburg a. d. H., Steinbeck'sche Singak.).
Adam Hiller: Der Friede Gottes (Leipzig, Thomanerchor).

Ingegneri: Tenebrae factae sunt (Potsdam, Friedenskirche Barth'sche Madr.-Ver.).

Keiser: Sopranarie »O Golgatha« (Brandenburg a. d. H., Steinbeck'sche Singak., Fr. K. Eitelt).

Joh. Phil. Krieger (1692): Arie »Lebe lange« (Weißenfels, Lehrerseminar).

Kuhnau: Tristis est anima mea (Leipzig, Thomanerchor).

Lasso: Sätze a. d. Missa »Qual donna attende« 5st. (Leipzig, Riedel-Verein). — Annelein, du bist fein (Frankfurt a. M., Gerold u. Parlow Gesangschule). — Beatus, qui intelligit 6st. (Altona, Motette St. Petrikirche). — Hymne »Wie könnt ich sein vergessen« (Altona, Motette Hauptkirche; ebenda, St. Petrikirche).

Lotti: Crucifixus 8st. (Altona, Motette Christianskirche).

Lully: Bois épais (Madrid, Philharmonie, Fr. L. Mysz-Gmeiner).

Marcello: Quella fiamma (Madrid, Philharmonie, Fr. L. Mysz-Gmeiner).

G. Martini: Plaisir d'amour (Madrid, Philharmonie, Fr. L. Mysz-Gmeiner).

Mozart: Andante für Harfe u. Flöte (Amsterdam, Konzert F. Boddé, A. Best u. Fr. A. Rutters). — Ave verum corpus (Brandenburg a. d. H., Steinbeck'sche Singak.; Altona, Motette Friedenskirche). — Duo f. Viola u. Violine (Birmingham, Konzert M. Abbott). — Stücke a. d. Messe in C-moll (Danzig, 6. geistl. Volkskonzert). — Recordare u. Benedictus a. d. Requiem. — Violinkonzert Es-dur (Knittelfeld, Philharm. Verein).

Joh. Pachelbel: Tokkata F-dur f. Orgel (Altona, Motette St. Petri).

Palestrina: Agnus Dei a. Missa Papae Marcelli (Leipzig, Thomanerchor). — Cantata Domino, 6st. (Dresden, Vesper in der Kreuzkirche). — Heilig (Altona, Motette St. Petrikirche). — Improperien (Popule meus) (Brandenburg a. d. H., Steinbeck'sche Singakademie). — O bone Jesu (Potsdam, Friedenskirche, Barth'sche Madr.-Ver.). — Sätze a. d. Missa »Assumpta est Maria« (Leipzig, Riedel-Verein). — Soave fia il morir (Potsdam, Friedenskirche, Barth'sche Madr.-Ver.).

G. B. Pergolesi: Si tu m'ami (Madrid, Philharmonie, Fr. L. Mysz-Gmeiner). — Stabat mater (Amsterdam, Ges.-Ver. »Monteverde«; Tilsit, Deutsch-evang.-luth. Stadtkirche).

Paul Peurl (um 1580): Suite f. Blasinstrumente 4st. (Halle a. S., Fridericiana).

Rameau: Rossignols amoureux (Madrid, Philharmonie, Fr. L. Mysz-Gmeiner).

Rosenmüller: Paduana f. Blasinstrumente, C-moll a. Studentenmusik (Halle a. S. Fridericiana).

Schein: Waldliederlein: »Mirtillo mein, dein Delila« f. Sopr., Tenor, Vcell. u. Klav. (Weißenfels, Lehrerseminar). — »Viel schöner Blümelein« (ebenda).

Schicht: Wir drücken dir die Augen zu (Leipzig, Thomanerchor).

Schütz: Cantate Domino canticum novum (Dresden, Vesper i. d. Kreuzkirche). — Wer Gottes Marter in Ehren hat (Weißenfels, Lehrerseminar).

Friedrich Spe (1591—1635): In stiller Nacht, zur ersten Wacht, mehrst. (Halle a. S., Fridericiana).

Sweelinck: Psalm 14 (Leiden, Maatsch. tot Bevord. der Toonkunst). Psalm 150 »Or soit loué l'Eternel« (Potsdam, Friedenskirche, Barthsche Madr.-Ver.). — Cantio sacra »Hodie Christus est« (ebenda).

Ludovico Viadana (1564—1627): 2 Concerti ecclesiastic (Leipzig, Riedel-Ver.).

Vittoria: O Jesu, dulcis memoria, 4st. (Leipzig, Riedel-Verein).

Fürst Wizlaw († 1325): An Frau Minne »Die Erde ist erschlossen« (Halle a. S., Fridericiana).

Nicolaus Zanchius (um 1600): Congratulamini nunc omnes (Potsdam, Friedenskirche, Barth'sche Madr.-Ver.).

Einstimmige Volkslieder: A Highland Lad my Love was born, Schottisch. Svenska Vallvisor, Schwedisch. Go Iavten, go Iavten, Jütländisch. Och Moder, ich well en Ding han (Halle a. S., Fridericiana). — Mehrstimmige Volkslieder: Muskatellerlied »Der liebste Buhle, den ich han« (Melodie um 1600). Nürnberger Quodlibet 5st., f. Männerstimmen bearb. v. O. Richter (um 1650). Sumer is icomen in (Altenglisches Volkslied, um 1226) bearb. v. O. Richter. Drei Volkslieder a. d. Lochheimer Handschrift, mehrst.: a) Scheiden und Meiden, bearb. v. R. Franz; b) Fahr hin, bearb. v. R. Franz; c) Gesang eines Fahrenden, bearb. v. W. Tappert (Halle a. S., Fridericiana).

Vorlesungen über Musik.

Brüssel. Georges Dwelshauvers vor Beginn eines Raway-Konzerts: »Raway und seine wichtigsten Werke«. — Ch. van den Borren einen Vortragszyklus: Das Naturgefühl in der Musik.

London. Tobias Matthay im Trinity music college: Die Anfänge des Klavierspiels. — Arthur Somerell: Die Grundlagen der Forderung des Musikunterrichts im Erziehungswesen.

Neustadt a. H. Musikdirektor Bade in vielen kleineren deutschen Städten über große Musiker des 19. Jahrhunderts sowie über Spezialthemen wie: Das deutsche Volkslied, Beethovens Klaviersonaten.

Paris. Artur Cocquard: Die Meister der Klavierkomposition (Schubert, Schumann, Chopin und Liszt). — Artur Pougin im Lycée Fénélon: Rameau und seine Werke (mit praktischen Beispielen aus »Castor et Pollux«, »Hippolyte et Aricie« und »Fêtes d'Hébé«).

Solothurn. E. Jacques-Dalcroze an der 6. Tagung schweizerischer Tonkünstler: Zur Reform des musikalischen Schulunterrichts. Ebenda Matthis Lussy: L'ancrage dans la musique moderne.

Notizen.

Zur »Musica boscareccia« von Joh. Herm. Schein. Herr Superintendent D. Nelle macht uns die freundliche Mitteilung, daß nicht nur die vier in der letzten Nummer der Zeitschrift (S. 438) angeführten geistlichen Lieder, sondern sämtliche geistliche Texte zu den »Waldliederlein« von Eccard Leichner seien. Die vier Lieder boten D. Nelle nur den Anlaß, den Dichter ausfindig zu machen; die Texte sind ein Werk aus einem Guß. Über jene vier Lieder ist ferner zu bemerken, daß sie in den Gemeindegesang übergangen sind.

Berlin. Georg Rich. Kruse entdeckte Otto Nicolai's letztes und wichtige Details enthaltendes Tagebuch. Es setzt mit dem Rest der Ischler-Aufzeichnungen von 1847 ein; daran schließen sich solche von Salzburg, Baden bei Wien, Wangerooog (Juli 1848), Berlin (der Schluß bis zum 4. Okt. 1848). Am Schlusse des Buches finden sich Entwürfe von Briefen usw. des Vaters des Komponisten, die bis zum 19. Dez. 1856 fortlaufen.

Der Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine wird nächstes Jahr im Mai, in der Philharmonie zu Berlin eine Musikfachausstellung veranstalten. Diesbezügliche Anfragen sind bis auf Weiteres an das Bureau des Zentralverbandes, Berlin W., Bülowstr. 82 zu richten.

Internationaler Gregorianischer Kongreß zu Straßburg i. Elsaß vom 16. bis 19. August 1906. Die Vorbereitungen zu dieser Veranstaltung, welche der Förderung der durch Papst Pius X. für die ganze katholische Kirche angeordneten Restauration des traditionellen Choralgesanges gewidmet ist, schreiten rüstig vorwärts. Das Lokalkomitee und der Leiter des Kongresses, Prof. Dr. Wagner, treffen alle Maßregeln, um den Kongreß zu einer interessanten und bedeutungsvollen kirchengesanglichen Manifestation zu gestalten.

Die Wahl des Kongreßortes liegt darin begründet, daß die Rückkehr zur alten Choralform in Deutschland bisher weniger gefördert wurde und überhaupt unter den katholischen Kirchenmusikern Deutschlands über die Eigenart und Schönheit des echten gregorianischen Gesanges vielfach ganz seltsame Vorstellungen herrschen. Da schien es zweckmäßig, durch Musteraufführungen, belehrende Vorträge und gegenseitige Aussprache zur Beseitigung der Vorurteile und zur Anbahnung einer besseren Kenntnis der Dinge bei uns beizutragen. Die Stadt Straßburg, auf der Grenzscheide germanischen und romanischen Sprachgebietes gelegen, verfügt über einen Domchor, der sich mit den tüchtigsten Europas messen kann; sein Leiter, Herr Victori, ist seit langem in der traditionellen Choralpraxis bewandert und hat seine Sänger darin zu einer Höhe gehoben, die keine deutsche katholische Kathedrale erreicht. Ihnen wird ein großer Teil der Aufgaben zufallen, die der Kongreß mit sich bringt. Sein Partner auf der Orgel, Dr. Mathias, der sich auch als Choralforscher einen Namen gemacht hat, wird ihn dabei unterstützen. Orgelsätze über liturgische Themen aus allen Perioden wechseln mit gregorianischen Darbietungen des Münsterchores ab.

Auch für die Mitglieder der IMG. wird der Kongreß wohl vieles Lehrreiche bieten.

Wir hoffen über den Verlauf des Kongresses ausführlicher berichten zu können; auch wird eventuell der eine oder andere der die Mitglieder der IMG. besonders interessierenden Vorträge in diesen Heften abgedruckt werden.

London. — T. Anderson, of Darlington, lecturing before Incorp. Soc. of Musicians quotes passage below-given from little-known essay by Oliver Wendell Holmes (1809—1894) called "Physiology of Versification", and applies it to music. Holmes's syllable-number theory, if true, could only be held proved for English; the syllable-speed varies enormously in different languages, according to consonants or vowels usually contained. H.'s theory of *four cardiac strokes to each respiration*, with consequences, is a more probable general principle. Lecturer deduced from the whole passage explanation of (a) prevalence of "eight-bar" rhythms, (b) "natural repugnance" to "irregular" rhythms of 3, 5, 7, etc. bars, (c) difficulty to beginners of three-time, (d) difficulty to all of syncopation. These matters deserve enquiry. Compare article "Regarding Rhythm". Lecturer conjectured that "Mendelssohn, with his fondness for quick, compound rhythms, and the absence of really slow movements in his works, had a quicker respiration than Beethoven or Handel, who, above all composers, were able to write slow music". This is a separate, if allied, issue.

"We are governed in our apparently voluntary actions by impulses derived from many obscure sources, which act upon us almost without our cognizance. There are two great vital movements preeminently distinguished by their rhythmical character — the respiration and the pulse. These are the true time-keepers of the body. It is very easy to prove that the first of these rhythmical actions has an intimate relation with the structure of metrical compositions. The majority of people breathe about twenty times

per minute. The reason why eight syllable verse is so easy to read aloud, is that it follows more exactly than any other measure the natural rhythm of respiration. In reading aloud from "The Lay of the Last Minstrel", it will be found that about twenty lines are spoken in a minute — that is, one line to each expiration, taking advantage at its close for inspiration. In speaking the ten syllable line of Pope's "Homer", it will be found that about fourteen lines will be pronounced in a minute. If a breath is allowed to each line, the respiration will be longer and slower than is natural, and a sense of effort and fatigue will soon be the consequence. A fourteen syllable line we naturally divide into eight and six, giving the common metre of our hymns, but the twelve syllable line is almost intolerable, being too much for one expiration, and not enough for two. For this reason doubtless it has been avoided instinctively by almost all writers in every period of our literature. But here we must not forget the personal equation. An individual of ample chest and quiet temperament may breathe habitually only fourteen lines in a minute, and find the heroic verse of Pope's "Homer" or Gray's "Elegy" to correspond with his respiratory rhythm, and thus be easier than any other for him to read. A person of narrower frame and more nervous habit may breathe oftener than twenty times a minute, and find six or seven syllable verse fits his respiration better than the octo-syllables of Scott or Longfellow. Nothing in poetry or in vocal music is widely popular that is not calculated with strict reference to the respiratory functions. All the early ballad poetry shows how instinctively the writers accommodate their rhythm to their breathing. The unconscious adaptation of voluntary life to the organic rhythm is perhaps a more pervading fact than we have been in the habit of considering it. It seems not unlikely also that other organic rhythms may be found, more or less, obscurely hinted at in the voluntary or animal functions. How far is accent suggested by or connected with the movement of the pulse? It is worth noting that the average ratio of the beats of the pulse, to an act of respiration, is four to one. It is by no means impossible that the regular contractions of the heart may have obscure relations with other rhythmical movements, more or less, exactly synchronous with their own; that our accents, and our gestures, get their first impulse from the cardiac stroke, which they repeat in visible or audible form."

In "National Review" (Murray) *Arthur Symons* (essayist and poet) has full article on *Beethoven*. Music is Germany's greatest effort, and B. the apex thereof; see extract below. Remarks on the absolute refinement of form in B.'s latest works show insight. "When B. is greatest his music speaks in a voice which suggests no words". Author derides any real connection between the chorus in IXth Symphony (merely an extra instrument) and Wagnerian theory of subordinating music to words. He condemns the Max Klinger semi-nude Beethoven (in Leipzig State-Museum), which "blots out vision with the dust of the quarry"; and prefers the sentence of George Meredith's *Emilia*, "I have seen his picture in shop-windows: the wind seemed in his hair, and he seemed to hear with his eyes: his forehead frowning so".

"Dürer created a very German kind of beauty. Philosophers, from Kant to Nietzsche, have created system after system of philosophy, each building on a foundation made out of the ruins of the last. Goethe gave wisdom to the world by way of Germany; but Goethe, excellent in all things, was supreme in none; and German beauty is not universal beauty. In Beethoven music becomes a universal language, and it does so without ceasing to speak German. Beethoven's music is national, as Dante's or Shakespeare's poetry is national; and it is only since Beethoven appeared in Germany that Germany can be compared with the Italy which produced Dante, and the England which produced Shakespeare".

An article in "Nineteenth Century and After" called "Musical Hours", signed "*Carmen Sylva*, Queen of Roumania", gives self-revelations of an angust amateur. Always hears Schubert's music with a sense of yellow colour. "Something of the earth, earthy clings to even the highest flights of Wagner", and she would prefer "*Parsifal*" given as an oratorio. Bach her hero, and she gives a poetic content for each of the 96 pieces of "*Well-tempered Clavier*"; see abstract below. She supposes that Bach himself actually conceived and designed such programmes! Thus, about "Jephthah's Daughter" for B \flat minor Prelude and Fugue, "I would venture to wager that I have really guessed the great master's meaning. . . . The whole story is told clearly and unmistakably".

1. C. Prel. "Sakuntala"; Fugue, "Her wanderings in the forest". — 2. C minor. Prel. "The Pathfinder, cheerfully going to his goal"; Fugue, "We should (as says Nietzsche) dance through life". — 3. C \sharp Prel. "Harvest festival, with desolate stubble-fields"; Fugue, "The

Village Dance, with thought of toil". — 4. C# minor. Prel. "Homesickness"; Fugue, "Comfort to world-weary souls". — 5. D. Prel. "Mountain Stream"; Fugue, "Rustling of forest leaves". — 6. D minor. Prel. "The Conflict of Thought"; Fugue, "Answer to doubts". — 7. E♭. Prel. "Procession of Country Holiday-makers". Fugue, not named. — 8. E♭ minor. Prel. "Atonement". Fugue, "Salvation to the Sinner". — 9. E. Prel. "Lover's Declaration". Fugue, perhaps the response. — 10. E minor. Prel. "Murmur of the Sea"; Fugue, "Dialogue between Wind and Wave". — 11. F. Prel. not named. Fugue, "A Breath of Spring". — 12. F minor. Prel. "Did I then ask to live?" Fugue, "I have borne the burden of Fate". — 13. F#. "The Lily-of-the-valley's Summons to a Fairy Banquet". Fugue, "Love's Young Dream". — 14. F# minor. Prel. and Fugue, no names. — 15. G. Prel. "Youth". Fugue, "The Rover". — 16. G minor. Prel. "Eternal Questionings". Fugue, perhaps the answer. — 17. A♭. Prel. "The Knights of the Round Table". Fugue, "Sir Galahad". — 18. A♭ minor. Prel. "De Profundis". Fugue, "Soft Sighs". — 19. A. Prel. and Fugue, "Sunshine in the Basilica". — 20. A minor. Prel. and Fugue, "The Secret". — 21. B♭. Prel. and Fugue, "Mayday Song". — 22. B♭ minor. Prel. and Fugue, "Jephthah's Daughter" [see above]. — 23. B. Prel. and Fugue, "Sunday on the Rhine". — 24. B minor. "Vain Supplication". — 25. C. Prel. "Departure of the Exiles". Fugue, "Their Songs on the Way". — 26. C minor. Prel. "The Fiery Cross". Fugue, "The Coronach". — 27. C#. Prel. "Requiem aeternam dona nobis, Domine". Fugue, "Et Lux perpetua luceat nobis". — 28. C# minor. Prel. and Fugue, "Who shall roll us away the stone from the door of the sepulchre?" — 29. D. Prel. and Fugue, "Oh, Death! where is thy sting? Oh, Grave! where is thy victory?" — 30. D minor. Prel. "The Spirit of the Storm". Fugue, "Anarchy". — 31. E♭. Prel. and Fugue, "Portrait of a Girl-friend. — 32. D# minor. Prel. and Fugue, "Rustling of Autumn Leaves". — 33. E. Prel. and Fugue, "Thankfulness for Beauties of Creation". — 34. E minor. Prel. and Fugue, "Consolation". — 35. F. Prel. "Bridal Song". Fugue, "Up! out into the World!" — 36. F minor, not named. — 37. F#. Prel. and Fugue, "Quiet Joys of Happy Home". — 38. F# minor. Prel. "Lovers' first Quarrel". Fugue, "Reconciliation". — 39. G. Prel. and Fugue, "Glad Tidings". — 40. G minor. Prel. and Fugue, "Via Crucis". — 41. A♭. Prel. and Fugue, "A Glorious Career". — 42. G# minor. Prel. "Scheherezade". Fugue, "Clouds from the Narghileh". — 43. A. Prel. and Fugue, "Crusader's Return". — 44. A minor. Prel. and Fugue, "Anxious Mother and Wilful Son". — 45. B♭. Prel. and Fugue, "Idyll of Love". — 46. B♭ minor. Prel. and Fugue, "Parting and Tears". — 47. B. Prel. and Fugue, "Domestic Peace and Joy". — 48. B minor. Prel. "Retrospect of Life". Fugue, "Last Words".

In "Fortnightly Review" for July 1905, W. Ashton Ellis makes ungenerous and therefore ignoble remarks on *Minna Wagner*, which seem to have unduly escaped the censor in the editorial office. G. B.

A note on *facial expression when singing*. Women are never more charming than when they smile. But, like everything else, a smile can be out of season, and this is rarely more patent than in the interpretation of certain songs of deep sentiment. Yet, presumably in unconscious obedience to the old rules which tell the pupil that "the lips should be parted as in a gentle smile", and to "always look pleasant while singing", ladies will deliver such an impassioned love song of self-abandonment as Grieg's "Ich liebe dich" with a simper, even while the voice vibrates with heart throbs; and on other occasions a "pleasant look" will be carefully preserved while the lips tell of shattered hopes and anguish of mind. The world has need of all the true smiles it can get, but when the poet feeds his pen from the heart of humanity the story should be told seriously, and with womanly dignity. Songs about childhood, or, to describe the majority accurately, childish songs, are much in vogue just now, but they are often productive of moments when one has that most uncomfortable sympathetic feeling which may be described as a mental blush for one's neighbour's absurdities. In singing these songs it has become quite a tradition to deliver the words with an affectation of childishness, with wide-opened eyes, raised eyebrows, and a general endeavour to depict ignorant innocence which is very trying to behold, particularly on the face of an artist whose memories of childhood must be more or less remote! Children are more often old than young in their ways, and they are always serious. Life to them is a wonderland full of strange experiences, sounds, and apparitions. Imagine yourself in a country where the people are giants of eighteen feet, where horses stand thirty hands, and dogs tower over your head, and you have the

proportion of measurement in the mind of a child, and the reason why they take all things seriously. Would that parents took them as seriously. If singers would only be as children in their art we should have less smiles on the platform, but far more sentiment that convinced. There can be no true facial expression that is not the direct outward manifestation of feeling, and this feeling must be prompted by the sentiment of the song — that is, if it have any that is true. F. G. W.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

Adler, G., Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität Wien. 80, XI und 372 S. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904. # 6,—.

Von diesem Buche wird man wohl einmal sagen, daß mit ihm ein ganz neues Kapitel in der Geschichte der Wagnerliteratur begonnen, daß es den Anstoß dazu gegeben habe, Wagner in der Weise zu betrachten, wie andere große Männer der gesamten Kunstgeschichte betrachtet werden, nämlich in der entwicklungsgeschichtlichen. Es ist ziemlich lange gegangen, bis in diesem Falle die Kunstwissenschaft hervorgetreten ist. Der Grund ist einfach: Für die Kunstwissenschaft, der es um gesicherte, bleibende Urteile zu tun ist, war es notwendig, eine derart neuartige Erscheinung wie Richard Wagner von einer Distanz aus zu betrachten, die einen genügend weiten Blick gestattete, um nicht von dem Schatten, den eine solche Persönlichkeit wirft, selbst getroffen zu werden. Dann darf man aber auch sagen, daß die Zeit für eine derartige Betrachtung insofern noch nicht gekommen war, weil die meisten Menschen noch gar nicht willens waren, sich aus dem zauberhaften Netz, das Wagner's Kunst geworfen hatte, zu befreien und zu der Klarheit zu kommen, worin und worauf diese Kunst beruhe. Das Zeitalter der Hypnose mußte zu einem guten Teile vorüber sein, damit erstens solche Bücher geschrieben werden als damit sie auch ganz besonders ein verständnisvolles größeres Publikum antreffen können. Trifft selbst das beste Buch nicht einigermaßen den Zeitgeist, so ist es um seine augenblickliche Wirkung schlecht bestellt. Auch das können wir wohl von dem Adler'schen Buche annehmen: die Zeit dürfte gekommen sein, wo es auf ein große-

res Publikum stößt, das dankbar die gebotene Belehrung entgegennimmt. Schreiber dieses ließ sich gerade angelegen sein, nachzuspüren, wie das Buch aufgenommen würde, was auch der Grund ist, warum über dieses so wichtige Werk erst jetzt hier referiert wird. Wenn die offizielle Wagnerpartei von dem Buch nicht viel wissen will und es am liebsten zu Grabe tragen möchte, so ist dies ja durchaus in den Verhältnissen begründet, und nichts könnte auch für die Partei charakteristischer sein.

Im übrigen braucht das Buch an dieser Stelle nicht des weiten und breiten besprochen zu werden, da sein Grundsatz mit dem einer vorurteilslosen Wissenschaft zusammenfällt und zugleich es jeder wird lesen müssen, dem Wagner wirklich so teuer geworden ist, daß er über seine Kunst zur Klarheit kommen will. Wagner's künstlerische Persönlichkeit tritt denn auch in dem Buch durchaus in den Vordergrund zum Unterschied gegen die Schriften der engeren Wagnerianer, bei welchen die außerkünstlerische Persönlichkeit Wagner's eine immer größere und auch wichtigere Rolle zu spielen begann. Für Adler galt es, hier in erster Linie Wagner in die Geschichte einzustellen, dann zu zeigen, wie Wagner das Überkommene mit eigenen Mitteln weiterbildete. Die Untersuchungen hierin gipfeln in dem geradezu lapidaren Satz (S. 66): Wagner ist nicht Umstürzler, sondern Fortbildner (der alten Oper). In diesem negativen und positiven Ausdrucke liegt nicht nur der Hauptkern des Buches, sondern auch zugleich seine Charakteristik: Das Buch ist teilweise zerstörend, indem es die verbreiteten Irrtümer zurückweist, und teilweise aufbauend, indem es an Stelle des Gestürzten neue Ansichten Platz greifen läßt, die Wege zeigt, wie Wagner's Kunstwerk sich entwickelte. Adler hat aber — und hierin liegt wieder ein Hauptvorzug des Buches — nirgends unterlassen, das „Höchstpersön-

liche des Wagner'schen Kunstwerks herauszuarbeiten, und nichts bezeugt den Respekt des Ästhetikers vor dem Künstler mehr, als wenn auf das Eigenste des Künstlers eingegangen wird. Für diese schwierige Aufgabe kommt dem Verfasser eine Belesenheit in den vielen Schriften und Briefen Wagner's zustatten, wie sie den einseitigsten Wagner-schriftstellern nicht besser zu Gebote steht. Daß es sowohl über diesen Punkt wie über die Stellung Wagner's in der Entwicklung der Oper noch viel zu sagen gibt, berührt Adler selbst mit den Worten, daß über einzelne Sätze ganze Abhandlungen geschrieben werden könnten. Von größter Wichtigkeit sind die Kapitel, die Wagner's außerkünstlerische, sagen wir seine schriftstellerische Tätigkeit behandeln. Daß zwischen dem Künstler und Schriftsteller Wagner streng unterschieden werden müsse, ist ja nachgerade zu einer brennenden Frage geworden. Gerade hier die einschlägigen Fragen aufzurollen, ist an dieser Stelle weniger notwendig wie es in Organen geschehen muß, deren Leserkreis sich nicht aus historisch Gebildeten zusammensetzt. Vor allem liegt es aber auch an den einzelnen Ortsgruppen der IMG., den Inhalt des Adler'schen Buches in selbständiger Weise auszumünzen. A. H.

Annesley, Charles. "Standard Operaglass". London, Sampson Low, 1904, new edition. pp. 486, crown 12mo. 3/6.

Really Dresden publication (Tittmann), kept frequently up to date. About 150 opera-plots analysed. Useful.

Bedier, J. "Romance of Tristan and Iseult". Transl. by H. Belloc. London, Allen, 1904. pp. 138, large 4to. £ 5.5.0.

The Tristan legend was of course originally Irish-Cornish-Breton (VI, 444). But by 12th century it had permeated all France, and has there chiefly flourished. Author here sets it out in his own language rather modernly. Cf. Michel in 1835 and Bossat in 1865. Collation with Wagner's plot all through is interesting. Here there are the wanderings together of Tristan and the first Iseult (far from a heroine), his marriage with the second Iseult (of Brittany), his return to the Cornish court shaved and disguised as a fool, the angry jealous deception of the second Iseult which causes her husband's death; and various other things. The illustrations on every page are from the now well-known water-colours of Robert Engels; strong, realistic, of a class by themselves. King Mark by the

bye only middle-aged; the first Iseult with long dank yellow hair, which is not an Irish type. The whole an edition de luxe, printed by H. Piazza, 4 rue Jacob, Paris.

Berlioz, H., Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe. II. Bd. Memoiren II. 80, 377 S. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1905. M 5,—.

Browne, Lennox (and Emil Behnke). "Voice, Song and Speech". London, Sampson Low, 1905. 16th edition. pp. 264, demy 8vo. 5/.

Standard work, descriptive and advisory, by eminent surgeon and lecturer on voice-production, both deceased.

Bühnenspielplan, Deutscher (Theater-Programmaustausch). IX. Jahrgang 1904/05, April, Mai, Juni. kl. 80. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (Je M 1,—.)

Bury, J. B. "Life of St. Patrick". London, Macmillan, 1905. pp. 404, demy 8vo. 12/.

This book (by a Cambridge Prof. of Modern History) aims apparently at superseding Todd, and discussing Heinrich Zimmer (formerly of Greisswalde, now Prof. of Celtic Philology in Berlin University). It provides no scheduled bibliography, and the following list of main items may be useful: — Todd, life (Dublin 1864); Skene, Celtic Scotland (Edinburgh 1877); Warren, Liturgy of Celtic Church (London 1881); Loofs, Antiqua Britonum Ecclesia (Leipzig 1882); Shearman, Loca Patriciana (Dublin 1883); Robert, life (Paris 1884); Tripartite Life (Rolls series, ed. Whitley Stokes, London 1887); Morris, life (London 1888); Newell, life (London 1890); Gradwell, Succat, (London 1892); Von Pflugk-Hartung "Über Patrick's Schriften" (in Neue Heidelberger Jahrbücher 1893); Zimmer, Nennius Vindictus (Berlin 1893); Zimmer, Keltische Kirche in Britannien und Irland, in Realenzyklopädie für protestantische Theologie, 1899; Zimmer, Pelagius in Irland (Berlin 1901); Harnack, Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten (1902). — St. Patrick (never really canonized, but Saint in common parlance) has been called a Norman from Boulogne (Bononia), a lowland Scot from Kilpatrick near Dumbarton, etc.; author now suggests, he may have been a Welshman from Banwen in Glamorganshire. Zimmer's theory that he was the "Palladius" of Prosper of Aquitaine (402—463, and Bede (673—735) is scouted.

In any case the liturgy he introduced into Ireland (5th cent.), was a quasi-oriental Gallic one, based on his stay in Tours, Auxerre, and the Egyptianized Lérins monastery-island; for another Gallic liturgy cf. the Bangor Antiphony (ed. F. E. Warren, London, 1893—5). In the proper names of this book there are mixed up quite indiscriminately, Latin forms like Dalaradia (Pictish South Antrim), English like Oriel (Oirgeill), Gaelic like Loigaire (Leary); the reader never knows which language is in hand; a uniform method should be used in such books, with a transliteration-code for the Gaelic.

Gagnon, Ernest. "Chansons populaires du Canada". Quebec, Daveau, 1904. new edition. pp. 350, Demy 8vo.

See Musikbericht, VI, 434. One hundred songs. Description or commentary, words, and air (melody only). Standard work.

Graf, W., Die Musik im Zeitalter der Renaissance. 12. Bd. von »Die Musik«, hrsgb. von R. Strauß. kl. 8^o, 59 S. Berlin, Bard, Marquard & Co., 1905. M 1,25.

Es ist dies einer der ersten Bände dieser Sammlung, die wirklich ernst zu nehmen sind. Das hochinteressante Thema kommt in gewählter, eingänglicher Sprache zu einer sehr ansprechenden, wenn auch nicht erschöpfenden Darstellung. Das Büchlein ist um so willkommener, als es der erste Versuch ist, die Rolle, die die Musik in dieser Zeit spielte, zusammenhängend zu schildern. Sehr angenehm berührt der Anhang, der die benutzten Quellen angibt, bei diesen Essaysammlungen etwas ganz Ungewohntes. Da in dem Bericht der Wiener Ortsgruppe (S. 489f. dieses Heftes), in der Max Graf über das gleiche Thema sprach, das Wichtigste über den Inhalt dieser Schrift zu finden ist, so kann hier von einer Besprechung abgesehen werden. Die ausgezeichneten, dem Bande beigegebenen Bilderbeilagen entspringen hier wirklich einem Bedürfnis. A. H.

Hildebrand, O., Das Piano, sein Bau und seine Behandlung. Ein Vademecum f. Klavierbesitzer. kl. 8^o. 52 S. Donauwörth, E. Mager. M —,40.

Huneker, James Gibbons. "Mezzotints in Modern Music". London, Isbister, 1904, new edition. pp. 318, crown 8vo. 6/.

Seven unequal essays on musical subjects. Author (1860—) formerly p. forte teacher, now musical and dramatic critic of New York.

— "Overtones". London, Isbister, 1904. pp. 344, crown 8vo. 6/.

Nine essays. Author here finds, what he doubted before, that Wagner was considerably of Jewish descent. He is condemnatory of "Parsifal". The "Rich. Strauss" herefrom was reproduced in "Die Musik", IV, 8 (second January Part, 1905), as translated into German by Hugo Conrat of London.

— "Chopin". London, Isbister, 1904. pp. 415, crown 8vo. 6/.

Life, study of the works, and very exhaustive bibliography.

Jacobi, Charles T. "Books and Printing". London, Whittingham, 1905, new edition. pp. 160, demy 8vo. 6/.

Handbook for the literary author. Abounds in hints. For manuscripts or proofs, gives permissible abbreviations, underline-signs, and correction-signs. Then (with extended specimens) types, modes of illustration, paper-sizes, bindings, terms with publishers, copyright rules, etc.

Jonson, G. C. Ashton. "Handbook to Chopin's Works". London, Heineemann, 1905. pp. 200. crown 8vo. 6/.

After various very full tabular materials, bibliographies, &c., are given discourses on each work in order of opus number, in the "annotated programme" style, only more exhaustive. Numerous dicta memorabilia are collected. A work of uncommon research and considerable acumen. Author labels it for "for concert-goers and piano-players"; on the theory that the latter are prevalent, and get through a large repertoire.

Kohut, Ad., Der Meister von Bayreuth. Neues und Intimes aus dem Leben und Schaffen Richard Wagners. 8^o, 208 S. Berlin, R. Schröder, 1905. M 3,—.

Kretzschmar, H., Führer durch den Konzertsaal. II. Abteilung, erster Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten. Dritte, vollständig neu bearbeitete Auflage. 8^o, 589 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. M 8,—.

De La Laurencie, Lionel, Le Goût musical en France. Paris, Joanin et C^{ie}, 1905. in 8^o. de 359 pp. Fr. 6,—.

Notre collègue de l'IMG., M. de La Laurencie vient de faire paraître un ouvrage comme il serait agréable d'en signaler souvent aux lecteurs de ce Bulletin. Son étude sur le Goût musical en France témoigne d'un rare et continu effort, d'une érudition considérable, tant historique que musicale, et de recherches personnelles dont les futurs historiens de la musique française ne devront pas ignorer les résultats.

Embrassant toute la période historique de notre pays, l'ouvrage de M. de La L. se divise fort logiquement, après une introduction générale sur le Goût musical, en dix chapitres dont il me suffira d'énumérer les titres pour montrer l'intérêt considérable du volume: I. Le goût monodique; II. Le goût polyphonique; III. L'individualisme expressif et le goût instrumental; IV. L'influence italienne et l'esprit classique; V. Les querelles esthétiques au dix-huitième siècle; Philosophes et dilettantes; VI. La critique et les genres; VII. L'influence allemande; VIII. La musique à succès; IX. Le romantisme de Berlioz devant le public de son temps; X. L'évolution du wagnérisme. Conclusion.

Toutes les époques correspondant à ces dix grandes divisions, M. de La L. les a étudiées avec une égale compétence et avec un égal souci de l'exactitude historique la plus scrupuleuse. Du point de vue spécial où s'est placé l'auteur du Goût musical, on suit avec lui les variations, l'évolution de l'art dans la société, évolution retracée toujours à l'aide de documents contemporains critiqués avec le plus grand soin, depuis les vieux écrivains latins du moyen-âge jusqu'aux critiques et journalistes de notre temps. La matière bibliographique est donc considérable, si considérable que l'on regrette (et c'est la seule critique à formuler, à mon avis) de ne pas trouver à la fin de ce volume un index systématique de tout les auteurs cités; il serait à désirer également que les références fussent plus complètes (il y manque trop souvent les indications de pages ou de chapitres).

Le livre de M. de La L. a en outre une très grande qualité, si rare dans les travaux d'érudition de longue haleine tels que celui-ci: il est d'une lecture toujours agréable. Et je souhaite en terminant qu'il soit lu avec un égal intérêt en France et à l'étranger. J.-G. P.

Maclean, Magnus. "Literature of the Celts". London, Blackie, 1904, 2nd edition. pp. 400, demy 8vo.

Especially for the British Isles. Author is a Glasgow professor of electrical science. — "Literature of the Highlands". ditto, 1904. pp. 236, ditto.

Matthews, F. Schuyler, "Wild Birds and their Music". London, Putnams, 1904. pp. 360, Demy 12mo. 7/6.

Author a Bostonian. Nearly 100 birds of eastern United States. Their songs described in popular style, and shown in stave-notation. Fanciful accompaniments and harmonies here and there given, when the book loses its value. Author says that not only each species, but each individual, has a note distinguishable from another. Pictures of the birds.

Morris, Wm. Meredith. "British Violin Makers". London, Chatto and Windus, 1904. pp. 248, demy 8vo.

See summary of British school at II, 446. England made the best viols in the world till mid-XVII century; but when it came to violin-making, interest fell off, and she dropped far behind Italy. For all that the style was respectable, especially in XVIII cent., with its Rich. Duke, Daniel Parker, Banksees, Forsters, &c. The make was solid, the varnish perhaps the most durable in the world, and (in spite of Steiner lines) the tone small bright and silvery. — In last 30 years there has been a great extension of local make, and today there are perhaps in Great Britain 30 professional makers, 150 amateur. Wood comes from canton of Schwytz and Lucerne. Those made in Scotland are particularly cheap, £ 3—£ 10. Tone is now perhaps too screaming-Steinerish. Among living makers are Atkinson, Gilbert, Hardie, Hasketh, Mayson, Owen, Withers. — Present book very useful. Half of it is a full alphabetical Dictionary of all British makers (the most complete yet extant). Author is a Welsh clergyman.

Polak, A. J., Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien. Neue Beiträge zur Lehre von den Tonempfindungen. Lex. 8^o. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. M 3,50.

Rushe, J. P. "A Second Thebaid". London, Burns and Oates, 1905. pp. 291, demy 8vo. 6/.

"Thebaid" is a malformation for Thebais (ἡ Θρηβαῖς χώρα otherwise οἱ ἄνω τόποι,

of ancient Egypt). Into the wild parts of this upland region, from 3rd. cent. A. D. on, immense numbers of early Christians retired; whence the "Fathers of the Desert". Palladius of Hellenopolis went there in 4th century. A Palladius Scotorum Episcopus (either the same or another, see "Bury" above) took Christianity to Ireland. This is the meaning of the title. Book is a popular account of the ancient Irish priests, orders, monasteries, &c.

Schering, A., Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Kleine Handbücher der Musikgeschichte, herausgegeben von Hermann Kretzschmar. 8^o, 226 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. *M* 3,—.

Simon, James, Abt Vogler's kompositorisches Wirken mit besonderer Berücksichtigung der romantischen Elemente (Münchener Dissertation). 8^o, 63 S. XII Seiten Musikbeilagen. Berlin, Universitäts-Buchdruckerei G. Schade, 1904.

Ein Schriftchen, das durch seinen einfachen und bescheidenen Ton sofort sehr angenehm berührt. Über den Komponisten Vogler etwas Zusammenhängendes zu erfahren, hierfür darf man überdies recht dankbar sein. Der Verfasser steht, wie er selbst sagt, in bezug auf die historische Einstellung Vogler's in Sinfonie, Messe und Psalm auf Kretzschmar'schem Boden, und er konnte da wohl auch nichts besseres tun. Dennoch hat der Verfasser genügend Gelegenheit, Selbständigkeit zu zeigen. Seine Untersuchung ergibt, daß Vogler in erster Linie Anreger gewesen ist, daß ganz besonders viele romantische Elemente (Rütteln an den klassischen Formen, poetische Programme in Ouvertüren, Keime zur Schilderung des Grauenhaften, die Wertschätzung des Volkstümlichen, was Vogler mit den Bestrebungen der Berliner Schule gemein hat, eine Neigung zur fremdländischen Tonweise, einige Instrumentationseigentümlichkeiten, das Einführen der deutschen Sprache in die Messe, worin er Holzbauer vielleicht vorangegangen sein dürfte) in ihm, wenn auch nicht überall zum ersten Male vertreten, so doch einen entschiedenen Förderer gefunden haben. Von seinen Kompositionen, die bekanntlich sehr ungleich sind, stellt der Verfasser am höchsten das einaktige Singspiel »Erwin und Elmire«. Allgemein wichtig ist der kleine Abschnitt, der das künstlerische Verhältnis Vogler's zu Meyerbeer klarzulegen

sucht. Eine Untersuchung, wie Weber den Einfluß Vogler's in allen Teilen verdaut hat, wäre ebenfalls willkommen gewesen. A. H.

Sonneck, O. G., Francis Hopkinson, the first American poet-composer (1737—1791) and James Lyon, patriot, preacher, psalmodist (1735—1794). Two studies in early american music gr. 8^o, VIII und 213 S. Washington, D. C. Printed for the author by H. L. McQueen, 1905.

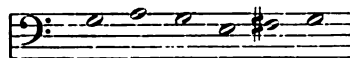
Steinhausen, F. A., Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik. 8^o, 145 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. *M* 3,—.

Squire, Charles. "Mythology of British Islands". London, Blackie, pp. 456, demy 8vo. 12/6.

An introduction to Celtic myth, legend, poetry and romance; bringing whole under one view; a fund of material for musical librettists.

Stubbs, G. Edward. "How to sing the Choral Service". London, Novello, 1905, new edition. pp. 110, crown 8vo. 4/.

Really a manual of intoning for the Protestant priest; cf. VI, 365. Written for America, where "choral" service now developing, though not for daily use as in England. Shows how the "priest's part" for all Matins, Litany and Evensong consists of manipulating different fragments of the Litany melody for "Oh God the father of heaven, have mercy upon us miserable sinners": —



However no details are given, nor is anything said of how the accompanying harmonies now in use were arrived at. A lucid book on the whole of this subject is still much to be desired.

Tolstoi, Leo. "What is Art"? London, Grant Richards, 1904. pp. 237, crown 8vo. 1/.

Aylmer and Louise Maude have systematically edited and translated Tolstoi's works in English. This the essay transl. from original MS., replacing what was struck out by Russian censor. After discoursing in practical-philosophical style for 20 years on Religion, Government, Pro-

perty, Sex, War, &c., T. turned to analyse Art-activity. Its object (he says) is to transmit to others feelings which the artist has himself experienced; he intentionally re-evokes these, and by certain external signs — movements, lines, colours, sounds, or arrangements of words — infects other people so that they share them. Art is in other words a means of union among men, joining them together in the same feelings. The essay (with all its scornful intolerance of the shallow or incomplete, and even its clever wilfulnesses) is fundamentally a plea for giving the "lower classes" the maximum of share in art. The celebrated contemptuous scenario of Wagner's "Ring" is in Appendix III.

Wimmersdorf, W., Oper oder Drama?

Die Notwendigkeit des Niederganges der Oper. 80, 41 S., Rostock i. M., C. J. E. Volkmann, 1905. 1,—.

Die Schrift gehört der Idee nach zu den Verächtern der Oper, wenn der Verfasser sich auch respektvoll über sie äußert. Die Idee ist folgende: Unser Seelenleben ist sehr stark gesunken, infolgedessen die Musik, besonders die Oper ebenfalls. Selbst die frühere Musik, die in erster Linie Gefühlsmusik war, vermag dem heutigen ge-

sunkenen Seelenleben, bei dem der Verstand vollständig dominiert, nicht mehr aufzuhelfen. Eine zeitgemäße Musik müßte sich deshalb dem Gedanklichen nähern, was die Musik aber ihrer Natur nach nicht kann; hingegen hat sie den Tiefpunkt des Empfindens im Verismus nahezu erreicht. Hiervon folgt, daß die Oper sich überlebt hat und ihre Herrschaft an das Drama abgeben muß, weil dieses nicht auf ein Überwiegen des Empfindens angewiesen ist, sondern auch bei gesunkenem Seelenleben noch denkbar bleibt. Das ist eine Idee, der zwar manche skeptisch gegenüberstehen werden, über die sich aber am Ende ein bißchen reden ließe, wenn der Verfasser nicht so ungeschickt und dilettantisch argumentieren würde. Der Verfasser ist in der Musik jedenfalls ganz unerfahren, gehört zu den Philosophen, die ohne Sachkenntnis über musikalische Dinge rasonnieren. Z. B. sei ein musikalischer Gedanke noch lange kein Gedanke, weil im eigentlichen Sinne nur das ein Gedanke sei, was vom Verstande allein hervorgebracht würde. Ferner: Ein Musiker (der Romantik) schöpft, unbeirrt durch äußere Einflüsse, aus seinem Inneren u. ähnliches. Die ziemlich umständlich geschriebene Broschüre dürfte trotz manches brauchbaren Gedankens keine Wirkung ausüben. A. H.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 u. H. 3, S. 135.

Anonym. Walter W. Hedgcock, MST 1905. 601. — Der Sinfoniker Schubert, NMZ 26, 18. — J. Fr. Kittl (aus Briefen von Wagner. Liszt, Spohr u. Mendelssohn), DAMZ 1, 16. — Schubert als Opernkomponist, NMZ 26, 18. — Dr. Herb. Brewer, MST 1905. 599. — Dr. Gauntlett: His centenary, MT 61, 749. — Johannes Brahms, Temple Bar, London, Macmillan, 1905, July. — Henri Marteau, MC 25, 1319. — Mischa Elman, The Musician, Boston, Vol. 10, 7. — An astronomical organist (Herschel), ebendort. — Will. Foster Aphorp, ebendort. — Friedr. Ladagast †, ZfI 25, 29. — Einführungen in Kompositionen schweizerischer Tonkünstler, SMZ 45, 20. — La Musique et la magie, RM 5, 14. — Ein neuer Saitenmesser, ZfI 25, 28. — Protokoll der öffentl. Hauptversammlung deutscher Klavierhändler, ZfI 25, 29. — Tubular pneumatic os tracker action, The Musian, Boston, Vol. 10, 7. — Musikinstrumente alter

Zeiten, DAMZ 1, 13. — Blasinstrumente ohne Ventile, DAMZ 1, 16. — 30jaarlijksche algemeene vergadering der Ned. Toonkunstenars-Vereeniging, WvM 12, 27. — Talks on craft, The Musician, Boston, Vol. 10, 7. — Die Notwendigkeit des Niederganges der Oper, L 28, 20 ff. — H. Niemann, Handb. d. Musikgeschichte I (Bespr.) Wochenschrift f. klassische Philologie, Berlin, 22, 25. — Rychnovsky, Joh. F. Kittl (Bespr.), Deutsche Arbeit IV, 9. — R. Louis, Anton Bruckner (Bespr.), LZ 56, 29. — Leo Kofler, Richtigatmen (Bespr.) LZ 56, 29. — Die Militär-Kapellmeister Österreich-Ungarns (Bespr. d. Buches v. Jos. Damanski), DAMZ 1, 15. — A new edition of Sitt (Op. 32), The Musician, Boston, Vol. 10, 7. — Die Männergesangswettstreite, SMZ 45, 21. — Vom Wiener Walzer, DAMZ 1, 15. — Der vielumstrittene »reine Thor« DAMZ 1, 16. — Parsifal-Aufführung in Amsterdam, NMZ 26, 19. — De Parsi-

- fal-Opvoering, WvM 12, 25. — Nederlandsche Toonkunstenars Vereeniging, Cae 62, 7. — Het Muziekfest te Deventer, Cae 62, 7. — Musical competition festivals (Forts.), MT 61, 749. — Congrès International de Cant gregorià a Strassburg, RMC 2, 19. — London evening schools and music instruction, MT 61, 749. — Erstes altpreußisches Musikfest in Elbing, DAMZ 1, 13. — Die Franzosen und die deutsche Musik, DAMZ 1, 13. — The late Dr. T. W. Taphouse's Musical library, MSt 1905, 602. — Song in our vernacular, MSt 1905, 601.
- A.** Hangfestés. Programzene, Magyar Lant 5, 13.
- Alafberg, F.** Zum Parsifal-Streit, Deutsche Kultur, Berlin, 1, 1.—3. Hft.
- Arend, M.** Mozart in seinem Verhältnis zu Gluck, Mk 4, 19.
— Paris und Helena von Gluck, KW 18, 20.
- B., R.** Momentbilder aus Rich. Wagner's Leben (nach Kietz' Erinnerungen), Bohemia, Prag, 1905, 18. Juli.
— Neues über die vatikanische Choralausgabe, GBl 30, 7.
- Bach, G.** Über die Einrichtung einer Melodiekoppel für Pfeifen- und Zungenorgeln, Zfl 25, 28.
- Batka, R.** Streiflichter auf Schubert's Lieder, NMZ 26, 18.
- Beckmann, G.** Der Organist im Hauptamt, CEK 19, 7.
- Belinfante, A.** Cooperatië op muzikaalgebied; onze critiek, Toonkunst, Amsterdam 1905, 12.
- Berrsche, G.** Das 25jährige Jubiläum d. Evang. Kirchengesangsvereins für d. Pfalz, CEK 19, 7.
- Boutarel, A.** Une belle oubliée du XVIII^e siècle: Corona Schroeter, M 71, 27f.
- Bromberg, E.** Wassili Safonoff, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Bronisch, H. Drescher.** Ein Gesangbuch für das evang. Deutschland, Das evangel. Deutschland, Gütersloh, Bertelsmann, 1, 3.
- Cantel.** »Parsifal« à Amsterdam, GM 51, 28—29.
- Canudo, R.** L'X de la Civilisation. Le Mercure musical, Paris, 1, 5.
— La musique italienne contemporaine. Le Mercure musical, Paris, 1, 4.
- Carraud, G.** Pour le Conservatoire. Le Mercure musical, Paris, 1, 5.
- Carreras, R. J.** La Opéra Cervantina, RMC 2, 18.
- Caspari, W.** Das konfessionelle Oratorium seit Fr. Liszt, S 80, 7/8.
- Chantavoine, J.** Goethe musicien. Revue germanique, Paris, 1, 4.
- Cohen, C.** Die 36. Generalversammlung d. Cäcilienvereins i. d. Erzdiözese Cöln (15. Juni zu Bonn), GBo 22, 7.
- Combarieu, J.** Introduction à l'histoire générale de la musique, XI: L'œuvre musicale et les êtres vivants, RM 5, 14.
- Cummings, W. H.** Handel myths. (Über Händel's Trompetengebrauch), MT 61, 749.
- Cursch-Bühren, F. Th.** Franciscus Nagler, SH 45, 27f.
- Decsey, E.** Das Tonkünstlerfest in Graz, KW 18, 19.
- Decsey, E., Schoenaich, G.** Das 41. Tonkünstlerfest d. Allgem. D. Musikvereins zu Graz u. Wien 1905, Mk 4, 20.
- Despléiades, J.** Une nouvelle forme musicale, MM 17, 12.
- Deutsch, O. E.** Schubert u. Bauernfeld in Graz, Grazer Tagespost 1905, 57.
— Schubertiaden, Grazer Tageblatt 1905, 67.
- Diedrich, A.** Können wir ein Musikerheim errichten? DMZ 36, 28.
- Dotted, Crotchet.** Gloucester Cathedral, MT 61, 749.
- Dt.** Herausgaben bewährter geistlicher Gesänge zur künstlerischen Ausgestaltung des Gottesdienstes (Eduard Grell — Ferd. Möhring), CEK 19, 7.
— Übersicht über die Tätigkeit der Kirchengesangsvereine im zweiten Vierteljahr 1905. I, CEK 19, 7.
- E.** Die Musik in Solothurn, SMZ 45, 20.
- E., F. G.** Charles Steggall, MT 61, 749.
- Ehlers, P.** Tonkünstlerfest des »Allgem. Deutschen Musikvereins« in Graz, SH 45, 28, 9.
— Das Tonkünstlerfest in Graz, NMZ 26, 19.
- Ellis, W. A.** Richard and Minna Wagner. Farnightly Review, London, Chapman and Hall, 1905, July.
- Elson, A.** Club programs from all nations, II. The french school, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Elson, L. C.** Mrs. Beach, the american composer, ebendort.
- Ergo, E.** Over melodieleer, WvM 12, 26.
- Ertel, P.** Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker (Bespr. d. Marsop'schen Aufsatzserie in der »Musik«), DMZ 36, 28.
- Falkenberg, O.** Die Schulbühne der Zukunft, Münchn. Neueste Nachr. 1905, 22. Juli.
- Fitz-Gerald, W. G.** Mme Marchesi on Melba's Voice, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Freyhold, E. v.** Die Technik der musikalischen Deklamation, Mk 4, 19.
- G., J.** Wetscherzierung, Het Orgel 1905, Juni.
- Gates, W. F.** Eclecticism in music teaching, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Garms, J. H.** Wat is muziek? Toonkunst, Amsterdam 1905, 13.

- Genutat, H.** Ein neues Kapitel zur Kollegialität im Musikerstand, DMZ 36, 28.
- Godefroy, J.** De Nederlandsche Toonkunstenaars-Vereeniging (Herdenking van het 30j. bestaan op 1 en 2 Juli te Deventer), WvM 12, 27.
- Göhler, G.** 1913, MWB 36, 27.
- Göring, H.** Musik als Volkskunst, BfHK 9, 10.
- Graef, M. R.** Unsere Gesangbücher. Die Gegenwart, Berlin, 67. Bd. Nr. 23/25.
- Grant, R. M.** Bog choir training, V, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Greve, H. E.** De toonkunst in de karikatur, Toonkunst, Amsterdam 1906, 12—15.
- Grieg, Edv.** My first success, Contemporary Review, London, Marshall, 1905, July.
- Grunsky, K.** Vergleichende Musikkunde, KW 18, 20.
- Natur u. Musik, KW 18, 19.
- Guggenheimer, H.** Novalis' Hymnen an die Nacht und R. Wagner's »Tristan und Isolde«, NMZ 26, 19.
- Hahn, A.** Der Rücktritt des Intendanten Ernst v. Possart, NMZ 26, 19.
- Hale, Ph.** The Franckist school, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Hammer, H.** Das Hosäus'sche Mozart-Denkmal für Dresden, AMZ 32, 27.
- Harzen-Müller, A. N.** Ein falscher Schiller (»Nacht und Träume«) in der Musik, MWB 36, 28/29.
- Hess, R.** Strauß' »Tallefer«, Beethoven, Olmütz, 1905, 2.
- Hr.** Das letzte Abendmahl. Oratorium v. Pater Hartmann, BfHK 9, 10.
- Hutschenruijter, W.** Eene belangwekkende levensbeschrijving, Cae 62, 7.
- Jacques-Dalcroze, E.** Die Musik in der Schweiz, Mk 4, 19.
- Incl, H.** Kirchenmusik, Beethoven, Olmütz, 1905, 2.
- Interim.** Parsifal in Amsterdam, S. 63, 42/43.
- Israfel, H.** Berlioz, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- K.** Ursprung u. Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, IV, GBl 30, 6.
- K., C. F.** Two vessels of silver and one of old (Bespr. d. Wagner-Math. Wesendonck-Briefe), MSt 1905, 599 ff.
- Karlyle, Chr.** Die Saison im Coventgarden, II, S 63, 42/43.
- Kessels, M, J. H.** De Militaire Muziekwedstrijden, 17, 18—19 Juni te Tilburg (illust.), MB 20, 25, 26.
- Kistler, K. R.** Wagner in Bad Kissingen, Tagesfragen, Kissingen 1905, 4.
- Kohlrausch, R.** Geburts- u. Wohnstätten deutscher Dichter und Komponisten, BW Berlin 7, 18.
- Kohut, A.** Franz Schubert in seinen Beziehungen zu den Frauen, NMZ 26, 18.
- Ad. Stern in seinen Beziehungen zur Musik, NMZ 26, 19.
- Kollmaneck, F.** Neue Schubertiana, NMZ 26, 18.
- Komorzynski, E. v.** Wienerisches bei Schubert, NMZ 26, 18.
- Schubert-Landschaften, NMZ 26, 18.
- Köstlin, H. A.** Artikel »Requiem in der Realencyklopädie f. protestantische Theologie und Kirche.« 3. Aufl. Leipzig, Hinrichs'sche Buchhdlg.
- Krause, E.** 8. Westfäl. Musikfest in Dortmund am 28 u. 29 Mai, SH 45, 26.
- I. Elsaß-Lothring. Musikfest in Straßburg am 20—22 Mai, SH 45, 25.
- Krauß, R.** Münchener Bühne u. Literatur im 18. Jahrhundert. Allgemeine Zeitung, Beil., München 1905, Nr. 129/139.
- Krebs, E.** Aus dem Berliner Musikleben. Deutsche Rundschau, Berlin, 31, Hft. 10.
- Krebs, S.** Geistliche Gesänge, KW 18, 20.
- Krehl, St.** Neue musiktheoretische Werke. (Bespr.), NzfM 72, 28.
- Krenn, H.** Chromatische Tonschrift und Klaviatur, NMP 14, 14.
- Krujts, M. H. van't.** Iets over de Game-lang, MB 20, 27—28.
- L., G.** Zum bevorstehenden Eidgenössischen Gesangsfeste, SMZ 45, 21.
- L., W.** Bach'sche Klaviermusik auf dem Harmonium, H 1905, 7.
- Laloy, L.** Le drame musical moderne: III. Gustave Charpentier, Le Mercure musical, Paris 1, 4.
- Lange, Fr.** Das Werk Joseph Lanners. NMP 14, 15.
- Laurence, L. de la.** Un violoniste lyonnais au XVIII siècle: Jean Marie Leclair le second, CMu 8, 13.
- La Musique et la Psychologie. Mercure de France, Paris 1905, Juni.
- Law, F. S.** Gabriel Pierné, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Lehmann, L.** Zu meiner Gesangskunst. Mk 4, 20.
- Leßmann, O.** Amphitheater oder Logenhaus mit Rängen? AMZ 32, 27.
- Lilurat, F.** Sobre Robert Schumann, RMC 2, 19.
- Locher, C.** Über Wert oder Unwert des Zungenregisters, SMZ 45, 20.
- Loman, A. D.** Een verklaring van den mineur-drieklang en het probleem van het dualisme, Toonkunst, Amsterdam, 1905, 12—15.
- Louis, R.** Volkstümliche Musik in München, KW 18, 19.
- M. R. Wagner** in den Jahren 1842 bis 1849 u. 1873—1875 (Bespr. des Buches von G. A. Kietz). Münchn. Neueste Nachrichten, 1905, 12 Juli.

- Mackinlay, M. St.** Musical memories, Strand Magazine, London, Newnes, 1905, Juli.
- Mangeot, A.** »Le Mystère de Saint Nicolas« (Havre), »La Fête des Vignerons« (Vevey), »Les Hérétiques« (Béziers), MM 17, 11.
- Marcel, J.** La Chanson, CMu 8, 14.
- Marnold, J.** Dialogues 'des Morts': II. Liszt, Wagner. Le Mercure musical, Paris, 1, 4.
- Matthews, W. S. B.** The art of piano interpretation of music, MSt 1905, 602.
— The american composer and an american school of music, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Mau, H.** Katalog der mit der Lehrerbibliothek vereinigten Bibliotheca Rudolfinae (Liegnitz) I, Programm des Johanneum-Gymnasiums (II, 66. S 8)
- Maubel, H.** La silence de Schumann, CMu 8, 14.
— L'histoire du piano. (Bespr. d. Buches v. Eugène Rapin), GM 51, 28—29.
- Mathias.** Die Choralbegleitung und die »Alten«, GBl 30, 6ff.
- Meissner, J.** Orphei drängars, Z 19, 15.
- Mennicke, K.** Mannheimer Musik, NZfM 72, 29/30, 31.
- Meyer-Olbersleben, M.** Einiges über den 13. Sängertag des Deutschen Sängerbundes in Eisenach, SH 45, 28/9.
- Michelsen, G. A.** De examens voor piano lager-onderwijs der Nederlandsche Toonkunstenaars-Vereeniging, Toonkunst, Amsterdam, 1905, 16 Juni.
- Mojsisovics, R. v.** Orgelmusik für Klavier, SH 45, 26f.
- N.** Zum XVIII. deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstage, CEK 19, 7.
- Nagel, W.** Beethoven-Feier. (VII Kammermusik-Fest in Bonn), BfHK 9, 10.
- Neisser, A.** Bizets Schicksal in Frankreich, NZfM 72, 29/30.
- Nekes, Fr.** Über Choralbegleitung, VII, GBl 30, 6.
- Neumann, A.** Zur Gehaltsreform des Orchesters. Beil. z. Bohemia, Prag, Nr. 181, 1905.
- Nef, K.** Die VI. Tagung der schweizerischen Tonkünstler in Solothurn, SMZ 45, 21. und Basler Nachrichten 1905, 5. Juli.
- N., H.** Weingartner, WvM 12, 25.
— Weingartner in eigen woorden, WvM 12, 25.
— Maatschappij tot bevordering der toonkunst (Versammlg. in Enschedé), WvM 12, 28.
- Niggl, A.** Franz Schuberts Streichquartette, NMZ 26, 18.
— Franz Schubert, NMZ 26, 18.
- Obrist, A. P. Cornelius,** Literar. Werke, II, IV (Bespr.), NZfM 72, 29/30.
- Pedrell, F.** La Festa de la Música Catalana. Any II, RMC 2, 18.
— Músichs vells de la terra. Joan Brudieu, RMC 2, 19.
- Petri, W.** Iets over het maken van Kerkorgels, Het Orgel 1905, Juni.
- Pfeiffer, G.** Un concours au Conservatoire de Bruxelles, MM 17, 12.
- Pike, H. H.** Music in the South, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Polignac, A. de.** Pensées d'ailleurs. Le Mercure musical, Paris, 1, 4.
- Puttmann, M.** Bach's Geburtshaus in Eisenach, NMZ 26, 19.
- Raff, H.** Tristan als Briefschreiber. (Nachgelassene Briefe von Ludwig Schnorr v. Carolsfeld an Joach. Raff), Mk 4, 20.
- Reichel, E.** Haben Kunst, Literatur u. Bühne noch ein Publikum? Die Gegenwart, Berlin, 67 Bd. Nr. 23.
- Reuß, E.** Der Trautanz in Kunst u. Wissenschaft, NMP 14, 14.
- Roovaart, M. C. v. d.** Uiterlijk en innerlijk, Toonkunst, Amsterdam 1905, 22 Juni.
— De techniek in Beethovens piano-sonates, Toonkunst, Amsterdam 1905, 12—15.
— Terugblik op het muziek-seizoen 1904—1905, Toonkunst, Amsterdam 1905, 12—15.
- S. A. J. Polak,** Die Harmonisierung indischer, japanischer, türkischer Melodien (Bespr.), RM 5, 14.
- S., G.** Quelques notes sur les Festspiele de Cologne, GM 51, 28—29.
- S., P. Dr.** Cowens revised symphony, MSt 1905, 600.
— E. Newmans »Musical Studies« (Bespr.), ebendort.
- Samaseuilh, G.** Die italienische Saison in Paris, S 63, 42/43.
- Sand, R.** Harpe diatonique et harpe chromatique, GM 51, 28—29.
- Schmeidel, V. v.** Zur Frage des Urheberrechtes, SH 45, 23/4.
- Schmidkuz, H.** Die Quintenspirale, NMP 14, 15.
- Schrader, B.** Über Stil im allgemeinen, MWB 36, 28/29.
- Schüz, A.** Franz Schuberts Klaviermusik, NMZ 26, 18.
- Seer, P.** Madama Butterfly (Puccini) MSt 1905, 602.
- Segnitz, E.** Ludwig Thuille, BfHK 9, 10.
- Seydler, A.** Das Grazer Tonkünstlerfest, NMP 14, 14.
- Sivry, A. de.** La Musique aux salons de 1905, MM 17, 11.
— Gabriel Fauré, MM 17, 12.
- Solerti.** Le mélodrame italien. Musique et théâtre des Médicis. Revue critique d'histoire et de littérature, Paris, 39, 25.

- Spaan, P.** Geen paedagogiek, tenzij malgré moi-même, WvM 12, 28.
- Stauf v. d. March, O.** Michael Georg Conrad. Nord und Süd, Breslau, 29 Juli 1905.
- Stoecklin, P. de.** Les Festivals musicaux allemands, CMu 8, 13.
- Storck, K.** Die erste deutsche Oper (Theiles »Adam und Eva« in Hamburg! Und Schütz' »Dafne«?), Der Türmer, 1905, 7.
- Storer, H. J.** Grenville D. Wilson, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Symons, A.** Beethoven. (Übers. aus der Monthly Review), AMZ 32, 27.
- Teneo, M.** Miettes historiques: Rabaut Saint-Etienne, théoricien musical. Le Mercure musical, Paris, 1, 5.
- Verheyen, J. A.** Restauratie van het orgel in de St. Bavo of Groote kerk te Haarlem, Het Orgel, 1905, Juni.
- Villalba, L.** Musikalische Gebräuche zu Cervantes Zeit (span.). Ciudad de Dios, Madrid, 1906, Nr. 1.
- Viotta, H.** Bayreuth en de Amsterdamsche Wagner-Vereeniging, Cae 62, 7.
- Vollert.** Wie kann die Freude am deutschen Volklied bei unserer Jugend gefördert werden?. Körper u. Geist, Leipzig, Teubner 14, 3.
- Vries, W. de.** Over Kritiek, Het Orgel 1905, Juni.
- Vuillermos, E.** Gabriel Fauré, CMu 8, 13.
- W.** Zu der Erörterung des Begriffes »höheres Kunstinteresse«, DMZ 36, 29.
- Wagner, P.** Zur Choralbegleitung, GBl 30, 6.
- Walter, C. L.** Der pädagog. Zweck d. R. Wagner-Gesellschaft f. german. Kunst und Kultur, Pädagog. Archiv, Braunschweig, Vieweg & S. 47, 6.
- Welti, H.** Die erste Brucknerbiographie. (Bespr. d. Werk. v. R. Louis), Die Nation, Berlin, 22, 39/40.
- Willy, C.** Les Vrilles de la Vigne. Le Mercure musical, Paris, 1, 5.
- Wit, P. de.** Die Versammlungs- u. Festtage der Fachgenossen in Koblenz, ZfI 25, 28.
- Wolf, J.** Eine eigenartige Quelle evangelischer Kirchenmusik. Mitt. d. geschäftsführ. Ausschusses d. evang.-kirchl. Chorges.-Verb. f. d. Prov. Brandenburg, Berlin, 1905, 51.
- Wolf, E.** Gervinus BW, Berlin 7, 18.
- Zenger, M.** Entwicklung der Instrumentalmusik seit Beethoven bis inklusive Johannes Brahms, BfHK 9, 10.
- Zöllner, H.** Über Erklärung von Instrumental-Musik, H 1905, Nr. 7.
- Zschorlich, K.** Neues von Hugo Wolf. Neue Bahnen, Wien, 5, Hft 12.

Buchhändler-Kataloge.

W. Bevers, 83. Charing Cross Road, London, W. C. Catalogue Nr. 124 (1905) of music and musical literature. Ancient, modern, second-hand. Containing: The Plainsong & Mediæval Music Society's Publications. Some interesting manuscripts and other items from the

recently dispersed Taphouse Collection. Also numerous foreign full scores of modern works from the Library of a conductor. Hawkins' history of music, 5 Vols. Lawes' ayres and dialogues and useful music of every Description. Historical and theoretical works.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

Ortsgruppen.

Wien.

Im Laufe der Saison 1904/5 wurden unter dem Vorsitze des Vorstandes Prof. Dr. G. Adler fünf Vortragsabende abgehalten, und kamen hierbei nachstehende Themen zur Verhandlung:

I. Am 26. November 1904. Herr Dr. Gustav Donath: Florian Gassmann.

Der Vortragende gab einen Überblick über das Leben und Wirken des Komponisten und charakterisierte eingehend seine Stellung als Opernkomponist, besonders sein Verhältnis zu Gluck und seine Verdienste um die *opera buffa*.

II. Am 13. Dezember 1904. Herr Dr. Adolf Koczirz: Lautenmusik und österreichische Lautenspieler bis 1550.

Anknüpfend an Gevaert's Geleitwort zu Morphy's »Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts« wies der Vortragende auf das umfangreiche, schier unabsehbare Gebiet der internationalen Lautenmusik hin, das trotz mancher verdienstlichen und grundlegenden Arbeiten im ganzen doch endlich eines zielbewußten Abbaues, vor allem der progressiven, streng systematischen Übertragung der Tabulaturen, bedürfe. Die Hauptsache bleiben ja doch stets die Kunstwerke; ihre Wiedergewinnung im organischen Zusammenhänge werde gewiß zu manchen wesentlichen Resultaten und Korrekturen führen. Der Vortragende besprach sodann die Technik, die Notationssysteme (Tabulaturen) und die Geschichte des Instruments, das in Spanien (gemeinhin *vihuela* genannt) bereits am Ende des 16. Jahrhunderts der nationalen *guitarra* das Feld räumte, während es in Frankreich mit dem 17. Jahrhundert in die Epoche des schönsten, auch auf die deutsche Lautenkunst bis ins 18. Jahrhundert bestimmend und befruchtend rückwirkenden Glanzes trat, um dann zu Ende des letzteren Jahrhunderts vor der chordisch einfacheren Gitarre, insbesondere aber vor dem technisch sich immer mehr vervollkommnenden und klangstärkeren Klaviere rasch zu verschwinden. Der Vortragende erwähnte auch der neuesten, von München (Kammermusiker Scherrer) ausgehenden Bestrebungen, das diskretere Gitarrespiel gegenüber dem Klaviere als Begleitinstrument des Gesanges, namentlich des Volksliedes, wieder in Schwang zu bringen und auch die Laute wieder zu beleben, wofür zumal der Barde Robert Kothe eintrete. Allerdings habe die moderne Laute außer Namen und Gestalt mit der erstklassigen deutschen Laute nichts gemein. — Was die österreichischen Lautenisten anbelangt, so bilden sie nicht etwa eine gesonderte Gruppe, sondern seien Glieder der großen Familie der deutschen Lautenmeister, die der Mensuralmusiktheoretiker Tinctoris (*de inventione et usu musicae*) nach seinem Empfinden zu den besten Vertretern dieses Zweiges der Instrumentalmusik zählt: so die Meister Heinrich und Orbutz am Hofe Karl des Kühnen von Burgund, vor allem Petrus Bonus am Hofe der Gonzaga, der ein häufiger Gast in Österreich (Mathias) war. Hierher gehört ferner der gefeierte Artus in der Kapelle von Karl's Eidam, Kaiser Max I. Einen Begriff von dem Wesen der Kunst jener Männer, wovon nur der, glänzende Name geblieben sei, gewähren uns die Werke Hans Judenkünig's, der zwar ein Schwabe, von Geburt (Schwäb. Gmünd um 1450), durch seinen Aufenthalt und seine künstlerische Tätigkeit in Wien österreichische Heimatrechte erlangte, und seines Widerspiels, des in Preßburg gebürtigen Hans Newsidler, der als Bürger und Lautenmacher in Nürnberg starb. — Den Vortrag schloß die Vorführung einer Auswahl typischer, vom Vortragenden übertragener Stücke (arrangierte Vokalstücke, Präambeln, Tänze) auf dem Klaviere aus den Tabulaturen Judenkünig's und Newsidlers, sowie aus einem Lautenbüchlein eines österreichischen Dilettanten (um 1540. Manuskr. der Wiener Hofbibliothek) mit besonders interessanter Tanzmusik spezifisch österreichischen Gepräges.

III. Am 20. Februar 1905. Herr Dr. Max Graf: Die Musikbildung in der Renaissancezeit.

Der Vortragende eröffnete die Ausführungen mit der Bemerkung, daß der Begriff der »Renaissancezeit« vielfach sich gewandelt habe. Jüngst habe man darunter jenen Moment der Geschichte verstanden, in welchem die alte klassische Kultur wieder lebendig wurde, die Handschriften der klassischen Autoren aufgefunden, alte Statuen ausgegraben wurden. Immer mehr aber lenken die modernen Geschichtsforscher ihr Augenmerk auf die großen seelischen Wandlungen, welche die Menschen in jener Zeit erfuhren. Die Renaissance bedeutet die Abkehr vom Mittelalter, der Scholastik und der Hingabe an ein außerweltliches Dasein und die Entstehung des modernen, subjektiven, auf sich gestellten Menschen. Die Renaissance ist die Zeit der Entdeckungsfahrten im wörtlichen und übertragenen Sinne, man hat damals nicht nur neue Weltteile, sondern neue Seelenkräfte entdeckt. Das subjektive Empfinden wird entfesselt, der Mensch fühlt die Bande des Staates, der Korporation, der Familie schwächer und wird auf sich selbst gewiesen. Diese großen seelischen Umwälzungen wirken auch auf die Musik jener Zeit. Das mittelalterliche Tonempfinden weicht dem modernen Harmoniegefühl, die Leiden und Freuden des einzelnen, welche erhöhte Bedeutung erlangen, suchen ihren musikalischen Ausdruck, es entsteht die Monodie, der dramatisch gefärbte Gesang, der freiere Gebrauch der Dissonanzen. Da die Scheidung der mittelalterlichen Gesellschaft in humanistisch gebildete Geistliche und ungebildete Laien schwindet, entsteht ein gebildetes Publikum im modernen Sinne, welches durch die Nationalsprache geeint wird. Dieses Publikum ist von großer

musikalischer Bildung, die Pflege der Musik spielt in der Erziehung eine große Rolle und wird als Hauptbestandteil der Bildung angesehen, was der Vortragende mit Beispielen aus der Literatur der Zeit belegte. Von großem Einfluß ist die große musikalische Bildung der Frauen, da sie das ästhetisch formende Element jeder Gesellschaft sind. Diese Musikbildung der Frau zeige sich in der großen Zahl von hervorragenden Dilettantinnen und Komponistinnen, deren bedeutendsten Maddalena Casulana, Vittoria Aleotti, Cesarina Ricci de Tingoli, Cornelia Morsia sind. Auch in den Frauenklöstern wurde viel Musik getrieben, und die öffentlichen Produktionen der Nonnen lockten die Musikfreunde an. Der Vortragende besprach hierauf die Musikpflege der großen Dichter und Maler jener Zeit und wies auf die Verbreitung des musikalischen Improvisationstalentes hin. Neue Erfindungen kamen dem starken Musikbedürfnis entgegen, so die Erfindung des Notentypendruckes. Die theoretischen Musikwissenschaften traten dem Leben näher: es wurden öffentliche Vorträge gehalten, und viele Werke der Theoretiker erschienen nicht mehr in lateinischer, sondern in der Vulgärsprache abgefaßt. Die musikalischen Dilettanten legten interessante Instrumentensammlungen an. Dem Virtuosen wird erst in jener Zeit, im Gegensatz zu den Anschauungen des Mittelalters, seine freie Stellung, die Anerkennung seiner Macht gegeben. Schließlich wies der Vortragende auf die Streitschriftenliteratur jener Tage, die sich gegen das übermächtige Musiktreiben der Zeit wandte, hin.

IV. Am 25. März 1905. Herr Dr. Erich von Hornbostel: Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft (musikalische Ethnographie und allgemeine Tonpsychologie. Mit phonographischen Demonstrationen.)¹⁾

V. Am 5. Mai 1905. Herr Dr. Erwin Luntz: »Über die Anfänge des Instrumentalkonzerts«.

Der Vortragende gab — ausgehend von den zweichörigen Instrumentalwerken der Gabrieli-Epoche — eine gedrängte Darstellung der Entwicklung der Instrumentalkomposition im 17. Jahrhundert unter Hervorhebung der konzertierenden Elemente in den mannigfaltigen musikalischen Gebilden dieser Periode und wies auf die entschiedenen Einflüsse der venetianischen wie auch neapolitanischen Oper auf die älteren Konzertwerke hin. Sodann wurden die *Concerti grossi* von Georg Muffat als des ersten deutschen Komponisten solcher Werke eine Erörterung unterzogen, wobei auch Streiflichter auf die verwandten Schöpfungen Corelli's geworfen wurden.

Oswald Koller.

Nene Mitglieder.

Blumenfeldt, Komponist, St. Petersburg, Grafski Per. 4 Quart. 10.
 Bulitsch, Prof. Dr., St. Perkiarai (Finnl. Bahn) Gut Kaukiarwi.
 Janows, M. W., Konzertsängerin, Zarskoje Selo, Weljowskaja Str. 3.
 Jastrebzew, St. Petersburg, Wassil. Ostrow 5 Lin. 34.
 Martinoff, N. G., Musikverleger, St. Petersburg, Alexandriner Platz 5.
 Rossel, Prof. I. F., St. Petersburg, Janiskaja Str. 22 Qu. 8.
 Schimkewitsch, I., St. Petersburg, Warschauer Bahnhof.
 Timofejew, Gr. Nic., Musikschriftsteller, Zarskoje Selo, Weljowskaja Str. 3.
 Vortisch, Dr. René, Frankfurt a. M., Altkönigstr. 5.
 Universitäts-Bibliothek, Königliche, Kiel.
 Zaremba, Rechtsanwalt, St. Petersburg, Kirotschnaja 34.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Schering, Dr. Arnold, Leipzig, Thomasiusstr. 23, III.
 Staiger, Rob., stud. phil., jetzt Charlottenburg, Wilmersdorferstraße 12, III 1.
 Stoel, C. F., früher Amsterdäm, jetzt Laag-Soeren (Gelderland) Niederlande.

1) Von dem Bericht kann abgesehen werden, da der Vortrag in einem der nächsten Hefte der Zeitschrift zum Abdruck gelangen wird. Die Redaktion.

Ausgegeben Anfang August 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Ozermaks Garten 16.
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 12.

Sechster Jahrgang.

1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *℥* für die 2 gespaltene Petitzelle. Beilagen 15 *M.*

Die alte Choralpassion in der Gegenwart.

Es dürfte nicht allgem. bekannt sein, daß sich die alte kirchliche Sitte, in der Charwoche die Passionsgeschichte in einfachster musikalischer Form, d. i. im Akzentton, aufzuführen, bis in die Gegenwart erhalten hat. Als einer der Letzten berichtet uns Carl Loewe in seiner Autobiographie¹⁾ von solchen Auführungen. Er fand (S. 6) die Art, wie unter seines Vaters Leitung in der Löbejüner Kirche »das Leiden und Sterben unseres Heilands« der Gemeinde musikalisch vorgeführt wurde, so »originell«, daß er es der Mühe wert hält, einige Einzelheiten seiner Jugenderinnerung kurz anzugeben. Danach wurde der im Löbejüner Gesangbuch als Anhang gedruckte Passionstext (nach welchem Evangelisten sagt Loewe nicht) mit verteilten Rollen gesungen, und zwar nicht nach Noten, sondern »jeder Sänger mußte . . . die ihm übertragene Person selbst in Musik setzen (Loewe sang die Magd). Natürlich mußte alles im kirchlichen Sinne aufgefaßt sein und näherte sich ungefähr der Ausdrucksweise der katholisch-liturgischen Responsorien«. (Man sieht, daß Loewe die Bedeutung der Choralpassion als musikgeschichtliches Faktum nicht einmal ahnt.) Bemerkenswert ist die Folgerung Loewe's, daß der musikalische Sinn tief im innersten Wesen der Bewohner der Provinz Sachsen wurzeln müsse, weil die »eigentümlichen« Charfreitagsaufführungen hier überhaupt möglich gewesen wären. In Pommern (bekanntlich amtierte Loewe lange Zeit in Stettin) würde man ihn gar nicht verstanden haben, schließt er, wenn er dort von seinen Schülern etwas Ähnliches verlangt hätte. Leider berichtet Loewe nicht, ob die Chöre, die sogenannten *turbae*, ein- oder mehrstimmig gesungen wurden. — Auf die jüngste Nachricht über die Choralpassion weist Kade²⁾ hin; sie befindet sich im 1886er Osterprogramm des Henneberg'schen Gymnasiums zu Schleusingen, und zwar in den Ausführungen des Direktors Schmieder »über das Singen der Passion im Gottesdienste«. Danach wurde eine Matthäuspassion alljährlich am Charfreitag in dem Harzdorfe Wippra psalmodierend gesungen (die Einleitung »des Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi nach dem heiligen Matthäo« vierstimmig und die Frage: »Herr bin ich?« nacheinander vom Diskant, Alt, Baß, Tenor, sodann die Stimmen vereinigt. 21 Choralverse sind in das Ganze eingeflochten).

1) Für die Öffentlichkeit bearbeitet und 1870 herausgegeben von K. H. Bitter.

2) Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. Gütersloh 1893. S. 176 f.

Durch eine Zeitungsnotiz im April dieses Jahres aufmerksam gemacht, begab ich mich am letzten Charfreitag nach dem Dorfe Bornstedt bei Eisleben und hörte zu meiner Überraschung eine ähnliche Passionsaufführung wie die eben beschriebenen. Die Choralpassion ist also auch heute noch nicht ausgestorben¹⁾.

Bisher ließ sich nicht feststellen, seit wann diese Aufführungen, bei denen ausschließlich Gemeindemitglieder mitwirken, stattfinden. Die Einwohner Bornstedts betrachten sie als einen alten Brauch, und führen dafür insbesondere den Umstand an, daß die einzelnen »Rollen« meist vom Vater auf den Sohn vererbt werden, also in der Familie bleiben. Die musikalische Beschaffenheit dieser Passionsrezitation²⁾ schließt es nicht ganz aus, ihre Entstehung ins 13. Jahrhundert zu verlegen, also in eine Zeit, in der nach Kienle (Choralschule I) die Passionslektionen (mit verteilten Rollen) überhaupt erst gebräuchlich wurden³⁾. Zudem wird die (jetzt durch einen Neubau auf anderem Platze im Orte ersetzte) Pfarrkirche zu Burnstede (dem heutigen Bornstedt) urkundlich zuerst im Jahre 1216 erwähnt⁴⁾. Daß die Aufführungen sich bis in die Gegenwart erhalten haben, scheint im wesentlichen das Verdienst eines Ortseingesessenen zu sein, der um 1865, als der Fortbestand des schönen Brauchs fraglich wurde, ein kleines Legat stiftete, aus welchem Kantor und Soliloquenten kleine Geldbeträge (oder eine Mahlzeit) erhielten.

Die Bornstedter Passion ist die nach Matthäus. Der Evangelientext befindet sich als Oktavheft gedruckt in den Händen der Gemeindemitglieder⁵⁾. Eine vollständige Niederschrift in Noten scheint nicht mehr zu existieren. Alle Mitwirkenden singen nach dem Text ohne Noten, während der begleitende Organist⁶⁾ einige Blätter mit Stichworten und Stichnoten, von denen erstere überwiegen, als Gedächtnishilfe vor sich hat. Vollständig aufgezeichnet (Handschrift aus allerneuester Zeit) sind dagegen die Weisen der *turbac*; diese werden von allen Sängern, und zwar *unisono* gesungen, zweistimmig singt z. T. nur ein Chor kleiner Schulmädchen, dem die Rollen der beiden Mägde und des Weibes Pilati übertragen sind. Diese Zweistimmigkeit ergibt sich aber auf den ersten Blick als eine Zutat aus neuer, sogar neuester Zeit. Das gleiche ist von der Harmonisierung zu sagen, die lediglich als »Begleitung«⁶⁾ der Einzelreden und *turbac* versucht worden ist. — Die wichtigste Zutat zu der ursprünglichen Form der Passion scheint mir die Einfügung von 20 Choral-

1) Herr Pastor Jacob-Wippra teilte mir auf meine Anfrage freundlichst mit, daß die Passionsaufführungen in Wippra ebenfalls fortbestehen. Wegen Raum Mangels behalte ich mir einen Bericht über diese Passion für später vor.

2) Das vorhandene spärliche Aufführungsmaterial und einige Details verdanke ich Herrn Kantor Pabst-Bornstedt.

3) Cf. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II, 1, S. 4. (3. Aufl. 1906.)

4) Nach gütiger Mitteilung des Herrn Prof. Dr. Grössler-Eisleben, des verdienstvollen Kenners und Erforschers mansfeldischer Geschichte.

5) Die erhaltenen ältesten Exemplare sind in Eisleben 1838 »zum Druck befördert von Johann Wilhelm Winnen, ehemaligen Cantor zu Eisleben«. In den 50er Jahren erfolgte ein Neudruck. Herr Pastor Jordan-Eisleben stellte dankenswerterweise fest, daß Winne 1694—1742 Quartus am Gymnasium und Kantor an St. Andrae war.

6) Die »Begleitung« des Organisten besteht nur im gelegentlichen Anschlagen von Akkorden und hat — namentlich bei den *turbac* — lediglich den Zweck, die Tonhöhe (*D-dur*) zu halten. Die nachher erwähnten Choräle der Gemeinde spielt der Organist natürlich mit.

strophen¹⁾, die von der Gemeinde zu singen sind, auch die *gratiarum actio* erscheint als (21.) Choralstrophe. (Nun ich danke dir von Herzen, Jesu, für gesamte Not.) Ich werde darauf zurückkommen.

Die Aufführung findet zwar nicht im Gottesdienst statt, wird jedoch vom Ortsgeistlichen eingeleitet und mit Gebet und Segen geschlossen: Die von mir gehörte endete übrigens bereits an der Stelle »... und wälzete einen großen Stein vor die Türe des Grabes und ging davon«, trotzdem der gedruckte Text bis »... und versiegelten den Stein« reicht.


Die Tonzeilen der Soliloquenten unterscheiden sich bekanntlich in den meisten Fällen nur durch das Melisma am Schlusse. Die Sänger der Bornstedter Passion, namentlich der Evangelist, bedienen sich aber noch einiger Verzierungen beim Vortrag (in der Hauptsache kurzer Vorschläge), so daß die ursprüngliche (gregorianische) Tonreihe mehr oder weniger umgebildet erscheint.

Nach der Ausführung notiert, haben die einzelnen Tonzeilen folgende Formen.

Evangelist. 

(Er sprach zu sei-nen Jün-ger-n.)

Die Wendung bis zum Taktstrich wird bei jedem Satze bis zu einem Komma gesungen, die andere bei jedesmaligem Satzschluß. — Einen Septimensprung finden wir bei der (einzigen) Tonzeile Jesu, die, nebenbei bemerkt, große Steigerung beim Vortrag ermöglicht.

Jesus. 

Ihr wisset, daß nach zweien Tagen..... und des Menschen Sohn..... gekreuziget werde.

Petrus und Judas sangen merkwürdigerweise ein und dieselbe Phrase:

(Petrus.) 

(Und wenn är - ger - ten, so will är - gern.)

Caiphas. 

Antwortest zu dem, das die-se wi-der dich zeu-gen?

Pilatus bedient sich abwechselnd folgender beiden Reihen:

Pilatus. 

Bist du der Ju - den Kö - nig?

und 

Hö - rest du nicht wie hart sie dich ver - kla - gen?

1) Daß die Bezeichnung »Choralpassion« nicht hiervon abzuleiten ist, wird als bekannt vorausgesetzt.

Das Eli sang Jesus auf seine (oben zitierte) gewöhnliche Zeile, der die Übersetzung singende Evangelist zeichnete diese aber durch eine besondere melodische Linie aus. Sie lautet:

Mein Gott,
wa - rum hast du mich ver - las - sen!

Ebenso bescheiden wie die Phrasen der Soliloquenten erwies sich das thematische Material der *turbae*, dessen größter Teil gleich im *Introitus* erscheint.

Chor.

Das Lei - den, das Lei - den und Sterben un - sers Herrn Je - su Chri - sti
nach dem hei - li - gen Mat - thä - o.

Der erste Teil davon kommt stets auf (Chor-)Stellen, wie z. B.: »Er hat gesagt«. Der Mittelteil bringt Satzteile, während der dritte auf kürzere Stellen und Schlußteile gesungen wird. Nur ein einziges Mal hat eine *turba*, wenn man von dem Ruf

Bar - ra - bam!

absieht, ihren eigenen Ausdruck, nämlich:

Er hat ge - sagt: Ich kann den Tem - pel Got - tes ab - bre - chen
und in drei - en Ta - gen den - sel - ben wie - der bau - en.

Das ist entschieden kein Akzentton mehr. — Wenn ich nun noch die (zweimalige) Frage der Apostel:

Herr bin ichs?

aufführe und die Melodie der beiden, nacheinander auftretenden Mäße:



deren Tonreihe sich auch das Weib des Pilatus bedient, so ist, abgesehen von den Chorälen, das musikalische Material der Bornstedter Passion erschöpft.

Der Autor ihrer Fassung ist unbekannt und mit ihm die Zeit ihrer Entstehung; für jeden mit der Geschichte der Passionsrezitation auch nur einigermaßen Vertrauten dürfte dies nichts Ungewöhnliches sein. Immerhin läßt der Charakter der Bornstedter Passion einen wenigstens annähernden Rückschluß auf ihre Entstehungszeit zu.

Die Zeile des Evangelisten finden wir (natürlich unverziert) sowohl in der Matthäuspassion von Mancinus (1620)¹⁾ wie im Passionston Luther's²⁾ und in der Walther'schen Matthäuspassion (1530)³⁾; auch die des Petrus läßt sich, sobald das (verzierende) *c* in der ersten Hälfte weggelassen wird, ohne Schwierigkeit bei Walther erkennen, aber die Jesuszeile vermag ich bis jetzt nicht nachzuweisen. Abgesehen von der Septime, die wohl als freie Verzierung angesehen werden darf, finden wir das Melisma am Schlusse aller Reden Jesu in den genannten Passionen als Schluß der Judaszeile. Wahrscheinlich liegt hier ein im Laufe der Zeit zur Überlieferung gewordenes Versehen der Bornstedter Passionssänger vor, wodurch der Judasakzent auf den Vertreter der Christusrolle überging. Oder aber es geschah dies der Einfachheit halber, weil — nach Walther und Mancinus zu urteilen — es vermutlich mehrere und deshalb schwerer zu behaltende Jesuszeilen gegeben hat. Judas sang daher ebenso wie Petrus. Zudem hatten ja in frühester Zeit durchaus nicht alle Personen ihren eignen Akzent⁴⁾. Schließlich wird man nicht fehl gehen in der Annahme, daß die sicherlich auch in Bornstedt zur Regel gewordene Tradition von Mund zu Mund vieles abgeschliffen und gemodelt hat und auf diese Weise jeder Ort bis zu einem gewissen Grade seine eigne Passion erhielt. Nichts Unbekanntes bieten, abgesehen von den Oktavsprüngen, die ebenfalls als Verzierungen angesehen werden können, die Zeilen des Caiphas und Pilatus, desgleichen die übrigen kurzen Ausrufe. Aus der Melodie des Evangelisten auf »Mein Gott« erkennt man unschwer den ersten Teil jenes Konzents, den das Eli bei Mancinus und Walther zeigt. Schaltet man das *e* der Sexte *g—e* aus (als Verzierung), so läßt sich auch die zweite Hälfte auf Walther zurückführen. Die *turbæ* bewahren jene Akzente, die Kade a. a. O. S. 3 anführt, ziemlich rein. Wohl gab es einstimmige *turbæ*, z. B. bei Lossius (1570) und Ludacus (1588)⁵⁾, aber sie blieben in der Minderzahl. Sowohl Walther wie die 1590 in Wittenberg bei Welack gedruckte deutsche Matthäuspassion⁶⁾ setzen die *turbæ* vierstimmig, Note gegen Note. Die dürftige Melodik der Bornstedter *turbæ* ähnelt diesen und läßt mich vermuten, daß sie ursprünglich vierstimmig

1) Abgedruckt bei Schöberlein, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges. Bd. 2b, S. 362 ff.

2) Cf. Kretschmar, a. a. O. S. 9.

3) Abgedruckt bei Kade, a. a. O. S. 274 ff.

4) Kade, a. a. O. S. 1 u. 2.

5) Kretschmar, a. a. O. S. 9.

6) Berlin, Kgl. Bibliothek. Dieser Passion liegt die Walther'sche zugrunde, was auch Kade schon betont.

waren, diese Vierstimmigkeit aber ebenso verloren gegangen ist, wie eine auch nur einigermaßen konsequente Beobachtung der im Akzent doch scharf ausgeprägten Interpunktion. Ich glaube, man könnte die Entstehung der Bornstedter Passion in Luther's Zeit verlegen, also Walther's Passion von 1530 als die erste Form annehmen, doch steht dieser Annahme nicht nur der Charakter der Magdakzente entgegen, sondern vor allem die nicht gregorianische Quelle entstammende *turba*: »ich kann den Tempel Gottes abbrechen usw.«, die ihr Urbild zweifellos in derselben Stelle der Matthäuspassion von Melchior Vulpus (1613) hat¹⁾.

Wann die Einfügung der 21 Choralstrophen geschehen ist, muß wegen Mangels an Daten noch unentschieden bleiben, ebenso die Frage, ob die Verzierungen auf italienischen Einfluß zurückzuführen sind oder nicht. Ich will nur noch darauf hinweisen, daß Kade im Grimmaer Manuskript der Walther'schen Matthäuspassion ebenfalls 21 Choralstrophen eingelegt fand, und auf Grund der Lebenszeit der betreffenden Liederdichter feststellte, daß die Einfügung dieser »lyrisch-metrischen«, für die Beteiligung der Gemeinde bestimmten Einlagen frühestens bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts zu setzen ist. Die Einlagen befinden sich jedoch an anderen Stellen als in der Bornstedter Passion. Da nun auch die Wippraer Passion, die mir leider noch nicht zugänglich war, nach Schmieder 21 Choralstrophen aufweist, und Kade, (der diese Passion nicht sah), aus der Beschreibung der Ausführung des: »Herr bin ich« auf Walther's Passion in Keuchenthals Fassung (1573) schließt, so kann man wohl mit einiger Berechtigung zu dem Schluß kommen, daß die Bornstedter Passion eine Bearbeitung der Walther'schen ist und ihre heutige Fassung nach 1613 (wegen der einen *turba* aus Vulpus) erhielt, sehr wahrscheinlich aber (natürlich mit einigen Abweichungen) schon im 16. Jahrhundert in Bornstedt üblich war. Ein einwandfreier Beweis ist jedoch zurzeit nicht zu führen.

Wie ich in Erfahrung brachte, haben bis vor kurzem auch in den Dörfern Blankenheim und Holdenstedt ähnliche (nicht die gleichen) Aufführungen stattgefunden; ich hoffe auf Grund einer eingehenden Nachforschung nach den bisher nicht gefundenen Materialien dieser Passionen noch einige statistische Angaben machen zu können. Eine Umfrage wird manches Wissenswerte ergeben.

Alle diejenigen aber, denen eine Reform der Gestaltung unseres Gottesdienstes am Herzen liegt, mögen an der Choralpassion nicht vorüber gehen. Ich habe mich in jener Bornstedter Aufführung selbst überzeugt, wie unmittelbar das Bibelwort in solcher auch den kleinsten Gemeinden möglichen Form wirkt!

Berlin.

Max Schneider.

1) Die Stelle druckt Kade, a. a. O. S. 234 ab. Im übrigen zeigen Vulpus und die Bornstedter Passion keine Übereinstimmung.

English Folk-Song.

The word "Folk-Song" has been used so loosely and inaccurately that it is well to define at the outset what is that song which English collectors are struggling to preserve before it is lost for ever. It is not the genteel "Phosbe and Colin" song of the eighteenth century, equally florid and tasteless in words and music; nor the insincere pseudo-Scotch and pseudo-Irish song manufactured by the hundreds in the seventeenth and eighteenth centuries by English musicians. English collectors are trying to save a class of Traditional Ballads that practically defy all research when attempt is made to trace their origin; a class of Ballads that are a strange survival of the art of those roving mediaeval minstrels suppressed by the Act of 1597 (39 Eliz. c. 3).

The word "ballet", commonly used in olden days, and used still by our country people, in itself points back to a time when the singer danced as he sang. The words of these ballads deal mainly with the homely occupations and trades of town or country life, or form a long narrative of adventure; and to trace them one must go to the ballad-sheet or broadside. Every day still there issue from the press of certain printers countless flimsy sheets of paper, which are the lineal descendants of those ballad-sheets which Autolycus of the "Winter's Tale" hawked about, and which pedlars, ever since printing began, have disseminated throughout the country, carrying them in a leathern scroll still technically known as a "ballad-bible". Fifty years ago every large town had its printer of broadsides. In the early years of the nineteenth century the celebrated broadside printer Catnach paid men to collect, at half-a-crown a-piece, the old ballads sung in taverns and country places. These he published, and so naive are some of the originals that they are barely to be distinguished from the parodies afterwards made of them, and sung by comedians in the embryo music-hall of eighty years ago; but he has saved many a genuine ballad of the people in this way. Going farther back, through the broadsides of the eighteenth and seventeenth centuries, to the earliest black-letter ballad sheets in our museums, one finds given on these, words sung still to-day by illiterate peasants. The versions of the old songs vary astonishingly. The earliest are so corrupted, and have such gaps in the text, that they were obviously not only old, but orally transmitted at the time of first printing. Going farther back still, one finds the plots of these same ballads being used by a Chaucer, or a Boccaccio; and they, as is well known, drew upon ancient folk-story for their inspiration. Thus from the flimsy, and indeed foolish, ballad-sheet of to-day one may trace our song back through long centuries, to lose it at last in mere conjecture.

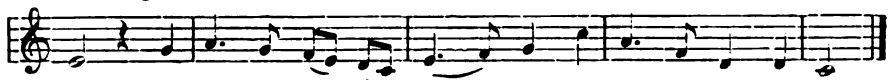
But what of the tunes to which these unpolished words are sung? Their origin is a mystery, and a beautiful one. Search may be made through song-books of the last three centuries, through ballad-operas and Vauxhall-ditties, through D'Urfey and Playford, and then through the earliest collections of music; and though one may once and again meet with something of the folk-tune kind that still survives in traditional form, yet this happens but very rarely, and hardly ever in the case of our most characteristic, most beautiful, and seemingly oldest traditional airs. An Essex shepherd, when

asked recently how he got his music, said, "If we can get hold of the words God Almighty sends us the tunes". The pure English folk-tune is exceedingly simple in construction; often it is but eight bars long. Its subjects are repeated with artless economy. Yet it has perhaps the most beautiful, original, and varied cadences to be found in music; and the melody frequently moves in superb curves. It is purely diatonic, and is often purely modal. Indeed the most characteristic English folk-tune is more closely allied to the plain song of the Office Book or Gradual than to any other form of music. That these ancient modes, called rather misleadingly "Church Modes", should have survived, should indeed flourish still amongst the people, is a fact that might well repay study from a psychological point of view alone.

In the task of collecting folk-songs, England proper is a century behind the Buntings, Moores and Burnses of the sister-kingdoms, yet she has still at this moment a rich harvest of pure, noble melody, which has moreover escaped the sickle of the Procrustean poet and musician of the late Georgian period; a harvest which we may save if we choose, and which offers a natural basis for our national musical education. And surely we must build upon the healthy artistic instincts of our people, should we hope for the coming of another Purcell, and should we wish to train our growing generations to reject of themselves the enervating slow poison dished up so attractively for them by vulgar caterers in the art, literature, and popular amusements of to-day.

In 1822 the first collection of traditional English music was published, in the form of eight carols collected in the West of England, by Davies Gilbert. In 1833 appeared Sandys' book of "Carols Ancient and Modern", including a few collected by himself, also in the West of England. And in 1843 was printed, for private circulation only, the first serious collection of English traditional songs that we possess. These were collected by my uncle, the Rev. John Broadwood, in Sussex, where for many years he lived in close touch with the people both as parson and squire. They were published some years ago as "Sussex songs" with fresh accompaniments, and with additions from my collection. Since 1843, and more especially within the last twenty years, collections too many and too well-known to be named here have been made and published. Increasing interest in the subject is proved by the formation of the English Folk-Song Society in 1898, and of the Irish Folk-Song Society in 1903. At this moment there are more serious and capable collectors than ever before; but we need very many more. And we would persuade musical people that in the workhouses, hospitals, dock-yards, and smithies of crowded towns there are as good singers to be found as in country places.

To conclude, I give the tune and words of a singular carol belonging to Sussex or Surrey, called "King Pharim": —



lone. There came a bless-ed Sa - viour, and all to him unknown.

"Say, where did you come from, good man, Oh, where do you then pass?"
 "It is out of the Land of Egypt Between an ox and an ass."
 "Oh, if you come out of Egypt, One thing I ween thou know'st,
 Was Jesus sprung from Mary And from the Holy Ghost?
 For if this is true, is true, good man, That you've been telling to me,
 Make the roasted cock to crow three times In the dish where we it see".
 Oh, it's straight away the cock did rise All feathered to your own hand,
 Three times the roasted cock did crow On the place where they did stand.
 Joseph, Jesus und Mary. Were travelling for the West,
 When Mary grew a-tired She might sit down and rest.
 They travelled further and further, The weather being so warm,
 Till they came unto some husbandman A-sowing of his corn.
 "Come husbandman", cried Jesus, "Throw all thy seed away,
 And carry home your ripened corn That you've been sowing this day!
 For to keep your wife and family From sorrow, grief, and pain,
 And keep Christ in your remembrance Till the time comes round again."

These words deal with incidents to be found in the Apocryphal Gospels and in the earliest Christian legends of Europe. In the British Museum there is, in a manuscript 500 years old, a carol on the subject of the roasted cock crowing to convert King Herod regarding the birth of a Christ. But it is not the same as this "King Pharim" carol, which at present seems to be unique.

London.

Lucy E. Broadwood.

Alte Studentenmusik in Halle a. S.¹⁾

Mit der in jüngster Zeit erfolgten Neubelebung der Studentenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts ist dem deutschen Volke ein kostbares Stück Haus- und Gesellschaftsmusik wiedergeschenkt worden. Daß diese Kunst nicht bloß einen historischen, sondern einen ebenso bedeutenden ästhetischen Wert besitzt, ist von den Herausgebern nach Gebühr betont und auch von den Fachleuten richtig gewürdigt worden. Aber wenn diese Schätze nicht das Schicksal so mancher »Ausgrabung« teilen sollen, die nach kurzer Frist wieder im Dunkel der Bibliotheken verschwunden ist, so müssen sie hinaus in das helle Tageslicht des modernen Kunstlebens, hinaus vor das Publikum der Laien, um hier die Feuerprobe ihrer Wirkungsfähigkeit zu bestehen.

Es ist eine sehr erfreuliche Tatsache, daß hier einmal die Initiative zur praktischen Wiederbelebung älterer Kunst aus den Reihen der praktischen Musiker hervorgegangen ist, und daß zugleich die Ausführenden die Nachfolger derjenigen waren, für welche jene alte Studentenmusik geschrieben wurde. Die Studenten selbst beginnen sich wieder auf ihr altes musikalisches Erbgut zu besinnen. Nachdem bereits an verschiedenen Universitäten Ansätze zu einem Vorgehen nach dieser Richtung hin vorausgegangen waren,

1) Vgl. auch den kurzen Bericht im letzten Heft der Zeitschrift, S. 471. Der vorliegende Artikel wird durch die Wichtigkeit der ganzen Angelegenheit nahe gelegt. Die Red.

hat sich in letzter Zeit in Halle a. S. der studentische Gesangverein *Fridericiana* systematisch der Vorführung alter Studentenmusik zugewandt. Das Hauptverdienst dabei gebührt seinem neuen Dirigenten, dem Kgl. Musikdirektor Otto Richter aus Eisleben. Ihm ist nicht allein die feinsinnige Auswahl der Gesänge, von denen er einige selbst in Partitur gesetzt hat, zu verdanken, sondern auch der frische, belebende Zug, der sämtliche Vorträge durchwehte. Wer seiner Sängerschar so neue und hohe Ziele steckt, der muß selbst eine Persönlichkeit sein, die den Funken der Begeisterung in den jugendlichen Herzen zu entzünden und die eigenen Ideale auf die Mitwirkenden zu übertragen versteht. Diese Eigenschaften besitzt Musikdirektor Richter in vollstem Maße. Wer die begeisterte Freude und stolze Genugtuung auf den jugendlichen Gesichtern glänzen sah, der erkannte sofort, daß hier der richtige Mann an der richtigen Stelle stand.

Das Programm des Winterkonzertes ist an dieser Stelle bereits besprochen und gewürdigt worden (s. Zeitschrift der IMG. VI, 7. 291f.). Es wäre zu wünschen, daß der Verein die Werke Adam Krieger's auch fernerhin im Auge behielte, die ja in der Neuausgabe nunmehr so bequem zu erreichen sind. Daß Ad. Krieger, dieser geniale Meister, endlich zu seinem verdienten Rechte komme, dafür zu sorgen ist eine der vornehmsten Pflichten nicht allein der Gesangsvereine, sondern auch der Universitätskollegien. Handelt es sich doch hier nicht allein um eine musikalische, sondern auch um eine literarische Größe und damit um eine sehr wichtige Ergänzung der literarhistorischen Forschung.

Das Sommerkonzert der *Fridericiana* war dem Volks- und Studentenlied in gleichem Maße gewidmet und brachte außerdem noch zwei Proben alter Instrumentalmusik. Es setzte sich aus folgenden Stücken zusammen:

1. Altenglischer Kanon »*sumer is icumen in*«. 2. An Frau Minne von Fürst Wizlav (1250—1325). Harmonisiert von Wilh. Stade, für Männerchor eingerichtet von O. Richter.
3. 3 Volkslieder aus der Locheimer Handschrift in der Bearbeitung von Rob. Franz und W. Tappert.
4. Suite für Blasinstrumente (4stimmig) von Paul Peurl.
5. Zwei Volkslieder: »*In stiller Nacht*« von Brahms-Hegar und »*Der liebste Buhle den ich han*« und »*Nürnbergisch Quodlibet*« aus ca. 1650, eingerichtet von O. Richter.
6. Volkslieder verschiedener Nationen.
7. *Paduana*, 5stimmig (*C-moll*) aus der Studentenmusik von Joh. Rosenmüller.

Mit der Vorführung des Nürnbergischen *Quodlibets* hat sich die *Fridericiana* ein großes Verdienst erworben, denn das Stück ist nicht allein wegen der kunstvollen Kombination verschiedener Melodien von Interesse, sondern auch deshalb, weil es alte Ausrufer- und Straßenmelodien verwendet. Die Sphäre der Straßenhändler wird denn auch das ganze Stück hindurch festgehalten und verleiht ihm dadurch eine gewisse Einheit, die in wohlthuendem Gegensatz zu dem blühenden Unsinn anderer derartiger Stücke steht. Hoffentlich bekommen wir von den *Fridericianern* auch noch das eine oder andere Stück aus dem Augsburger Tafelkonfekt zu hören.

Die Musikwissenschaft kann derartige Bestrebungen, wie sie die Hallenser Sängerschaft als die erste systematisch verfolgt, nur mit Freuden begrüßen und unterstützen. Handelt es sich doch dabei um die Wiederanknüpfung der alten, innigen Beziehungen zwischen der deutschen Studentenschaft und dem deutschen Liede. Der Studentengesang hat während des verflossenen Jahrhunderts viel von seiner charakteristischen Physiognomie verloren, er hat

sich in seiner Eigenart dem nivellierenden Einfluß des landläufigen Männerchores gegenüber nur schwer zu behaupten vermocht, und damit ist eines der eigentümlichsten Stücke deutschen Kulturlebens stark in den Hintergrund gedrängt worden. Der Erfolg der Hallenser aber hat gezeigt, daß die Studentenschaft die Föhlung mit ihrem altangestammten Erbe noch nicht verloren hat.

Daß die Wiederbelebung der alten Studentenmusik zunächst im Konzertsaal erfolgte, erscheint angemessen und in gewissem Sinne sogar notwendig, insofern nämlich gerade bei solchen ersten Versuchen die Gewinnung des Interesses weiterer Laienkreise für die Ausführenden einen wertvollen Rückhalt bietet. Aber wir dürfen dabei doch nicht vergessen, daß diese ganze Gattung ursprünglich der Kneipe, dem internen Kreise der Studenten selbst angehört. Vergleicht man die durchschnittliche Qualität des modernen Kneipengesanges mit den Leistungen früherer Jahrhunderte, so neigt sich das Zünglein der Wage stark zu Ungunsten des heutigen Kneiplebens. Wo sind vollends jene köstlichen »Musikdramen« der Studentenschaft hingekommen, denen selbst ein Seb. Bach seine Feder lieh? Nur vereinzelte studentische Weihnachtsoperetten beweisen, daß die alte Lust der akademischen Jugend an selbständiger musikalischer Betätigung noch nicht erloschen ist.

Mag man also immerhin zunächst die Berechtigung von Konzertaufföhrungen voll anerkennen, so muß doch stets im Auge behalten werden, daß jene Kunst von Hause aus nicht in den Konzertsaal gehört, sondern in die Sphäre der studentischen Haus- und Gesellschaftsmusik. Studenten sind es gewesen, die uns unser deutsches Lied geschenkt, die es auch späterhin mit kräftiger Hand aus so mancher Krise gerettet haben. Gelingt es, an der Hand der älteren Muster die alte frohe Liederlust in ihrem vollen Umfange wieder zu entfachen, so sind wenigstens nach dieser einen Richtung hin die Beziehungen wiederhergestellt, welche die Tonkunst in früheren Zeiten mit unserem Volks- und Kulturleben so eng verknüpften, und die in späterer Zeit, nicht zum Vorteil unseres Kunstlebens, eine stetige Lockerung erfahren haben.

Der akademischen Jugend gegenüber ist ein gutes Stück Optimismus jederzeit wohl am Platze. Und so wäre denn die Hoffnung nicht allzu kühn, daß die Kunst der Vorfahren, wenn sie den heutigen Kommilitonen in Fleisch und Blut übergegangen ist, die Lust zur Nachahmung weckt und neben dem alten einen neuen Studentenliederfröhlung hervorzaubert. Warum sollte die jetzige Generation an musikalischer Fähigkeit hinter der älteren zurückstehen? Das Beispiel der Fridericianer zeigt, daß die Liebe zur Sache vorhanden ist. Warum sollte sich nicht bei steigender Vertrautheit mit der alten Kunst im Laufe der Zeit in den dafür befähigten Köpfen der ἔρως zu eigenem künstlerischem Schaffen regen? Der Gewinn wäre eine kostbare Bereicherung unserer volkstümlichen Kunst.

Halle a. S.

Hermann Abert.

Noch einmal: Rezon's Rondelet in Stainer's „Dufay“.



Hugo Riemann machte S. 466 ff. dieser Zeitschrift (»Zwei falsch gelöste Kanons in Stainer's „Dufay“«) mit Recht auf die irrig übertragene des rondoartig komponierten Virelais *O dolce compagno* von Dominicus de Ferrara bei Stainer, Dufay and his contemporaries S. 160 aufmerksam und ersetzt sie durch eine korrekte Lösung des Kanons, bei der der Tenor aus der Umkehrung des Cantus entsteht. Wenn Riemann aber weiter glaubt, auch in Rezon's 2stimmigem Doppelrondeau *Ce rondelet* und *Le dieu d'amours* (S. 185) liege ein Kanon versteckt und das Ganze sei 4stimmig aufzulösen mit kanonischem Eintritt der Melodien beider Stimmen nach einer Brevis, so ist dem keineswegs beizustimmen¹⁾.

Es ist irrig, daß angesichts der Bezeichnung des Stückes als Rondelet eine mehr als 2stimmige Ausführung angenommen werden »muß«, daß die 2. Stimme nur eine leichte Variante der Hauptstimme ist, daß die 2. Stimme Fortsetzung der 1. ist, daß sie die 2. Textstrophe bringt, und daß die »Härten«, die die 4stimmige Auflösung im Gefolge hat, der Praxis des ausgehenden 14. Jahrhunderts durchaus entsprechen.

Vielmehr bezeichnet Rondelet die dichterische Form des Textes, von dem leider nur die beiden Refrains ohne die Textfortsetzungen in der Oxforder Handschrift erhalten sind, aber keine kanonische Musikform. Ferner ist die 2. Stimme eine Gegenstimme, meist in strenger Gegenbewegung, deren 1. und 2. Zeile, die auf den vorletzten Silben ihrer weiblichen Reime Taktmelismen haben, durch Stimmtausch mit der 1. Stimme entstehen, während die beiden Schlußzeilen streng rhythmisch deklamiert, fast ganz syllabisch, beide identisch kadenzierend, schnell zu Ende führen. Weiter ist der Text der 2. Stimme nicht die Fortsetzung, sondern ein gleichzeitig erklingender Antworttext; Wunsch und Gegenwunsch bildet musikalisch ein Ganzes. Da der Rondeaurefrain in jeder Strophe zweimal ganz und einmal halb wiederkehrt und diese erste Hälfte hier zweimal die gleiche Melodie mit Stimmtausch wiederholt, so kommen die Texte trotz ihrer genau gleichzeitigen, fast ganz syllabischen Deklamation doch im Verlauf des Ganzen gut zur Geltung, während die ständig in *f* kadenzierenden Melodien, deren erste Abschnitte bald von der einen, bald von der anderen Stimme gesungen erklingen, die lebhaften Wünsche des Textes anmutig und eindrucksvoll immer wieder zum gleichen Schluß zurückkehrend wiedergeben. Schließlich sind Zusammenklänge auf guten Taktteilen wie *Fbfā* und zweimal *Fae f*, die bei vierstimmiger kanonischer Auflösung entstehen, keineswegs als der damaligen Praxis »durchaus entsprechend« zu bezeichnen (Synkopen oder Vorhalte liegen nicht vor). Übrigens sehe ich keinen Grund, sowohl Dominicus wie Rezon noch in das 14. Jahrhundert zu setzen, da die Überlieferung ihrer Werke diese als durchaus dem 15. Jahrhundert angehörend erscheinen läßt.

Der Takt des Doppelrondos ist $\frac{6}{4}$; die beiden Achtsilber am Schluß haben je 2 Takte, die beiden Neunsilber am Anfang je 3, da bei ihnen an den Schlüssen eine in derartigen Fällen häufig vorkommende rhythmische Dehnung eintritt. Die wesentlich syllabische Deklamation verläuft im alten

1. Vgl. auch die Ausführungen C. Maclean's auf S. 507 dieses Heftes. Die Red.

1. Modus, hier in brevis und semibrevis geschrieben; während Riemann die brevis mit  wiedergibt, scheint mir  als brevis das beste Tonbild zu bieten.

Rezon, 2stimmiges Doppelrondeau.



a
 Ce ron-de - let je vous en - voy - - -
 b
 Le dieu d'a-mours si vous l'o - troy - - -
 b
 e pour con - so - la - ti - on de joy - - -
 a
 e et vous en dont par-fait - te joy - - -
 e en es - pe - ran - ce d'a - voir mieux cen que vous
 e en a - crois - sant de bien en mieux en ce mois
 de - si - res le mieux.
 pre - sent gra - ci - eux.



Potsdam.

Friedrich Ludwig.

Der Einspruch des Herrn Dr. Fr. Ludwig gegen meine Deutung des Rondelet von Rezon ist wohl ein wenig allzuschneidig. Daß in dem Rondelet nur das Fragment eines Gedichts, nämlich der [Doppel-]Refrain eines eigentlichen Rondeau (der bekannten Form) vorliegt, ist nichts weniger als erwiesen. Daß »Rondelet« sich mit *Rondellus* (Radel, Rota) decken kann, für welchen Terminus die kanonische Faktur bereits im 13. Jahrhundert belegt ist (und zwar ohne die poetische Form des Refrain-Rondeau) liegt auf der Hand. Die höchst auffällige Geeignetheit der Melodie für kanonische Führung im kürzesten Abstände, aus welcher allein ich die Notwendigkeit neuer Lösungsversuche abgeleitet habe, ignoriert Ludwig gänzlich (außer den

2 von mir angedeuteten sind noch einige andere Lösungen möglich). Daß die von Ludwig reproduzierte Stainer'sche Lösung an sich einwandfrei ist, habe ich selbst betont; ich bezweifle nur, daß sie die Absicht des Komponisten voll verwirklicht. Harmoniefremde Noten auf die gute Zeit durch Stillstand auf derselben Stufe oder durch Ergreifen einer Wechselnote sind dem Ende des 14. Jahrhunderts nicht fremd, ich verweise z. B. auf das Credo in Machault's 4st. Messe:



Welcher Grad der Verkürzung der Werte in jedem Falle angebracht ist, läßt sich nicht apodiktisch entscheiden; mir scheint für das liebenswürdige Rondelet  passender als  zu sein. Meine Erklärung des großen Rhythmus der ersten beiden Zeilen als schwer-leicht-schwer (Taktordnung) halte ich für richtiger als die Ludwig's durch Schlußverschleppung. Übrigens genügt es mir, die Aufmerksamkeit auf das dem Sommerkanon verwandte Stück gelenkt zu haben.

Leipzig.

Hugo Riemann.

Musikberichte.

München. Die diesjährigen Wagnerfestspiele im Prinzregententheater brachten den »Ring«, »Tristan« und »Holländer« unter Mottl, die »Meistersinger« unter Nikisch. Begrüßenswert im Interesse der Stileinheitlichkeit war der Umstand, daß man möglichst von der Heranziehung von Gästen, soweit diese nicht unumgänglich notwendig waren, abgesehen hatte. Am eindrucksvollsten waren die Vorstellungen des »Siegfried« und »Tristan«, in denen das Orchester unter Mottl eine berückende Klangschönheit entfaltete, und auch die Vertreter der Hauptpartien (Knote als Siegfried und Tristan, Frau Plaichinger als Brünnhilde und Isolde, Feinhals als Wotan) Vollendetes boten. Weniger gelungen als die vorjährige Aufführung war die diesjährige des »Holländer«, in der die szenische Gestaltung der Schlußszene ebenso wie in »Rheingold« und »Götterdämmerung« immer noch ein ungelöstes Problem bleibt. Gänzlich zu verwerfen sind stillose Naturalismen wie in den »Meistersingern«, wo Sachs mit seinem Geklopfe Evchens und Walters Gesang störte. Auch musikalisch stand die zweite Meistersingeraufführung, zu der Nikisch wohl zu wenig Proben hatte, nicht ganz auf der Höhe (die erste Meistersingeraufführung unter Mottl zu hören, war dem Referenten unmöglich).

Edgar Istel.

Paris. Les derniers événements musicaux de l'année 1904-1905, à Paris, ont été les concours du Conservatoire, du prix de Rome et du prix Rubinstein. Les premiers ont eu lieu, contrairement à la coutume, non pas dans la salle du Conservatoire jugée trop petite, mais dans celle, beaucoup plus vaste, de l'Opéra-Comique, place Favart. Le seul avantage, et fort discuté, a été d'admettre à ces séances beau-

coup plus de spectateurs, et qui n'avaient pour la plupart aucun droit à y être conviés, et de permettre aux élèves qui se destinent au théâtre de montrer avec plus de relief leurs qualités et leurs défauts scéniques. Moins avantageuse a été pour plusieurs instrumentistes l'apparition sur la scène d'un théâtre comme l'Opéra-Comique, dont la salle n'est pas des plus propices au jugement d'instrumentistes solos. Parmi les lauréats des concours de chant se retrouvent presque tous les artistes que j'ai cités lors de l'exercice public du Conservatoire, et parmi les instrumentistes: MM. de Francmesnil, Dumesnil, Dupré, M^{lles} Caffaret, Arnaud, A. Lamy, Veluard, Kastler (piano); MM. Saury, Bittar, Cantrelle et Bastide (violon), Macon (alto), Doucet et Jamin (violoncelle), Subtil (contrebasse), Joffroy et Laurent (flûte), Pontier (hautbois) Capelle, Moulin et Dubois (clarinette), Rogeau (basson), Coquelet et Hernoult (cor), Mager (piston), Jean Bernard (trompette), Rochut (trombone), Grandjany et M^{lle} Lenars (harpe et harpe chromatique).

Les «prix de Rome» pour la musique ont été décernés par l'Académie des Beaux-Arts, réunie le 1^{er} juillet, à MM. Victor Gallois (né à Douai, en 1880), Marcel Rousseau (né à Paris en 1882, fils de Samuel Rousseau, auquel il a succédé comme critique musical de l'Éclair), Philippe Gaubert (né à Cahors en 1879, flûtiste et second chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire), et Charles Dumas (né à Paris en 1877).

Le Concours Rubinstein, qui n'avait, malgré son intérêt attiré que peu de monde à la salle Erard, s'est terminé par le triomphe de M. Wilhelm Backhaus, jeune pianiste allemand; le jury décerna en outre une mention honorable à M. Bruno Eisner, qui faillit partager le prix avec M. Backhaus; puis à MM. Zvirsky, Helberger, Kreutzer et Turcat. Il n'y eut pas de prix pour les compositeurs, mais seulement deux mentions honorables, décernées à MM. Brugnoli et Bartok.

M. Wilhelm Backhaus, couronné pour le piano, est né à Leipzig le 26 mars 1884; il y étudia, au Conservatoire, de 1894 à 1898, puis à Francfort-sur-Main, avec d'Albert (1899). En 1900, il partit pour l'Angleterre, où il participa à des concerts de Kubelik et de la Patti. A Paris, il s'était fait entendre avec Kubelik.

En province, l'habitude, ou mieux, la mode des représentations en plein air se poursuit chaque été, avec des alternatives de réussite et d'insuccès. Cette année, la «Théâtre de la Nature», à Cauterets, dans les Pyrénées, jouait l'*Arlésienne* et *Siegfried*. Orange, avait attiré l'attention de la «Société des Grandes Auditions», et sa présidente, M^{me} Greffuhle, faisant appel à l'impresario Günzbourg, de Monte-Carlo, y avait organisé, avec le concours de notre collègue de l'IMG., M. Astruc, des représentations des *Troyens à Carthage*, de Berlioz, du *Mefistofele* de Boïto, et du *Jules César* de Shakespeare, avec musique de scène de M. Gabriel Fauré. L'orchestre et les chœurs des Concerts-Colonne étaient dirigés par leur chef.

C'eût été une curieuse tentative de représenter dans leur intégrité, en deux séances, comme le fit souvent M. Mottl à Carlsruhe, les deux drames musicaux virgiliens. On ne l'a pas osé, et l'on s'est borné à reprendre les *Troyens à Carthage*, non seulement avec les coupures d'autrefois, mais encore avec la suppression presque totale du rôle d'Énée. Le mauvais temps et le terrible mistral en sont seuls la cause, il est vrai. Un orage épouvantable qui s'abattit sur la région au jour même de la représentation, et faillit même l'empêcher, compromit à tel point la voix de M. Rousselière, que celui-ci dut renoncer à paraître dans le dernier acte. La représentation ainsi écourtée, ressembla plutôt à un concert; M^{me} Litvinne sauva cependant la soirée, avec sa vaillance ordinaire, et M. Plamondon fit bisser la cantilène à d'Iopas.

Représentée une trentaine de fois en 1863, reprise en 1892, sur la même scène du Théâtre-Lyrique, place du Châtelet, la seconde «journée» des *Troyens* ne fait encore partie ni du répertoire de l'Opéra ni de celui de l'Opéra-Comique. La *Prise de Troie*, jouée seule, une quinzaine de soirées, à l'Opéra, en 1899-1900, n'y a jamais reparu; il est doublement regrettable, qu'un essai de représentation des deux parties n'ait pas été tenté à Orange, et, d'autre part, que celle des *Troyens à Carthage*, dans le seul cadre dignes d'eux, n'ait pas donné les résultats souhaités. Il est vrai que l'expérience

peut être tentée de nouveau et avec succès, — pourvu que le mistral ne vienne pas troubler la solennité, comme l'autre jour.

Le *Mefistofele* de Boïto, dont c'était la première audition intégrale en France, fut exécuté pour la première fois à Milan en 1868. C'est dire que l'intérêt musical qui s'attache à cette œuvre n'est peut-être pas des plus considérables. Quoiqu'il en soit, ce fut l'occasion d'entendre le merveilleux chanteur Chaliapine et Mme Cavaliere, qui s'est montrée une Marguerite charmante.

La troisième soirée, consacrée à Shakespeare, fut triomphale, et prouva une fois de plus que les chefs-d'œuvre shakespeariens sont peut-être les seuls absolument à leur place dans le vaste cadre, sans décors, du vieux théâtre romain. Cependant, je suis tout-à-fait de l'avis de notre collègue Pierre Lalo, qui écrit dans *le Temps*: « On peut tenir pour assuré que fort peu de drames musicaux ont chance de convenir au Théâtre Antique; et les conditions nécessaires qu'ils doivent posséder peuvent se définir en peu de mots. Une action tragique simplement et profondément humaine, qui met à la scène ce qu'il y a d'éternel dans le cœur des hommes; une musique ordonnée par grandes lignes et par larges plans, des idées et des formes sonores, toujours amples, nettes et fortes, atteignant par les moyens les plus simples à l'émotion et à la beauté. Cette définition est exactement celle de la tragédie lyrique de Gluck: si la musique peut régner au théâtre d'Orange, c'est en Gluck seul qu'on doit avoir foi pour y fonder son empire. » Et en effet, la représentation d'*Orphée*, donnée il y a deux ans au Théâtre Antique, remporta le plus grand succès parmi toutes les œuvres, même dramatiques, qui y furent données l'été de 1903.

A Nîmes, dont les arènes sont deux fois plus spacieuses que l'amphithéâtre oranien, des représentations théâtrales ont été organisées. On avait choisi *Vénus et Adonis*, de M. Xavier Leroux, avec M^{me} Héglon pour principale interprète, et *Amica* de M. Mascagni. Ces deux partitions étaient-elles bien appropriées au cadre immense des arènes? Toujours est-il que le succès n'a pas répondu à l'attente des organisateurs des représentations des 13 et 15 août dernier, et que la seconde, ne put être achevée faute de musiciens! La soirée se termina par une émeute comme on sait en faire dans le Midi, et particulièrement à Nîmes; le public, furieux que musiciens et choristes, ne pouvant être payés, se fussent déclarés en grève avant la représentation d'*Amica*, mit le feu à tout ce qu'il put trouver de combustible dans les arènes. Ce n'est qu'à grande peine que les décors et la scène purent échapper à l'incendie.

Peut-être tirera-t-on quelque moralité de ce violent incident et se persuadera-t-on que des représentations comme celles auxquelles on convie maintenant un peu partout le public, ne doivent être tentées qu'après une préparation suffisante, en vue d'une grande solennité locale ou régionale, susceptible d'attirer et d'intéresser réellement, non pas des archéologues, des lettrés ou des dilettantes, mais le peuple tout entier d'une province ou d'une nation.

J.-G. Prod'homme.

Notizen.

Bayreuth. Die nächstjährigen Festspiele werden außer »Parsifal« die Werke »Tannhäuser«, »Der Ring des Nibelungen« und in völlig neuer Inszenierung »Tristan und Isolde« bringen.

Berlin. Die 12. Delegiertenversammlung des »Allgemeinen Deutschen Chorsänger-Verbandes« ist aus allen Teilen Deutschlands zahlreich beschiedt worden. Der Verband sucht in erster Linie den teilweise so überaus mißlichen wirtschaftlichen Verhältnissen der Chorsänger abzuhelpfen. Das Verlangen des Verbandes, diejenigen Theater, an denen keine Pensionskasse besteht, unter das Invaliditäts- und Altersversicherungsgesetz gestellt zu sehen, ist unbedingt gerechtfertigt.

Dr. Hugo Goldschmidt hat sein Amt als Leiter des Klindworth-Scharwenka-Konservatorium aufgegeben, um sich fortan ungestört seinen musikwissenschaftlichen Arbeiten widmen zu können.

Bremen. Die 21. Delegiertenversammlung des »Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes« beschäftigte sich in erster Linie mit der besonders in letzter Zeit viel erörterten Frage der unstatthaften Militärmusikkonkurrenz, die von dem Verband seit längerem mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln bekämpft wird.

Jena. Dr. Hugo Dinger, Privatdozent der Philosophie an der Universität, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden. Dinger ist der Verfasser des sehr bemerkenswerten Buches »Richard Wagners geistige Entwicklung«, das leider immer noch nicht über den ersten Teil gelangt ist.

Leipzig. Prof. Dr. Artur Seidl, der Dozent für Musikgeschichte am Leipziger kgl. Konservatorium hat, wie wir einer Zuschrift entnehmen, die Vorlesungen über Musikgeschichte auch auf die Gebiete Literatur und Ästhetik ausgedehnt. Ferner fanden einige Führungen durch das Leipziger Kunstmuseum (besonders Klinger's »Beethoven«) statt. Das letztere betrifft eine Neuerung, die sicher warm begrüßt werden darf, denn es kann nur nützlich sein, wenn angehende Musiker auch zu den Schwesterkünsten der Musik wenigstens einige Beziehungen erhalten. Im übrigen werden aber einige Zweifel laut, ob nicht die Musikgeschichte durch das Kultivieren der Ästhetik (Seidl ist bekanntlich in erster Linie Ästhetiker) in den Hintergrund geschoben wird, da von einer Vermehrung der Stundenzahl nichts gemeldet wird. Solange die Musikästhetik auf keine positiveren Resultate wie bis dahin zurückblicken darf und vor allem die Konservatoristen nicht über eine bessere allgemeine Bildung verfügen, die für ästhetische Fragen jeglicher Art Grundbedingung ist, wird man sehr gut tun, daran zu halten, den Zöglingen einen möglichst klaren Begriff von der Entwicklung der von ihnen studierten Kunst zu geben. Vorläufig können Musikgeschichte und Musikästhetik nur getrennt behandelt werden, vor allem für Konservatoristen, die für beide Gebiete auch kaum die notwendigsten Vorkenntnisse mitbringen. A. H.

London. — The remarks¹⁾ in article at VI, 466 on transcription in "*Dufay and his Contemporaries*", page 60 (facsimile 8) are just, (though the title "3st. Krebekanon" is of course not in the original, and is now added; the distinguished transcribers had not the Machault example (J. Wolf, II, 40) then in 1898 available to help them, and they did not guess the real meaning of "dyapason piglia". The resulting satisfactory harmony, along with the words in the monitory text, show now that the double cancrizans was what was intended. When parts enter simultaneously ("sença demorare") round-fashion, the pieces are only by courtesy dignified with the title of canon; and Cancrizantia like this being very easy to make must have been early discovered. — As to the 2nd piece (page 185, facsimile 4), which the article says was "nicht richtig gelöst", a similar concession cannot be made. Doubtless it is physically possible to add a real unison-canon at the $\frac{1}{2}$ bar to each of these themes (upper and lower). But there is nothing in the original to indicate it, though elsewhere in such cases there are marks, or the word "fuga" etc. Moreover the resulting 4 equal-voice parts are enormously crowded, and make quite distressing harmony overlying the very simple and pretty tune; the canonical imitations begin even on a $\frac{3}{4}$, to go no further. The diatonic themes of that period constantly permit of canonical imitation not really designed, and it cannot be admitted that the transcription here erred, or omitted anything which the composer may reasonably be supposed to have intended. It is not the business of transcribers to try to exhaust canonic polymorphism good and bad.

The *knowledge of "harmony" by old contrapuntists* just resembled ours of acoustics, subconscious realization; the wisdom of the *abnormis sapiens*. Our Dutch neighbours say, "De koe weet niet waar haar de staart toe dient, voor dat zij die kwijt is", and what music has lost with loss of this polyphony-breeding Paradisaical innocence can never be estimated. However the fact remains that counterpoint cannot and never could exist without harmony, being nothing but the degree of melodical motion lying in the constituent parts of successive harmony. This no where better brought out than in H. Walford Davies's clever 10-page article "Counterpoint" in the new "Grove" (see Bücherschau), which ends as follows: —

1) Vgl. auch den Artikel von F. Ludwig auf Seite 502 dieses Heftes.

"To turn back to its vital position in musical affairs, it may be said that counterpoint in its wider, ideal sense has reached two great historic crises of perfection. The first was in Palestrina (d. 1594), the second in Bach (d. 1750). The harmonic innocence of the one was as wonderful as the harmonic complexity of the other. In one, contrapuntal achievements never since surpassed involved only the use of two chords (the triad and chord of the sixth), three suspensions, and a few stereotyped patterns of passing-notes; in the other Bach combined all that counterpoint had achieved with all that harmony had achieved and more, puzzling his contemporaries and anticipating his successors. After each of these perfections men turned to develop other things. After the first came Monteverde's revolution, and harmony was developed; after the second came Haydn, and instrumental forms were evolved. In each case the temporary contrapuntal decadence was remarkable. It is as inconceivable that Bach could have written the childlike harmonic iterations of Mozart's early sonatas as that Palestrina could have written a Scarlatti aria. But in each case the recovery of contrapuntal power was equally certain. Beethoven's mighty genius rather turned men's thoughts and affections away from counterpoint, but since his time it has been in the ascendant. Brahms has indicated the direction of development, and his *Deutsches Requiem* seems, more than any other modern work, to combine the arts of Palestrina, Bach, and Beethoven. The counterpoint of the first of these masters, the harmony and counterpoint of the second, the harmony and form of the third, await their consummation. Towards this musicians work, while their expectation is set upon another great leader. If we may judge from the past, he will not be fully understood when he comes, and he will certainly be a great master of counterpoint?"

Edward Grieg, asked by editor of "Contemporary Review" to write literally on *his first success*, has turned the matter philosophically (July, 1905). First anecdotes of childhood, only in part about music. E. g. that he, a Norwegian boy, translated "der gemeine Hollunder" as "the common Dutchman", which savours somewhat of a chestnut. Next about Leipzig Conservatorium, where he went aged 15. The usual sharp homesickness of a sensitive mind; though his lodging-host said, "Look here, my dear Herr Grieg, here are the same sun, the same moon, and the same good God that you have at home". He is severe on Plaidy (1810—1874): —

"His method of teaching was one of the least intelligent possible. How he sat there during the lesson, — a little fat bald man planted straight up by the piano, his left forefinger behind his ear, while the pupil played on in the deadliest weariness, admonishing in the ever repeated words, Slowly, always slowly, firm; lift your fingers; slow, firm; lift your fingers! It was maddening. Besides, it sometimes happened that when the pupil got up from the piano, he took his place. . . . We knew beforehand, to a hair, when Plaidy was going to exhibit. It happened when a scholar brought with him Mendelssohn's *Scherzo Capriccioso* in E or his *Capriccio* in B minor. In either case Plaidy spread himself out as well as possible at the piano in the slow introduction. . . His playing was a living illustration of his theories: Slow, strong; lift the fingers. And besides there was his everlasting punctuation, if I may so express it, his perpetual separating out of the smallest phrases. Eternal commas, semicolons, notes of exclamation, dashes, and between these — absolutely nothing. Not a trace of contents. A Philistine bill-of-fare show. But then came the glorious moment. The slow introduction was over, the allegro was to follow on. And now we knew exactly what would happen. As sure as two and two make four, so certain was it that Plaidy would get up from the piano and with an assumed quiet, as if casually, remark And so on. Just think; to be a teacher of the Leipzig Conservatorium, with a great reputation for capacity, and just to be able to play the slow movements of two Mendelssohn *Capriccios*. With all that the poor man imagined seriously that we did not see through him; it was most comical.

But I will not be unjust. I have already indicated that I was lacking in the conditions necessary for appreciating Plaidy. For there were scholars who by blindly following his principles were able to show surprisingly brilliant technical results. The finest technique of all was that displayed by the Englishman, J. F. Barnett, who was a sworn follower of Plaidy. Hard working and energetic, he attained to a broad interpretation of Beethoven which won our highest respect. Here comes in an episode which I cannot refrain from telling. One dark winter evening Barnett was for the first time to play Beethoven's E flat concerto at the Gewandhaus, a rare honour for a Conservatorist. The concert was to begin at half-past six. At half-past five I was in the Conservatorium — which was usually empty at the time — having gone there to fetch a music-book which I had forgotten. To my astonishment I heard apparently from one of the class-rooms notes like those of a beginner

— one note coming slowly after another. The next moment it struck me that they were passages out of the Allegro of the E flat concerto, played, not adagio, but very much slower. I opened the door slightly. It was Barnett, who had the courage to carry out his method to its utmost consequences, and that just before his public appearance. And I did not grudge the amiable and modest artist the results of his assiduity. A couple of hours later the magnificent passages came out like a shower of pearls with absolute clearness. He had a brilliant success”.

Later Grieg was taught by E. F. Wenzel (1808—1880), who “did not play the introductions to Mendelssohn’s Capriccios; in fact he did not play at all”; but “there was music behind his words”. Also by Moscheles (1794—1870), of whom: —

“Many hard things have been said about old Moscheles as a teacher. I stand up for him with the greatest warmth. It is true that he was naive enough to believe that he imposed on us by seizing every opportunity to run down Chopin and Schumann, whom I secretly adored; but he could play beautifully: and he did; often taking up the whole lesson. Especially his interpretations of Beethoven, whom he worshipped, were splendid. They were conscientious, full of character, and noble, without any straining after effect”.

This is what the article, really very clever, comes to at end; though Grieg is probably not the best judge of what he owed to Conservatorium training: —

“That I had in myself sufficient power to shake the yoke off afterwards, to throw away all the superfluous rubbish with which I had been encumbered by my poverty-stricken education both at home and abroad — an education lumbering and one-sided, and tending to drive my natural talents into a totally wrong course: that power was my salvation and my good fortune. And as soon as I became conscious of that power, as soon as I clearly beheld myself, then I realized what I may call my only success”.

C. M.

Kopenhagen. Hier starb Mitte Juli der 1836 geborene dänische Musiker Jørgen Malling. Als Lehrer am Konservatorium von Wilh. Matthison Hansen tätig, hatte er sich seit einigen Jahren wegen Kränklichkeit aus dem öffentlichen Leben zurückgezogen. Im Frühjahr komponierte er jedoch noch die frische wirkungsvolle Kantate zur Versammlung für Schulkinderesang. Malling’s Leben war ein etwas unruhiges. Als Jüngling kämpfte er eifrig für die Chevimethode — wenn auch ohne Glück — wirkte eine Zeitlang in der Provinzstadt Terndborg und hierauf in Schweden. Später wanderte er nach Deutschland, wo er in München längere Zeit lebte und mehrere von seinen Kompositionen aufgeführt wurden. Von seinem ursprünglichen Talent zeugten schon das op. 2 Schottische Volkslieder; von seinen späteren Kompositionen sind einige Opern, das große Konzertstück Kuvela (nach Ossian), sowie Lieder und Klavierstücke zu nennen.

W. B.

Straßburg i. E. Dr. Friedrich Ludwig (Potsdam) hat sich an der Universität als Privatdozent für Musikwissenschaft niedergelassen. Die Antrittsvorlesung über das Thema »Über die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte« findet am Anfang des Wintersemesters statt. Im Winter liest Ludwig ein zweistündiges Colleg »Über Johann Sebastian Bach«, und hält musikwissenschaftliche Übungen ab.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

<p>Boleška, J., Ein Jahrzehnt des Böhmischen Streichquartetts 1892—1902. 2. Aufl. 8°. Prag, M. Urbánek. M —, 80.</p>	<p>Chop, Max, Richard Wagner’s fliegender Holländer. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert. 16°. 91 S. Reklam’s Universalbibliothek Nr. 4709. M —, 20.</p>
---	--

Grove's Dictionary of Music and Musicians. Edited by J. A. Fuller Maitland. In 5 volumes. Vol. I, A—E. London, Macmillans, 1904. pp. 800, Royal 8vo. £ 1.1.0.

The "dictionary" was once only a word-vocabulary (Wörterbuch), with or without translation into a 2nd language, partial, and in anything but alphabetical order. Such vocabularies were called variously inter alia: — *Catholicon* (*καθολικὸν βιβλίον*, general manual); *Dictionarium* (collection of dictiones or expressions); *Gazophylacium* (*γαζοφυλάκιον*, treasury); *Glossarium* (collection of "glosses", *γλωσσάματα*, or unusual terms explained); *Glossographia* *γλωσσογραφία*, the same); *Hortus vocabularum* (garden of words); *Lexicon* (*λεξικὸν βιβλίον*, same as glossary; *Medulla* (marrow); *Promptorium* (store-room); *Thesaurus* (*θησαυρός*, treasury); *Vocabularium* (collection of substantives); etc. In course of time, alphabetical order crept in, and even the grossly hybrid title *Abecedarium*. Eventually "dictionary" became the favourite title (first used by John of Garland in 1225), and since end of XVI century alphabetical order became universal. Thereafter, by combining the 2 ideas, "dictionary" came to mean any exhaustive or large reference-work (whether about dictiones or not) in alphabetical order. And so now. — The first Dictionary of Music was purely technological-verbal, — the Latin alphabetical catalogue *Terminorum Musicae Diffinitorium* of the Belgian Johannes Tinctorius (1446—1511), published at Naples about 1475, in Latin with German translation by H. Bellermann in Chrysander's *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, 1863. Biography and bibliography were first added nearly 3 centuries later in the "Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek" by J. G. Walther of Weimar (1684—1748), published in 1732. The first exclusively biographical dictionary of music was the monumental "Historisch biographisches Lexikon der Tonkünstler" of E. L. Gerber of Sondershausen (1746—1819), published Breitkopf 1790—92; but then this does not stand by itself, and only supplements Walther. Walther and Gerber have been the fountain-head types of respectively all later (a) general comprehensive musical dictionaries, (b) solely biographical musical dictionaries. The development to date can be seen either concisely under "Lexika" in H. Riemann's *Musik-Lexikon*, or more fully under "Dictionaries" by A. G. Chouquet (1819—1886) of Paris, brought up to date by editor, in

the work under review. That work itself falls under the head of "a". — Sir George Grove (1820—1900), not in his element in directing a music-school, was much more in it in organizing a cooperative literary reference-work, of which he was in almost dictatorial charge, and in which he wrote considerably himself. His intellectual bias gave him a great grasp of literary detail; his varied life (engineer, Palestine explorer, Crystal Palace secretary, Magazine editor, etc.) served to ripen this talent; his own public writing was a perfect model of compressed thought, lit up always by enthusiasm and often by bright imagination; the mantle in fine of Pierre Bayle lay on his shoulders. Hence his co-operative "Dictionary of Music and Musicians" (4 vols and Appendix, pp. 3125, Royal 8vo, published Macmillans 1878—1889) by its size, calibre, and assertion placed itself at once at the head of all such general dictionaries since Mendel plus Reissmann (11 vols. pp. 5961 Sup. R. 8vo, 1870—79). The dictionary was of the combined technological and biographical class; its scope was all-world, treating music as one art and musicians as one family; its biography was not wholly exclusive of the living; the self-introductory preface-description of 1879 was as follows: — "It contains definitions of musical terms; explanations of the forms in which musical works are constructed, and of the methods by which they are elaborated, as well as of the origin, structure, and successive modifications of instruments; histories and descriptions of societies and institutions; notices of the composition, production and contents of important works; lists of the principal published collections; biographies of representative composers, singers, players, and patrons of music — all the points, in short, immediate and remote, on which those interested in the art, and alive to its many and far-reaching associations, can desire to be informed".

Nevertheless this dictionary had grave defects. To those who casually use a work of reference (the very great majority), everything *primâ facie* comprehensive is exhaustive, everything not found is insignificant, everything in type is sound, everything uniform is in equal style. Those on the other hand who by constant use or through intrinsic knowledge look deeper, realize the enormous difficulties of cooperative writing, and soon discover the asthenic points in the results. One of the worst cooperative plans (*quâ plan*) evolved and executed in the English language has been that of the *Encyclopaedia Britannica* (IV. 219; V. 34, 148), one of the best that of

Smith's Dictionary of English National Biography (V, 87), the best of all perhaps Chambers's Encyclopaedia (V, 89). Grove's organisation was not fit to be condemned, but neither was it good. The essence of all encyclopaedic work is the *matrix*, which of course precedes alphabetical arrangement, which must be the product of a single brain, and which, to show successful results, must be incessantly referred to and applied by that same brain during all stages down to at least the first appearance of the book as a complete whole. No really good dictionary was ever produced without these conditions. What Grove's matrix was is not known. Judging by results, it is probable that contributors were allowed to furnish their own sections thereof; if so, these were not properly co-ordinated at headquarters. Compare, from V, 89, what was done with the English Dict. of Nat. Biography. And here comes in the personal question. Grove had the literary-scriptory instinct in one of the highest degrees, but he had not the broader co-ordinative instinct. He had vast energy, but the honeycomb of the bee and the nest of the mason are made by forces other than volcanic. For modern purposes is needed not only the mantle of a Pierre Bayle, but also that of a Charles Knight. Grove had a friend-winning, but not a man-ruling, faculty. He brought together, indeed created, an admirable new body of musico-literary workers (and this is among his chief claims to fame); but when they got to work, he could not direct their labours from behind an impregnable position, and make them amenable to the necessary particularized restraints of editorship, with the patient force of a George Smith cum Leslie Stephen. What was probably the ruling consideration of all, he had only a purely literary knowledge of music acquired in later life, and he was constitutionally in perpetual villenage of an aggravated type to those who knew it from inside. His individual tastes are a minor matter, but it should be mentioned that while having an Amalthea's horn of enthusiasm for two or three classical idols, he was destitute of any perception for new musical developments; the consequence being that he set a bad example to his contributors in a triad of well-known articles of vastly disproportionate length, and until in 1889 a 300-page Appendix (which he did not himself edit) was forced on the scheme, he left the work gravely behind the times. To go to the root of the matter, the above-named are the real causes of the discontent about Grove's Dictionary; which was the most important of English musical publi-

cations, and might have been one of the most satisfactory. In fact in no musical relation did Grove ever shake off amateurdom. The weakness of the matrix showed itself in the unsteady way in which the gradually-appearing work developed itself. The disproportions, the lacunae, the scanty use of continental material, the out-of-dateness, the neglect of the cross-reference system inaugurated by the globe-maker Ephraim Chambers, even the inaccuracy of dates due to want of co-ordination, soon became obvious. And all this, though the intrinsic soundness and good sense of the detailed writing generally could not but be recognized.

The present editor, musical critic of the "Times" and author of various works, has, 26 years after "Grove" began to appear, and 15 years after the Appendix (which he himself then edited), undertaken the ungracious but invaluable task of putting the whole work into shape and bringing it up to date, in a quite new edition which is practically a new book. It may be said at once that there is no agency in England which could give such an earnest of placing the work on a final pinnacle. The principal acknowledged general changes are: — (a) The abolition of A. D. 1450 as an initial back-date. (b) The revision of archaeological, ancient-biographical and chronological matter by the light of such writers as Eitner, Riemann, Wotquenne, &c., and by the help of new original research. (c) The insertion of matter, especially biographical, pertaining to the last quarter-century; there are over 300 quite new articles in this volume, of which over 200 are biographical. (d) Detailed correction of the whole text, — for instance annotated copies of the whole old dictionary have been given given to the editor by F. G. Edwards, W. Barclay Squire, and Herbert Thompson. (e) Improvement of cross-references. (f) Increase of size from 4 to 5 volumes. (g) Employment of a large number of new writers. (h) Distinction between old and new matter, and old and new authorships, by simple methods. — In the following rapidly-surveying notes, the starred articles are wholly new, the others partly so. *Absolute Music (editor), prudent and sound. *Acoustics (J. W. Capstick) fills a void strangely left in original; 10 pages; more or less satisfactory, but the point where acoustics merge into music is evaded. *Alabiev (Rosa Newmarch) marks the first of a series of new articles thoroughly exploring the Russian school. Albert, Charles D', father and son; $\frac{3}{4}$ page; original article by Grove somewhat added to by A. J. Hipkins, and,

contrary to practice of work, all assigned to latter. *Antiphon (W. H. Frere), very useful. *Arte Musicale in Italia (editor) is catalogue of that Ricordi publication. *Aulin (W. W. Cobbett) first of a new well-conducted series of violin articles. Automatic Appliances, 5½ pages, is a composite article; "Extemporizing Machine" therein, 2 pages, is continuation by T. L. Southgate of a small original article by Franklin Taylor; through typographical oversight probably, the name of S. is not given among list of contributors. Bach. As before, "the chronological notices of 3 dozen or so of Bachs are held together by a genealogical tree of the principal shown at head; but a list alphabetical by Christian names (as in Th. Baker's Dict., see IV, 215) would also have been very useful. The notice of J. S. Bach, 7 pages, is composite, Maczewski + Spitta + F. G. Edwards (the latter, Bach in England). *Bantock (editor), 1¼ page, one of a series of excellent articles on that most difficult of all subjects, the contemporary native composer. As to choice of names of such, little exception can on the whole be taken, though 28 who have passed the orchestral ordeal at Queen's Hall Symphony and Promenade and Bournemouth Symphony are absent in this volume. Beethoven. Grove left notes for addition to this, which incorporated by J. S. Shedlock. Grove's Beethoven (47 pages), Mendelssohn (58 pages) and Schubert (63 pages), are the triad mentioned above, intrinsically very fine monographs; loyalty to former editor keeps them in new edition, but publishers might well have issued them as separate book and replaced them here with duly proportioned dictionary articles. *Berger, W. His B♭ symphony played several times at Bournemouth. *Berlioz (W. H. Hadow), 6 pages, very readable, but 2½ are essayistic assessment of B.'s abilities leaving him on the whole with few feathers on; even if such is suitable for a dictionary, B. stands now too high for it; he is in Walhalla, and exempt, unless it be at the hands of a reverent operator, from the dissecting-table; he is said to "lose himself in the wilderness", well this man's wilderness will one day be others' pleasure-ground. *Brahms (editor); 10 pages; the twice repeated insistence that B. is and is to be the "last" of the great German masters is unsafe and unnecessarily provocative; however the article is the best new one in the volume, and, the current Kalbeck apart, no such account of B. is elsewhere to be found. *Byzantine scales (Duncan Hume, noteworthy. *Charpentier, XVII cent. Cecie Stai-

ner), one of a series of most clearly written well-compressed articles on such subjects. *Conducting (R. Vaughan Williams), 8 pages, well put together, with some unnecessarily intemperate writing, and Seidl's "Moderne Dirigenten" not quoted. *Conductus (J. F. R. Stainer), also one of a series; like his sister writes in quite the ablest dictionary style. *Copyright (G. S. Robertson), 3 pages, sound. *Counterpoint (H. Walford Davies), 10 pages; very philosophic dissertation on the historic growth of counterpoint (in its most general sense) alongside of harmony (see Notizen, "London"), and the best way now to teach it; the various technical subdivisions, as Canon, Fugue, Double Counterpoint, &c., are scattered in separate articles. *Dalcroze (Gustav Ferrari), sympathetic and just; does not however sufficiently recognize that D. has created a national style, not only in the songs, but also in the totality of the large works; as Berlioz 60 years before for the first time envisaged the Dauphiné, so now Dalcroze's free rich melodiousness has for the first time summed up the adjacent Pays Romand; each is a Latin development, — sui generis, having next to nothing in common with Teutonic art, and to be judged by separate standard. *Degrees in Music (Ernest Walker), 6½ pages; ends with a sentence which should distinctly have been cut out. *Eunuch Flute (Chr. Welch), a very curious instrument for modifying the natural emitted voice. — One might criticize: — that some of the new contributors make callow and ill-fledged remarks, which should have been trimmed; that there should be a self-denying ordinance to abstain from all adjectives about contemporaries, unless they are in the very front rank; that living executants should be more sparingly and cautiously treated, for no branch lends itself so much to wrong perspective and unconscious favouritism; that a good many articles (e.g. "Analysis", "Breitkopf and Härtel", "Dittersdorf") are even now not brought up to date; that the abbreviatory style of German and American reference-works would contract space at least 30 or 40 per cent, if the English public would accept it; that very occasional textual cross-references however useful are only the embryo of the system, whose real development lies in working out the same fully in the Index, and that for this and other reasons it will surely be impossible for publishers to dispense with a final Index as threatened in the Preface (p. vii); that if a suitable artist could have been found, systematic illustrations would have heightened the effect. — However some at

least of these matters can remedy themselves in succeeding volumes, and recognizing that a co-operative book can never be like a one-man book the matter is going on very well. The editor is shrewd, high-principled, laborious, and anxious to be just; to say nothing of his personal gifts as a writer. Seeing the great increase of musical public interest, the new dictionary should have a very large sale. It is exactly uniform with "Dict. of Political Economy" by same firm, 3 vols. 1894. C. M.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

19. Jahrg. Herausgeg. v. F. X. Haberl. Lex. 8°. IV, 39 u. 190 S. Regensburg, F. Pustet, 1905. № 3, —.

Leichtentritt, Hugo, Frédéric Chopin.

Berühmte Musiker XVI. Herausgegeben von H. Reimann. gr. 8°, 144 S. Harmonie-Verlag, Berlin 1905, geb. № 4, —.

Noch nicht zwei Jahrzehnte sind vergangen, seit Frederick Niecks' wertvolle und umfangreiche Chopin-Biographie erschienen ist, und schon kann dieses Werk, das bisher als kaum zu übertreffende, authentische Darstellung galt, als von eifriger Forschung überholt und, wenigstens was den historischen Tatbestand anbetrifft, in vielen Punkten als veraltet bezeichnet werden. Vornehmlich in Chopins polnischer Heimat ist in den letzten Jahren so viel und so wichtiges, bisher unbekanntes Material zutage gefördert worden, daß eine von Grund aus neu aufbauende Darstellung von des Meisters Lebensgang unternommen werden konnte. Und noch bevor dieses, von Ferdynand Hoesick in polnischer Sprache verfaßte, breit angelegte Werk zum Abschluß gelangt ist (es ist bisher nur der erste, Chopin's Leben bis zum 22. Jahr behandelnde Band erschienen¹⁾), gibt jetzt Hugo Leichtentritt im Harmonie-Verlag eine zwar weniger umfangreiche, aber doch den Stoff erschöpfende Biographie heraus, die nun auch dem deutschen Leser die Kenntnis des neu aufgefundenen, reichen, der sprachlichen Schwierigkeiten wegen jedoch bisher nur wenigen zugänglichen Materials vermitteln soll.

Ohne doch leichtsinnig die Ergebnisse älterer Forschung, vor allem das von Niecks und Karasowski Geleistete außer acht zu

lassen, fußt Leichtentritt in der Darstellung von Chopin's Jugend- und Jünglingsjahren größtenteils auf dem erwähnten Werke Hoesick's. während er für die späteren Zeiten von neuen Quellen hauptsächlich die von dem polnischen Komponisten Mieczyslaw Karłowicz herausgegebene Briefsammlung²⁾ heranzieht. Es erübrigt, auf die vielfachen Berichtigungen von Irrtümern der früheren Biographen, auf den Zuwachs von Kenntnissen, die jenen neuen Quellen zu verdanken sind und die es ermöglichen, manche bisher in Dunkel gehüllten Lebensabschnitte des Komponisten aufzuhellen, an dieser Stelle näher einzugehen. Leichtentritt selbst hat in unserer Zeitschrift bei Erscheinen des Hoesick'schen Werkes eingehend darüber gehandelt³⁾, ebenso wie die neuen Ergebnisse der Karłowicz'schen Briefsammlung durch Adolf Chybiński bereits eine ausführliche Besprechung erfahren haben⁴⁾.

Daß es Leichtentritt gelungen ist, diese Überfülle von Stoff in dem verhältnismäßig so engen Rahmen zu bewältigen, ist gewiß kein geringes Verdienst. Andererseits aber konnte eben diese ihm auferlegte Raumbeschränkung den Verfasser leichter vor der naheliegenden Gefahr, sich in Einzelheiten zu verlieren, bewahren. Auf nur 130 Seiten ist eine umfassende Schilderung von Chopin's Leben und Charakter, verbunden mit einer Wertung der hauptsächlichsten Werke zusammengedrängt. Alles Unwesentliche ist ausgeschieden, und doch scheint kaum etwas vernachlässigt zu sein, das zur Vervollständigung der Charakteristik hätte beitragen können. Wo es nur immer angeht, überläßt Leichtentritt dem Meister selbst das Wort, und diese vielen eingestreuten Briefauszüge und Tagebuchblätter, die unmittelbar zu dem Leser sprechen, geben der Darstellung einen großen Reiz. Daneben erfahren das polnische und später das Pariser Milieu, in dem Chopin sich bewegte, eine eingehende Schilderung, wobei dem Verfasser seine augenscheinlich große Belesenheit auch auf außermusikalischem Gebiete zustatten kommt. So ist unter anderem auch das erst vor einigen Jahren in deutscher Sprache erschienene Tagebuch des Malers Eugène Delacroix (Berlin 1903) als Quelle herangezogen.

Da nur wenige von Chopin's Compositionen mit gewissen äußeren Ereignissen seines Lebens direkt in Beziehung zu bringen sind, nur wenige einer besonderen Gelegen-

1) Ferdynand Hoesick: Chopin zycie i twórczość. I. Warschau 1904.

2) Mieczyslaw Karłowicz: Niewydane dotychczas Panniatki po Chopinie, Warschau 1904. Auch französisch erschienen als Souvenirs inédits de Fr. Chopin. Paris 1904.

3) Zeitschrift der I. M. V. p. 357—360.

4) Zeitschrift der I. M. V. p. 219—224.

heit ihr Dasein verdanken, hat Leichtentritt gut getan, die einzelnen Werke zur Besprechung in Gruppen, meist außerhalb des biographischen Zusammenhangs zu vereinigen. Und diese poetisch-musikalischen Analysen der Etudenwerke, der Impromptus, der Balladen und namentlich auch der Tänze gehören zu den besten Partien des Buches. Der Verfasser verbindet hier ungewöhnlich sensitives Musikempfinden, dem sich noch ein besonders ausgeprägter Sinn für die klanglichen Reize des Instruments gesellt, mit feingebildetem, künstlerischem Geschmack: Eigenschaften, die es ihm ermöglichen, während er dem musikalischen Aufbau eines Tonstückes nachgeht, zugleich dessen ideellen Verlauf bis in die geheimsten Regungen zu verfolgen. Dazu ist ihm die seltene Gabe eigen, dem scheinbar ganz in Stimmung aufgelösten, musikalisch-poetischen Gehalt derartiger, der Zergliederung und Übersetzung in das allzu eng umgrenzende, allzu deutliche Wort widerstrebender Gebilde in prägnantester Form sprachlichen Ausdruck zu verleihen. Die feinsinnigen Bemerkungen dieser Abschnitte werden auch dem Pianisten manch wertvolle Anregung geben, ebenso wie die, sich häufig mit den modernsten Anschauungen berührenden, klaviertechnischen Auslassungen Chopin's, auf die Leichtentritt mehrfach näher eingeht.

Bei der spezifisch musikalischen Erörterung der Kompositionen hat sich Leichtentritt, wie er schon im Vorwort bemerkt, darauf beschränken müssen: »wenigstens die neuartige Harmonik Chopin's sachlich genauer darzustellen, als es bisher geschehen war.« Auffallend ist es, daß er an keiner Stelle dieser Abschnitte andeutet, welch großen Einfluß die Werke Bach's gerade in harmonischer Beziehung auf Chopin's Kompositionstechnik gehabt haben. Er erzählt wohl, daß Chopin für seinen Privatgebrauch die Pariser Bach-Ausgabe korrigierte, daß er einer Schülerin hintereinander 14 Präludien und Fugen aus dem wohltemperierten Klavier auswendig vorspielte und der Erstaunten entgegnete: »Cela ne s'oublie jamais!«, er berichtet ferner, daß Chopin in Palma außer eigenen Skizzen von Musikalien nur Werke von Bach mit sich führte, er macht auf die Schärfe der Zeichnung in Chopin's Kompositionen, auf das Festhalten einer einmal angenommenen Stimmenzahl, auf die Vorliebe von Orgelpunkten, harten Durchgängen, Modulationen vermittelst der neapolitanischen Sexte aufmerksam, ohne aber, was doch nahe liegt, darauf hinzuweisen, daß diese harmonischen Besonderheiten wohl eben in der eingehenden Beschäftigung mit Bach's Werken ihren Ursprung haben möchten. Auch manche

harmonische Wendung, die der Verfasser als Chopin'sche Merkwürdigkeit hervorhebt, deren logische Erklärung er aber schuldig bleibt, läßt sich auf Bach'schen Einfluß zurückführen, so z. B. auf Seite 84 (zu No. 24) der direkte Schluß von der zweiten Dominante (verminderter Septakkord von *gis* auf dem Orgelpunkt *d*) zur Tonika (*d-moll*) mit Überspringung der eigentlichen Dominante. Das *as* ferner im Dominantakkord auf *cis* (p. 83 zu No. 13) ist als eine bei Bach sehr häufige Vorausnahme der Terz zur nachfolgenden Tonika *fis* leicht zu deuten. Ein stark betontes *C-dur* endlich innerhalb eines *H-dur*-Satzes (p. 107, op. 38, No. 4) wird, als Tonart der neapolitanischen Sexte (*e g c*) angenommen, nicht als gar so fernliegend erscheinen. Abgesehen hiervon jedoch gelangt Leichtentritt bei der harmonischen Analyse zu interessanten Resultaten. So zeigt er, wie viele von Chopin's harmonischen Eigentümlichkeiten auf dem Wege über Liszt-Wagner in die Werke der neudeutschen Schule übergegangen sind. Eine erschöpfende Behandlung dieses Gegenstandes konnte innerhalb so eng gezogener Grenzen kaum möglich sein, was der Verfasser selbst auch im Vorwort betont und deshalb versprochen hat, bei anderer Gelegenheit in ausführlicherer Weise auf diese Untersuchungen zurückzukommen.

Das Werkchen zeigt die bekannte, namentlich in der Anordnung des Druckes vortreffliche Ausstattung. Den gezielten Inhalt der Schrift ergänzen zahlreiche, dem Text in guten Reproduktionen beigegebene Porträts und Faksimiles.

L. Landshoff.

Mantuani, Josef, Geschichte der Musik in Wien. 1. Tl. Von den Römerzeiten bis zum Tode des Kaisers Max I. Mit vielen in den Text gedr. Ill. u. Notenbeisp., 2 Tafeln u. einem Anhange von 54 Musikstücken. Separat-abdr. aus Bd. III der »Geschichte der Stadt Wien.« IV u. 340 S. Wien, A. Holzhausen, 1904. M 50,—.

Seit Mosel, Simon Franz Molitor, Sonnleithner usw. bis zu unseren österr. Denkmälern der Tonkunst hat im Verein mit der rein historischen die spezifisch österr. Musikforschung und damit die Idee einer Geschichte der Tonkunst in Österreich ganz gewiß einen erklecklichen Schritt nach vorwärts getan. Dieser Umstand mochte zum nicht geringen Teil den Gedanken gezeitigt haben, daß nunmehr der Zeitpunkt gekommen sei, auch die verheißungsvolle und vielfach mit der ersteren parallel laufende Idee einer Geschichte der Musik in Wien

Fleisch werden zu lassen. Der Altertumsverein in Wien hat diese auf jeden Fall hochverdientliche Aufgabe Herrn Josef Mantuani anvertraut; ihm, dem bewährten heimischen Bibliographen mit seinen vielseitigen Verbindungen und als Beamten der Hofbibliothek war ja, wie vielleicht nicht sobald jemandem, Rohmaterial in Fülle zugänglich und geläufig.

So liegt denn der 1. Teil einer breit und großstilig angelegten Arbeit als Frucht vor uns.

Mantuani versucht seiner Materie auf dem Wege der chronolog.-histor. Periodisierung beizukommen; er disponiert folgendermaßen: I. Die Römerzeit, II. Von der Einführung des Christentums bis einschl. zur Karolingerzeit, III. Die Zeit der deutschen Herrscherhäuser bis Rudolf von Habsburg, IV. Von Rudolf I. bis Kaiser Friedrich III., V. Die Zeit Kaiser Max I. Ich halte diese Art Disposition, den Abschnitt V ausgenommen, nicht allein für das vorliegende Werk, sondern überhaupt für eine Geschichte der Musik, also eines selbständigen Organismus, der aus seinem eigensten Wesen heraus zu behandeln ist, für grundsätzlich verfehlt. Die Abschweifungen, Wiederanknüpfungen, Wiederholungen und die Auflösung der logischen Entwicklung in eine Menge Kaleidoskopbildchen statt eines großen übersichtlichen Gesamtbildes zeigen symptomatisch das Grundübel des Werkes. Der Abschnitt »Römerzeit« beginnt mit dem Satze: »Die Wurzeln der Musikübung Wiens reichen weit in das Altertum zurück und ruhen auf uralten (!) Traditionen, trotzdem (?) die nicht immer freundlichen Schicksale der österr. Residenz sehr viele Spuren dieser Kunsttätigkeit getilgt haben.« Das historisierende Ausholen *ab urbe condita* schmeckt doch schon zu sehr nach alter Chronistenmanier und ist zudem hier ganz unangebracht. Denn das Zitat können so ziemlich alle ursprünglich römischen Siedlungen in Anspruch nehmen, einige vielleicht (z. B. Carnuntum) in erhöhterem Maße als Wien. Die Traditionen von römischen Trompetern, Pfeifern und Possenreißern bieten im allgemeinen und für sich zu wenig individuelles Interesse, ganz abgesehen davon, daß die Musikübung der Römer mit der Entwicklung und Übung unserer heutigen Musikkunst blutwenig zu schaffen hat. Überhaupt verführt den Verfasser das Bestreben, die Vergangenheit der heutigen Musik- und österr. Residenzstadt möglichst zu glorifizieren, zu Reklamationen von Tatsachen und Errungenschaften außerhalb des Bannkreises von Wien, die auf die labile Basis von Analogien oder Wahrscheinlichkeitsschlüssen gestellt sind. So heißt es beispielsweise bezüglich der Bekanntheit der

Mehrstimmigkeit des Gesanges in Wien im 13. Jahrh. S. 88: »Bei den innumigen Beziehungen Österreichs zu Italien, besonders aber zur Patriarchatsmetropole Aquileja, ist die Bekanntheit mit der Technik der Mehrstimmigkeit auch für Wien als höchstwahrscheinlich anzunehmen, was auch der älteste, bisher in unseren Ländern (in Zara, Dalmatien) gefundene mehrstimmige und bislang gänzlich unbekanntes Gesang beweist« usw. Dann S. 166, die *Trienter Codices* betreffend: »Sie sind im Süden entstanden, beweisen aber durch die Universalität ihrer Texte und den (?) aus allen Nationen vertretenen Komponisten, daß sie, ausgenommen die Gelegenheitsgesänge, eine für den Trienter Dom veranstaltete Sammlung von sonst weit verbreiteten Kompositionen enthalten. Sie spiegeln, wenn auch indirekt, doch sicher die Wiener Kunst dieser Zeit wieder. Jedenfalls ist die Mensuralmusik, wie sie uns in den Trienter Handschriften vorliegt, in Wien, zumindest bei St. Stephan, in vollem Umfange bekannt gewesen« usw.

Ebenso kann das Vorhandensein von musikalischen Druckwerken und Handschriften in Wien — und Mantuani zieht nahezu das ganze Inventar der Hofbibliothek heran — nicht durchaus als zwingender Beweis dafür dienen, daß die Musik auch in Wien oder »in der Gegend von Wien«, wenn nicht bodenständig, so doch lebendig gewesen ist.

Daß Mantuani auf dem Gebiet der katholischen Liturgie wohl bewandert ist, läßt das Buch erkennen. Nur, glaube ich, wurde in dieser Beziehung zuviel des Guten getan. Es ist, als wollte der Verfasser damit die Lücken auf anderen Seiten verbrämen und Wiener Kirchenmusikvereine und -Schülern ein besonderes Angebinde machen. Die Frage ist nur, ob der mit viel Raumaufwand und Apparat inszenierte Versuch, möglichst viel geistliche Gesänge »auch« für Wien einzufangen und nachzuweisen, nicht allzu problematischen Wertes ist, insofern als ihr Ursprung oder lokaler Geltungsbereich ausschließlich für den Wiener Boden ja nicht durchaus feststeht. Dasselbe gilt vom weltlichen Lied, für das bei Mantuani die Hauptstütze der Argumentation das Liederbuch Schmelztl's bildet, wie für den liturgischen Gesang das Gesangbüchlein von Corner.

Der Wiener Bürger und Schottenschulmeister hat, wie aus Elsa Bienenfeld's sehr beachtenswertem Aufsatz (»Wolfgang Schmelztl, sein Liederbuch (1544) usw.« S. d. IMG. VI. Jahrg., 1) zu entnehmen ist, gewiß »die besten, elitesten und seltzamsten deutschen Gesänge, so er in Österreich und

anderswo herbekommen« zusammengelesen. »Es ist aber die Bemerkung zu machen,« heißt's dort (S. 126) weiter, »daß ein wienerisches Volkslied noch nicht existiert. Im wesentlichen sind die Melodien dieselben, wie sie in ganz Deutschland und in den deutschen Niederlanden gesungen wurden; daß sich hier und da flüchtige Ansätze von spezifisch österreichischen Volksliedern zeigen, läßt sich nur an einigen Fragmenten nachweisen« usw. Der Anteil Wiens am gemeindeutschen Volksgesang wäre, wenn es überhaupt der Beweise bedürfte, auch aus den vom Verfasser bezogenen und zeitlich vorangehenden Wiener Tabulaturen (1515—1519 bzw. 1523) Hans Judenkünig's zu ersehen gewesen. Anführen möchte ich, daß die »*Utilis et compendiaria introductio*« u. a. ein liturgisch erwähnenswertes »Christ ist erstanden« (2stimmig. Tenor und Baß) enthält; ich gebe hier den Tenor:



(Die Melodie stimmt im Hauptgange mit der des Manuskripts der Bibl. Berlin mus. Z. 8037, Eitner Monatsh. 1874, Beil. S. 1. dann mit der bei Meister-Bäumker Nr. 117 »Jesus ist ein süßer Nam', mitgeteilten überein. Den 2. Teil der Sequenz in der Proportz: »Vnd wer er nit erstanden« siehe bei Körte »Laute und Lautenmusik« usw. Beiheft III. der IMG. S. 106.) Es wird an der Zeit sein, die Aufmerksamkeit der Liedforschung ernstlich auf die Tabulaturen hinzulenken; denn die Tabulaturen mit ihren zahllosen Liederarrangements sind nicht nur Niederschläge von bekannten Liedsammlungen, sondern höchstwahrscheinlich oft auch Surrogate für unbekannt gebliebene oder verloren gegangene Liedsammlungen und darum für die Kritik der Liedweisen von nicht zu ignorierender Bedeutung.

Zum eisernen Bestand einer Musikgeschichte von Wien gehören: die St. Nikolai-zeche bei St. Michael, aus der das Spielgrafenamnt hervorging, die Kantorey zu St. Stefan und jene bei den Schotten. Auf

S. 77 Anm. 1 beklagt Mantuani zwar das über den Urkunden und Akten der ehemaligen St. Nikolaibrüderschaft schwebende Verhängnis; das Material wurde im Jahre 1662 von der niederösterreichischen Regierung abgefordert, sei aber nicht mehr zurückgekommen: Ob dieses Aktenmaterial nun als gänzlich verloren oder nur als verschollen anzusehen ist, erfahren wir aber nicht. Die Feststellung wäre von weitesttragender Bedeutung für die Erledigung eines ganzen Fragenkomplexes; so beispielsweise gleich bezüglich der Existenz von Wiener Meistersingern, die man, wie Mantuani S. 222 sagt, wegen Mangel an Urkunden in Abrede stellen will. »Wie viele Namen von bekannten Meistersingern könnte man in Wien wohl eruieren, wenn man sich das Ziel setzte, die Archivalien daraufhin zu durchsuchen!« Das und manch anderes hätten wir eben hier erwartet!

Zur Illustrierung des künstlerischen Betriebes der Wiener Musikschule wäre weiter das folgende Büchlein auf jeden Fall heranzuziehen gewesen: »Ayn new kunstlich Buech welches gar gewisz und behend lernet nach der Regel detre, Welschen practic etc. Auch nach den Proportion der Kunst des Gesangs im diatonischen Geschlecht aus zutaylen monochordium, Orgelpfeiffen und ander instrument aus der Erfindung Pythagore, etc. Gemacht auf der löblichen hoen Schul zu Wien in Osterreich, durch Henricum Grammateum, oder Schreyber, von Erfurd, der sieben freyen Künsten Maister. Geben zu Wien in Osterreich im jar nach der Gepurdt unsers Seligmachers, 1618.« Gewidmet dem Edlen Johann Tschertte vom Senat zu Wien. (Siehe I. B. Weckerlin, Bibliothèque du Conserv., Cat. Bibl. p. 145.)

Die glanzvolle, reiche und wissenschaftlich so vielfach schon geeegte Epoche Kaiser Max I., die hier ein tüchtiges Loslegen erwarten ließ, ist merkwürdig matt und cursorisch abgetan. Das denkwürdige Ereignis der Gründung der kaiserlichen Hofkapelle wird in ausgiebiger Weise als Piedestal benutzt, um dem vielseitigen slovenischen Vertrauensmann des Kaisers, dem Kapellmeister und Bischof Georg Slatkonja (Chrysippus) ein ragendes Denkmal aufzurichten. Gegenüber dem *spiritus rector* und Gönner, von dem wir keinen Notenkopf besitzen, bleibt den einfachen Tonmeistern Isaak, Hofheimer, Senfl usw. nichts weiter übrig, als sich mit niedrigeren Sockeln, Orden und Fleißzetteln (z. B. Isaak, der geniale und kunstreiche Hofkomponist, der berühmte Organist aus Radstadt usf.) zu begnügen. Die Verherrlichung der Landsmannschaft wäre ja verständlich, wenn sie nicht die Kehrseite einer bedenklichen Tendenz hätte, die an einigen Stellen des Buches greif-

barer wird. So S. 220 in dem Urteil über Michael Behaim: »war ebenso wie andere ‚Schwaben‘ nur ein Egoist und ein schlechter Berater in einem Lande, dessen Verhältnisse und Geschichte er nicht kannte, bei einem Volk, dessen Mundart ihm fremd war.« Pauschalurteilungen dieser Art müssen unbedingt zurückgewiesen werden. Ferner in der hämischen und unnützen Polemik gegen Böhme S. 244 Anm. 9: »Die sprichwörtliche ‚deutsche Gründlichkeit‘ hat B. auch hier wieder verlassen«, und S. 246 Anm.: »Ich kann hier nicht umhin, auf B.'s deutsche — sagen wir ‚Gründlichkeit‘ — einen Lichtstrahl zu leiten.«

Ich komme zu den Musikbeilagen des Anhangs. »Sie sollen allen Lesern, nicht nur den archäologisch geschulten Musikhistorikern, leicht verständlich sein«, sagt der Autor S. 289. Deshalb will er sich durchwegs moderner Schlüssel (♯ und

♮) bedienen. Aber schon auf S. 294, L. »Üppige Bauern« bemerkt er: »Ich habe die alten Schlüssel belassen, um ein Beispiel von ‚wissenschaftlich‘ gearbeiteten Neuausgaben zu vermitteln.« Wozu die Inkonsequenz, die wissenschaftlich — und das will doch das Buch seinem Apparat nach sein — sowie künstlerisch zu bedenklichen Experimenten führt? Hierher zählt die Aufnahme von Minnesängermelodien (siehe S. 290. IX. Walther von der Vogelweide, »Ausfahrtsegen«) in der Rhythmisierung und mit Klavierbegleitung von Dr. Richard Kralik v. Mayrawalden, der unserem Autor »das Lied selbstlos zum Abdruck überließ. Es ist aus einer vollständigen Sammlung von Minnesängermelodien mit Begleitung, die fast alle druckfertig vorliegen und hoffentlich allgemein zugänglich werden.« Die Wissenschaft wird kaum Anlaß haben, mit Mantuani Herrn v. Kralik für diese stilwidrigen und verwirrenden Bearbeitungen aufrichtig Dank zu wissen.

Um es zum Schlusse zusammenzufassen: eine exakte und pragmatische Geschichte der Musik in Wien hat uns das vorliegende Werk nicht gebracht. Nicht zu verkennen ist, daß allerdings mit dem ersten, die Anfänge der Kunstentwicklung eines individuell umschriebenen Territoriums behandelnden Bande der weitaus heiklere und schwierigere Teil der Aufgabe an den Verfasser herantrat. Aber die Zeit ist eben noch nicht da für ein Werk, das über die Kraft des einzelnen geht, und das nur etappenweise abgebaut werden kann. Immerhin soll Mantuani für seinen redlichen Eifer und Arbeitsmut die Anerkennung nicht versagt werden:

die Stellen sind wenigstens sichtbarer geworden, wo der Spaten in Zukunft anzusetzen sein wird, um auf die Erze zu stoßen.
Adolf Koczirz.

Mathias, F. X. Die Musik im Elsaß. gr. 8°. 42 S. Straßburg, F. X. Le Roux & Co., 1905. // —, 60.

Süß, Wilh. Allgemeine Musiklehre u. Chorschule. Lex. 8°. III. 63 S. Darmstadt, C. M. Kühn, 1905. // 3,—.

Verzeichnis der im Jahre 1904 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften u. Abbildungen m. Anzeige der Verleger u. Preise. In alph. Ordnung nebst syst. geordn. Übersicht. 53. Jahrg. Lex. 8°. IV, 70, 231 S. Leipzig, F. Hofmeister. // 25,—.

Volkman, Hans, Neues über Beethoven. Berlin und Leipzig 1905, Hermann Seemann Nachfolger.

Von den sieben Abschnitten dieser kleinen Schrift ist wohl nur der letzte, der den bisher nicht bekannten, von einem gewissen Sporschil herrührenden Nekrolog aus der Dresdner Abendzeitung (vom 11. und 12. Juli 1827) im Auszuge wiedergibt, für die Beethovenforschung von größerem Wert. Die diesem Aufsatz entnommenen Mitteilungen sind immerhin derart, daß sie uns das Bild von Beethoven's Persönlichkeit hier und da durch Hinzufügung kleiner Züge zu ergänzen, oder wenigstens schon Bekanntes, wegen zweifelhafter Glaubwürdigkeit der Gewährsmänner jedoch nicht mit Sicherheit Verbürgtes zu bestätigen vermögen. Sie gewinnen um so mehr an Interesse, als sie von einem wissenschaftlich gebildeten Manne herkommen, der eine Zeitlang in der intimsten Umgebung Beethoven's verkehren durfte und von ihm sogar eines künstlerischen Auftrages gewürdigt wurde. Wie Volkman ausführlich berichtet, kam Johann Chrysostomus Sporschil nach Beendigung seines juristischen Studiums im Jahre 1823 mit dem Meister in Verbindung. Es handelte sich damals darum, den Musikstücken der ursprünglichen, bereits 1822 von Meisl als Festspiel »Die Weihe des Hauses« umgestalteten »Ruinen von Athen« einen neuen Text unterzulegen und das so entstandene Werk als eine »neue Oper von Beethoven« auf das Josephstädter Theater zu bringen. Weil der hierzu ausersehene Sporschil sich jedoch nicht auf die ihm gestellte Aufgabe beschränkte, sondern mit

Benutzung der vorhandenen Nummern ein umfangreiches Opernbuch verfaßte, zu dem Beethoven noch eine große Anzahl von Musikstücken hätte hinzu komponieren müssen, zerschlug sich wohl die ganze Angelegenheit. Das Manuskript des »Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon« betitelten Librettos, das tatsächlich am Rande einige dürftige Notenskizzen von des Meisters Hand zeigt, kam mit Schindler's Nachlaß auf die königl. Bibliothek zu Berlin, wo es jetzt von Volkmann aufgefunden wurde. Sporschil widmete sich später fast ausschließlich publizistischen Arbeiten und veröffentlichte außer dem erwähnten Nekrolog noch einen anonymen Aufsatz über Beethoven im Stuttgarter »Morgenblatt für gebildete Stände« (vom 5. Nov. 1823), den schon Nohl in seinem Buche »Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen« *in extenso* abdruckte, ohne daß es ihm jedoch gelang, den Verfasser zu eruieren.

In den übrigen Teilen der Schrift bietet Volkmann lediglich eine Nachlese aus Beethoven's Konversationsheften. Eine Ehrenrettung des Neffen Karl, der nach den mitgeteilten Proben allerdings ein ungewöhnlich begabtes Kind gewesen zu sein scheint, wird versucht, und für die leidigen Dienstbotenaffären des Meisters, bei denen es bisweilen sogar zu Schlägereien kam, werden neue Belege erbracht. Man erfährt, daß Beethoven

ein Liebhaber von gutem Wein und Fischen war und auch Austern nicht verschmähte; daß er im Gegensatz zu Goethe Zigarren und gar Pfeife rauchte und Hunden und anderen Vierfüßlern seine Zuneigung nicht versagte. In einem hübschen, »eine Plauderstunde bei Beethoven« überschriebenen Abschnitt endlich ist, wiederum an der Hand der Konversationshefte, eine Unterredung mit dem Fagottisten der Wiener Hofkapelle August Mittag wiedergegeben, dessen Besuch sich der Meister erbeten hatte, um etwas Näheres über neue, am Fagott vorgenommene Verbesserungen zu erfahren.

Ist nun auch das wenige, wirklich Neue, das Volkmann vorzubringen vermag, nicht gerade von weittragender Bedeutung für den Forscher, so wird dies Büchlein doch namentlich diejenigen erfreuen und unterhalten, die aus Vorliebe für den großen Meister sich gern auch mit den alltäglichsten, obschon für die Erkenntnis des »Künstlers Beethoven« unwesentlichen Umständen und Ereignissen seines Lebens vertraut machen möchten. An sie wendet sich die kleine Schrift denn auch wohl in erster Linie. Da sie zudem in anspruchlosem, behaglichem Plauderton verfaßt ist, mag man eher darüber hinwegsehen, wenn häufig gar zu Nebensächliches mit breit ausgeführter, »wissenschaftlicher« Umständlichkeit vorgetragen wird.

L. Landshoff

Besprechung von Musikalien.

Capellen, Exotische Mollmusik, zwei Hefte, je *M* 2,—.

Capellen versucht, wie früher schon japanischen, so jetzt auch indischen und anderen orientalischen Melodien in Europa Eingang zu verschaffen. Über die neue Publikation ist fast dasselbe zu sagen, wie über die ältere (vgl. Ztschr. V, S. 469). Als Kompositionen Capellen's unter Benutzung einer fremden Melodik mögen die Stücken nicht zu anspruchsvolle Klavierspieler erfreuen. Nur müssen sie sich stets gegenwärtig halten, daß diese Musik durchaus den Stempel »made in Germany« trägt und mit der Art exotischen Musizierens ganz und gar nichts zu tun hat. Schon der Titel der Sammlung erweckt ganz falsche Vorstellungen: exotische Melodien mögen für uns Mollcharakter haben, für die Auffassung von Völkern, die keine Harmonie

kennen, haben aber die Begriffe »Dur« und »Moll« gar keinen Sinn. Auch über den Gefühlscharakter einer exotischen Melodie läßt sich vom Standpunkt des europäischen Hörers aus gar nichts sagen. Was uns schwermütig, mag jenen fröhlich scheinen, und umgekehrt. Die Melodien selbst sind älteren Quellen entnommen, deren Zuverlässigkeit starken Zweifeln ausgesetzt ist. Bei genauerer Betrachtung bleibt also dieser Mollmusik wenig Exotisches.

Hornbostel.

Scherrer, Heinrich, Deutsche Volkslieder und Balladen zur Guitarre. Nach der Art der alten Lautenmusik bearbeitet und übertragen für Klavier. 4^o. München, Georg D. W. Callwey. 16 Lieder je *M* 1,—.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt (in Vertretung) von Carl Ettlcr.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 u. H. 3, S. 135.

- Anonym.** Die Südländsfahrt des Wiener Schubertbundes 1905, L 28, 21 ff. — Der XVIII. deutsch-evangelische Kirchengesangsvereinstag (in Rothenburg o. d. Tauber), AMZ 32, 30/31. — I. Alt-preußisches und IV. Littauisches Musikfest, NMZ 26, 20. — Music Teachers' National Association Convention at New York, Juni 20—23, Et 23, 8. — Another Story of Niel Gow, St 16, 184. — Zur Frage der Knabenchöre, MS 1905, 6. — Luigi Boccherini, MMR 35, 416. — Satzung für einen Schülerchor, KCh 16, 8. — Edward Grieg. En silhuettlinje. (Efter Leonard Liebling i The Mus. Courier.), Finsk Musikrevy, Helsingfors 1, 13/14. — Julius Kniese, BB 28, 7—9. — Ein geistlicher Orgelspieler im Altertum, Allgem. Zeitung, München, 1905, 154. — Eidgenössisches Sängcrfest in Zürich 1905, SMZ 45, 22, 23. — Wettgesänge der Abteilung Kunstgesang, III. Kategorie (Sängcrfest Zürich 1905), SMZ 45, 23. — Richard Kursch, H 1905, 8. — De quelques défauts de la virtuosité. Le 3^e Concerto pour violon de Saint-Saëns et la 2^e Ballade de Chopin pour piano, RM 5, 15. — Le théâtre populaire et M. Bernheim, RM 5, 15. — Neuestes über die vatikanische Choralausgabe, GR 4, 8/9. — Internationaler Kongreß für gregorianischen Gesang in Straßburg 16.—19. August 1905, GR 4, 8, 9. — English church exhibition at St. Albans (27. Juni bis 15. Juli), MT 61, 750. — The fathers of great musicians. (Bach, Händel, Haydn, Mozart), MT 61, 750. — Association of Musical Competition Festivals, MT 61, 750. — Internationaler Kongreß für gregorianischen Gesang, 16.—19. Aug. 1905, C 22, 8. — Schlußkonzert des Gregoriushauses in Aachen (Abdruck der Berichte a. d. »Echo der Gegenwart« und a. d. »Volksfreund«, GBl 30, 8/9). — Internationaler Kongreß für gregorianischen Gesang in Straßburg i. E. (16.—19. August), GBl 30, 8/9. — Über den internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Turin (Abdruck des Berichtes a. d. »Germania«), GBl 30, 8/9. — Die Franzosen und die deutsche Musik, Neue Militärmusik-Zeitung, Hannover, 12, 30. — Der Export deutscher Musikinstrumente, Musik-Instrumenten-Zeitung Berlin, 15, 45. — Bekroonde Zangvereenigingen van den Wedstrijd te Verviers, MB 20, 29, 30. — Zangwedstrijd te Breda (Bericht), MB 20, 31. — Zangwedstrijd te Verviers, (Bericht), MB 20, 31. — Reichs-Musikbibliothek und Zentralauslieferungslager, MLB 2, Juli ff. — Walter Niemann (Biogr. Skizze), MLB 2, Juli-Nummer. — Einige Winke über Saitenmesser, Der Gitarrefreund, München, 6, 6. — Tools used in violin making, The Violonist, 5, 11. — Nachträgliches aus dem Leben des Altmeisters Fr. Ladegast, ZfI 25, 32.
- Abell, A. M.** Leaves from Spohr's Autobiography, MC 51, 4 ff.
- Altenburg, W.** Zur Entwicklungsgeschichte des Klarinettenbaues, ZfI 25, 30.
- Anderssoh, O.** Fornordiska stränginstrument, Finsk Musikrevy Helsingfors, 1, 11/12.
- B., E. F.** The Germans an Unmusical Nation, MO 28, 334.
- B., M.** Der Musikinstrumenten-Außenhandel der Vereinigten Staaten von Amerika in den letzten drei Jahren, ZfI 25, 31. — Deutschlands Musikinstrumenten-Außenhandel im 1. Halbjahr 1905, ZfI 25, 32.
- B., V.** Mathilde Marchesi (Biogr. Skizze), A arte musical, Lisboa, 7, 157.
- Barilli, A.** Claudio Merulo e Ottavio Farnese, RMI 12, 3.
- Bas, G.** Theoria et pratica d'escecuzione Gregoriana, SC 7, 2/3.
- Batka, R.** Ein altes niederdeutsches Volkslied (Edt quam ein man gegangen), Mk 4, 21.
- Bauer, E.** Musical conditions in Portland, Ore, Musical Leader and Concert Goer, Chicago, 10, 6.
- Beal, E. F.** A criticism of popular music, Et 23, 8.
- Beckmann, G.** Max Reger als Orgelkomponist, Mk IV, 22.
- Beer, P.** Dr. Paul Marsop-München und die Militärkapellen, DMMZ 27, 32.
- Bekker, P.** Zur Charakteristik der Stimmen, Mk 4, 21.
- Benoit, J.** Wagner le dramatisle, Université Catholique, Lyon, 1905, Juli.
- Bertini, P.** Il romanzo di F. Liszt, NM 10, 115.
- Berufsgenossenschaft der Musikinstrumenten-Industrie, (Protokoll), ZfI 25, 31.**
- Beßmertmy, M.** Prof. Max Friedländer, (Biogr. Skizze), NMZ 26, 21.
- Beutter, A.** Orgelliteratur, CEK 19, 8.
- Bierbaum, Willi.** Im Zickzack durchs eidgenössische Sängcrfest (Zürich 1905), SMZ 45, 22 ff.

- Blumenthal, P.** Der Kantor Bartholomäus Gesius. Ein Vorläufer Seb. Bachs, NMZ 26, 20, 21.
- Bohn, P.** Eine musikgeschichtliche Notiz Die Urheberschaft der Abhandlungen des Abtes Odo von Clugny, GBl 30, 8, 9.
- Borst, A. W.** Power-Houses for musical progress, Et 23, 8.
- Bourgault-Ducondray, M.** Publications nouvelles, RM 5, 15.
- Boutarel, A.** Schiller. L'enfance et les débuts d'un poète dramatique. Les œuvres musicales qu'il a inspirées, M 71, 33 ff.
- Bouyer, R.** Petites notes sans portée: Nos adieux à la cour du Conservatoire, M 71, 33.
- Brandt, G.** Das Lied und sein Text, KW 18, 21.
- Broadhouse, J.** Facts about strings, St 16, 184 ff.
- Brymer, R.** Developing musical imagination, Et 23, 8.
- Burleigh, M.** An Amateur Orchestra, St 16, 184.
- Burlingame Hill, E.** Christian Sinding, Et 23, 8.
- Burrowes, K.** Practical ideas applied to the teaching of children, Et 23, 8.
- C., D.** College of Violinists, St 16, 184.
- C., J.** Légion d'honneur. — Distinctions académiques, RM 5, 15.
- Aux musiciens, RM 5, 15.
- Cagin, D. P. e Mocquereau, D. A.** Solesmes e la restaurazione del Canto gregoriano, Rivista bibliogr. ital., 10, 14.
- Cametti, A.** Donizetti a Roma. Con lettere e documenti inediti, RMI 12, 3.
- Chabrier, E.** Lettre inédite d'E. Chabrier, RM 5, 15.
- Chop, M.** »Anno Dazumal«. Heitere Erinnerungen aus dem Bühnenleben einer kleinen Musikstadt, Täg. Rundschau, Berlin, 1905, Nr. 164.
- Clark-Steiniger, F. H.** Die Befreiung von der Mechanik des Klavierspiels, NZfM 72, 34.
- Closson, E.** Un nouveau livre de M. F.-A. Gevaert. (Traité d'harmonie théorique et pratique), GM 51, 30/31, 32 33.
- Cohen, C.** Neuausgabe der Orgelbegleitung des Kölner Diözesangesangbuches, GBl 30, 8, 9.
- Combarieu, J.** Cours du Collège de France: la Musique et la Magie, RM 5, 15.
- Cramer, H.** Das Violoncell im Hause (Violoncellliteratur: 1. Die Zeit bis Haydn. 2. Die Zeit nach Haydn), KW 18, 22.
- Curzon, H. de.** Le Ténors, par un Ténors, GM 51, 34/35.
- Dotted crotchet.** St. Margaret's church, Westminster, MT 61, 750.
- E., A.** 82. Niederrheinisches Musikfest zu Düsseldorf (11.—13. Juni 1905), SH 45, 30/31.
- Edelmann, M. Th.** Kinemat. Studie über die longitudinalen Bewegungen des Stieles einer tönenden Stimmgabel, Physik. Zeitschrift, 6, 14.
- Edwards, F. G.** A master organ-builder. Father Smith, MT 61, 750.
- Ehlers, P.** Erstes altpreussisches Musikfest (Bericht) SH 45, 30/31.
- Enschede, J. W.** Naturerligke en exotische harmonieën, Cae 62, 8.
- Ertel, P.** 21. Deleg.-Versammlung des Allg. Deutschen Musiker-Verbandes vom 18.—22. Juli 1905, DMZ 36, 31, 32.
- d'Estrées, P.** L'Ame du comédien XI. 20^e article), M 71, 32 ff.
- Eylau, W.** Schwierige Hände und ihre Behandlung. Ein Beitrag zum Violinunterricht, NZfM 72, 34.
- Feith, A.** Zur Gesellenprüfung für das Orgelbauerhandwerk, ZfI 25, 32.
- Fischer, W.** Max Reger als Orgelkomponist, AMZ 32, 30 31, 32/33.
- Fleischer, O.** Neumen-Studien. 3. Die spätgriechische Tonschrift, Wochenschrift für klass. Itilologie, 22, 30/31.
- Gamba.** Violinists at Home and Abroad, St 16, 184.
- Dettmar Dressel, St 16, 184.
- Gastoué, A.** La Musique à Avignon et dans le Comtat du XIV^e au XVIII^e siècle (avec transcriptions de pièces anciennes), RMI 12, 3.
- Gauthier-Villars, H.** Le Goût musical, Le Mercure musical, Paris, 1, 6.
- Goehler, G.** Parsifal, Zukunft, Berlin, 13, 44.
- Gregor, H.** Direktor Hans Gregor über den Opernstil, Leipz. Neueste Nachrichten 1905, 17. Aug.
- Grieg, E.** Mijn eerste Succes, MB 20, 32 ff.
- Griveau, M.** Jusqu'à quel point la musique se suffit-elle, isolée du drame? RMI 12, 3.
- Grove, G.** Mendelssohn's »Hebrides« Overture, MT 61, 750.
- Gruner.** Hans Fährmann, ein sächs. Orgelmeister, Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, 10, 7.
- Grunsky, K.** Vom Auswendigspielen, NMZ 26, 20.
- Hector Berlioz. Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe. III. B. IV. B. (Bespr.) BB 28, 7, 9.
- Gt.** Eidgen. Sängerfest in Zürich 1905, Die Instrumentalmusik, Zürich, 6, 8.
- H.** Märkisches Sängerfest (Bericht), SH 45, 32 33.
- H., G.** Wettesänge der Abteilung Volksgesang.

- Hauptaufführung der Abteilung Volksgesang. (Eidgenöss. Sängerkongress, Zürich 1905), SMZ 45, 22.
- Haass, C.** Virtuosen und Dilettanten der römischen Kaiserzeit, KL 28, 15.
- Hagemann, C.** Die Pariser komische Oper, BW 7, 20.
- Hartmann, L.** Palestrina, Mk 4, 22.
- Harsen-Müller, H. N.** Zum 300. Geburtstage Simon Dachs (29. Juli), SH 45, 30/31.
- Ein falscher Schiller »Nacht und Träume« in der Musik, SH 45, 32/33.
- Haslam, F. L.** Style in Singing, MC 51, 2, 3.
- Heinrich.** Studien über die deutsche Gesangsausprache, Literaturblatt für german. und roman. Philologie, 26, 7.
- Hemingway, E.** Should the teacher of music give free lessons? Et 23, 8.
- Heuß, A.** Das Bachfest in Eisenach, Neue Zürcher Zeitung 1905, Nr. 154.
- Musikfeste, Brücke zur Heimat, Leipzig 1905, Juli.
- Holzer, E.** Zur Biographie der Marianne Pirker (Heilbronner Musiklehrerin im 18. Jahrh.), Württemb. Vierteljahrsschrift für Landesgeschichte (Stuttgart) 1905, XIV.
- I. A.** 4. Litauisches Musikfest, Memel, Pfingsten 1905, Bericht, SH 45, 30/31.
- I. E.** Wettgesänge der Abteilung Kunstgesang. IV. Kategorie und Vorträge der Gastvereine (Sängerkongress Zürich 1905), SMZ 45, 23.
- Jacques-Dalcroze, E.** Les étonnements de M. Quelconque, Le Mercure Musical, Paris, 1, 7.
- Jaëll, M.** Das Pedal, KL 28, 15.
- Jemain, J.** Le Concours Rubinstein, M 71, 33.
- Ingman, A.** »Folk-sångakademin« i Dresden, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 13/14.
- Invano.** »La Camerata de' Bardi« a Firenze, NM 10, 115.
- K.** Der Göttinger Dichterbund und die Tonkunst, NMZ 26, 21.
- K. G.** Der Dichter des »Annchens von Tharau«; zur 300. Wiederkehr seines Geburtstages, NMZ 26, 20.
- Karlyle, Ch.** Die Saison in Coventgarden. III., S 63, 46.
- Kelsey.** National Federation of Musical Clubs, Musical Leader, Chicago, 10, 6.
- Kerschagl, J.** Ein beliebtes Motiv, NMZ 26, 21.
- Kerst, Fr.** Aus Mozart's Werkstatt, Mk 4, 21.
- Kessels, M. J. H.** Nabetrachtung over het Militaire Muziek-Concours te Tilburg, MB 20, 29/30.
- Kesser, H.** Die Tonkunst in der Schweiz. NZfM 72, 31.
- Kl., H.** Die Lage der Musiker in den Kurorchestern, DMZ 36, 32 ff.
- Kling, H.** Franz Liszt à Genève (1835 bis 1836), CMu 8, 15.
- Kraemer, P.** Das Geheimnis des Staccatos auf den Streichinstrumenten, Mk 4, 22.
- Krohn, J.** Om väsendet och uttrycksförmågan i tonernas förhållandau, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 11/12.
- Kromayer, F.** Die Faktoren des musikalischen Gedächtnisses. Übersetzung von Kap. VIII des Buches »La Musique et la Psycho-Physiologie« von M. Jaëll, MWB 36, 30/31.
- Kruijs, M. H. van 't.** Über-Musik, MB 20, 31.
- Lachner, Fr.** Franz Schubert and his coffee mill (Anecdote), Et 23, 8.
- Lagus, E.** Mera muzik i våra kyrkor, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 11/12.
- Lalo.** Lettre inédite de Lalo, RM 5, 15.
- Laloy, L.** Un dernier mot sur Alfred Bruneau, Le Mercure Musical, Paris, 1, 7.
- Le drame musical moderne: IV. Claude Debussy, Le Mercure musical, Paris 1, 6.
- Ling, A. van.** De kwart als teelenheid, Cae 62, 8.
- Liszt.** Lettre inédite de Liszt, RM 5, 15.
- M.** Harpe à Pédales et Harpe Chromatique, MM 17, 14.
- Macák, A.** Die Musik in Bulgarien, MLB II, Juli.
- Marnold, J.** Les sons inférieurs et la théorie de M. H. Riemann, Le Mercure Musical, Paris, 1, 7.
- Mathews, W. S. B.** Practicable Promotion of Music in Small Places, Et 23, 8.
- Mathias, F. X.** Die historische Entwicklung der Choralbearbeitung für Orgel in zwei Orgelvorträgen beleuchtet, C 22, 8 ff.
- Mauclair, C.** Alfred Bruneau, MM 17, 14 ff.
- Maurer, H.** VI. Schweizerisches Tonkünstlerfest in Solothurn, NMZ 26, 21.
- Mello, A.** Kistler's Volksoper »Der Vogt auf Mühlstein«, NMZ 26, 20.
- Mey, K.** Otto Neitzel: R. Wagner's Opern in Text, Musik und Szene erläutert (Bespr.), BB 28, 7/9.
- Wilhelm Kienzl: »Aus Kunst und Leben« (Besprech.), BB 28, 7/9.
- Guido Adler: R. Wagner, Vorlesungen, gehalten an der Universität zu Wien (Besprech.), BB 28, 7/9.
- Musik und Nerven. 1. Naturgeschichte des Tonsinns von Ernst Jentsch (Bespr.), BB 28, 7/9.
- »Faust«-Musiken, NMZ 26, 21.
- Meyer, J.** Justus Wilhelm Lyra, Burschenschaftliche Blätter, (Berlin) 1905, Nr. 4.
- Meißner, J.** Die Bedeutung der Kirchenmusik, KCh 16, 7.

- Milligen, S. van. Wagner te Parijs, Cae 62, 8.
- Mocquereau, D. A. s. Cagin.
- Möller, F. u. Neumann, E. Eindrücke vom Militär-Musik-Wettstreit in Tilburg (Abdruck aus DMMZ), MB 20, 29 30.
- Mojstovics, R. v. Orgelmusik für Klavier, SH 45, 26, 27, 30 31.
- Monaldi, G. La musica d'Israele, Nuova Antologia, Rom, 40, 805.
- Moore, A. W. Hans Christian Andersen and music, Et 23, 8.
- N., A. Das Begrüßungs-Konzert (Sängerfest Zürich 1905), SMZ 45, 22.
— Die Hauptaufführung der welschschweizerischen und der Kunstgesangsvereine (Sängerfest Zürich 1906), SMZ 45, 23.
- N-f, A. Die Notwendigkeit des Niederganges der Oper, II., L 28, 22.
- Niemann, W. Neues aus Skandinavien, S 63, 44 45.
— Musikal. Auslegungskunst, Grenzboten, Leipzig, 64, 31.
- O., R. Sängerfest des Erzgebirgischen Sängerbundes in Oederan (Bericht), SH 45, 32, 33.
- O., V. Reis door het Muziekcorps der Kon. Ned. Fabriek van Muziekinstrumenten, M. J. H. Kessels, Tilburg, MB 20, 29, 30.
- Ott, K. Der Entwicklungsgang der mittelalterlichen Choralmelodie. III. Epoche. Vom 11. Jahrh. bis zum Ausgange des Mittelalters, GR 4, 8/9.
- Pagenstecher, K. Die Wiesbadener Maifestspiele 1906, BW 7, 19.
- Pasdirek, Fr. Der Musikhandel in England und Rußland, MLB 2, Juli.
— Die Reform des Musikalienvertriebes, MLB 2, Juli.
— Das Universal-Handbuch-Unternehmen, MLB 2, Juli.
— Der Kampf um die Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte, MLB 2, Juli.
- Pereira, Quarteto de Joachim, A arte musical, Lisboa, 7, 158.
- Perry, C. Getting the best out of pupils, Et 23, 8.
- Pf. A. Die Delegiertenversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes zu Bremen, DMMZ 27, 31.
- Phipson, T. Lamb. Old Flemish Music in Itali, St 16, 184.
- Polignac, Armande de. Pensées d'ailleurs, Le Mercure musical, Paris 1, 6.
- Pougin, A. La Distribution des prix au Conservatoire, M 71, 32.
- Puttkamer, A. v. Tage mit Liszt; persönliche Erinnerung. Neue freie Presse, Wien 1905. Nr. 14590.
- Rehbein, G. Hans Thauer's Kompositionen, Zentrabl. Deutscher Zither-Vereine, München, 28, 8.
- Ricci, P. J. Metodo teorico pratico di Canto gregoriano tradizionale, Rivista bibliogr. ital. 10, 14.
- Riemann, L. Ein neuer Klavierton, NZfM 72, 32/33.
- Riesemann, O. v. Richard Strauß und die russische Musik, St. Petersburger Zeitung (Montagsblatt) 1905, Nr. 82.
- Robinson, Fr. C. Helps for new teachers, IV. Sight-Reading, Et 23, 8.
- Roda, C. de. Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825, RMI 12, 3.
- Rosenbaum. Besserstellung der Hoboisten, Hornisten und Trompeter, DMMZ 27, 31.
- Rothert. Nach welchen Grundsätzen sollen Choralbücher redigiert werden? Aus der Arbeit des Niedersächsischen Kirchenchorverbandes 1906, Nr. 31.
- S. Musikfeste und kein Ende, Breslauer Zeitung 1905, Nr. 397.
- Schuch, J. Aus dem Grazer Kunstleben. (Neue Folge), L 28, 22 ff.
- Segnitz, E. Aus dem Leben eines Dichtermusikers (Christian Friedrich Daniel Schubart), MWB 36, 32, 33 ff.
- Segnitz, G. Die Lutherlieder im Sächs. Landesgesangbuch, KCh 16, 8 ff.
- Sérisy, A. La fête des vigneron, GM 51, 34/35.
- Servières, G. La chapelle royale sous la Restauration, GM 51, 30—31, 32—33.
- Spencer, S. R. Studio talks, Et 23, 8.
- Speyer, E. Mozart et son »Don Juan«, GM 51, 30—31.
- Stein, Die Orgel als Begleitinstrument, KCh 16, 7 ff.
- Sternfeld, R. R. Wagner's »Feen-Phantasie«, Mk 4, 22.
- Stier, E. Die Musik in der Erziehung und die Erziehung zur Musik, Mk 4, 21
— José Vianna da Motta (Biogr. Skizze), NMZ 26, 20.
- Storck, K. Beethoven's Heldentum, Der Türmer, Stuttg., 7, 10.
- Straeten, E. van der. Patie Birnie, St 16, 184.
- Tabanelli, N. Il contratto di »claque«, RMI 12, 3.
- Tardien, Ch. Souvenirs du théâtre royal de la monnaie, GM 51, 34/35.
- Tebaldini, G. Giuseppe Persiani e Fanny Tacchinardi (Memorie edappunti), RMI 12, 3.
- Tenev, M. Miettes historiques: La retraite de M^{lle} Sonntag, Le Mercure Musical 1, 7.
- Thomas, W. Das Ritter'sche Reformstreichquartett und seine Schattenseiten, NZfM 72, 32/33.
- Tiersot, J. Berlioziana: Harold en Italie, M 71, 32 ff.

- Tp. E.** Zwei schweizerische Musikfeste. (Tonkünstlertagung in Solothurn und Sängerkongress in Zürich), NMP 14, 16.
- Vatielli, F.** L'autografo della »Lyra Barberina« di G. B. Doni, NM 10, 114.
- Volbach, F.** Hans von Bülow, Hamburger Korrespondent 1905, Nr. 265.
- W.** Behördliche Beschränkung des Musikergewerbes, DMZ 36, 33.
- W. E. Theodor Stähelin** † (Aktuar des Eidgenöss. Musikvereins), Die Instrumentalmusik, Zürich, 6, 8.
- W. K.** Ein Jubiläum (der Ave Maria-Glocke der kath. Pfarrkirche zu Montabaur) GBl 30, 8/9.
- W. M.** Muziek en Beeldende Kunst, WvM 12, 32.
- **Margarete Altmann-Kuntz** (Biogr. Skizzen) NMZ 26, 21.
- Wagner, Richard.** Briefe an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein, an Ludwig Schnorr, an Aug. Wilhelmj, BB 28, 7—9. Täg. Rundschau 1905, 157 u. 160.
- Watt, Ch. E.** Music in Chicago Churches, The Musical Leader and Concert Goer, Chicago, 10, 5, 6.
- Whitmer, T. C.** Summer days in the newberry library, Chicago, Et 23, 8.
- Wilhelm, E.** Der Berater im Musikverlage, Cae 62, 8.
- Wiltberger,** Die Stellung des Geistlichen zum Kirchenchor, die Tätigkeit des Dirigenten und der Sänger und das Verhältnis der Gemeinde zum Kirchenchor, GBo 22, 8/9.
- Winn, E. L.** Piano study for children, Et 23, 8.
- Witting, C.** Anton Friedrich Thibaut als Musiker (1772—1840), Dresdner Anzeiger 1905, Nr. 18 (Sonntagsbeilage).
- Wöber, O.** Die ungarische Musik und die Zigeuner, Mk 4, 22.
- Wölkerling, W.** Trauermusik, DMZ 36, 33.
- Wolf, J.** Eine eigenartige Quelle evangelischer Kirchenmusik, Mitteilungen d. geschäftf. Ausschusses des ev.-kirchl. Chorgesangverbandes für die Provinz Brandenburg 1905, Nr. 51.
- Zabel, E. P. J.** Tschaiakowsky, Deutsche Rundschau, Berlin, 31, 11.
- Zschorlich, P.** Neues von Hugo Wolf. Nach den Briefen an die Familie Grohe, AMZ 32, 30/31, 32/33.

Berichtigung. Die in letzter Nummer auf S. 484 besprochene Schrift »Oper oder Drama?« ist nicht von Wimmersdorf, sondern von Wimmershof.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

Ortsgruppen.

Paris.

La section de la Société Internationale de Musique a tenu sa dernière séance le 26 juin, sous la présidence de M. Lionel Dauriac, président.

M. Ecorcheville a signalé, au point de vue des mœurs en général, comme à celui de la musique en particulier, l'intérêt qui s'attache à la lecture d'un ouvrage récemment paru, le *Voyage en France de Locatelli*, en 1664-1665.

M. Ténéo a fait la lecture d'un curieux document de Rabaud-Saint-Etienne sur les *Origines de la Musique*.

On a discuté ensuite une proposition de M. de La Laurencie, tendant à demander aux conservateurs des musées et bibliothèques de province, les renseignements propres à constituer une iconographie musicale de la France.

La section de Paris vient encore d'avoir la douleur de perdre un de ses membres. Charles Joly, rédacteur musical du *Figaro*, rédacteur en chef de *Musica*, est décédé subitement dans les derniers jours de juillet. Il n'était âgé que de quarante-cinq ans. Né à Neufmanil (département des Ardennes), après un court passage dans l'enseignement public, il était entré dans la presse. Collaborateur de l'*Actualité*, du *Quotidien illustré* (1895), du *Paris*, du *Figaro*, secrétaire de rédaction de la *Revue Internationale de Musique* (1898), il avait fondé voici trois ans, la revue mensuelle *Musica*, qu'il dirigeait avec son affabilité accoutumée, et qu'ont pu apprécier maintes fois tous ceux qui l'approchaient. Ch. Joly avait de nombreuses et sympathiques relations en Allemagne, où il se rendait fréquemment, soit à Bayreuth, à Munich, à Dresde ou à Berlin, pour suivre les grandes solennités musicales. Outre sa collaboration régulière au *Figaro*, il donnait des correspondances au *Standard*, et de nombreux articles aux revues telles que la *Grande Revue*, le *Théâtre*, etc. Il laisse une brochure sur les *Maîtres-Chanteurs*, qui parut lors de la première représentation à Paris de l'œuvre de R. Wagner.

J.-G. Prod'homme.

Ausgegeben Anfang September 1905.

Inhaltsverzeichnis

des

sechsten Jahrgangs von Zeitschrift und Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft.

Zusammengestellt von Gerhard Tischer.

Vorbemerkung.

1. Erklärung der Schriftzeichen:

- a) Musikgeschichtliche Begriffe: fetter Druck (Violone, Palestrina).
b) Autoren der Zeitschrift, der Sammelbände, der Kritischen
Bücherschau, der Zeitschriftenschau gewöhnliche Schrift.
c) Autoren, die berichtet oder kritisiert werden: Sperrdruck (Ambros).
d) Orts- und Länder-Namen: Kapital-Schrift (Paris).
e) Die Zahlen bedeuten die Seiten, und zwar gelten die schrägliegenden [*Cursive*] für die Sammelbände,
die gewöhnlichen für die Zeitschrift.
f) † bedeutet: gestorben.

2. Bezüglich C und K sehe man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben nach. Analog C und Z.

A. 485.

A., K. 449.

A. M. 406.

AACHEN, Theater und Musik in A. seit dem
Beginn der preuß. Herrschaft (Fritz) 317;
Schlußkonzert des Gregoriushauses
(Anonym) 519.

Abell, M. 50, 519.

Abert, H. 269, 369. »Alte Studentenmusik
in Halle a. S.« 499. »Die Musikästhetik
der Echecs Amoureux« 346.

Abert, H., »Die Musikästhetik der
Echecs amoureux« (Anonym) 228.

Accent (Beckett) 444.

Achenbach, »Behandlung der Kir-
chenlieder auf historischer Grundlage«
(Große) 137.

Acker, P. 90.

Ackte, A. (Anonym) 406.

Ackté-Renvall, A. 449.

Adaewsky, E. 135.

Adam, Berlioz joué par A. (Prod'homme)
54.

Adams, W. Davenport, Dict. of Drama 262.

Address by Kretzschmar to IMG. 7, 97.

Adler, F. 135.

Adler, G. 135, 406.

Adler, G., »Vorlesungen über Wagner«
(Korngold) 270, (Anonym) 316, (Behrend)
320, (Heuß) 376, 479, (Mey) 521.

Ästhetik, das Problem des Tragischen bei
Nietzsche (Anonym) 406.

AFRICAN »Clickers«. Article (illust.) by Al-
gernon S. Rose 283.

Cf. p. 60. These otherwise "Sensza". Box
with vibrating prongs (Imbeeri) made of
bamboo or metal.

— Instruments. Article by Algernon S.
Rose 60.

Trading nations should collect information
60; knowledge of natives necessary 61;
Schunga 61; Zézé, Pungwee 62; Valla, De-
vil's Harp, Rebab, Rebec 63; wind 64; Per-
cussion 64; Marcella 64.

AFRIKA, Coleridge-Taylor, 24 Negro-Melo-
dies (Elson) 407; a private collection of
a. instruments (Rose) 60.

Agrajew, G. 369.

Ahle, J. R., Bedeutung für die Suite (Rie-
mann) 503.

Aims of the IMG. Address by Kretzsch-
mar 7, 97.

Akustik s. a. Tonphysiologie, Tonpsycho-
logie.; sound ant its laws (Elson) 270;
les premiers éléments de l'acoustique
(Guillemin, Schäfer) 82; Apparat zum
Nachweis des Druckes von Schallwellen
(Wood) 233; Apparat zur Demonstration
stehender und interferierender Wellen
(Schmidt) 139; über die Schwingungs-

- form des Stieles der Edelmann'schen Stimmgabeln (Ostmann) 231; kinemat. Studie über die longitudinalen Bewegungen des Stieles einer tönenden Stimmgabel (Edelmann) 520; Flüstergalerien (Altenburg) 369; A. musicale (Guillemin) 371; A. et musique (Guillemin) 450; Klangfarbe oder Tonfarbe (Stöhr) 55; les sons inférieurs et la théorie de Riemann (Marnold) 452; absolute Tonreinheit (Wecker) 140; mus. A. als Grundlage der Harmonie und Melodik (Capellen, Münnich) 129; der a. Einfluß der alten und heutigen Klaviere auf die Kompositionstechnik (Riemann) 271; zwei strittige Punkte aus der Schallehre (Altenburg) 316.
- Alafberg, F.** 485.
Alaleona, D. 449.
Allassio, by Elgar 42.
Albéniz, J., »Pepita Jimenez« et »l'eremitage fleuri« (Br.) 229, (Closson) 229.
Albers, P. 269.
Albert, H., A.'s Arien, Denkmäler d. T. Bd. 12, 13, (Göhler) 270.
Albert Hall Choral Society 122, 253.
Alcestis legend, and performance at Royal College of Music (Maclean) 165, 218.
Alcimadure, Komp. 586.
Alcotti and the Water-organ (Maclean) 196, 215, 235.
ALEXANDRIA and early book-illustration 191, 213, 235.
Alexejew, P. S. 369.
Alfvén, H. (Anonym) 316.
Alkmoonok, Cherokee song (Sonneck) 464.
Allihn, M. 181.
Alnaes, E. (Anonym) 135.
Alten 181.
Altenburg, W. 50, 90, 135, 228, 316, 369, 519.
Altenburg, W., »Die Klarinette« 81.
Althaus, B. 135.
Altmann, G., 449.
Altman, W. 50, 90, 181, 269, 369.
Altman, W., »R. Wagner's Briefe« (Heuß) 221, (Krebs) 317, (S.) 373.
Altman-Kuntz, M. (W.) 523.
Ambient, M. 50.
AMERICAN copyright (Hamlin) 266.
AMERICAN music-history (Elson) 264.
AMERICAN Operas, early. Article by O. G. Sonneck. 428.
 They were entirely copied from English (not continental) models; first with ballads collected (ballad-operas), then somewhat more original. A series of such 1730—1800 described. He considers outlook of native opera hopeless.
AMERIKA (Weingartner) 411; the place of music in A. life (Finck) 182; the history of a. music (Anonym) 50; Elson: hist. of a. music (Anonym) 264; Musikleben in A. (Laser) 409; osservazioni di un musicista nord-a. (Lombard) 53, 442; bedeutende a. Komponisten (Finck) 408; a. Komponist und a. Musikschule (Mathews) 487; the new A. music (Gilman) 230; en a. recett föreställning (Akté-Renvall) 449; Art music in the Middle West (Mathews) 318; mus. conditions on the Pacific coast (Gates) 450; music in the South (Pike) 487.
Amico Fritz in London 436.
Analysen 449.
Andersen, H. Chr., A. und die Musik (Kohut) 317; A. and music (Moore) 522; A. och musiken (Anonym) 369.
Andersson, O. 369, 406, 449, 519.
Andrae, Aug. 406.
André, M. 228.
Andreae, V., (Trapp) 272; »Charon's Nachen« 341.
Andres, K. 228.
Anger, J. H., »Form in Music« 439. *ὄργανοί* or organ-keys 189.
ANJOU, Musik im 15. Jahrh. (Petrucci) 139.
ANNAM, annamitische Melodien (Knosp) 53.
Annesley, Ch., »Standard Operaglass« 480.
Anomere, T. S., »Das Fundament des Geigenspiels« 262.
Anrooy, P. van 369.
Antcliffe, Herbert 51, 90, 406.
Anteros 136, 449.
Anthony, E. (Gamba) 229.
Anthony, J., »Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges« (Widmann) 185.
Antiphony, Bangor 481.
Antiquitates Vulgares (Hazlitt) 266.
Antonietti, A. (Anonym) 406.
Apeldoorn, J. C. van 228.
Apthorp, F. (Anonym) 484.
ARABIEN, arabische Lieder (Scherber) 184; Socotri-Musik (Adler) 406; le chanson populaire arabe en Algérie (Aubry) 316; musique arabe et maure (Rouanet et Yafil) 445; Isnafel, the arab equivalent of a concert (Anonym) 449.
Arakiew, D. 406.
Arbos, Senor Fernandez A. (Anonym) 368.
Archer, P. (Brenet) 12.
Architecture, English (Atkinson) 262.
Arend, M. 51, 90, 136, 182, 269, 369, 406, 485; (Bachfest) 136.
Argus 406.
Arie, Da capo-A. (Heuß) 73.
Aristoteles, A. über Musik (Mpellaïnk) 92.
Aristoxenus von Tarent und die Musik des Altertums nach Laloy (Houdard) 408.
ARMENIEN, Musik in A. (Korganow) 26; a. Volkslieder (Harnack) 230.

Armin, H. 182.
 Armstrong, W. 182, 316, 449.
 Arnold, C. 51.
 Arnold, F. 182.
 Arnaud, S., le comte de Lauragois et S. A. (Teneo) 453.
 Artôt, Lola A., de Padilla (Anonym) 368.
 Asenijeff, E. 369.
 Ashton, Algernon (Saint-George) 54.
 Aspelin, B. (Anonym) 406.
 Asseline, E. (Brenet) 28.
 Astarte by Alex. Mackenzie 168.
 Athenæus and the Water-organ (Maclean) 185, 190, 234.
 Atkins, Ivor, Conductor 41.
 Atkinson, Th. D., English architecture 262.
 Auber, A.'s Eigentümlichkeiten (Kohut) 53.
 Aubry, P. 182, 228, 316, 449; »Les plus anciens monuments de la musique française« 439.
 Aubry, P. s. Jeanroy.
 Aufführungen älterer Musikwerke 125, 171, 215, 257, 299, 352, 472.
 Aufführungsrecht s. Juristisches.
 Augé de Lassus, L. 269.
 Auger, P. (Brenet) 28.
 Aulin (Violinkonzert) (Schmitz) 319.
 Aurelian von Reomé, musica disciplina (Ott) 138, 231, 409.
 Aurovy, P. van 51.
 Ausstellung, P. de Wit's A. auf dem Gitarrentage in München (Anonym) 51; the trecentenary exh. of the musicians' company (Crotchet) 51; English church exhibition at St. Albans (Anonym) 519.
 Austin, F. (Bowden) 369.
 Aveling, for Alcestis text 166.
 Avellis, G. 228.
 Avenarius, F. 228.
 Averkamp, A. 369.
 AVIGNON, la musique à A. (Gastoué) 520; »la société Saint-Cécile d'A. au XVIIIe siècle« par J.-G. Prod'homme 423. Mitteilung der Statuten aus dem Jahre 1725.

B. 406.
 B., A. 407.
 B., C. M. 449.
 B., E. 51.
 B., E. F. 519.
 B., H. 228.
 B., J. 228, 407.
 B. M. 136, 407, 519.
 B., R. 228, 316, 369, 407, 485.
 B., V. 519.
 Bach, G. 485.

Bach, J. Ch., Motette »Ich lasse dich nicht« (Heuß) 112.

Bach, J. S. (Pischinger) 232; (Weißgerber) 233; Stammbaum des Ohrdruffer Zweiges der Familie B. (Thomas) 140; B.'s Vater (Anonym) 519; B.'s Ohrdruffer Schulzeit (Thomas) 140; Geburtshaus in Eisenach 218, (Puttmann) 487; »Bach 1716 in Halle« von Seiffert 595.

Nachrichten über die Verpflegung für Bach, Kuhnau und Rolle, die zur Prüfung der von Cuncius gebauten Orgel in der Liebfrauenkirche nach Halle gekommen waren.

— Medaillonporträt am Lutherdenkmal in Brieg 359; Händel u. B. (Nin) 54; B.-Sammlung von Hauser 303; B.'s Notenbüchlein für A. Magdalena Bach (Teichfischer) 140; Neuausgabe von Batka (Heuß) 314 (Anonym) 316; Weihnachtsoratorium (Heuß) 209; »Johannespassion« (Heuß) 346; (Krtmáry) 409; B.'s Rezitativbehandlung (Heuß) 230; der Evangelist in der Matthäuspasion, eine dramatische Persönlichkeit (Wirth) 187; Matthäuspasion »Wenn ich einmal soll scheiden« (Rabich) 139; figurierter Choral »Was Gott tut«, Goldberg Variationen, Kantate »O holder Tag« Tripelkonzert in D (Reuß) 389; zu drei B.'schen Kantaten (Mendelssohn) 138; B.'s Motetten, begleitet oder unbegleitet? (Heuß) 107; Motette »Komm, Jesu, komm« (Heuß) 110; 5. und 6. brandenburgisches K. (Naumann, Heuß) 367; de hufvudsakligaste formerna för orgelmusiken i dess utveckling till J. S. Bach (Anonym) 90; Formen der Orgelmusik bis B. (Reimann) 92; Klaviermusik (Brunner) 136, (Motta) 91; Studium des wohltemperierten Klaviers (Weber) 92; Klavierkonzert A-dur (Spiro) 100; B.'s Klaviermusik auf dem Harmonium (L.) 486; die »Ciaccona« von B. (Hartmann) 91, 450; praktische Bearbeitung B.'scher Kompositionen (Seiffert) 232; B. und seine Transkriptoren (Spiro) 92; Bearbeitung B.'scher Werke (Wolfrum) 272 (Seiffert) 232; neue Bachausgaben (N.) 92; Sonaten für Pianoforte und Violine herausgegeben von G. Schreck (Heuß) 180, G-moll-Konzert für dieselben Instrumente (Heuß) 180; Neue Bachfunde (Seiffert) 373, 441; ein verlorenes Werk von B. (Spiro) 100.

— verschwundene Traditionen des B.'schen Zeitalters (Schering) 92, 232; B. als Dichter (Anonym) 90; B. als Humorist (Prüfer) 92; le symbolisme de B. (Schweitzer) 232, (Baldensperger) 316; le langage musical de B. (Lichtenberger) 372; Schweitzer: B., le musicien-poète (Bordes) 407, (Widor) 411; B. und der evgl. Gottesdienst (Greulich) 230, Kritik da-

- von (Herold) 451; B.'s Mission (Smend) 139; zur Bachbewegung (Schultz) 271; zur Bachpflege (Rabich) 139; Bachgesellschaften, Bachfeste (Kniese) 451; Johannesburg, Bachgesellschaft 261; Rom, Società G. S. B. (Spiro) 428; die neue B.-Gesellschaft und ihre Aufgaben (Nagel) 138; Festschrift der Neuen B.-Gesellschaft 185; »Bach-Jahrbuch 1904« 178, (G.) 450; 9tägiger Bach-Zyklus in Bethlehem in Pensylvanien 173; B.-Feier in Arnstadt (Rabich) 139; Bachkonzerte der Berliner Singakademie in Eisenach (Heuß) 433, Leipzig 182, (Heuß) 521, (Münlich) 66, alle übrigen Berichte s. Bachfest 90, 136; Nachklänge zum Fest in Leipzig (Herold) 270; B. im Universitätsgottesdienst zu Heidelberg (Stein) 55.
- Bach, J. S., conceived as programme-writer (Carmen Sylva) 477**
- Bach, Ph. Em., Thematischer Katalog (Wotquenne) 314.**
- Bach, W. F., »Sinfonia à 2 Travers, 2 Violini, Viola e Basso (Hornbostel) 432.**
- Bache, E. 51.**
- Bache, F. E., the pianoforte works of B. (Langley) 409.**
- Bachmann, Fr. 136, 182, 228.**
- Bäuerle, H., Praktische Ausgabe von Vittoria (Schmitz) 373.**
- Baillet, J. (Brenet) 12.**
- Bakunin, M. 369.**
- Balakirew, M. (Calvocressi) 370.**
- Balalaika instr. (Bernstein) 282.**
- Baldelli, A. (Mercier) 409.**
- Baldensperger, F. 316.**
- Baldi illustrates the Water-organ 195; see Commandino.**
- Balifre, M. (Brenet) 29.**
- Ballade, die moderne B. und Romance (Bergmann) 182, (Benzmann) 269; Plüdemann und die deutsche B. (Teibler) 139; typische Züge in der schottisch-engl. Volksb. (Glöde) 370; old ballads (Foster) 52.**
- Ballads, English 497.**
- Ballett, das B. (Anonym) 406.**
- Balme 316.**
- Baltzell, W. J. 182, 269.**
- Balzac, H. de, le sentiment musical chez B. (Rouchès) 184.**
- B a n d m a n n, T., »Zur Lehre der Tonbildung auf dem Klavier« (Clark) 413.**
- Bantock, Granville, »Time Spirit« 42, 512.**
- Barbaro illustrates the Water-organ 195, 213, 235.**
- Barblan, O., Bündener Festspiel 35.**
- Barclay Squire, W., »Purcell as Theorist« 521.**
- Barilli, A. 519.**
- Baring-Gould, S., »Siegfried« 263.**
- Barini, E. 182, 369, 407, 449.**
- Barnes, J. M. 316.**
- Barnett, J. F., at Leipzig 508.**
- Baroni, J. M. 407.**
- Barth, A. 369, Bildung der menschlichen Stimme 81.**
- Bas, G. 519.**
- BASEL. Musikbericht 205, 340.**
- Bassermann, H. 449.**
- Bates, Mr. and Mrs. Joah (Anonym) 228.**
- Bateson, Mary, Mediaeval England 263.**
- Batka, R. 51, 90, 228, 269, 407, 449, 485, 519.**
- Batka, R., Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen 81. Kritik davon (Rychnovsky) 128.**
- B a t k a, R., Neuausgabe von J. S. Bach's Notenbüchlein für F. Magdalena Bach (Heuß) 314. Neuausgabe der Lieder Mülch's von Prag (Rychnovsky) 307.**
- Baton, Gegner Rousseau's 575.**
- Bauer, E. 519.**
- Bauer, E., Birthday Book of Musicians 263.**
- Bauer, M. 229.**
- Bauernfeind, G. 136.**
- Baughan, E. A. 51, 136, 229, 269, 407.**
- BAYREUTH (Anonym) 269; Festspiele 1904 (Arend, (B.), (Busching) 51, (Morold) 53, (Reuß) 54, (Solenière) 54, (Viotta) 54; Siegfried-Idylle à B. (Sand) 54; B. im Winter (Placci) 232; B. in der stillen Zeit (Kallenberg) 137; Jung-B. (Meyer) 138; B. und die deutsche Kultur im Lichte Schiller's (Conrad) 450; B. in Gefahr (Placci und Marsop) 271; Kampf zwischen B. und München (Caliban) 136; B. nach New-York (Motta) 53.**
- Beach, B., the American composer (Elson) 485.**
- Beal, E. F. 519.**
- Beaudu, Ed. 182.**
- Beaulieu, H. 309.**
- Becker, Dietrich, »Sonaten« (Riemann) 511.**
- Beckmann, G. 449, 485, 519.**
- Bédier, T., »Tristan and Iseult« 480.**
- Bedos de Celles and the organ 200.**
- Beer, G. 269.**
- Beer, P. 519.**
- Beethoven (Lamprecht) 372, (Symons) 373, 488; B.'s Jugend (Lerse) 372, (Friedländer) 454; B. beim Generalbassstudium (Dubitzky) 52; B.-Landschaften (Komorzynsky) 91; B.'s Zeitgenossen (Grunsky) 230; ein Prager Urtheil über B. (Rychnovsky) 453; B. im eigenen Wort (Karst) 179, 266, 371; B. über Kunst (Kerst) 53; Briefe in Auswahl von Storck (Heuß) 399; das Original-Ma. des Briefes an A.**

- Milder-Hauptmann (Kalischer) 371; un quaderno di autografi di B. del 1825 (Roda) 319, 522; Klinger's B. (Hartwich) 371; le monument B. (Groz) 450.
- B. and his music (Surette) 319; B. u. seine 9 Sinfonien (Aurovy) 51, (Anonym) 316, (Brenet) 369; B.'s Sinfonien, Instrumentation (Kee) 230; Instrumentation der Sinfonien ergänzt von Kes (Heuß) 253, (Hammer) 270, (Lange) 270; B.'s Eroica (Nef) 372; zum Jubiläum der Eroica (Anonym) 368; 7 Sinfonie (Krohn) 372; die Heimat der Neunten (Eisner) 450; l'œuvre des sinfonies et l'interprétation de Weingartner (Boutarel) 457; »Missa solemnis« (Anonym) 369; Es-dur-Konzert (Grove) 317; Klavier-sonaten (Anonym) 136, (Nagel) 307, (Reinecke) 364; B.'s sonatas and the three styles (Niecks) 421; de techniek in B.'s piano-sonates (Roovaart) 487; 1. Streichquartett (Untersteiner) 410; I quartetti di B. e Joachim (Valetta) 374; Scherzando vivace aus Op. 127 (Siegfried) 232; B.'s Sonates en Trios voor Piano en Viool-Violoncell (Kruijs) 231; Walzerkompositionen (Niecks) 203; 12 Menuette für kleines Orchester 220; Studien zu Fidelio (Lehmann) 225; »Fidelio« in Wien neu einstudiert (Vancsa) 140; B. als Liederkomponist (Tischer) 185; posthumous P. F. Concerto in D. 348;
- le secret de B., lettres d'amour et feuilles au vent (Bouyer) 369, 407; the love question of B. (Whiting) 453; Aus B.'s Frauenkreis (Kalischer) 317; B. und die Frauen (Conrat) 182, 229; B. and Scarlatti (Anonym) 406; B.'s Beziehungen zu Mozart (Kalischer) 91; B. und Goethe (Douel) 229; B., Goethe und Varnhagen von Ense (Jacobs) 183; B.'s Beziehungen zu Schiller (Kalischer) 451; Grillparzer und B. (Kohut) 451; B. an Wagner (Hoven) 137; »Parsifal« und B. (Blumenberg) 182; Biographie von Göllerich (Heuß) 46, (Kalischer) 91, (Behrend) 316; ein neues B.-Buch (Burekhardt) 229; Volkmann: Neues über B. (Landschoff) 517; Glossen zur B.-Kenntnis (Kerst) 371; B.'s Heldentum (Storck) 522; B.-Haus in Bonn (Tischer) 453; Vom Verein B.-Haus in Bonn (Wülfig) 233; le festival B. à Paris (C.) 407, (Mangeot) 409, (Knosp) 451; Schillerfeier für Beethovenianer (Marsop) 318; Bonn, Beethovenfest s. Musikfest; B.-Fest in Mainz (Leßmann) 409, (Weingartner) 411.
- Beethoven assessed by Arth. Symons 477; posthumous P. F. concerto (Wilcox Lawrence) 348, 375.
- Beethoven's Sonatas and the 3 Styles. Article by F. Niecks 421.
- The sonatas assessed and reviewed. The question of development from predecessors. The "3 styles" of Fétis and Lenz. The boundaries discussed.
- Behnke, Emil, "Voice, song, and speech" 480.
- Behrend, W. 51, 316, 407.
- Bekker, J. K. (Kruijs) 183.
- Bekker P. 229, 269, 369, 519.
- Belajeff, M. P., Gründer der russ. Sinfoniekonzerte 348.
- Belinfante, A. 369, 485.
- Bell, W. H. comp. 348.
- Bellaigue, C. 90.
- Bellmann (Niedner) 452.
- Bellows in organ work (Maclean) 184, 211.
- Bells (Starmer), see Carillons.
- Benda, G., Einiges über G. B.'s »akkompagnierte Monodramen von E. Istel 179.
- Controverse gegen F. Brückner's »G. B. und das deutsche Singspiel«. 180 Benda der erste moderne Dramatiker. 181 Urteile von Zeitgenossen und modernen Kapazitäten. 182 B. und Rousseau.
- Zum Thema »G. B. und das Monodrama« von F. Brückner 496, Erwiderung auf den Angriff von Istel.
- 496 Vergleich zwischen B. und Wagner unmöglich, 497 B.'s Brief über das Rezitativ, 498 B.'s Stellung zu Gluck, Mozart's Zeugnis; 499 B.'s dramatisches Talent.
- Benedict, F. J. 316, 449.
- Benoit, J. 519.
- Benoit, P., le »Rhin« (E.) 52.
- Benzmann, H. 269.
- Bergmann, H. 182.
- BERLIN. Musikbericht 75, 160, 250, 341, 430; vom Berliner Musiktreiben (Kloss) 230; B. Musikleben (Krebs) 486; die Opernsaison in B. (Storck) 373; Berliner Kritik (David) 316; Tschirch: Mitteilungen d. Vereins f. d. Geschichte B.s (Weber) 453; französisches Theater unter Friedrich dem Großen (Volz) 55; Friedrich Wilhelm IV. und der Domchor (Lewinsky) 91; das mus. B. im Jahre 1821 (Tappert) 233.
- Berlioz, H. 229.
- Berlioz, H., (Marnold) 318, (Göhler) 450, (Israfel) 486; Biographie von Prod'homme (Ecorcheville) 308; literarische Werke (Anonym) 228, (Göhler) 370, (Grunsky) 520; B.'s Werke, Bd. 16 (Grunsky) 317; Instrumentallehre 128, (Burekhardt) 316, (Barini) 407; nouvelles lettres de B. (Prod'homme) 409; B. in Weimar, Brief (Cornelius) 269; Compositions inédites et autographes de B. (Tiersot) 55; Symphonie fantastique (Courtant) 155; en-

- fance du Christ» (Maclean) 253. (Anonym) 269; «Harold en Italie» (Tiersot) 522; «Benvenuto Cellini» Führer (Wossidlo) 366; «Beatrice und Benedict» (Braunfels) 269; Trojaner (Prod'homme) 505; Berlioziana (Tiersot) 140; B. als Verehrer Schiller's (B.) 406; B. als Dramatiker (Oeser) 231; B. mint iro (Anonym) 182; B. jugé par Adam (Prod'homme) 54; l'amitié de B. et Liszt (Brenet) 51; B. und Wagner (Anonym) 51, 368.
- Berlioz**, *Enfance de Christ* 253; *Tristia* 254; *life by Hadow* 512.
- BERN.** Musikbericht 163; Musikfest (M.) 53.
- Berne Convention** (Copyright) 115, 117, (Anonym) 135.
- Bernhard**, O. 369, 407.
- Bernheim**, le théâtre populaire et M. B. (Anonym) 519.
- Bernstein**, N. 369, 407; Rußlands Theater und Musik zur Zeit Peters des Großen 178. Peter der Große und die Musik in Rußland 277.
- Bernt**, Fr. 449.
- Berrsche**, G. 485.
- Bertini**, P. 51, 229, 369, 407, 519.
- Berton**, «Ajax» 581.
- Berufsgenossenschaft** 519.
- Bessmertny**, M. 51, 519.
- Beutter**, A. 519.
- BÉZIERS** Festspiele (Samazeuilh) 54, (Mangeot) 53.
- Bezold** 229.
- Bibliographie.** Universalhandbuch der Musikliteratur (C.) 136, (Pazdirek) 522; Jahrbuch Peters 441; Beiträge zur Musikb. (Blümml) 51; Bibliothek des Gymnasiums in Horn (Kreschnecka) 451; esquisse d'une de b. la chanson populaire hors de France (Aubry) 316; B. de la chanson populaire française (Anonym) 181; Französische mus. B. (Nin) 54; B. zum Studium der Musik im Kaukasus (Korganow) 29; Eitner's Verdienste um die B. (Göhler) 239.
- Bibliothek.** Verzeichnis der B. und wissenschaftlichen Bibliotheksbeamten (Anonym) 227; Leistungen und Ziele der B. (Beyer) 410; Erman's Vorschlag einer einheitlichen Katalogisierung (Kuhnert) 231; einheitlicher Zetteldruck f. d. deutschen B. (Schwenke) 271; zu den Vorschlägen betr. einheitlichen Zetteldruck (Molitor) 372; Wo soll die Reichsb. für Musik errichtet werden? (Marsop) 318; Reichsmusikb. und Volksmusikb. (Anonym) 369; Reichsmusikb. und Zentralauslieferungslager (Anonym) 519; deutsche Reichsmusikb. 127, (Altman)
- 259, (Schmidkunz) 271; Rudolfina in Liegnitz (Mau) 487; Katalog der Handschriften der Danziger Stadtb. (Güntner) 137; die Murhard'sche B. in Kassel (Anonym) 406; die Stadtb. zu Kamenz (Uhlig) 233; 2 tironische Handschriften der Pariser Nationalb. (Johnen) 371; Nationalb. in Neapel 80; Nationalb. in Turin nach dem Brande (Anonym) 369; the mediaeval l. (Richardson) 373; Bodleiana zu Oxford, Canon missae von 1458 (Falk) 370; summer days in the newberry l. (Whitmer) 523; the mus. b. of Mr. Taphouse (Dotted Crotchet) 91, (Anonym) 485; the lib. of congress (Washington), (Anonym) 51; la division de musique de la b. nationale des Etats-Unis (Curzon) 91.
- Bidois**, G. 51.
- Bie**, O. 90, 269, 369.
- Bie**, O. «Intime Musik» (Heuß) 46.
- Bieder**, Th. 229.
- BIELFELD** Organistentag (Teichfischer) 319.
- Bielschowsky**, B.'s Goethe (Steinitzer) 139.
- Bienenfeld**, Elsa, «Wolfgang Schmeltz. sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts» 80.
- Bierbaum**, O. J. 90.
- Bierbaum**, W. 519.
- Bird-notes** (Matthews) 267, 482.
- Bürnie**, P. (Straeten) 522.
- Bismarck**, B.'s Beziehungen zur Musik (Blaschke) 369.
- Bizet**, B.'s Schicksal in Frankreich (Neisser) 487; les interprètes de «Carmen» (Curzon) 316; «Carmen» (Lucca) 372; la millième de «Carmen» (Curzon) 229, (Halévy) 371; Biog. von Saint-Saëns (Anonym) 51; B. als Lehrer (Conrat) 450.
- Bl.** 369.
- Blackburn**, Vernon. «Mendelssohn» 263.
- Blainville**, C. S., «l'Episode de l'art musical» 574.
- Blacke**, T. 407, 449.
- Blamont**, Colin de 569.
- Blanchard**, A. 316, 369.
- Blanik**, W. 229.
- Blaschke**, J. 90, 269, 365, 407.
- Blasinstrumente**, afrikanische B. (Rose) 64; das Heckelphon (Altenburg) 50; B. ohne Ventile (Anonym) 484.
- Blei**, F. 449.
- Bloch**, J. 316.
- Blocher**, E. 316.
- Blockx**, «Herbergsprinzeß» (Krause) 372.
- Blondeau**, P. (Brenet) 12.
- Blümml**, K. 51.
- Blüthgen**, V. 407.
- Blumenberg**, 51, 182.
- Blumenthal**, P. 510.

- Boborykin, P. 182.
 Boccherini, L. (Anonym) 449, 519; kurze Biographie 395; Gedenktafel 438.
 Bohsa, R. N. C. in England 364.
 Böhm, C., »Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn und sein Oratorium: das letzte Abendmahl« 439.
 Böhm, Georg (Münnich) 67.
 Böhme-Köhler, A., »Lautbildung beim Singen und Sprechen« 360.
 Böhme-Köhler, A., naturgemäße Lautbildung (Anonym) 50.
 BÖHMEN. Zur böhm. Musikgeschichte (Göhler) 370; Studien zur Gesch. der Musik in B. (Batka) 81, (Batka, Rychnovsky) 128; altböhmische Musik (Batka) 269; the bohemian school of music (Anonym) 369; Anteil der Juden an der Musikgeschichte B.s (Branberger) 44; B. in der neuesten Musikliteratur (Rychnovsky) 319; Zeitgenössische Tondichter in B. (Lederer) 138.
 Boelens, A. E. van B. van Eijsinga (Kruijs) 183.
 Börresen, H., »Violinkonzert« 252.
 Bösendorfer, L. (Anonym) 406, (Gutmann) 408.
 Boezi, Dirigent in Rom 429.
 Bohn, P. 51, 182, 407, 519.
 Boieldieu, (Conrat) 269.
 Boleska, J., »sein Jahrzehnt des Böhmisches Streichquartetts« 509.
 Bolinder, O. 304.
 Boller, V. † (Wolzogen) 233.
 BOLOGNA. Centenario del liceo mus. Rossini (Pesci) 231.
 βουλδοξοι in Hydraulic Organ (Maclean) 185.
 Bond, St. 316.
 BONN. Beethovenfest s. Musikfest. Musikbericht 430.
 Bookbinding (Prideaux) 267.
 Borchers, G. 136; »der 2. musikpädagogische Kongreß in Berlin« 68.
 Bordes, Ch. 136, 407.
 Borland, J. E., Transposition 396.
 Bornwasser, R. 229.
 BORNSTEDT. Passionsaufführung in B. (Schneider) 492.
 Borrel, E. 182.
 Borst, A. W. 449, 519.
 Bosanquet and the Water-organ (Maclean) 207, 215.
 Bosquet, E., moderne Technik der Klaviervirtuosen 81.
 Bosse, Führer durch die Hausmusik (Niemann) 138.
 Bossi, E., B., sein Werden und Wirken (Weber) 410.
 BOSTON. The old B. music hall organ (Anonym) 448; B. Symphonie and Pachmann (Anonym) 136.
 Boucher, H. (Brenet) 12.
 Bouffons, »Querelle des B.« 1753—57 (Prod'homme) 568.
 Boughton 51, 136, 449.
 Bouman, C. S. † (N.) 231.
 Bourgault-Ducoudray, L. 90.
 Bourgault-Ducoudray, M. 519.
 Bourgault-Ducoudray, B.'s Ansicht über Konzerte 244.
 Boutarel, A. 369, 485, 510; »Beethoven, L'œuvre des sinfonies et l'interprétation de F. Weingartner« 457.
 Bouyer, R. 51, 90, 369, 407, 510.
 Bouzignac, G., Un musicien oublié du XVII^e siècle français: G. B. par H. Quitard 356.
 357 Beschreibung des Ms. in Tours, 361 Biographisches vom Autor, 366 Schlüsse aus den Werken, die sich auf die Religionskämpfe beziehen. 369 B.'s Werke I. Allgemeines, Technik, Polyphonie verbunden mit modernerer Melodik, 373 Stellung zu den Zeitgenossen, 377 Zweichörigkeit. II. Spezielles, 379 der Textdichter, Hinneigung zu dramatischer Behandlung, 388 Zusammenhang mit Oratorium und Motette des XVI. Jhs. 389 Beziehungen zu O. Vecchi. 393 das Fehlen der schulebildenden Wirkung. 396—417 Proben aus den Kompositionen von B.
 Bouzignac (Quitard) 271.
 Bowden, W. J. 369, 407, 449.
 Br. 182.
 Br., J. 182, 229, 316.
 Bradley, O. 407.
 Brahms, J. (J.) 52, (Davidson) 407, (Julien) 451, (Anonym) 484; B.'s Jugendliebe (Altmann) 50; B. in Baden-Baden (Leinburg) 409; B.-Häuser (Kalbeck) 451; B.-Haus in Wien (Korngold) 408; Erinnerungen an B. (Anonym) 50, (Conrat) 136; Biographie von Kalbeck (Münzer) 92, (Heuß) 131, (Batka) 229, (Rychnovsky) 271; Sinfonien (Antcliffe) 90; I. Sinfonie (Grove) 408; the songs of Schumann and B. (Mac Connel Wood) 409; B. als Instrumentator (Weingartner) 374; Händel und B. (Antcliffe) 51; Weingartner und B. (S.) 410; Hermine Spies und B. (Dorn) 269; Dialogues des morts: Mendelssohn — B. (Marnold) 452; B.-Gesellschaft in Wien 360.
 Branberger, J., »Über die Musik der Juden« (Rychnovsky) 44.
 Branchet, L., et J. Plantadis »Chansons populaires du Limousin« (Aubry) 439.
 Brandenburg, H. 316.
 Brandes, F. 51, 136, 316.
 Brandin, L. s. Jeanroy.
 Brandt, G. 519.

- Brandts-Buys, L. F. (Kruijs)** 138.
Bratbost, M. † (Anonym) 50.
Braunfels, W. 269.
Braungart, R. 136, 229, 316, 369, 407.
Braunroth, F., »Harmonielehre« 263.
Breithaupt, M. 90, 269, 369.
Breithaupt, R., »die natürliche Klaviertechnik« (Springer) 305.
Brenet, M. 51, 229, 369; «Deux comptes de la Chapelle-Musique des Rois de France» 1.
BRETAGNE aux artistes bretons (Hélyett) 183.
Brévannes, R. 229.
Brewer, H. (Anonym) 484; "Holy Innocents" 42.
Bridge, Sir F. 122, 253.
Brieger-Wasservogel, L. 90, 369, 407.
Britannia overture (Wagner) 209.
British Museum when opened 199.
Broadhouse, J. 269, 510.
Broadley, A. 136.
Broadside ballads 497.
Broadwood, Lucy, English Folksong, see Folk-song.
Broekhoven, J. A. 407.
Bromberg, E. 485.
Bronsch, H., s. Drescher 485.
BROOKLIN. Institut der Künste und Wissenschaften (Cooke) 51.
Broschi-Farinelli, C. (Kohut) 270.
Browne, Lennox, "Voice, song, and speech" 480.
Browne, J. L. (Anonym) 406.
Bruckner, A. (Schultz) 271; B. in Wien (Louis) 53; B. als sein eigener Interpret (Helm) 230; unveröffentlichte Briefe (Gräflinger) 270; Hauptthema der romantischen Sinfonie (Decsey) 229; Ms. der V. Sinfonie (Helm) 137; Biographie von Louis (Niemann) 231, (Istel), 317, (Anonym) 484, (Helm) 451, (Welti) 488; B. als Melodiker (Halm) 450; B.-Fest in München 254, (Schmitz) 319.
Brückner, F., Cellist 120.
Brückner, Franz, 90; »Zum Thema Georg Benda und das Monodram« 496.
Brüssau, O. 449.
BRÜSSEL concours au conservatoire (Pfeifer) 487.
Brugger, Columban (Anonym) 449.
Bruinier, J. W., »das Volkslied« (Wollmann) 374.
Bruneau, A., 136, »die russische Musik« übersetzt von Graf 399.
Bruneau, A. (Laloy) 521, (Mauclair) 372, 521. «l'enfant roi» (Anonym) 316, (Debay) 317, (Destranges) 317, (Neisser) 318, (Samazeuilh) 319, (Prod'homme) 391; B.'s Ansicht über Konzerte 244; Zola-B. (Laloy) 451.
Bruneau, A., »französische Musikgeschichte« (Heuß) 46; »die russische Musik« (Bernstein) 439.
Bruni, 3. Sinfonie 161.
Brussel, R. 229.
Brymer, R. 520.
Buchbinder, bookbinders and their craft (Prideaux) 267.
Buchmayer, R., Bachkonzert in Dresden (Reuß) 387.
Buchwald, G. 370.
Buck, R. 182.
Buck, Percy, composer 141.
Buckley on Elgar 81.
Bülow, H. von (Volbach) 523; uit het leven van B. (Viotta) 233; B. als Dirigent in Hamburg (Spengel) 373; B. am Theater (Hagemann) 450; Beziehungen zu Herwegh (Harzen-Müller) 52; B.-Schriften (Göhler) 370; Briefe Bd. V. (Anonym) 316, 368, (Vianna da Motta) 233, (Pfeilschmidt) 318, 409, (Tischer) 408, (Münzer) 409.
Büttner, Lyra, J. W. 51.
BUKOWINA. Weigand: die Dialekte der B. und Bessarabiens (Hornbostel) 227; 30 Jahre in der B. (Hřimaly) 179.
BULGARIEN. Die Musik in B. (Macák) 521.
Bumpus, T. Francis, Cathedrals of N. Germany 263.
Burgess, F. Altar Music 263.
Burkhardt, M. 229, 316, 449.
Burleigh, M. 520.
Burlingame Hill, E. 229, 269, 316, 407, 520.
Burney, Ch. (F. G. E.) 52.
Burrowes, K. 520.
Bury, 90.
Bury, J. B., Life of S. Patrick 480.
Busch, Ed. 407.
Busching, P. 51.
Bußer, L., »der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre« (Heuß) 268.
Butze, R. 136.
Byelaws of Governing Body IMG. 57.
Bye Laws of N. German Section IMG. 95.
Byström, O., B. och den greg. sången (Anonym) 449.
C. 407.
C. D. 520.
C., H. de 91, 136, 407.
C., J. 520.
C., V. M. 449.
C., W. H. 370.
Cacabis aquaticus, or diving-bell 186.
Caecilienverein, 17. Generalversammlung des allgemeinen C. (Haberl) 52, (Krutschek) 91; (Victori) 92, (Br.) 182. Rede von Haberl (Anonym) 181; C. der Erzdiözese

- Cöln, Generalversammlung (Cohen) 485; 27. Generalversammlung des Oberschlesischen C. in Tropowitz (Anonym) 181; Charitas, Sozialismus und C. (Flascha) 182.
- Cagin, D. P. 520.
- Caine, Hall, Prodigal Son, musical novel (Maclean) 263.
- Caland, E., »Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel« 305.
- Caland, E., »Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel« (Niemann) 361.
- Caldwell, supporter of Music Piracy, 115, 116.
- Caliban 136.
- Caligula 316.
- Calista, Lelio (Squire) 557.
- Callcott, comp. of glees (Curwen) 246.
- Calvocoressi, M. D. 136, 229, 369.
- CAMBRIDGE, Greek Plays 167; St. John's College (Dotted Crotchet) 182.
- Camden Society (Hierurgia) 266.
- Cametti, A. 136, 316, 520.
- Campion, Thos., "Art of Descant" (Squire) 521.
- Campra, «l'Europe galante» 581.
- CANADA, chansons populaires du Canada (Gagnon) 481; popular songs of C. (Stewart) 373.
- CANADIAN Rhapsody of Mackenzie (Maclean) 434, 481.
- καὶὼν μουσικός, or sound-board in organs 189.
- Canons in Stainer's "Dufay" 466, 502, 507.
- Cantel 51, 485; (Bachfest) 90.
- CANTERBURY Psalter and the Water-organ (Maclean) 192, 235.
- Canudo, R. 449, 485.
- Capella, Martianus Mineus Felix (Mühlenbein) 53.
- Capellen, G. 229, 269, 369; »die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik«, »die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimmführung« 81; Tonschriftreform (Capellen) 229.
- Capellen, »Exotische Mollmusik« (Hornborstel) 518; die »musikalische« Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik (Münnich) 129.
- Caprice d'Oxane (Newmarch) 29.
- Cardiac strokes the basis of rhythm 476.
- Carillons, Article by W. W. Starmer 337. Constituents of musical bell-tone. Continental carillons and English "change-ringing" bells compared. Antiquity of carillons. Mechanism of modern ditto. Music for ditto.
- Carlyle, Ch. 370.
- Carmen Sylva 370.
- Carmen Sylva on Bach 477.
- Carnot, M. 407.
- Carol, "King Pharim" 498.
- Carr, B. Amer. composer (Sonneck) 473, 490.
- Carraud, G. 229, 485.
- Carré, A. (Mangeot) 91.
- Carreras, R. J. 485.
- Carse, A. von Ahn, composer 168.
- Carstens 51.
- Caruso, E. (Anonym) 228.
- Casals, Cellist 427; (Huré) 230.
- Caspari, W. 485.
- Cassius, O. 182.
- Casson, Th. 407.
- Castel, Gegner von Rousseau 573.
- Cathedrals (Bumpus) 263; (Miltoun) 267.
- Caudella, Ed. 182.
- Caunt, W. H. 449.
- CAUTERETS, Festspiele 505.
- Cavalieri, E. de (Alaleona) 449.
- Cayty, M. (Brenet) 29.
- Cecil, G. 407.
- Celani, E. 316.
- Cellesi, L. 182.
- Celti, K., C's Gedichte (Manacorda) 409.
- Celtic researches (Nicholson) 226, 268, 482, 483.
- Ch. 370.
- Chabanon (Bouyer) 90.
- Chabrier, E., lettre inédite (Chabrier) 520.
- Challier, E. 449; Großer Männergesangskatalog 3. Nachtrag 440; Frauen- und Kinderchor-Katalog 81.
- Change-ringing (Starmer); see Carillons.
- Chantavoine, J. 51, 485.
- Chappell and the Water-organ (Maclean) 205, 214, 216, 236.
- CHARLOTTENBURG, das Kgl. Theater in Ch. (W.) 453.
- Charpentier, G. (Laloy) 486.
- Charpentier, M. Anthoine, Biographie (Quittard) 323; Cantate zu Ehren Maximilian-Emanuel's von Bayern (Quittard) 323.
- Chassé, chanteur 581.
- Chavarri, E. L. 370.
- Chelius, v., »die vernarrte Prinzeß« (Fiege) 317, (Golther) 317.
- CHEMNITZ, Ephoralverein für Kirchenmusik (Anonym) 90; Der Prozeß um die Friederici'sche Orgel 1765 (Fischer) 52.
- Cherubini, Wasserträger« 449; »Medea« (Prout) 271; une lettre inédite de Ch. (Laurencie) 318.
- Chevalier, cantatrice 582.
- Chevrier, »Retour du Goût« 574; »Revue des théâtres« 574.
- CHICAGO, music in Ch. churches (Watt) 523.
- CHICHESTER, Ch. cathedral (Dotted Crotchet) 269.
- CHINA, Anfänge der Musik bei Chinesen, Japanern und Indern (Laszky) 183.

- Childhood of Christ**, Berlioz 254.
Chimes (Starmer); see Carillons.
Chodokowski, Opern-Textübersetzungen ins Polnische 43.
Chop, M. 136, 370, 520.
Chop, M., »Analyse von Wagner's Hol-
 länder« 509.
Chopin, F. (Hermann) 137, (Manchester)
 231; (Perry) 231; (Rolland) 410; Bio-
 graphie (Huneker) 481; Neues zur Ch-
 Forschung (Nossig) 184; Neues über Ch.
 (Anonym) 449; neueste Chopiniana (Hay-
 decki) 137; Karłowicz, Souvenirs de Ch.
 (Barini) 182, (Bertini) 229; Biographie
 (Leichtentritt) 179; Biographie von
 Leichtentritt (Landshoff) 513; Ch. the
 man (Henderson) 230; Ch. et G. Sand
 (Barini) 369, 449; Ch. the teacher (Ve-
 nable) 233; B-moll-Sonate (Bouyer) 51;
 2. Ballade (Anonym) 519; ungedrucktes
 Nocturne 43; Grabgesang aus Polen,
 neuer Text (Dehmel) 52; Denkmal in
 Warschau 177; Einfluß auf Liszt (Niecks)
 105; quality of Ch.'s genius (Clarke) 229;
 Making up a Ch.-Programm (Liebling)
 231; an appreciation of Ch. (Philipp) 232;
 true genius of pianoforte music, exem-
 plified by Ch.'s works (Hale) 230.
Chopin (Huneker, Jonson) 481.
Chor, Reuter: der Ch. in der franz. Tra-
 gödie (Andrae) 406; organ and choir
 (Truette) 319.
Choragia, or organ action 190.
Choral, the passion chorale (Anonym) 369;
 Gesang der älteren protest. Ch.-Melodien
 (Knoke) 317; »ein feste Burg« (Größler)
 361, (Mitzschke) 409.
Chorgesang, Bedeutung und Zweck im
 Seminare (Hermann) 270; Atmen beim
 C. (Jendrossek) 91; bag choir training
 (Grant) 486; our northern choirs (Cor-
 der) 450. s. a. Gesang.
Christ, »Grundfragen der melischen
 Metrik der Griechen« (Spiro) 54.
Christiansen, G. 449.
Christinger, J., thurgauisches Festspiel
 34.
Christopher Columbus overture (Wagner)
 209.
Chrysaender, Bearbeitung des »Messias«
 (Leichtentritt) 138; Leichtentritt's Be-
 sprechung der Bearbeitung des Messias
 (Schönfeld) 184; Stellung zu Händel's
 Johannespassion (Rendall) 143.
Church Hymns with tunes. Ed. by
 Lloyd and Harwood (Prendergast) 222.
Ciampi, »Bertoldo in corte« 570.
Cilèas, F., »Adriana Lecouvreur« (L.) 138.
Cimarosa, »heimliche Ehe« (Kohut) 451.
Cisneros, singer 122.
Clark, Ch. W., (Sauerwein) 184.
Clark, F. H., »Zur Transzendentalität der
 Tonkunst auf dem Klavier« 413.
Clark-Steiniger, F. H. 520.
Clarke, H. A. 229.
Claudin de Sermisy (Brenet) 8.
Clay, H. A. 182.
Clermont-Ferrand, les assises musicales
 religieuses de C. (Anonym) 406.
Clickers, African (Rose), see African
 Clickers.
Closson, E. 91, 229, 370, 520.
CÖLN, die Cölner Festspiele (Wolff) 411.
Coerne, A., Analyse zu »Zenobia« (Smo-
 lian) 365.
CÖRHN, 15. Anhal. Musikfest (Krause) 409.
Cohen, C. 485, 520.
Cohendet, cantatrice 579.
Coleridge-Taylor, S. (Washington) 410;
 C. and his new book 24 Negro-Melodies
 (Elson) 407.
Collegium musicum s. a. Musikvereinigung-
 gen. Frankfurt a. O. (Rychnovsky) 20;
 M. in Prag 1616 (Rychnovsky) 20; C. m.
 et la musique de chambre au 17e siècle
 (Pirro) 394; Fasch Quartett, Ph. E.
 Bach Trio herausgegeben von Riemann
 (Heuß) 180; Jiránek, Filtz, Mysliweček,
 Richter 366.
Collier's Copyright Act 114.
Colombo, A. R. 450.
Combarieu, J. 51, 91, 136, 229, 269, 370,
 450, 485, 520.
Comee, F. R. 370.
Commandino, see Hydraulic Organ article
 passim.
COMO, Theater (Cugnasca) 51.
Conference, First, of the I. M. G. I.
Congregational Singing (Post) 84; (Vivell)
 87, 220, 222; (Richardson) 365.
Congress, First, of the I. M. G. I.
Conrad, M. G. 450.
Conrad, M. G. (Stauf v. d. March) 488.
Conrat, H. 136, 182, 229, 269, 370, 407, 450.
Conried, C. und Viotta (Marsop) 318.
Consolo, F., Un poco piu di luce sulle inter-
 pretazione della parola Selah 178.
 Kritik davon (K.) 371.
Conti, G. 51.
Cooke, F. 51, 407, 450.
Coombs, H. F. 450.
Coon songs (Webb) 396.
Copyright, American (Hamlin) 266; mu-
 sical, see Music Piracy.
Coquard, A. C.'s Ansicht über Konzerte
 244.
Coquard, A. u. Witkowsky, G. M. 136.
Corder, F. 450.
Cornelius, C. M., Brief den »Barbier« von
 P. C. betreffend (Anonym) 90.
Cornelius, P. (Bache) 51; (Batka) 228;
 (Schubring) 410; Autographische Skizze

- (Anonym) 316; C. als Mensch und Künstler (Istel) 58; C. als Schauspieler (Kruse) 317; literarische Werke (Obriest) 184, (Hagemann) 230, (Göhler) 370, lit. W. Bd. I (Anonym) 181; lit. W. Bd. II, IV (Obriest) 487; lit. W. Bd. III (Louis) 270, (Anonym) 316; Gesamtausgabe der mus. Werke (Istel) 317, Bd. I (Heuß) 448; »Barbier von Bagdad« (W.) 319; Originalouvertüre zum Barbier (Istel) 447; »Der Barbier von Bagdad« und seine Familie (Kruse) 372; Lieder 376, (Rudder) 410; Cornelianische Lyrik (Guttman) 317; Brief: Berlioz in Weimar (Cornelius) 269; C. über Liszt (Anonym) 406; Wagner und C. (Körner) 270, 317; C. und die N. Zeitschrift f. Musik (Istel) 91.
- Corriere (Naldo) 409.
 Cosmovici, G., »Marioara« (Joß) 451.
 Costa, Dirigent 428.
 Coster, F. 450.
 Counterpoint, by Purcell etc. (Squire) 521; with harmony 507, 512.
 Couperin, F., l'apothéose de Lulli, Ausgabe von Marty (Heuß) 180.
 Courtat, T., un poème humoristique sur la musique (Prod'homme) 155.
 Courvoisier, W., »Gruppe aus dem Tartarus« 341.
 Couwenbergh and the Water-organ 207, 215, 236.
 Covelli, C.'s connection with England (R.) 139.
 Cowen, C.'s revised symphony (S.) 487.
 Cower, W. J. 182.
 Cramer, H. 91, 269, 520.
 Crehore, B., erster Violinbauer in Amerika (Waldo) 410.
 CREMONA, Cremoneser Geigen (Anonym) 227.
 Crepet, J. 229.
 Crocker, J. (Mayer-Reinach) 55.
 Crompton, L. 91.
 Crowest, T. J., »Catechism of mus. history« 263.
 Crüger, 7. Ausgabe der Praxis pietatis medica (Tümpel) 233.
 Cucchinelle, C. C. sue »memorie« nella coreografia (Anonym) 51.
 Cugnasca, M. 51.
 Cummings, W. H. 51, 316, 485.
 Cummings invents horizontal bellows 200, 235.
 Cursch-Bühren, F. 51, 407, 485.
 Curti, F. (Mey) 184; Gedenkblatt zum 50. Geburtstag (Mey) 138; C. als Opernkomponist (Mey) 138.
 Curwen, J. Spencer, see Glees.
 Curzon, H. de 91, 229, 269, 316, 370, 407, 450, 520.
 D. 91.
 Dach, S., Zum 300. Geburtstage von S. D. (Harzen-Müller) 521, (K.) 521.
 Dacier 370, 450.
 DÄNEMARK, Danske kunstnare om Hartmann (Anonym) 406; Weyse und Kuhlau in D. (Behrend) 51.
 Dalberg, aus D.'s Briefwechsel (Hänlein) 137.
 D'Albert, E. (Koptajew) 91; Biographie (Anonym) 135.
 Dalcroze, Jaques 512, s. a. Jacques-D.
 Dale, B. J. comp. 348.
 Damanski, J., die Militärkapellmeister Österreich-Ungarns (Anonym) 484.
 Damrosch, F. (Anonym) 181.
 Danby, comp. of glees (Curwen) 246.
 Dannreuther, Ed. deceased 254.
 Danzig, E. v. 182.
 Darenberg and Saglio, Dict. of Antiquities 209, 236.
 Dark, S. 52.
 Darkow, M. 407.
 DARMSTADT, Geschichte der chori musici im d. Oberhessen (Diehl) 91.
 Dauriac, L. 136.
 Dauriac, L., »Essai sur l'esprit musical« (De la Laurencie) 440, (R.) 318.
 D'Auvergne, »les Troqueurs« 570, 576.
 Davey, H. 136.
 Davies, F. (Anonym) 449.
 Davies, Walford, morality play "Everyman" (Maclean) 167, (G.) 175.
 Davau, cantatrice 576.
 David, J. J. 316.
 Davidson, J. A. 407.
 Deandreis 370.
 Dearmer, Percy. "The Booklet of the Mass" 263.
 Debay, V. 136, 229, 269, 317, 407, 450.
 Debes, H., »das deutsche Lied des 19. Jhs. und seine Bedeutung für unser Volk« 361.
 Debussy, Cl. (Liebich) 183, (Laloy) 521; deux danses 297; D. jugé par l'Académie (Huré) 137.
 Dechevrens, A. 407.
 Decker, W. (Thürhings) 34.
 Decsey, E. 182, 229, 370, 485.
 Decsey, Wolf-Biographie (Hagemann) 371; Bd. II (Bauer) 229, (Korngold) 230, (Heckel) 270.
 Dehmel, R. 52, 370.
 Deipnosophists of Athenaeus 190, 234.
 Deklamation, die Technik der mus D. (Freyhold) 485.
 De la Laurencie, L., »Jean-Marie Leclair L'ainé« 250.
 Delines, M. 136.
 Delius, F., »Appalachia« (Hornbostel) 433.
 Del Valle de Paz, E., »Oriana« (Anonym) 406.

- Denkmäler der Tonkunst in Österreich** XI, 2 u. XII, 1 (Anonym) 228; XI, T. 1 und 2 (Niemann) 138; XII, T. 1 »Jacob Handl opus musicum II.« (Leichtentritt) 469.
— deutscher Tonkunst Bd. 12 u. 13 (Göhler) 270; XV. Bd. (Heuß) 71, (Altmann) 90; Bd. XVI, Franck und Hausmann (Heuß) 247.
- Denner, J. Chr.** (Altenburg) 316.
Dent, E. J. »Alessandro Scarlatti" 305.
Dente, J. † (Anonym) 449.
Denza, L. (Anonym) 182.
DePoematum Cantu of Vossius 197, 214, 224.
De Roy 575.
- Descant, Art of, by Campion** (Squire) 521.
Destouches, «Elemens» 575; »le Carnaval et la folie» 581.
Despleiades, J. 485.
Destranges, E. 136, 182, 229, 269, 317.
Deutsch, O. E. 485.
DEUTSCHLAND, the Germans an unmusical nation (B.) 519.
DEVENTER s. a. Musikfest.
- Devil's Harp, afrikanisches Saiteninstrument** (Rose) 63.
Diagonal bellows (Maclean) 185, 212.
ἰαγροαί, or early book-illustration (Maclean) 187, 213.
Dibelius, O. 370.
Dick, B. N. 229.
Dictionaries of Music (Grove, Maclean) 510.
Dido and Aeneas (Squire) 56.
Diedrich, A. 485.
Diehl, W. 91, 182, 407.
Dietz, M. 229, 407.
Dietz, Th., »Tabellarischer Nachweis des Liederbestandes der evgl. Gesangsbücher« (Nelle) 318.
Dietz, Ph. 52.
Dilettant s. Musik.
- Dillmann, A.** (Trp.) 453.
D'Indy, V. (Liebich) 318, (Mauclair) 318,; D'I.'s Ansicht über Konzerte 243.
Diot, A. 450.
Dippe, G., 450.
Dirigent, Laser: der moderne D. (Puttmann) 409; Ausbildung der Chordirigenten (Anonym) 90; berühmte Wagnerdirigenten (Kleefeld) 137.
Disappointment, The, Amer. comic opera 1767 (Sonneck) 433.
Ditchfield, P. H. 450.
Dittersdorf (Kohut) 230.
Dittrich, R., »Nippon Gakufu« (Batka) 407.
Diving-bell and the Hydraulic-Organ (Maclean) 186, 212.
Dörffel, A. † 218.
Dörffel, Gervinus als hist. Denker (Anonym) 228.
- Dohnanyi, v., Violinkonzert** (Schmitz) 319.
Doire, R. 229.
Domestica, Sinfonia; see Strauß, Rich.
Dommer, A. von † 262.
DONCASTER, a visit (Dotted Crotchet) 450.
Doncieux, G., sur la chanson française (Closson) 91.
Doni, G. B., l'autografo della »Lyra Barberina« (Vatielli) 523; lettere inedite sulla musica di Pietro della Valle a D. (Solerti) 410.
Don Juan, Die D.-Legende (Anonym) 90; D. J. à l'opéra et l'opéra comique (Debay) 136.
Donizetti, G., (Gabrielli) 317; D. a Roma (Cametti) 136, 316, 520.
Doppelflöte, D. in Afrika (Rose) 64.
Dorn, H. (Dorn) 136, (Puttmann) 139. (Steuer) 139, (Kohut) 183; D. in Köln (Dorn) 136.
Dorn, O. 136, 269.
Dotted Crotchet 51, 91, 136, 182, 269, 317, 370, 407, 450, 485, 520.
Double stops on strings (Widor, Maclean) 313.
Doucieux, G., romances populaires de France (Millet) 53.
Douël, M. 229, 370.
Draa, C. 407.
Draber, H. W. 370.
Draeseke, F., »Christus« (Segnitz) 373.
Draheim, H., »Goethe's Balladen in Loewe's Kompositionen« 361.
Drama, D. und Libretto (Mey) 318; Dict. of (Adams) 262.
Drescher s. a. Bronisch 485.
- DRESDEN, Musikbericht** 119, 164, 207, 290, 387, 431; Theater 1903/4 (Pierson) 54; D. Konzertwesen (Thari) 374; D. pianists and others (Potter-Frissell) 54; Zur Geschichte der Kreuzkirche (Barth) 369; zwei D. Amen (Bachmann) 136; Volks-Singakademie (Liebscher) 409; (Ingman) 521.
Dresdner, A. 182.
Dressel, D. (Gamba) 520.
Dreßler, F. A., »Moltke in seiner Häuslichkeit« (Heuß) 82.
Drieberg on the Water-organ 203, 215, 235.
Droste, C. 317.
Drouker, S., »Erinnerungen an A. Rubinstein« (Pembaur) 44, (Anonym) 182.
Drums in Africa 65.
Dt. 485.
Dubitzky, F. 52, 91, 137, 317, 370, 450.
Dubois »Xavière« Neubearbeitung (Curzon) 269; Xavière et l'œuvre de D. (Augé de Lassus) 269.
Du Caurroy (Quittard) 371.
Dürck, K. 317.

- D ü r c k , K., Wagner und die Münchener 1865, eine »Rettung« (Anonym) 181.
- D Ü S S E L D O R F, Musikbericht 432; 82. nieder-rheinisches Musikfest, s. Musikfest; die Oper in D. (Rijken) 54; Baldur in D. (Kistler) 371.
- Dufay, zwei falsch gelöste Kanons in Stainer's D. (Riemann) 466.
- Dukas, P. 137; D.'s Ansicht über Konzerte 244.
- Dumas, Ch. 505.
- Duncan, E. 52.
- Duncan, J. (Heuß) 76, (Arend) 182; Chopintanz (Heuß) 208.
- Dunhill, T. F., comp. 348.
- Dunstable, J. (Davey) 136; Notes on D. (Pearce and Squire) 54.
- Dupont, G., »la Cabrera« (Trp.) 233, (Mangéot) 409, (S.) 410, (Debay) 407.
- Dupré, El., Brief (C.) 91.
- Duprez, le chant et les méthodes: D. (Lenoel-Zévort) 372; le chanteur D. (Sol) 453.
- Dupuis, A. »Martille« (Br.) 316, (Closson) 370.
- Durante, F. (Fimmano) 52.
- DURHAM, D. Cathedral (Dotted Crotchet) 407.
- Du Val (Laurencie) 451.
- Dvořák, A. (Hesse, Riemann) 45; (Anonym) 90; der Fall D. (Krejčí) 53.
- E. 370, 450, 485.
- E., A. 520.
- E. D. R. 137.
- E., F. 52.
- E., F. G. 485.
- Eadwine Psalter and the Water-organ (Maclean) 192, 335.
- Ebeling 52.
- Eberhard 270.
- Eccard, J. (Mayer-Reinach) 39, 44, 53.
- Eccarius-Sieber, A. 52, 91, 137, 182, 317.
- Edelmann, M. Th. 520.
- Edwards, F. G. 182, 520.
- Eggert-Windegg, »Mörke« (Sonntag) 54.
- EGYPTEN, das neu aufgefundenene Mimosdrama aus E. (Lehmann) 53.
- Ehlers, P. 485, 520.
- Ehrbar, F. (Anonym) 368; † (F-s) 370.
- Ehrenfels 52.
- Ehrenhofer, E. 52.
- Ehrmann, A. v. 137.
- Eichberg, R., »die Beziehung zwischen Kirchenliedern und Kirchengerten« 82.
- »Ein feste Burg« (Mitzschke) 409; Entstehungsgeschichte (Größler) 361.
- Einhart und Vitruvius 192, 235.
- EINSEDELN, Ringholz: Gesch. des Benediktinerstiftes E. (Anonym) 406.
- EISENACH, Musikbericht 433; Bachkonzert der Berliner Singakademie (Beckmann) 449, (Louis) 452, (Puttmann) 452; Sängertag (Meyer-Olbersleben) 487; Wagnermuseum (Kloß) 53.
- Eisner-Eisenhof, A. de 137.
- Eisner, K. 450.
- Eitner, R. 52, 229; Nekrolog (Göhler) 239, (Tischer) 271.
- ELBING s. Musikfest.
- Elgar, E. (Calvocoressi) 229; Prof. in Birmingham 348; Cockaigue 120; »Traum des Gerontius« (Rudder) 319; »Apostel« (Volbach) 185; »Apostel« in York Minster (Thompson) 55; E. concert London 348; E. und Strauß (Antcliffe) 406.
- Elgar, Gerontius 41; Alassio or In the South 42; life 81; inaugural »Peyton« address 348; concert in London 348.
- Ellis, W. Ashton 485.
- Elman, M. (Schultze) 184, (Anonym) 228, (Anonym) 484.
- ELSASS, Musik in E. (Mathias) 409, 517.
- Elson, A. 137, 270, 485.
- Elson, L. C. 407, 450, 485..
- Elson, Louis. Hist. of American music 264, (Anonym) 50.
- ἐμβολεύς; in Hydraulic Organ (Maclean) 185.
- Emerson, L. E. 317.
- Enesco, G., Komp. 212, 298.
- Enfance de Christ, Berlioz 254.
- Engel, C. 91.
- Engels, Robert, »Tristan« illustrations 480.
- Engl, J. E. 137.
- ENGLAND, mus. Zustände in E. (Carlyle) 370; musicians of the Empire (Tooley) 185; the collecting of E. folk-songs (Anonym) 369; English folk-song (Broadwood) 497; Volksmusik in Groß-Britannien (Hohenemser) 186; Clifton college and its music (E.) 370; typische Züge in der Volksballade (Glöde) 370; »Mythology of British Islands« (Squire) 483; Keltic researches (Nicholson) 219; »literature of the Celts« (Maclean) 492; celtic britain (Rhys) 268; mediaeval E. (Bateson) 263; olde englishe musick (C.) 370; »english architecture« (Atkinson) 263.
- English matter in last 5 years IMG., index, 174.
- Enna, A., »die goldenen Schuhe der St. Cäcilia« 252; »die Hexe« (Woessldo) 227.
- Enschedé, J. W. 229, 520.
- Enzio, Wagner's overture 210.
- Erbach, Ch., E. und Haßler (Münlich) 53.
- Erdmannsdörffer, M. von (Braungart) 316, (Hahn) 317; (Chop) 370.
- Ergo, E. 485.
- Erkel, E. sirjánál (Zempléni) 140.
- Erlanger, C., »le fils de l'étoile« (Destran-ges) 136.

- Erler, H. 450.
 Erikönig, E.'s Einzug in Berlin (Tappert) 185.
 Ermisch, H. 370.
 Ernst, H. 52.
 Erse language 219, 226.
 Ertel, P. 52, 91, 137, 182, 229, 408, 450, 485, 520.
 Eschelbach, H. 52.
 Eschmann - Ruthardt, Führer durch die Klavier-Musik (Niemann) 138.
 ESSEN, neues Konzertgebäude (Nolthenius) 138.
 Espadala, J. B. 229.
 Ethik, die ethischen Ideen des Theaters (Bidois) 51; music and morality (Britan) 136.
 Etienne, cantatrice 577.
 Ettler, C. 91.
 Everyman, morality Play, music by Wal-ford Davies 167, 175.
 Eylau, W. 520.
 F. 370.
 Facial expression when singing (Webb) 478.
 Fährmann, H. (Gruner) 520.
 Fahro, C. L. 270, 370.
 Falchi, Dirigent 427.
 Falena, U. 182.
 Falk, Fr. 370.
 Falk, J. 182.
 Falkenberg, O. 485.
 Fall, L. »Irrlicht« (Eberhard) 270, (Schle-müller) 232.
 Faltin, R. 450.
 Fantin-Latour, H. (Imbert) 52, (Mangeot) 53.
 Fanton, Komp. 577.
 Farinelli s. Broschi.
 Fasch, F., »Orchestersuiten« (Riemann) 501.
 Faulkes, W. (Bowden) 407.
 Fauré, G. (Prod'homme) 437, (Vuillermoz) 488; F.'s Ansicht über Konzerte 244.
 Faust, Notes sur F. (Tardieu) 185; les »Trois Faust« au théâtre Monte-Carlo (Sauerwein) 184; Symphony of Liszt (Newman): see Liszt.
 Favart, cantatrice 578.
 Feeders in organ-work (Maclean) 185, 212.
 Fehrman, P. 450; (Bachfest) 90.
 Feith, A. 520.
 Féraud de St. Pol, à propos de décentralisa-tion musicale de la France (Anonym) 228.
 Ferrari, Violinist 576, 577.
 Ferrerio, A. 229, 370.
 Festival at Gloucester (Thompson) 41.
 Festspiele s. Bayreuth, Béziers, Mün-chen usw.
 Fétis and the Water-organ 204, 215, 235.
 Février, H., Violinsonate (Mercier) 138.
 Ff. 450.
 Fiedler, M. (Bessmertny) 51.
 Fiege, R. 229, 270, 317, 450.
 Field, J. (Niemann) 452.
 Filiasi »Manuel Menendez« (Trp.) 233.
 Filtz, A., Trio in Es (Riemann, Heuß) 366.
 Fimmanò, R. 52.
 Finck, H. T. 182, 408, 450.
 Findeisen, A. F. 370.
 Finden, O. (Anonym) 135.
 Findon, W. B. (Anonym) 136.
 Fingering of Harpsichord (Shedlock) 164.
 FINNLAND, en blick på vort musiklif (G.) 408; Finnische Liedmelodien heraus-gegeben von J. Krohn (Wolf) 315; F., Volk und Volkslied (Schach) 319; några bidrag till Runeberg-Kompositionernas historik (S.) 373; Pacius Bedeutung für F. (Andersson) 406.
 Fiorella, by Webber 436.
 Fischer 408, lies Tischer.
 Fischer, A., F., ein Orgelkönig (Mey) 231.
 Fischer, E. 52, 137, 182.
 Fischer, W. 91, 520.
 Fitz-Gerald, W. G. 485.
 Flagny, L. de 52.
 Flascha, P. 182.
 Fleischer, O. 520.
 Fleischer, O., Neumenstudien, Teil III (Wagner) 223.
 FLEMISH and English 435.
 Flesch, C. 229, 370.
 Fleurette, J. (Brenet) 29.
 Fleury, A. 408.
 Floch, S., »die Oper seit R. Wagner« (Leichtentritt) 361.
 Flodin, K. 408.
 Flöring, F. 182, 229.
 Flöte, Flötist und Flötenmacher G. Trom-litz in Leipzig (Anonym) 269; Mundloch der F. und Mönig's »Reform-Flöten-kopf« (Altenburg) 228; Hatton's Doppel-querfl. (Anonym) 228; afrikanische Fl. (Rose) 64.
 Flötenmusik (Alexejew) 369.
 FLORENZ, la musica a F. (Senes) 54, 232; »la Camerata de' Bardi« a F. (Invano) 521; due feste notturne a F. (1616—37) (Conti) 51.
 Florida, P., pianist and composer (Hughes) 183.
 Fn. 450.
 Förster, E. A., Emanuel Aloys F. von K. Weigl 274.
 Geburt 1748, sein Lehrer Pausewang, Prag, Wien, Urteil von Mozart, 276 erste Publikationen, 277 Beethoven und F. 278 Aufnahme in die »Wiener Tonkünstler-sozietät, 279 die Kritik, 281 neue Werke, 282 F.'s »Anleitung zum Generalbaß«, 284 F.'s Schüler. 287 sein Tod. — Die Werke

- 287 Klaviermusik, 292 Kammermusik für Kl. und Streicher, 294 für Kl. und Bläser, 295 Streichquartette, 310 Streichquintette.
- Foerster, J. B. »Jessika« (Joß) 408.
- Förster, O., »Alexander Winterberger« 305.
- Folk-Song, English. Article by Lucy Broadwood 497.
- Defined. The words have been successively by oral tradition, black-letter ballads, broadside sheets, modern leaflets. The broadside printer Catnach. The melodies are largely in the old modes. The form. England behind Ireland and Scotland in collecting. The collections hitherto. The "King Pharim" carol.
- Folz, H., »Meisterlieder-Handschrift« 220.
- Forchhammer, E. 229.
- Forchhammer, E., De Parsifal-Brochure van F. 399, (Milligen) 452.
- Ford, R., Scottish Ballads 264.
- Forest, A., Violinist 298.
- Forgach 137.
- Forkel and the Water-organ 202, 235.
- Formé, N. (Brenet) 23.
- Foster, B. 52.
- Foster, St. C., F. und das amerikanische Volkslied (Darkow) 407.
- Franck, C. (Bruneau) 136, (Coquard) 136, (Dukas) 137, (Seitz) 139, (Brenet) 229, (Péladan) 271, ; 2 Briefe (d'Indy) 137; Denkmalseinweihung (Anonym) 135, (Debay) 136, (Imbert) 137, (Samazeuilh) 139, (Tiersot) 140; Konzerte und Reden bei Enthüllung des Denkmals (Prod'homme) 122; F. e la musica moderna francesa (Canudo) 449; l'âme de F. (Moreau) 138; impressions sur F. (Mauclair) 138; notes, souvenirs, impressions sur F. (Anonym) 136; le sentiment religieux dans la musique de F. (Bordes) 136; F. et le Romantisme (Mangeot) 138.
- Franck, M., Denkmäler d. T. Bd. XVI (Heuß) 247.
- Francke, A. H. 408.
- FRANKFURT a. M., F. Museumsprogramme (Gloeckner) 450.
- FRANKFURT a. M., Musikkollegium von Willichius (Rychnovsky) 20.
- FRANKREICH, vgl. a. die einzelnen Städte; »Deux comptes de la Chapelle Musique des Rois de France« par M. Brenet 1. 1 Literatur über die Kapelle, 3 Rechnung von 1532—33. Claudin de Sermsy, Biogr. 3, Komp. 11, die übrigen Namen an ihrer lexikalischen Stelle im Index. 18 Rechnung von 1619. Nikolas Formé, Biogr. 23, Komp. 24; Eustache Picot 25. Die übrigen Namen im 1. 30 Berechnung des Geldwertes.
- le budget des beaux-arts et de la musique (Prod'homme) 139; légion d'honneur.-Distinctions académiques (C.) 520; mus. Bibliographie (Nin) 54; les origines de la mélodie fr. (Sivry) 410; les plus anciens documents de la musique française (Aubry) 439; Jeanroy, Brandin, Aubry: lais et descorts fr. du XIIIe siècle (Springer) 319; de mus. Polemiëk en journalistiek in de 18e Eeuw in F. (Milligen) 91; le mystère de S. Nicolas (Havre) la fête des vigneronns (Vevey), les hérétiques (Béziers), (Mangeot) 487; »fr. Musik« von Bruneau (Heuß) 46; une lettre du cardinal Fesch sur la Villa Medicis (Anonym) 51; mus. decentralisation in F. (Marchesi) 91; Féraud de St. Pol: A propos de décentralisation (Anonym) 228; Opernstatistik 1903 (C.) 136; sur la chanson fr. von Doncieux und Tiersot (Closson) 91; romances populaires de F. (Millet) 53; l'expansion de la chanson populaire (Tiersot) 185; F. und die deutsche Musik (Anonym) 449, (Anonym) 485, (Anonym) 519; ce qu'on sait en Allemagne de la m. f. (Zakone) 185; the french school (Elson) 485; Laurencie: le goût musicale en F. (Prod'homme) 482; quelques mots sur l'Evolution littéraire (Mainor) 184.
- Franz, R. (Erler) 450.
- Frau, ladies and orchestral instruments (Hadden) 52; Woman and music (Hadden) 230; Women players in orchestras (Anonym) 228.
- Frauenchor, deutsche Frauenchöre (Kienzl) 230.
- Frauengruber, H. 450.
- Freemann, B. 52.
- Freimark, H. 52, 91, 183, 270, 370.
- Freudenberg, W., »die Pfahlbauer« 430.
- Freyhold, E. v. 485.
- Fridberg, Fr. 91.
- Fried, O. (Göhler) 270, (Leichtentritt) 372.
- Fried, O., »das trunkene Lied« (Thießen) 92.
- Friedenthal, A. 183.
- Friederici, Orgelbauer in Gera (Fischer) 137; das Versendungs-Manual von F. in Gera (Fischer) 182.
- Friedheim, A., »die Tänzerin« (Tischer) 271, (Hiller) 317.
- Friedländer, M. 91, 408.
- Friedländer, M. (Bessmertmy) 519.
- Friedmann, A. 52, 370.
- Friedrich, P. 52.
- Friedrich der Große, F.'s Verhältnis zur Musik (Walter) 453; Verfasser des Librettos zu Graun's Montezuma (Heuß) 72; das französische Theater in Berlin unter F. (Volz) 55.
- Friedrich Wilhelm IV., F. W. und der Berliner Domchor (Lewinsky) 91.
- Friedrichs, Liederbücher von F. (Grunsky) 450.

- Fritz, A. 317.
 Frühling, »Klavierquintett« (Spiro) 428.
 Fry, George, Violin Varnishes (Maclean) 264.
 F—s 370.
 Fürstenau, M. (Eitner) 52.
 Fuge, s. Musiktheorie.
 Fugue, Art of, by Purcell (Squire) 521.
 Fuller Maitland, Neuauflage von Grove's Dictionary (Anonym) 228; (Maclean) 510.
 Furuholm, E. 370, 408.
 G. 408.
 G., A. G. 408.
 G., G. 370.
 G., J. 485.
 G., Th. 450.
 Gabrieli, G., »Sonata pian e forte« (Hornbostel) 432.
 Gabrielli, A. 317.
 Gaelic, Scottish Highland 219, 226.
 Gafurius, Fr., Mensuraltheorie des G. (Prætorius) 309.
 Gagnon, Ernst, Chansons du Canada 481.
 Gaisser, D. H., Les «Heirmoi» de Pâques dans l'office grec, étude rythmique et musicale 440.
 Galleman, F. (Brenet) 29.
 Gallicet, G. (Brenet) 13.
 Galpin and the Water-organ 183, 207, 211, 216, 236.
 Gallois, V. 505.
 Gallus, J. (Komorzynski) 53.
 Gallwitz, S. D. 370.
 Gally, cantatrice 577.
 Gamba 137, 229, 520.
 Garcia, M. (L.) 317, (O.) 318, (Stockhausen) 319, (Zimmermann) 319, (Anonym dreimal) 369, (Klein) 371, (Kohut) 371, (M.) 372, (Marchesi) 372, (O.) 373, (Schmidt) 373, (Wetterstedt) 374, (Anonym) 406, (Bertini) 407; die Familie G. (Conrat) 370, 407; G. and his friends (Sterling Mac Kinlay) 319; Aus den Erinnerungen G.'s (Anonym) 369; une journée chez G. (Mangeot) 372; G., der Erfinder des Kehlkopfspiegels (Avellis) 228.
 Gardiner, H. B., comp. 348.
 Gardot, A. 370.
 Garms, J. H. 370, 408, 485.
 Gasparo da Saló (R.) 92.
 Gasperini, G., Storia della Semigrafia musicale (M.) 231, (Wolf) 306.
 Gaßmann, A. L. 450.
 Gaßmann, F. 488.
 Gast, P. (Brieger Wasservogel) 369.
 Gastoué, A. 520.
 Gates, W. Fr. 408, 450, 485.
 Gaubert, P. 505.
 Gauntlett, G., his centenary (Anonym) 484.
 Gauthier-Villars, H. 450, 520.
 Gautier, Th. (Torchet) 92.
 Gedächtnis, musikalisches G. (Mackinlay) 487; Faktoren des mus. G. nach Jaëll (Kromayer) 521; Memoria (Millet) 53.
 Gehör, s. a. Akustik, Tonpsychophysik; het oor en de muziek (Anonym) 448; ear tests: a welcome and a criticism (Harris) 230.
 Geige, s. Violine.
 Geißler, F. A. 270, 317.
 Géliot, s. Jélyotte.
 Gellert, G., in unseren heutigen Gesangbüchern (Nelle) 409.
 Genast, E., »aus Weimars klassischer und nachkl. Zeit« (Schr.) 139.
 Genée, R. 183, 370.
 General Meeting 1904 of the IMG. 1.
 Genike, R. 408.
 Genutat, H. 91, 486.
 Georgi, E., »der Führer der Pianisten« 400, 440.
 GEORGIER, Musik der G. (Korganow) 26; le chant populaire géorgien (Aubry) 316.
 Gerbert, Neuauflage der Scriptorum (Horn) 52.
 Gerhard, K., s. Kuhnert 231.
 Gerhardt, P. (Nelle) 409.
 Gerl, Wiener Sänger und Komp. (Komorzynski) 53.
 German, Edw., "Welsh Rhapsody" 435.
 German Music College 1616 in Prague 20.
 Gernot 183.
 Gervinus (Wolff) 488; das G.'sche Ehepaar (Vickers) 453; Dörfel, G. als hist. Denker (Anonym) 228.
 Gevaert, traité d'harmonie de G. (Closson) 520.
 Gesang, s. a. Choral, Gregorianischer G., Kirchenmusik, Schule usw.; (Marcel) 487; about the voice (Engel) 91; bis orat, qui cantat (B.) 407; Studien über die deutsche Gesangsaussprache (Heinrich) 521; voice, song and speech (Browne) 480; Sprache und G. (Weber-Bell) 185; Lautbildung beim Singen und Sprechen (Böhme-Köhler) 360; naturgemäße Lautbildung beim S. und Sprechen nach Böhme-Köhler (Anonym) 50; Kunstgesang und Gesangskunst (Pfordten) 452; singing as an art (Shakespeare) 140; Singen nach Noten (Winkler) 272; Stimmhygiene (Seelmann) 373; die Register der menschlichen Stimme (Schmidt) 268; zur Charakteristik der Stimmen (Bekker) 519; die Kinderstimme (Wallner) 92, 140; zur Frage der Knabenhöre (L.) 451; le ténors par un A. (Curzon) 520; Gesangspädagogik (Borchers) 70; Vocal study (Wodell) 411; Gesangsunterricht (Oostveen) 373; die Bildung der mensch-

- lichen Stimme (Barth) 81; die Elemente der Tonbildung (Kandeler) 82; Tonbildung oder Gesangunterricht (Müller-Brunow) 83; voice inequality (Orton) 54; the tone producing functions of the vocal organs (Brockhoven) 407; Kofler: Richtigatmen (Anonym) 484; Atmen beim Chorgesang (Jendrossek) 91; le chant et les méthodes: Duprez (Lenoël-Zévort) 372; le chant et les méthodes: Martini et Panseron (Lenoël-Zévort) 138; Behandlung des menschlichen Stimmapparates nach Knyppers (Cassius) 182; Wagemann: L. Lehmann's Geheimnis der Stimmbänder (Seydel) 446; vocal hindrances: sensitiveness (Benedict) 449; hindrances in voice culture: Temperament (Benedict) 316; temperament in singers (Cecil) 407; Howard's "expression in Singing" (Anonym) 228; facial expression in singing (W.) 478; Sutrö: das Doppelwesen der menschlichen Stimme (Sütterlin) 373; song in our vernacular (Anonym) 486; Singers now and then (Henderson) 317; chanteurs et virtuoses (Udine) 233; G. und Sänger (Tawast-scherna) 374; Style in singing (Haslem) 521; etwas über G. und Gesangstil (Gallwitz) 370; Vorschlag zur Reform von Liederabenden (Graef) 183; Wettsingen als Sport (Sturm) 92; om sängkonst och den utbildade röstens vård (Anonym) 406; sur la chanson française von Doncieux und Tiersot (Closson) 91;
- Gesangbuch**, unsere G. (Graef) 486; Dietz: Tabellar. Nachweisung des Liederbestandes der jetzt gebräuchlichen evgl. Gesangbücher (Nelle) 318; G. für das evgl. Deutschland (Bronisch und Drescher) 486; Zur Geschichte der Leipziger Gesangbücher (Hofmann) 52, Kritik davon (Buchwald) 370; Gerhardt, Rist, Tersteegen, Gellert in unseren heutigen Gesangbüchern (Nelle) 409; Schulg. von S. Rüst (Nef) 138; Orgelbegleitung des Kölner Diözesang. (Cohen) 520.
- Gesangsmusik**, Pflege alter Vokalmusik (Leichtentritt) 409; über Pflege alter Vokalmusik — Nutzbarmachung des vorhandenen Materials, Solo- oder Chorbesetzung, Tempo, Vortragsnuancen, vom Taktstrich, Übersetzung der Texte, wichtige Quellen — (Leichtentritt) 192; vår moderna vokalmusik ur sangteknisk synpunkt (Kothén) 372; regarding english glees (Curwen) 245.
- Gesang-Unterricht**, s. a. Gesang, Schule usw.; G. in der Volksschule (Göhler) 91; G. an höheren Schulen (Zuschneid) 55, (Anonym) 228; Notentreffapparat Winnenberg (Anonym) 368; italienische Sän-
- ger und moderne Gesangsdidaktik (Armin) 182.
- Gesang-Vereine**, s. a. Chor, Caecilienverein, Männergesang, Musikfest, Musikvereinigungen usw.; das deutsche G.-Wesen (Thiessen) 410; der deutsche Männerchor (König) 83; Aus der Geschichte der Chormusici (Diehl) 182; Studenteng. »Friedericiana« in Halle (Heuß) 291, 471, (Abert) 500; Madrigal-Konzertvereinigungen (Harzen-Müller) 91; Volkschor Barmen (Anonym) 51; Breslau, Bohnscher G. 80; Leipzig, Riedelverein 471; deutscher Sängerbund in Eisenach (Mayer-Olberleben) 487; G. österreichischer Eisenbahnbeamten in Wien (Anonym) 181; Orphei drängars (Meiszner) 487.
- Geßner**, musikalische Idylle (Anonym) 269.
- Gesius**, B. (Blumenthal) 520.
- Gjellerup**, K. 230; Wagner in seinem Hauptwerke »der Ring« 131.
- Giese** 270.
- Giese**, F. (R.) 452.
- Gietmann**, 370, 408.
- Gilman**, L. 230.
- Giordano**, »Siberia« (Huré) 408; »Andrea Chenier« (Pougin) 452.
- Giorgi** and the Water-organ 196, 215, 235.
- Gipsy concert** in London 348.
- Giraud**, »Deucalion et Pyrrha« 581.
- Girschner**, O. 317.
- Glasenapp**, C. 183, 370, 450.
- Glasenapp**, C. F., das Leben R. Wagner's III, I (Anonym) 135.
- Glazunoff**, A. (Burlingame Hill) 269.
- Glees**, English. Article by J. Spencer Curwen 245.
- One voice to a part. Best period 1750—1825. Grew up in spite of political turmoil. The old Glee-Clubs of London, etc. D. Baptie quoted. Formerly published at high prices, whence much copying. Ceased 1860, killed by multi-voice Part-song, but the solo effects had an un-matched refinement.
- Gleichman** 270.
- Glen**, J. (Anonym) 228.
- Glick**, R. 52.
- Glinka** (Adaliewsky) 135; centenario (Delines) 136.
- Glocke**, Glockengeschichte in Holland und Flandern, Preisaufgabe 277; die Kirchengl. (Puttmann) 318; Ave Maria-G. in Montabaur (W.) 523.
- Glockenspiel** (Kruijs) 138, (Weißmann) 374; regarding carillons (Starmar) 337; niederländische G. (Enschede) 229.
- Glöckner**, W. 450.
- Glöde** 370.
- γλωσσόχομοι or groove-boxes 206.
- GLOUCESTER** Festival (Thompson) 41; G. cathedral (Dotted Crotchet) 486.

- Glück, G. 137.
Gluck, Glück ou G. (Anonym) 228; au pays de G. (Tiersot) 374; lettre du chevalier Gluck à MM. Kufferath et Guidé (Maus) 231; Dalberg's Briefwechsel mit G. (Hänlein) 137; Mozart's Verhältnis zu G. (Arend) 485; G. u. Scheibe (Ravn) 412; au temps «d'Armide» (Curzon) 407; «Armida», Geschichte der Aufführungen in Paris (Prod'homme) 390; l'Armide en 1870 (Anonym) 368; «Armide» in Paris (Curzon) 370, (Goulet) 370, (Pougin) 373, (Mangeot) 409, (Quittard) 409; Armide à Béziers (Mangeot) 53; «Iphigénie» im Münchener Hoftheater (Arend) 182; «Paris und Helena» (Arend) 369, 485; Szenarium zum Ballett «Don Juan» (Arend) 369; «Alceste» (K.) 183, (Baughan) 229, (Closson) 229, (Anonym) 369; «Alceste» Klavierauszug (Taubmann, Heuß) 367; A. au théâtre royal de la Monnaie (Br.) 182; «les Pèlerins de la Mecque» (Laloy) 270; G.'s «Orpheus» in Dresden (Arend) 406; Verschwinden G.'s von unserer Bühne (Arend) 369; G.'s Orchester (Arend) 90, (Schultz) 92.
Gluck's Alceste in London 166, 218.
 Goddard, J. 270.
 Godefroy, J. 230. 485.
 Godet, Ph., «Neuchâtel suisse» 34.
Godowsky, das Wunderkind G. (Knorowsky) 371.
 Göhler, A. 317; «Robert Eitner» 239.
 Göhler, G. 52, 91, 137, 230, 270. 370, 450, 486, 520.
 Göllicher, A. 230; «Beethoven» 2. Aufl. 266.
 Göllicher, A., Beethovenbiographie (Heuß) 46; (Kalischer) 91, (Behrend) 316.
Goepfert, K. (Anonym) 181.
 Göring, H. 486.
Goethe, G. und die Tonkunst (K.) 371; G. musicien (Chantavoine) 485; G. en de muziek (Milligen) 452; G. in seinem Verhältnis zu Musik und Musikern (Dorn) 136; G.'s musikalisches Leben (Blaschke) 90; Beethoven und G. (Douel) 229; G. über Schiller (Wernicke) 374; Beethoven, G. und Varnhagen von Ense (Jacobs) 183; G.'s Balladen in Löwe's Kompositionen (Draheim) 361.
Goethe's Faust; see Liszt.
 Goetschius, P. 408.
 GÖRTINGEN, der G. Dichterbund und die Tonkunst (K.) 521.
 Götzl, H., 230.
Goldmark, «Götz von Berlichingen» (Anonym) 181.
Goldschmidt, H., Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrh. (Heuß) 178, (Barini) 369.
 Goldschmid, Th. 450.
 Goll, J. 370.
Goltermann, G. E. (Eitner) 52.
 Golther, W. 183, 317, 408.
Golther, die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung R. Wagner's (Panzer) 318; Wagner's Briefe an M. Wesendonk (Anonym) 182.
 Goode, B. M. 230.
 Goodnough, M. A. 408.
 Goodrich, A. J. 52.
 Gottesleben 52.
Goudimel, Cl., G. Palestrina's Lehrer? (Walter) 453.
Gougelet, N. (Brenet) 29.
 Goulet, A. 270, 370, 408.
Gounod (Tolhurst) 446; my visit to G. (Visetti) 453.
 Gounod, C. 450.
Governing Body, I. M. G. 57.
 Gow, N. (Anonym) 519.
Graduates in Music, Calendar 441.
Gräbner, «De Organis Veterum Hydraulicis» 204, 216, 235.
 Graef, M. R. 183, 486.
 Gräflinger, F. 270. «K. Waldeck, Komponist in Linz» 440.
 Graf, M. 91, 371.
 Graf, W., die Musik im Zeitalter der Renaissance (Heuß) 481.
 Graft, van de 230.
Grammophon, Die gregorianischen Melodien und das G. (Anonym) 368.
 Grant, R. M. 486.
Graun, «Montezuma» (Mayer-Reinach) 271. «Montezuma», Denkmäler XV, Herausgegeben von Mayer-Reinach (Heuß) 71. 371.
 Gravina, M. 450.
GRAZ, s. a. Musikfest; aus dem G. Kunstleben (Schuch) 522.
Greek Plays at Cambridge 167.
Greenwood and the Water-organ 204, 235.
 Gregor, H. 520.
Gregorianischer Gesang, s. a. Caecilienverein Kirchenmusik usw.; zur Choralfrage (Molitor) 134; die Wahrheit in der gr. Frage (Vivell) 92; Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen (K.) 183; theoria et pratica d'esecuzione g. (Bas) 519; Diatonisierung des g. G. durch das Liniensystem (Wagner) 55; Paläographie des g. G. (Wagner) 233; Wagner: Einführung in die gr. Melodien (Wolf) 402; Wagner: Paläographie des g. G. (Bohn) 407; Wagner: Paläographie des g. G. Fasc. IV (Gietmann) 370; Dechevrens: «le rythme grégorien» (Dechevrens) 407; Anthony's Lehrbuch des g. G. (Wiedmann) 185; der g. G., Eine Studie über die Echtheit seiner Tradition (Vivell, L.)

- 87; metodo teorico pratico di c. g. tradizionale (Ricci) 522; die Choralforschung im 19. Jh. (Lutz-Reutenberg) 409; zur Choralbewegung der Gegenwart (Weinmann) 374; the Papal decree (Pratt) 54; sur la reforme du Plein-Chant (Widor) 55; die Arbeiten der Benediktiner von Solesmes (Bohn) 51; is the Solesmes version correct? (Bowden) 449; Solesmes e la restaurazione del canto gr. (Cagin) e Mocquereau) 520; »Credo« in einem Ms. aus dem 9. Jahrh. 221; les plus anciens manuscrits et les deux écoles grégoriennes (Fleury) 408; Nachträge zur Geschichte der Medicæa (Molitor) 53; der Entwicklungsgang der mittelalterlichen Choralmelodie (Ott) 522; zur vatikanischen Ausgabe (Rué) 54; die päpstliche Kommission zur Herausgabe der Vaticana (Molitor) 184; die vatikanische Ausgabe (B.) 485, (Anonym) 50, 519; hist. Entwicklung der Choralbegleitung (Mathias) 521; Choralbegleitung und die »Alten« (Mathias) 487; Choralbegleitung (Wagner) 488, (Nekes) 53, 231, 318, 487; Motu proprio (Weiß) 272; über die Wirkung des Motu proprio (Anonym) 51; Was tut unsr not? (Bornewasser) 229, (B.) 369; O. Byström och den g. G. (Anonym) 449; Was sagen die Autoritäten über die Schönheit des Chorals (Anonym) 406; die greg. Melodien und das Grammophon (Anonym) 368; Kongreß in Straßburg 221, (Anonym) 485, 519; Kurse in der Steiermark (Anonym) 135.
- GREIFSWALD**, die Entwicklung der kirchlichen und weltlichen Musik in G. (Pyl) 54.
- Greilsamer, L. 137.
- Grell, E. (Dt.) 485; G. und seine Werke (Goldschmid) 450.
- Greulich, K. 230.
- Greulich, »Bach und der evgl. Gottesdienst« (Herold) 451.
- Greve, H. E. 371, 486.
- Grieb, D. Y. 230.
- Griechische Musik**, Musik des klass. Altertums (Riemann, Thierfelder) 47, 234; la musica della Grecia antica (Romagnoli) 452; Harmonie bei den Alten (L.) 53; altgriechische Programmmusik (Guhrauer) 230; Grundfragen der melischen Metrik der G. von Christ (Spiro) 54; Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité, d'après Laloy (Houdard) 408.
- Grieg, E. 486, 520.
- Grieg, E. (Schjelderup) 92, (Bakunin) 369; (Anonym) 519; autobiographie 508; my first success (Grieg) 486, 520. G. als Klavierkomponist (Schjelderup) 139.
- Grillparzer, G.'s Klavierlehrer (Komorzynski) 451; G. und Beethoven (Kohut) 451.
- Grimm, C. W.
- Grisi, G. (Kohut) 451.
- Griveau, M. 520.
- Größler, H., »Wann und wo entstand das Lutherlied: Ein feste Burg« 361.
- Große, F. 137.
- Großmann, M. 371.
- Grove, G. 91, 317, 408, 520.
- Grove, Ocean G. (Anonym) 50.
- Grove's Dictionary of Music, new edition (Maclean) 510.
- Groz, A. 450.
- Grünberg, P. 270.
- Gruner 520.
- Grunewald, G., »der fromme König« (Anonym) 369.
- Grunsky, K. 52, 137, 230, 270, 317, 371, 408, 450, 486, 520, (Bachfest) 90, 136.
- Grunsky, K., »Musikgeschichte des 17. und 18. Jhs.« (Heuß) 361, (Schering) 373.
- Gt. 520.
- Gudrun (Sandbach) 268.
- Guarnerius, J., G. his work and his master (Petherik) 138.
- Günther 137.
- Guernsey Price, L. 371.
- Guerrini, P. 408.
- Guggenheimer, H. 486.
- Guglielmi, P. (Arend) 136; »Pergolese« 343; elenco cronologico delle opere di G. (Piovano) 409.
- Guhl and Koner, »Leben der Griechen«, etc. 209, 236.
- Guhrauer 230, 270.
- Guido von Arezzo (Vivell, L.) 89.
- Guilbert, Y. (O.) 184.
- Guillemin, A. 137, 371, 450.
- Guillemin, A., »des premiers éléments de l'acoustique« (Schäfer) 82.
- Guillermin, H., »Recueil de chants populaires bretons du pays de Cornouailles« (Aubry) 441.
- Guilmant, M. A., Organist (Anonym) 228.
- Guinard, Brief (C.) 91.
- Guitarre, P. de Wit's Ausstellung in München (Anonym) 51.
- Gullé, Pianist 428.
- Gums (Fry, Maclean) 264.
- Gungl, J., Walzerkomponist (Niecks) 205.
- Guttman, A. 230, 317, 408.
- Gwilt and the Water-organ 204, 235.
- Gyula, B. (Anonym) 269.
- H. 520.
- H., G. 520.
- H., K. 230.
- H., P. 371.
- HAAG, Haag'sche Zomerconcerten in de

- 18de eeuw (Soheurleer) 232; het Haagse Toonkunstkwartet (Vink) 140.
- HAARLEM**, s. a. Wettstret.
- Haaß, C. 521.
- Haberl, Rede auf der 17. Generalversammlung des Allg. Caecilienvereins (Anonym) 181.
- Haberl, F. X. 52, 137, 183.
- Hackenschmidt, C. 317.
- Hackl, L. 450.
- Hadden, J. Cuthbert, 52, 91, 230; Life of Handel 266.
- Hadow, W. H., The Viennese Period 400.
- Hadwiger, A. 450.
- Händel**, s. a. Handel; H. myths (Cummings) 316; H.'s Vater (Anonym) 519; Biographie (Hadden) 266; H. in Hamburg (Krull) 53; Bearbeitungen von J. Reiter (Morold) 231; Jets over H.'s Oratoria (Kruijs) 231; is H.'s »St. John Passion« genuine? (Rendall) 143; Chryssander's englische Vorrede zur Ausgabe der Johannespassion 176; die Uraufführung des »Messias« (Anonym) 449; Aufführung von »Israel in Ägypten« in Düsseldorf (Hornbostel) 432; Chryssander's Bearbeitung des Messias (Leichtentritt) 138, (Schönfeld) 184; Orgelkonzert Nr. 4 (Seiffert, Heuß) 367; »Acis und Galatea« szenische Aufführung (Heuß) 345; H.'s Trompetengebrauch (Cummings) 485; H. und Bach (Nin) 54; H. und Brahms (Antcliffe) 51; Bedeutung für unsere Zeit (Heuß) 120;
- Hänlein, Th. 137.
- Häuser and the Water-organ 203, 235.
- Hagemann, C. 183, 371, 521; »Wilhelmine Schröder-Devrient« 178, 266.
- Hagemann, J. 230, 408, 450.
- Hahls, J. 371.
- Hahn, A. 317, 450, 486.
- Hahn, R., »Esther« (Pougin) 373; »le Bal de Béatrice d'Este« 392.
- Hainisch, V. 183.
- Halama, Ad. 183.
- Hale, E. 230.
- Hale, Ph. 486.
- Halévy, L. 371.
- HALLE** A. S., Musikbericht 291, 471.
- HAMBURG**, die H. Stadtmusikanten (H.) 230; Händel in H. (Krull) 53; die Anfänge des H. Theaters (Anonym) 135.
- Hambuorg, M., H. on the modern pianist and his art (Armstrong) 182.
- Hamerling, R., H. und die Musik (Polzer) 271.
- Hamilton, C. G. 270.
- Hamlin, A. S. American Copyright 266.
- Hammer, H. 270, 486.
- Hammerschmidt, A., »Neue Paduanen« (Riemann) 503.
- Handel, life (Hadden) 266.
- Handel's St. John Passion. Article by E. D. Rendall 143.
- Chryssander has included this in Handel Edition, but no "vocal score" exists 143; first modern performance anywhere on Palm Sunday 1900 at Dulwich by author 143; author disclaims it to be Handel 144; unlike even any early Handel, has numerous anti-Handelian German traits, also other devices, 144—8; author ascribes work to some one like Keiser, Telemann, etc. 176.
- Handke, R., »Musikalische Stillehre« 131, 178.
- Handl, J., J. H. opus musicum II, Denkmäler der T. in Ö. XII (Leichtentritt) 469.
- Handloser, K. (Nf.) 271.
- Handschriften, s. Manuskripte.
- Hanslick, E., (Hesse) 45, (Batka) 51, (Friedmann) 52, (Rabich) 54, (Eisner) 137, (Rietsch) 271.
- Hantich, H. 183.
- Harfe, s. a. Harp; A propos de h. (Pfeiffer) 271; h. diatonique et h. chromatique (Sand) 487; l'arpa cromatica al conservatorio di Parigi (N.) 54; Chromatische of pedaalharp? (Rovaart) 410; h. à pédales et h. chromatique (M.) 521; la harpe chromatique (Carraud) 229; Maignien: recueil de traits homophoniques glissés pour la h. (Maclean) 363; Thomas: technical exercises for the h. (Beckett) 365; Devil's harp afrikanisches Saiteninstrument (Rose) 63.
- Harlekin, der Ursprung des H. (Weilen) 55.
- Harmonika, Weindrich, Erfinder der Mundharm. (Gottesleben) 52; Geschichte der H.-industrie (Fischer) 52.
- Harmonium, das deutsche H. (Anonym) 51, B. Eschenbach, der eigentliche Erfinder des H. (Gleichmann) 270; das deutsch-amerikanische H. (Milé) 306; neue und alte Reise-H. (Anonym) 181; das Kaim- und Fritsche-H. (Lückhoff) 183; Schiedmayer's 3. Normal-H. (Lückhoff) 183; am H. (Glickh) 52; das H.-Ensemblespiel (Andres) 228; die Ziele des H.-handels (Freimark) 270; Mozart, der erste H.-Komponist (Lückhoff) 452; die soziale Bedeutung des H. (Freimark) 91; Das H. und die Kunst im Leben des Kindes (Freimark) 183; H. beim Musiktheorieunterricht (Hassenstein) 91.
- Harmoniumspiel, H. und Unterricht als Erwerbsquelle (Freimark) 370.
- Harmony the counterpart of "character" 43; (Shinn) 446; with counterpoint (Davies) 507, 512.
- Harnack, A. 230.

- Harp, abnormal settings of (Maignien, Maclean) 363; exercises (Thomas) 365.
 Harpsichord fingering (Shedlock) 164; recital by Landowska (Webb) 346.
 Harrant, Ch. tschechischer Komp. 213.
 Harris, Cl. A. 230.
 Hartmann, A. 91, 137, 450.
 Hartmann, E. P., (Thrane) 320; (Behrend) 407; danske kunstnare om H. (Anonym) 406; H. og hans Hjem (X.) 411; H. og den samtidige Digtning (Literat) 409.
 Hartmann, L. 521.
 Hartmann, Pater H. von An der Lan-Hochbrunn und sein Oratorium »Das letzte Abendmahl« (Böhm) 439, (H.) 486.
 Hartwich, O. 371.
 Hartzem, J. 451.
 Harwood, Basil. editor of hymnal 222.
 Harzen-Müller, N. 52, 91, 486, 521.
 Hasenclever 317.
 Haslam, F. L. 521.
 Hasselt, Ch. von 408.
 Hassenstein, P. 91.
 Haßler, H. L., Christian Erbach und H. (Münlich) 53.
 H a t h a w a y, J. W. E. composer 41.
 Hatton, H.'s Doppelquerflöte (Anonym) 228.
 Hauptmann, M., Briefe an Pacius (Andersson) 406.
 Hausegger, S. v. 230, 451.
 Hausegger, S. v. (Gloeckner) 450; Kinder- und Jugendjahre in Graz (Hausegger) 451; dionysische Phantasie 215; »7 Lieder der Liebe« (Heuß) 292.
 H a u s e g g e r, Gedanken eines Schauenden (Münzer) 92.
 Hauser, F., Bachsammlung, angekauft von der Berliner Kgl. Bibliothek 303.
 Hausmann, V., Denkmäler d. T. Bd. XVI (Heuß) 247.
 Hausmusik (Peschko) 184; moderne H. (Freimark) 52; Hausmusikabende (Batka) 90; künstlerische Gestaltung von H.-Abenden (Cramer) 269; H.-Abende des Prager Dürerbundes (Anonym) 316; Mendelssohn und die H. (Heimsheim) 270; Erdmann, Boese: Führer durch die H. (Niemann) 138.
 Haydecki, A. 137.
 Haydn (Anonym) 90, (Surette) 185; H.'s Vater (Anonym) 519; Kritische Gesamtausgabe 398; Walzerkompositionen (Niecks) 203; H.-Sammlung des Orchesterklub's »Haydn« 438; H. und das kroatische Volkslied (Conrat) 229.
 Hazlitt, W. Carew. Faiths and Folklore 266.
 Healy, P. J. (Anonym) 406.
 Heart-beats the basis of rhythm 476.
 HEBRÄER, la musica d'Israele (Monaldi) 522; Über die Musik der Juden (Brandberger, Rychnovsky) 44.
 Hecht, G. 91.
 Heckel, K. 270, 408.
 Heckelphophon, neues Blasinstrument (Altenburg) 50.
 Hedgcock, W., (Anonym) 484.
 HEIDELBERG, Bach im Universitätsgottesdienst zu H. (Stein) 55.
 HEILIGENBERG bei Olmütz, Orgel in der Wallfahrtskirche (Hendl) 317.
 Heimann 52.
 Heimsheim, S. 270.
 Heine, H., H. und die Musik (Körner) 53.
 Heinemann, E. 91.
 Heinrich 520.
 Heinrichs, R. 371.
 Heller, St. s. Stephen Heller.
 Hellmers, G. 371.
 Helm, J., »allg. Musik und Harmonielehre« 179.
 Helm, Th. 52, 137, 230, 451.
 Helmholtz, H. von, Biographie von Königberger (Januschke) 371.
 HELSINGFORS, Konzerthaus in H. (Marsop) 409.
 Hélyett 183.
 Hemingway, E. 521.
 Henderson, W. J. 183, 230, 317, 371.
 Hendl, G. J. 317.
 Hepp, P. 270.
 Herault, L. (Brenet) 13.
 HEREFORD, Musikfest (Baughan) 136.
 Hermann, C. 270.
 Hermann, G. 137, 317.
 Hermann, H., »das Urteil des Midas« (Altmann) 430.
 Hermann, M. 317.
 Hero's *πνευματικά* 187, 193, 210, 213, etc.
 Herold, W. 270, 451.
 Herrmann, F. 183.
 Herschel, (Anonym) 484.
 Hertel, G. 317.
 Hertel, P. 183.
 Hertel, V. 371.
 Herwegh, G., Wagner und H., Briefe (Stier) 232.
 Herzl, M. 270.
 Herzogenberg, H. von (Altmann) 50.
 Heß 486.
 Heß, C. (R.-R.) 452.
 Hesse, K. 371.
 H e s s e, M., »Deutscher Musikerkalender 1906« (Heuß) 45.
 Hetz, E. (Anonym) 228.
 Heuberger, R., »Barfüßele« (Reuß) 290, (Brandes) 316, (Reuß) 373.
 Heubner, C. † (Anonym) 449, (Hagemann) 450.
 Heuß, A. 91, 137, 183, 230, 317, 371, 408,

- 451, 521; Bach's Motetten, begleitet oder unbegleitet? 107; Melchior Franck und Valentin Hausmann. Denkmäler d. T. XVI. 247.
- Hewitt, James (Sonneck) 459.
- Hierurgia Anglicana 266.
- Hildebrand, O., »das Pianino, sein Bau und seine Behandlung« 481.
- Hill, E. B. 451.
- Hillebrand, J. (La Mara) 409.
- Hiller, F. A. (Kohut) 53.
- Hiller, P. 230, 317.
- Hippe 270.
- Hippius, A. 137, 371.
- Hirsch, K. (Oehlerking) 54.
- Hirschberg, L. 317.
- Hirschfeld, R. 270.
- Höchle, E., Dirigent 37.
- Höveler, P. 371, 408.
- Hövker, R. 52.
- Hoffmann, E. T. A. (Schaukal) 139.
- Hoffmann, H., »Zur Geschichte der Leipziger Gesangbücher« (Buchwald) 370.
- Hoffmann, N. 408.
- Hoffmann, R., Komp. 215.
- Hofmann, A. 230.
- Hofmann, H. 52.
- Hofmann, H. (Anonym) 449.
- Hofmann, R., »Führer durch die Violinliteratur« 266.
- Hofmann, F. L. W., »Logik der Harmonie« 441.
- Hofmiller, R. 371.
- Hohenemser, R. 137, 408.
- Hol, R., »Muzikale Fantasieën en Krieken« (Anonym) 136.
- HOLBORN, St. Andrew's church (Dotted Crotchet) 317.
- HOLLAND, Musikbericht 164; H. und das Urheberrecht (Hesse) 371.
- Holmes, Oliver Wendell, on rhythm 476.
- Holzamer, W. 137.
- Holzblasinstrumente (Altenburg) 135.
- Holzer, E. 52, 521.
- Homophones on harp; see Maignien.
- Hopkins and the Water-organ 133, 206, 216, 236.
- Hopkins, T. 230.
- Hopkinson, Francis (Sonneck) 483.
- Horizontal bellows (Maclean) 185, 212.
- Horn, P. M. 52.
- Hornborstel, E. M. 52.
- Horsley, comp. of glees (Curwen) 246.
- Houck, A. (Kruijs) 372.
- Houdard, G. 408.
- Howard, »Expression in Singing« (Anonym) 228.
- Hoya (Bloch) 316.
- Hoya, v. d. 137.
- Hr. 486.
- Himalay, A., »30 Jahre in der Bukowina« 179.
- Huber, Ferdinand, St. Gallischer Liederkomponist (Thürlings, Meyer) 36.
- Huber, H., H.'s vierhändige Klaviermusik (Niemann) 318; Basler Bundesfestspiel 35.
- Hübner, Gebrüder H., Musiker am Hofe Peters des Großen (Bernstein) 279.
- Hughes, R. 183.
- Hughey, F. E. 451.
- Hugo, V., V. H. über deutsche Musiker und Dichter (Anonym) 228.
- Hultgren, C. (Anonym) 449.
- Hummel, F. (Mello) 91.
- Humperdinck, E. (Münzer) 372, 409, (Villanis) 374, Thementafel zur Oper »die Heirat wider Willen« 441; »die Heirat wider Willen« (Altmann) 341, (Bie) 369, (Merz) 372, (Schmidt) 373, (Kleffel) 408, (Lusztig) 409, (O.) 409, (Storck) 410, (Fiege) 450, (Lusztig) 452, (Schmidt) 453, (Storck) 453; zu H.'s 50. Geburtstag (Scholz) 54.
- Huneker, J. G., 230; Mezzotints, Overtones, Chopin 481.
- Hungarian concert in London 348.
- Hunt, Violet. Westminster Abbey 266.
- Hunt, W. 52.
- Huré, J. 137, 230, 408.
- Hurlebusch, K. F. (Seiffert) 232.
- Hurlstone, W. Y., composer 141.
- Huß, Fr. J. 230.
- Hutschenruijter, W., 451, 486.
- Hydraulic organ, The. Article by Charles Maclean. 183.
- This instrument of the Alexandrian Greeks till lately held generally to be an obscure puzzle; so even the current Encyc. Britannica. Reason is that the Greek Mss. of the Pneumatica of Hero of Alexandria, which had contemporary designs, were not properly used or ventilated. All knowledge based on the subsequent Latin "De Architectura" of Vitruvius of N. Italy, who gave imperfect descriptions and no designs. Principle was really that of diving-bell, which fact curiously not hitherto recognized by any writer. It also forestalled by 2000 years the method of modern "horizontal bellows" (i. e. feeder cum reservoir). History of the literature on the puzzle (the musical "Man in the Iron Mask") given in full detail from B. C. 150 to date. The "Utrecht" Psalter (also Alexandrian) of VII century gives astonishingly executed pen-and-ink drawings as illustrations, and includes a rough one of this; which mis-copied in the "Eadwine" Anglo-Saxon Psalter (1100), and this has caused further misapprehension. Brilliant conjectural treatment of subject (on imperfect data) by Canon

- Isaac Vossius of Windsor (1673). First printed text of Hero's Pneumatica, Paris 1693. Second ditto Teubner 1899 (ed. W. Schmidt). Galpin's recent reproduced working 3-stop instrument. Etc. etc. Full texts of authorities, with new translations.
- Hymnarium, Parisiense (Weinmann) 366.
- Hymnen, hymns and their life stories (Freemann) 52.
- Hymns (Prendergast) 219, 222, (Richardson) 364.
- J., A. 371, 408, 521.
- J., E. 521.
- J., H. G. 317.
- Jacobi, Ch. T., "Books and Printing" 481.
- Jacobi, M., »Reklame« 430.
- Jacobs, E. 183.
- Jacobs, M. 371.
- Jacques-Dalcroze, Kinderlieder, (Richter) 150.
- Jacques-Dalcroze, E. 35, 52, 486, 521.
- Jaëll, M. 521; »die Musik und die Psycho-Physiologie« 401.
- Jaell, Methode J. (Kromayer) 451; Auszug aus Kap. IV von »la musique et la psychophysiology« (Kromayer) 138; Kap. V (Kromayer) 231.
- Järnefelt, A. 451.
- Jaeschke, E. s. Molitor 372.
- Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (Heuß) 441.
- Jansen, G., Schumann's Briefe (Anonym) 181.
- Januschke, L. 371.
- JAPAN, die japanische Musik (Zalon) 92, (Batka) 407; Anfänge der Musik bei den Chinesen, Japanern und Indern (Laszky) 183.
- Jaschik, A. 408.
- Jeanroy, A., J. Brandin, Aubry: Lais et descorts français du XIIIe siècle (Springer) 319.
- Jecklin, F. 52.
- Jélyotte, s. Geliot 577, 580; (Pougin) 139.
- Jemain, J. 521.
- Jendrossek, K. 52, 91.
- Jentsch, E. 270.
- Jentsch, M., »Naturgeschichte des Toninns« (Mey) 521.
- Jentsch, M. (Anonym) 406.
- Jerichau, Th., 408; »zur Notenschrift« 330.
- Jewish music (Branberger) 44.
- Jiránek, A., Trio in A (Riemann, Heuß) 366.
- Imbert, H. 52, 137, 183, 230.
- Imbert, H. † (Curzon) 229.
- Inel, H. 486.
- Index of English matter in last 5 years IMG. 174.
- INDIEN, Anfänge der Musik bei den Chinesen, Japanern und Indern (Laszky) 183.
- Indy, V. de, s. D'Indy.
- Inel, H. 371.
- Ingman, A. 521.
- INSBRUCK, Musik unter Erzherzog Ferdinand 1567—1596 (Waldner) 55.
- Insenser, A. 408.
- Instrumentalmusik, über Erklärung von I. (Zoellner) 453, 488; über die Anfänge des Instrumentalkonzerts (Luntz) 490; M. Franck und V. Hausmann, Denkmäler d. T. Bd. XVI (Heuß) 247; I. seit Beethoven bis Brahms (Zenger) 488; Geschichte des Instrumentalkonzerts (Schering) 483.
- Instrumentation (Widor, Maclean) 313; Bücher von Berlioz und Widor (Barini) 407; Instrumentationskunst (Pembaur) 184.
- Instrumentationslehre, Die älteste I. für preußische Militärmusik (Anonym) 368.
- Instrumente, vgl. a. die einzelnen Instrumente, Blasinstrumente, Streichinstrumente usw.; I. alter Zeiten (Anonym) 484; neue mus. I. (Schilling) 184; le Musée retrospectif des i. de m. (Anonym) 228; a private collection of african i. (Rose) 60; south African clickers (Algeron Rose) 283; Kora, Saiteninstrument aus Tomboutou (Daubresse) 238; neues Meßi. für Dickten aller Art (Anonym) 316; ladies and orchestral i. (Hadden) 52.
- Instrumentenbau, s. a. die einzelnen Instrumente; Kunst des I. (Pudor) 139; Holland (Kruijs) 451; Wasserbeizen contra Terpentibeizen (Zimmermann) 55; kleine Orgelbaulehre (Kother) 179, 267; Gesellenprüfung für das Orgelbauhandwerk (Feith) 520; Melodiekoppel für Pfeifen und Zungenorgeln (Bach) 485; Orgelbauer Friederici (Fischer) 137; a master organ-builder (Edwards) 520; die Spielhilfen der Orgel und die Einheitlichkeit der Spieltischanlage (Schlösser) 54; einheitliche Orgelspieltischanlage (Levy) 53; Anlage und Messurverhältnisse des heutigen Orgelspieltisches (Hainisch) 183; Reform der Messuren des Orgelspieltisches (Rupp) 319; Messurenfrage des Orgelspieltisches (Levy) 372; Orgel tubular pneumatic or tracker action (Anonym) 484; the predecessors of the Pianoforte (Niecks) 184; the beginnings of the piano (Wilkins) 233; das Pianino, sein Bau und seine Behandlung (Hildebrand) 481; neue Pianino Repetitions-Mechanik (Anonym) 181; Entwürfe moderner Klaviergehäuse in Nürnberg (Anonym) 449; clavecin mecanique composé de violons, de tailles et de basses inventé par Lenoir 576; Mand's Eck-Glockenflügel (Ano-

- nym) 449; Rohlfig und Bösendorfer (Anonym) 406; Pianofortefabrik Neumann in Hamburg (Anonym) 135; Klaviere von E. Sponnagel (Anonym) 228; the progress of piano making in the United States (Elson) 460; amerikanische Konkurrenz auf dem Klaviermarkte (Ullmann) 140; Geigenbau (Anonym) 449; tools used in violin making (Anonym) 519; »die Geigen- und Lautenmacher vom M.-A. bis zur Gegenwart« von Lütgendorf (Anonym) 50; die Wiener Geigen- und Lautenmacher im 17. und 18. Jahrh. (Lütgendorff) 184; the varnishes of the Italian Violin-makers of the 16, 17 and 18 centuries, and their influence of tone. (Fry, Maclean) 264; Die Meister des Violinbaues (Brandes) 136; Cremoneser Geigen (Anonym) 227; Crehore, the first American Violin maker (Waldo) 410; Geigenmacher Gasparo da Saló (R) 92; british violin makers (Morris) 482; der Schwindel mit den echten Strads (Anonym) 136; Gründung des Verbandes deutscher Geigenbauer (Anonym) 51; Entwicklung des Klarinettenbaues (Altenburg) 519; die Fabrikation der Klarinett- und Saxophonblätter (Altenburg) 90; facts about strings (Broadhouse) 520; Weichold's Saitenmesser (Weichold) 411; Markneukirchen (Herrmann) 183; Versammlung in Koblenz (Wit) 488.
- Instrumentenhandel, s. a. Musikhandel;** Rückblicke und Ausblicke (Anonym) 269; Export deutscher Instrumente (Anonym) 519; Deutscher Außenhandel in den 3 ersten Quartalen 1904 (B.) 136; deutsche Ausfuhr 1904 (Anonym) 269; Deutschlands Außenhandel in den ersten 2 Monaten 1905 (Anonym) 368; Deutschlands Außenhandel im ersten Quartal 1905 (B.) 407; Deutschlands Außenhandel im 1. Halbjahr 1905 (B.) 519; das deutsche Klavier auf dem englischen Markte (Anonym) 368; Amerikas Außenhandel in den letzten 3 Jahren (B.) 519; die Ziele des Harmoniumhandels (Freimark) 270; Eine Krisis in der Pianofortindustrie (Anonym) 406; piano trade associations (Anonym) 448; Berufsgenossenschaft der Instrumenten-Industrie, Protokoll (Berufsg.) 519; Hauptversammlung deutscher Klavierhändler (Anonym) 484.
- Instrumentenmuseum, Kopenhagen, Neuerwerbungen** 261.
- Interim** 486.
- Intonation (Burgess)** 263.
- Iwano** 521.
- Joachim, J. (Calvocoressi)** 229; Biographie (Mosser) 134; J.-Quartett (Pereira) 522; J.-Quartett in Rom (Spiro) 428; I quartetti di Beethoven e J. (Valetta) 374.
- Joachim, Violinschule (Löwenthal)** 452.
- John-Mildmay, H. St.**, 451.
- Johnen, Ch.** 371.
- Joly, Ch.** 230; † (Prod'homme) 523.
- Jornelli (Heuß)** 72.
- Jonson, G. C. Ashton, Handbook to Chopin** 481.
- Josephi** 52.
- Joß, V.** 183, 408, 451.
- Jourdain, G. (Brenet)** 14.
- Joy, L.** 371.
- IRISH ancient melodies (Uladh)** 268.
- Isler, E.** 270.
- Isnardon, J.** 230.
- Isolde (Hepp)** 270.
- Israfel** 486.
- Istel, E.** 52, 91, 137, 183, 317; Peter Cornelius als Mensch und Künstler 58; »Einiges über Georg Benda's akkompagnierte Monodramen« 179.
- Istel, E.**, »Einiges über G. Benda's »akkompagnierte« Monodramen« (Brückner) 496.
- ITALIEN, l'Italianisme (Gauthier-Villars)** 450; musiques et chanteurs d'Italie (L.) 409; Levi: lirica italiana antica, rime dei secoli XIII—XV (Wolf) 306; die i. Akademien des 18. Jhs. und die Anfänge des Maurerbundes in den romanischen u. nordischen Ländern (Keller) 451; la musique i. contemporaine (Anonym) 485; some i. composers (Edwards) 182; musical instruments and the copyright law of I. (John-Mildmay) 451; il popolo Romano, il tirso e la musica (Falena) 182.
- Ittel, C. A.** 451.
- Jucundus and the Water-organ (Maclean)** 194, 215, 235.
- JUDEN, s. Hebräer.**
- Judenkunig, H., der Lautenist H. J. von A. Koczirz** 237.
- I. Zur Biographie J.'s.** 237. geb. um 1445—50 in Schwäbisch-Gmünd, gest. März 1526 in Wien, Mitglied der Gottaleichnamzucht von 1518—26. Beruf »Lutenist«. Lage seiner Wohnung. II. Die künstlerische Persönlichkeit L.'s 243. Schlüsse aus seinen beiden Lautenbüchlein. Nicht Dilettant sondern Fachmann, der auch auf den Zusammenhang des Lautensatzes mit der Mensuralmusik hinweist. 247 Einflüsse italienischer Lautenisten. 249 J. das Bindeglied zwischen Paumann und Newsidler.
- Jullien, A.** 451.
- Jumella, «la Pipée»** 585.
- Junker, W.** 371.
- Juon, P.**, »100 Aufgaben als Beitrag zum

- praktischen Studium des Kontrapunktes* 401, 442.
- Juristisches, aus dem Gerichtssaal (Reichel) 92; Juristen unter den Musikern (Walter) 410; die Depossedierung des Klaviers (Geißler) 270; Komposition eines publizierten Liedtextes (Nolthenius) 138; Urheberrecht (Manz) 83, (Schmeidel) 487; die Wirkung des Urheberrechts vom 19. VI. 01 (Challier) 449; Holland und das Urheberrecht (Hesse) 371; droits d'auteurs français au Canada (Anonym) 135; music piracy-copyright (Maclean) 113; the mus. copyright bill (Anonym) 50; copyright cases (Hamlin) 266; mus. instruments and the copyright law of Italy (John-Mildmay) 451; Verträge am Mannheimer Theater (Ertel) 52; die Justiz in der Oper (Lewinsky) 318; Theaterzensur in Deutschland und Italien (Maffert) 53; Ausdehnung der Gewerbeordnung auf den gewerblichen Musikerstand (Anonym) 368; eine verschärfte Gesindeordnung für Orchestermusiker (Ertel) 137; Der Prozeß um die Friederici'sche Orgel in Chemnitz 1765 (Fischer) 52; über die Garantieverpflichtungen der Orgelbauer (E.) 52; die Beamtenmusiker-Konkurrenz (Ertel) 91; Convention zu Bern und die mechanischen Musikinstrumente (Tabanelli) 139; l'accession de la Suède à l'union de Berne (Anonym) 135; der Nichtanschluß an die Berner Konvention (Anonym) 228; un gros procès contre la société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (Wiernsberger) 233; zur Tantiemenfrage (Anonym) 90; Anstalt für mus. Aufführungsrecht, erstes Geschäftsjahr (Nodnagel) 409; der Kampf um die Verwertung der mus. Aufführungsrechte (Pazdirek) 522; Urhebergesetz und Konzerttantiemen (Göhler) 52;
- Ivers, P. 183.
- Iwanow, M. (Anonym) 135.
- K. 183, 486, 521,
K., A. 317.
K., C. F. 486.
K., G. 521.
K., M. J. H. 408.
K., S. 371.
Kaatz, F. 137.
Kachel, J. Ch., Hauskapellmeister von L. Sarasin in Basel 375.
Kajjamba, afrikanische Kastagnetten (Rose) 65.
Kaiserfeld, M. von 91.
Kalafati, W. comp. 349.
Kalbeck, M. 451.
Kalbeck, M., Brahmsbiographie (Mün-zer) 92, (Heuß) 131, (Anonym) 182, (Batka) 229, (Rychnovsky) 271.
Kalbeck, M., K. über Strauß (Anonym) 228, (Neval) 231.
Kalisch, Alfred. (Wagner ov.) 209; (Petites Michus) 389; Liszt (305).
Kalischer, 91, 317, 371, 451.
Kallenberg 137.
Kallsteinus, G. 270.
KAMENZ, Stadtbibliothek (Uhlig) 233.
Kammermusik (Lindgren) 231; Krause: die Entwicklung der K. (Leichtentritt) 363; Stilwandlung von Corelli bis Stamitz 321.
Kandeler, U. »die Elemente der Tonbildung« 82.
Kanders, A. 52.
Kanoldt, J. 451.
Kant, K.'s Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit (Kretzschmar) 372, 441.
Karłowicz, »Souvenirs inédits de Fr. Chopin« (Barini) 182, (Bertini) 229.
Karllyle, Ch. 53, 91, 230, 486, 451, 521.
Karpach, L. 53, 317, 451.
Karst, F., »Beethoven im eigenen Wort« 179.
Kase, C. (Mayer-Reinach) 65.
Kaskel, K. von, »Der Duse und das Babeli« (Heuß) 77.
Kastrapp, M., »die Musik einst und jetzt« 363.
Katuara, »C moll-Sinfonie« 349.
KAUKASUS la musique du C. (Korganow) 24; K. Instrumente im Museum des Moskauer Konservatoriums (Arakiew) 406.
Kaun, H. 270.
Keeton, A. E. 91, 137, 183, 230.
Kellen, J. 408.
Keller, Ad. 230.
Keller, L. 451.
Keller, O. 183.
Kelsey 521.
Keltic researches (Nicholson) 226, 482, 483.
Kenyon, C. F. 371, 408, 451.
Kerschagl, J. 521.
Kerst, F., Mozartbrevier (Heuß) 401.
Kerst, F. 53, 183, 371, 521. »Beethoven im eigenen Wort« 266.
Kes, W. 230.
Kes, W., Neuinstrumentation Beethoven'scher Sinfonien (Heuß) 253, (Hammer) 270, (Lange) 270.
Kessels, J. H. 137, 183, 451, 486, 521.
Kesser, H. 230, 521.
Keußler, G. von, Komp. 215.
Keußler, G. von, »die Grenzen der Ästhetik« (Rötteken) 373.
Key-list of English matter in last 5 years IMG. 174.
Kienle, A. † (Ar.) 454.

- Kienzl, W. 230.
 Kienzl, W. (Anonym) 228; »Don Quichote«-Führer (Mojsisovics) 442; »Don Quixotes« (Decsey) 370, (Morold) 409.
 Kienzl, W., »Aus Kunst und Leben« (Niemann) 82, (Mey) 521.
 Kietz, A., Wagnerbuch (M.) 486.
 Kinast, E. 137.
 Kings Lynn, a visit to K. (Anonym) 181.
 Kipke, K. 183.
 Kirchenchor, s. a. Kirchengesang, Kirchenmusik usw.; (Wiltberger) 523; Aufgabe des K.'s nach J. Smend (Flöring) 182; Mahnwort an die K. (Richter) 318; Gründung u. Pflege ländlicher K. (Partick) 373; 6. Jahresfest des Niedersächsischen K.-Verbandes in Oldenburg (Rottert) 184.
 Kirchengesang, s. a. Choral, Gregorianischer Gesang, Kirchenmusik usw.; (Dt.) 485; un piccolo trattatello sul canto ecclesiastico in un ms. del secolo X—XI (Gietmann) 408; Mittel zur Hebung des Interesses am K. (Halema) 183; the parish (Gietmann) 408; Mittel zur Hebung des Interesses am K. (Halama) 183; the parish clerk as singer (Ditchfield) 450; »church hymns« explanation (Maclean) 219; church hymns with tunes, ed. by Lloyd and Harwood (Prendergaat) 222; Spanischer Gesang des »tantum ergo« (Bohn) 182; K. in Paris (Zakone) 140; Merkmale für Kirchensänger (Weiß) 185; G. beim liturgischen Hochamte (Victori) 140; »Benedictus« vor oder nach der Wandlung? (Anonym) 228; Fest der unbefleckten Empfängnis zu Straßburg im Mittelalter (Anonym) 228; Jahresfest des evg. K.-Vereins Kassel (Falk) 182; 9. Fest des evg. K.-Vereins für die Pfalz (Moschel) 53; 18ter K.-Vereinstag (N.) 487; Tätigkeit der K.-Vereine im zweiten Vierteljahr 1905 (Dt.) 485;
 — »Alte K. der ehemaligen Diözese Ossero« von R. Lach 316.
 Geographisches und Historisches von O. 317 Folgen davon für die mus. Zustände, Falsbordon, kontrapunktierende Gegenmelodien zu gregor. Melodien. 318 Herkunft u. Zeitbestimmung der Falsbordon. 321 Reste davon in der heutigen Praxis, 321 kroatische und ital. Hymnen und Hirtenmelodien, 323 Vermischung des Kirchen- und kroatischen Volksgesanges, 324—345 Praktische Beispiele.
 Kirchenlied, s. a. Choral, Kirchengesang usw.; Behandlung des K. auf hist. Grundlage, Achenbach (Große) 137; Hebung des deutschen K. (Weiß) 92, 140; die Beziehungen zwischen Kirchenliedern und Kirchengesängen (Eichberg) 82; das geistliche Volkslied und das K. der Reformation (Storck) 232; das deutsche evg. K. im 17. Jahrh. (Ebeling) 52; Sächsische Kirchengesänge und Lieder aus den Kriegszeiten d. 17. und 18. Jahrh. (Dibelius) 370; Nachtrag zu dem Aufsätze »Gerhardt, Rist, Tersteegen, Gellert« (Nelle) 452; Dietz: Nachweis des Liederbestandes der evg. Gesangbücher (Nelle) 318; Restauration des evg. K. (Dietz) 52; Entgegnung auf Dietz (Nelle) 54; das russische K. (Brieger-Wasservogel) 90.
 Kirchenmusik, s. a. Caecilienverein, Gregorianischer Gesang, Liturgie, Messe, Orgelmusik, die einzelnen Kirchenfeste usw.; (Reinhard) 92, (Richardson) 92, (Incl) 486; K. Jahrbuch 513; Ungedrucktes Referat über K. (Schaller) 453; Bedeutung der K. (Meißner) 521; neu und früher erschienene K. (Haberl) 137, 183; Mühlfeld: die Musik im Gottesdienst (Hertel) 371; Richardson: Church music (Maclean) 364; Führer durch die K.-Literatur (Spitta) 54; kirchliche Vorschriften für K. (Mitterer) 267; der Erlaß des Sächsischen Landes-Konsistoriums (Allihn) 181; ein Mahnwort an unsere Chöre (Richter) 139; Mitwirkung freiwilliger Kunstchöre im Gemeindegottesdienst in Mecklenburg (Giese) 270; Knabenchöre (Anonym) 519; der Ursprung der christl. Musik und ihre ersten Erscheinungsformen (Wellmer) 92; eine eigenartige Quelle evg. K. (Wolf) 488, 523; Spener und der evg. Gottesdienst (Grünberg) 270; Gottesdienst als gemeinschaftliches Handeln (Hackenschmidt) 317; Umschau und Rückblick auf dem Gebiete der evg. K. (Röthig) 232; Smend: der evg. Gottesdienst (Flöring) 229; Reform des protestant. Gemeindegesanges (Post, Richter) 84; Chorordnung von Liliencron 363; Neuauflage der Landes-Agenda (Thomas) 374; der Psalter und seine Verwendung im evluth. Gottesdienst (Butze) 136; Artikel »Requiem« in der Realenzyklopädie f. prot. Theologie (Köetlin) 486; nach welchen Grundsätzen sollen Choralbücher redigiert werden? (Rothert) 522; Liturgisches vom Advent (B.) 228; ein Adventlied in lateinischem Gewande (Löschhorn) 183; ein Sanctus auf Weihnacht (Hertel) 183; Gedanken über Passionsgottesdienste (Spitta) 373; les »Heirmoi« de Pâques dans l'office grec, étude rythmique et musicale (Gaisser) 440; die alte Choralpassion in der Gegenwart (Schneider) 491; K. aus der Diaspora (V.) 374; die K.-Verhältnisse in Wien, Nachtrag (Bienenfeld) 93; K.

- Musikalisches aus Sizilien (Anonym) 228; K. im allgemeinen und russische K. (Bachmann) 228; K. der Armenier und Georgier (Korganow) 26; Dearmer: the booklet of the mass (B.) 263; the old service books of the English church (Wordsworth and Littlehales) 268; Hierurgia Anglicana 266; "altar music" (Burgess) 263; Besprechung von der neuen Ausgabe der "Hymns ancient and modern" (Anonym) 181; hymns and their life stories (Freemann) 52; hymn-tunes derived from Weber (Anonym) 406; new hymns in "Ancient and Modern" (Smith) 319; a new anthem book (Anonym) 449; Stubbs: how to sing the choral service (Anonym) 483; the "Fairie Queen" a religious romance (Hunt) 52; restauració de la música religiosa, Balans de l'any 1904 (Pujol) 318; etwas über lat. Kirchensprache (Höveler) 317; neuere römische Dekrete und Entscheidungen über K. (Anonym) 406; zum Verständnis der päpstlichen Instruktion über K. (Anonym) 406; la mus. religieuse orthodoxe romaine (Mangeot) 138; welche Gründe sollen den Katholiken bestimmen, sein Interesse wahrer K. zu widmen (Kuhner) 183; le plaint-chant, la m. Palestrienne — l'évolution dans l'église — la m. moderne (Lassus) 53; Hymnarium parisiense (Weinmann) 366, Kritik davon (Wolf) 404; neue Vorschrift über den tonus BMV. bei der Messe (H.) 371; die älteste Form des Gloria in excelsis (Spitta) 271; Psalmodie (Köstlin) 317; der Papstmarsch u. die päpstliche Entrade (G.) 408; Gebete für Kaiser u. König (Anonym) 228; K. im Theater (Bellaigue) 90; 2 Dresdener Amen (Bachmann) 136; a proposito di una «Stabat mater» (Guerrini) 408; Volkskirchenkonzerte (Anonym) 51; Honorare für K. (Kellen) 408; interpretatione della parola Selah (Consolo) 178; 3 Briefe von Löwe an Schott über K. (Istel) 52; Congresso di M. S. in Turin (Anonym) 406, 519; Programm der Schule in Regensburg (Haberl) 52; Musikalisches und Unm. von der Fahrt nach Regensburg (B.) 316; Pius X. und das Provinzialkonzil von Cöln (Klein) 53; deutsch-övg. Vereinstag in Rothenburg (Anonym) 519; Chemnitzer Ephoralverein für K. (Anonym) 90; m. in Chicago churchs (Watt) 523.
- Kircher and the Water-organ 196.
Kirsten, P., »Die Elemente der Klavier-technik« 179.
Kistler, C. 53, 371, 408.
Kistler, C. (Anonym) 135, (Eccarius Sieber) 317; »der Vogt auf Mühlstein« (Mello) 521.
Kistler, C., der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge (Heuß) 133.
Kistler, K. 486.
Kittl, J. F. (Rychnovsky) 92, (Chop) 136, (Rychnovsky) 139; Biographie von Rychnovsky (Leichtentritt) 401.
Kl., H. 521.
Klarinette, Die K. (Altenburg) 81; Vereinigung der B und A Kl. (Altenburg) 50; Fabrikation der K.-Blätter (Altenburg) 90; Entwicklungsgeschichte des Baues der K. (Altenburg) 519.
Klatte, W. 230; Zur Geschichte der Programm Musik 306.
Klauwell, O. 371.
Klavier, a. a. Instrumentenbau, Instrumentenhandel; das K. der alten Römer (Anonym) 228; das K. in Galiläa (D.) 91; das singende K. (Pfordten) 232; ein neuer K.-ton (Riemann) 522; how a piano student may tune her own instrument (Smith) 453; die Geschichte des K.'s (Genike) 408; Rapin: l'histoire du p. (Mauvel) 487; die pianoforte; its history and music (Marting) 452; Storia del pianoforte (Marmontel) 409; nouveaux claviers (Guillemin) 137; Kampf um die Alleinherrschaft des Klaviertones (Riemann) 318; der akustische Einfluß der alten und neuen Kl. auf die Kompositionstechnik (Riemann) 271; Wie denken Sie über das K. (Anonym) 228; K. und mus. Bildung (Grunsky) 137; die Depossedierung des K. (Geißler) 270; das deutsche K. auf dem englischen Markte (Anonym) 368.
Klaviermusik, Wegweiser durch die K. (Eschmann) 131; Führer des Pianisten (Georgi) 400; neue Führer (Niemann) 138; alte K. gespielt von J. Nin (Doire) 229; Liszt as pianoforte writer (Niecks) 104; Neue K. (Niemann) 92; neue Klavier-sonaten (Niemann) 452; true genius of p. m., exemplified by Chopin's works (Hale) 230; die ausländische K. der Gegenwart (Niemann) 271; die Jungfrauen und die neueste Klaviermusik (Dietz) 229; K. und musikalische Bildung (Grunsky) 371.
Klavierspiel, talks on piano playing (Philipp) 184, 271; die Elemente der Klaviertechnik (Kirsten) 179; das Pedal (Jaëll) 521; piano study for children (Winn) 523; the art of piano interpretation of music (Matthews) 452, 487; the poetry of the pianoforte (Joy) 371; pianoforte effects (Goodnough) 408; on the essence of the beautiful in p. p. (N.) 372; Pianistenprogramme (Thari) 92; Dresden

- pianists and others (Potter- Frissell) 54; moderne Technik der Klaviervirtuosen (Bosquet) 81; muscular preparation for p. technique (Gates) 408; Mechanik der dem K. dienenden Bewegungen (Herter) 317; natürliche Grundlagen der Klaviertechnik (Reuß) 452; Breithaupt: die natürliche Klaviertechnik (Springer) 304; die Ausnützung der Kraftquellen beim K. (Caland) 305, Kritik darüber (Niemann) 360; die physiologischen Fehler u. die Umgestaltung der Klaviertechnik (Steinhausen) 483; Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier (Clark) 413; Befreiung von der Mechanik des K. (Clark-Steiniger) 520.
- Klaviertechnik alte und neue Klavierschulen und Techniken (Breithaupt) 269.**
- Kleefeld, W. 137, 270, 317, 371; »Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper« 401.**
- Klemann, C., »der Klosterschüler von Mildenerfurth« 472.**
- Kleffel, A. 408.**
- Klein, E. 53.**
- Klein, H. 371.**
- Klein, Hermann, 30 years in London 266.**
- Kleinpaul, R. 137.**
- Klepzig, 451.**
- Kling, H. 317, 521.**
- Klinger, K.'s Beethoven (Hartwich) 371.**
- Klinger, M., das Musikalische in K.'s Schaffen (Asenijeff) 369.**
- Klinger's Beethoven Bust 477.**
- Klob, K. M. 270, 371, 408.**
- Klob, K. M., Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper (Niemann) 54.**
- Klose, F., »das Leben ein Traum« (Nodnagel) 54; (Louis) 363.**
- Kloß, E. 53, 230, 270, 371, 408, 451.**
- Kniese, J. 451.**
- Kniese, J. † (M.) 372, (Reuß) 410, (Kloß) 451, (Anonym) 519.**
- Knights of the Road (Mackenzie) 347.**
- Knoke, K. 317.**
- Knorosowsky, J. 371, 408.**
- Knorr, J. 91.**
- Knorr, J., Marienlegende (Hermann) 317.**
- Knospe, G. 53, 270, 451.**
- Koch, »Von den Tageszeiten« (Gernot) 183, (Steinhauer) 271.**
- Kochlin, Ch. Komp. 212, 297.**
- Koczirz, Adolf, »Der Lautenist Hans Judenkunig« 237.**
- Koehlin, Ch. Komp. 212, 297.**
- Koeckert, G., Violintechnik 134.**
- Köhler, L., »der Klavierunterricht« (Niemann) 363.**
- König, A. 451: »der deutsche Männerchor« 83.**
- Koenig, Rose, plays Wagner as pianoforte solo 141, 254.**
- KÖNIGSBERG, »Zur Geschichte der K. Hofkapelle in den Jahren 1578—1720« von A. Mayer-Reinach 32.**
- 32 das Material, 33 Übersiedlung Georg Friedrichs nach K., Liste beider Kapellen. 35 Th. Riccius u. seine Kapellmitglieder. 39 Johannes Eccard. 42 Stellung des Lautenisten. 43 G. F.'s Wegzug. 45 Eccard als Kapellmeister, Bittgesuche, Beschwerden u. Berichte von ihm. 50 Kapellmitglieder unter E. 52 E.'s Lebensgeschichte nach dem K.-Aufenthalt, Berichtigung von Eitner. 54 die neue Orgel in der Schloßkirche, 55 J. Crocker und Organist Krahen, 59 Neubildung der Kapelle 1624. 62 J. Stobäus. 65 Case, 67 J. Sebastiani 1661—83. Die Organisten während seiner Zeit. 73 Der Direktor für die Kapellinstrumentisten, die Präcentoren. 75 Raddäus, Aufhebung der Kapellmeisterstelle. 79 tabellarische Übersicht.**
- Königsberger, »H. von Helmholtz I—III« (Januschke) 371.**
- Koerman, P. O. (Kruijs) 231.**
- Körner, F. 53, 270, 317.**
- Körner, K. es an Zene (Anonym) 449.**
- KÖLN, die K. Festspiele (Anonym) 448; Festspiele (S.) 487; zur Geschichte der Tonkünstler in K. (Sch.) 271.**
- Köstlin, H. A. 317, 486.**
- Kofler, L., »Richtigtmaten« (Anonym) 484.**
- Kohlrausch, R. 317, 486.**
- Kohut, A. 53, 137, 183, 230, 270, 317, 371, 451, 486; »Der Meister von Bayreuth« 481.**
- Kollmaneck, F. 486.**
- Komorzynsky, E. v. 53, 91, 137, 183, 230, 270, 408, 451, 486.**
- Komponist, Musik-Bureaukratie und K. (Koptjajew) 371; the c. of to-day (Henderson) 371; Geburts- und Wohnstätten deutscher Dichter und K. (Kohlrausch) 317, 486; the great composers and chants (Anonym) 449; alleged composers (Goodrich) 52; berühmte K. bei der Arbeit (Anonym) 449; Der K. als »Sujet« seiner Werke (Dubitzky) 317; junge deutsche Opernk. (Kleefeld) 371; the disabilities of the british c. (Anonym) 136.**
- Komzak, K. (G.) 370.**
- Konzert, Na'n C. (Rappard) 452; Konzerte einst und jetzt (Anonym) 269; Verleger-Konzerte (Renz) 139; künstlerischer Wert der Instrumentalk. (Prod'homme) 241; modernes K.-Wesen (Vianna da Motta) 453; »Konzerte auf Teilung, eingerichtet von A. Cortet in Paris 177; K.-Manieren vor und auf dem Podium (Mey)**

- 372; Unsitten im Konzertsaal (Anonym) 269; Volkskonzerte (Sonderburg) 232, (Anonym) 269; Volkskirchenkonzerte (Anonym) 51; Opern und K. (Springer) 232; Ianafel, the arab. equivalent of a concert (Anonym) 449.
- KOPENHAGEN**, Musikbericht 251.
- Koptajew, A. 91, 371.
- Kora, Saiteninstrument aus Tombouctou (Daubresse) 238.
- KOREA**, mus. Tanzfest am kaiserlichen Hofe (P.) 55.
- Koretz, P. 183, 270.
- Korganow, B. D. 91; »La Musik du Caucase« 24.
- Korngold, J. 183, 230, 270, 372, 408.
- Korsakow, über die K.-Affaire (Tawast-scherna) 374.
- Korten, E., »Z'widerwurz'n« (Hiller) 230.
- Kosleck, J., Erinnerungen (Anonym) 369.
- Kothe, B., Kleine Orgelbaulehre 287.
- Kothe, R., Lieder zur Laute 77, (Heuß) 253, (Moisse) 409.
- Kothen, A. v. 372, 409.
- Kothen, B., »Kleine Orgelbaulehre« 179.
- Kraemer, P. 521.
- Kramer, O., »The Ring« 401; Einführung in Wagner's Ring und Parsifal 83.
- Krantz, E. (Paul) 92.
- Krasnow, P. 372.
- Kraus, A. E. 230.
- Krause, E. 317, 372, 451, 486; »Weingartner« 134; (Bachfest) 20.
- Krause, E., die Entwicklung der Kammermusik (Leichtentritt) 363; rhythmische Übungen unter Anwendung verkörperter Noten (Seydel) 185.
- Krause, M. 409.
- Krauß, R. 53, 486.
- Krebs, C. 317, 486.
- Krebs, S. 486.
- KREFELD**, die Lutherkirche in K. (Hasenclever) 317.
- Krehl, St. 486; »Mus. Formenlehre« 401.
- Krehl, St., »Allgemeine Musiklehre« (Münnich) 306.
- Kreisler, F. (Mayer) 231, (Bond) 316.
- Krejci, V. 53.
- Krenn, H. 486.
- Kreschnečka, J. 451.
- Kretzschmar, H. 91, 372; Führer durch den Konzertsaal II 1. 481; »die musikgeschichtliche Bedeutung Simon Mayer's« und »J. Kant's Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit« (Jahrbuch) 441; »Die Aufgaben der IMG.« 7; Anregungen für die Ortsgruppen der IMG. 97.
- Kreuschner, C. R. 230.
- Krieger, A. (Abert) 500.
- Kriegeskotten 91.
- Krohn, J. 372, 451, 521.
- Krohn, J., Finnische Liedmelodien (Wolf) 315.
- Kromayer, F. 53, 138, 231, 270, 451, 521.
- Kroyer, Th. 53.
- Krtsmáry, A. 138, 183, 317, 372, 409.
- Krug, A. (Puttmann) 92.
- Krug-Waldsee, J. 183.
- Kruijs, H. 138, 183, 231, 270, 317, 372, 451, 486, 521.
- Krull, Luise 53.
- Kruschinsky, A. 372.
- Kruse, G. R. 138, 317, 372, 451.
- Kubelik, J., Violinist 207.
- Küfner, K., »die Musik an den bayrischen Mittelschulen« 83.
- Kühnel, A., Thema der X. Sonate für Viola da Gamba (Einstein) 272.
- Kuhlau, Weyse und K. (Behrend) 51.
- Kuhnert, C. 183, 231.
- Kunst, Gedanken über K. und Dasein (Zeus) 179; Kultur und K. (Holzamer) 137; Kultur und K. im 20. Jahrh. (Weber-Bell) 140; K.-Verständnis (Walter) 453; Erörterung des Begriffes »höheres Kunstinteresse« (W.) 488; Schöpfungs-Stille, Lebens-Lärm und Kunst-Geschrei (Naaff) 184; Harmonium und K. im Leben des Kindes (Freimark) 183; divigaties over K. (Wilde) 453; Tolstoi: What is art? (Anonym) 483; K. und Volk (Dehmel) 370.
- Kursch, R. (Anonym) 519.
- Kutschera, E., Komp. 35.
- Kuypers, A., Behandlung des menschlichen Stimmapparates (Cassius) 182.
- L., A. 409.
- L., Fr., 53.
- L., G. 486.
- L., H. 451.
- L., J. 317.
- L., K. 183.
- L., L. 138, 372, 451.
- L., L.-B., J. H. G. 372.
- L., W. 486.
- Labarre, Vrille (Sonneck) 486.
- Labbé fils Komp. 578.
- Labitzki, Walzerkomponist (Niecks) 205.
- Laborde, Madame R. (Mangeot) 53.
- Laboureaux, Ch. (Brenet) 29.
- La Bruyère, les caractères des musiciens; à la façon de Theophraste et de L. B. (Udine) 185.
- Lach, Robert, »Alte Kirchengesänge der ehemaligen Diözese Ossero« 315.
- Lachner, Fr. 521.
- Ladegast, F. † (Anonym) 484, 519.
- Lagus, E. 451, 521.
- Laius 317.
- Lakmé (Krtsmáry) 183, (Stieber) 185.

- Lalande**, Komp. 575, 579.
Lalo, 231, 521.
Lalo, lettre inédite de L. (Lalo) 521.
Laloy, Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité d'après L. (Houdard) 408.
Laloy, L. 183, 231, 270, 451, 486, 521.
La Mara 409.
Lamarche, L. 231.
Lamb 138.
Lambrecht, H. 183, 372.
Lamprecht, K. 372.
Landini, F., L. degli organi (Gerstfeldt) 450.
Landormy, P. 138.
Landowska concert (Webb) 346; W. L. ou la renaissance du clavecin (Brüssel) 229.
Landowska, W., Pianistin 160, (Anonym) 448; (Prod'homme) 299.
Lange, D. de 372.
Lange, Fr. 486.
Lange, S. de 270.
Langley, G. 409.
Langlois, A. (Brenet) 29.
Lanner, L. und Strauß (Hackl) 450; das Werk L.'s (Lange) 486; Walzer (Niecks) 204.
Lara, Isidore de (Mauclair) 452.
Laser, A. 409.
Laser, A., »der moderne Dirigent« (Puttmann) 409.
Lassus, A. de 53.
Lassus, O. di Lasso, Sämtliche Werke Bd. XVI (Leichtentritt) 404.
Laszky, B. 183.
Laub, 231, 317.
Lauber, J. Komp. 34.
Laugier, Gegner von Rousseau 573.
Lauragais, Le comte de L. et Sophie Arnaud (Teneo) 453.
Laurencie, L. 138, 318, 451, 486.
Laurencie, L. de la »le gout musical en France« (Laloy) 451, (Prod'homme) 482.
Laute, Morel, Lautenmeister in Orléans (Moes) 231; Lautenmusik und österreichische Lautenspieler bis 1550 (Koczirz) 489; der Lautenist Hans Judenkunig (Koczirz) 237; Kothe, Liedersänger zur Laute (W.) 272, (Heuß) 253, (Moissl) 409.
Lautenberger, J., Hornist zur Zeit Peters des Großen (Bernstein) 279.
Lavignac, A., "Music and Musicians" 267.
La Vignette, Jehan de (Brenet) 30.
Law, F. S. 486.
Lawrance, W. comp. 348.
Lazary, de 138.
Leclair, J. M. (Laurencie) 486; œuvres de L. (Laurencie) 138; premier livre de sonates (Laloy) 451; »Jean-Marie L. L'ainé« par L. de la Laurencie 250.
 L., geb. 1697 in Lyon, nicht in Rouen gewesen; 253 L. in Turin, Schüler von Somis, 1728 in Paris; 254 sein Mäzen J. Bonnier; 255 Vermählung mit L. Rousset, biographische Irrtümer von Fetis. 257 das mehrstimmige Violinspiel. 258 L. als »ordinaire de la musique du Roi«. 260 sein Rivale Guignon. 261 L. in Holland. 262 am Hofe von Don Philippe in Chambéry. 263 Vermögensverhältnisse. 264 »Scylla et Glaucus«. 266 L. beim Herzog von Gramont. 267 die Bühnenwerke. 269 L.'s Ermordung.
Lecouvreur, A. (Debay) 407.
Lederer, V. 138, 231, 270.
Lee, Markham, (Tschaikoffsky) 267.
LEEDS, Festival 119, 175, (Newman) 184.
Le Gallois, Noël (Brenet) 14.
Legband, P., »Münchener Bühne und Literatur im 18. Jh.« (Jacobs) 371.
Legouvé, E. 372.
Lehmann, G. 53.
Lehmann, L., zu meiner Gesangskunst (Lehmann) 486; L. L.'s Geheimnis der Stimmbänder (Wagemann) 402; Kritik davon (Seydel) 446; Studien zum Fidelio 225, (Anonym) 228.
Leichtentritt, Besprechung von Chrysan-der's Bearbeitung des Messias (Schönfeld) 184.
Leichtentritt, H. 138, 270, 372, 409 451; »Über Pflege alter Vokalmusik« — Nutzbarmachung des vorhandenen Materials, Solo- oder Chorbesetzung, Tempo, Vortrageneancen, vom Taktstrich, Textübertragungen, wichtige Quellen — 192. »F. Chopin« 179; »Jakob Handl (Gallus) opus musicum II« 469.
Leichtentritt, H., »Frédéric Chopin (Landshoff) 513.
Leinburg, M. 409.
LEIPZIG, Musikbericht 76, 119, 207, 253, 292, 345, 471, zweites Bachfest a. Bach; Zur Geschichte der L. Gesangbücher (Buchwald) 370; Conference of the I. G.; weltliche Musik im alten L. (Wustmann) 90; Thomaskirche und Schule (Anonym) 51; zur Geschichte d. L. Gesangbücher (Hofmann) 52; Spieljahr 1903/4 (Kipke) 183; die L. Oper (Segnitz) 271; das alte Stadttheater (S.) 271.
Lenau, L. und sein Verhältnis zur Musik (Kohut) 230.
Lenoël-Zévort, A. 138, 372.
Lenz and the 3 Beethoven styles (Niecks) 421.
Leo, G., »Leonardo Leo, musicista del sec. XVIII e le sue opere« (Leo) 442.
Leonard 138, 451.
Leoncavallo, der deutsche Kaiser und L. (Anonym) 51; »Roland von Berlin« (Altmann) 162, (Buck) 182, (Schmidt) 184. (Anonym) 228, (Blanik) 229, (Brévannes)

- 229, (Ertel) 229, (Lusztig) 231, (Steuer) 232, (Storck) 233, (Tappert) 233, (Fiege) 270; (Wossidlo) 366, (Vaucaire) 374, (Anteros) 449.
- Lerse, H. 372.
- Le Senne, C. 372.
- Leßmann, O. 53, 318, 409, 452, 486.
- Le Sueur, J., les oratorios de L. (Servières) 410.
- Levy, H. 53.
- Levi, Eugenia, »Lirica Italiana antica: novissima scelta di rime dei secoli XIII, XIV, XV.« (Wolf) 306.
- Lewalter, J. 318.
- Lewicki, E. 318.
- Lewinsky, J. 91, 318.
- Lexikon, a dictionary of the drama (Adams) 262; Grove's L., neue Ausgabe von Fuller-Maitland (Anonym) 228, (Maclean) 510; russische Ausgabe von Riemann's L. (Keeton) 137; some curious musical dictionaries (Elson) 408.
- Ley, H. 372.
- Liadoff, »7 russische Volkslieder für Orchester« 349.
- Libretto, Drama und L. (Mey) 318.
- Lichtenberger, H. 372.
- Lichtwark, K., »Praktische Harmonielehre« 401.
- Lidgey, C. A., "Wagner" 267.
- Liebich, F. 183, 318, 452.
- Liebling, E. 231.
- Liebling, L. 53.
- Liebscher, A. 409.
- Lied, s. a. chanson, Kirchenlied, Volkslied, Ballade usw.; das Lied und sein Text (Brandt) 520; die Vorherrschaft der Fremde im deutschen L. (Storck) 271; das deutsche L. in welschem Gewande (Blocher) 316; H. Folz: Meisterlieder-Handschrift 220; das deutsche L. im mehrstimmigen Tonsatze aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. (Eitner) 229; das deutsche Sololied im 17. Jahrh. (Heuß) 273, (Anonym) 316; deutsches Studentenlied (Heuß) 291; Jeanroy, Brandin, Aubry: Lais et descorts français du XIII^e siècle (Springer) 319; au jardin des chansons (Laloy) 183; Thureau: der Refrain in der franz. Chanson (Springer) 319; das altniederländische L. bis 1625, Preis-aufgabe 276; historieliederer (Graft) 230; Finnische Melodien, herausgegeben von J. Krohn (Wolf) 315; arabische Lieder (Scherber) 184; geistliche Gesänge (Krebs) 486; ein Adventlied in lateinischem Gewande (Löschhorn) 183; ein Weihnachtslied aus Labes in Pommern (Lüpke) 183; Stille Nacht, heilige Nacht (Kreuschner) 230; das älteste Lied auf Mariä Lichtmeß (Maas) 318; Trinklied aus dem 16. Jahrh. im Grazer Joanneum (Savenau) 410; »o mein Heimatland« (Nef) 231; Zwinglied (Nelle) 138; Kinderlieder von Jacques-Dalcroze (Richter) 150; Lieder zur Laute (Batka) 228; Kothe, Sänger der Lieder zur Laute (Heuß) 253; das deutsche L. des 19. Jahrh. und seine Bedeutung für unser Volk (Debes) 361; die deutsche Liedweise (Marschner) 318; Rietsch: die deutsche Liedweise (Lederer) 270; zur Geschichte und Ästhetik der durchkomponierten L. (Schmitz) 92; Rietsch: Die deutsche Liedweise, ein Stück positiver Ästhetik der Tonkunst (Münnich) 226; neue Lieder (Thießen) 140.
- Liebe, E. 138.
- Liliencron, R. Freiherr von, »Chorordnung für die Sonn- und Festtage« 363.
- LILIEFELD, Zisterzienserabtei - Kirche (Busch) 407.
- Lind, J. (B.) 228, (Peel) 373.
- Lindenlaub, Th. 53.
- Lindgren, A. 231.
- Lindgren, A. † (Norlind) 321.
- Lindner, A. 53, 231.
- Ling, A. 521.
- Lintilhac 318.
- Lipaew, I. 372.
- Liszt, F. (Saint-Saëns) 184, 410, (Manchester) 231; Lisztiana (Anonym) 50; Beiträge zur Charakteristik von L. (Anonym) 448; Tage mit L. (Puttkamer) 373; Erinnerungen an L. (Puttkamer) 522; reminiscences of L. (Pratt) 54; A. von Schorn: L. et la Princesse de Sayn-Wittgenstein (Prod'homme) 312; L. à Genève (Kling) 521; L. und Italien (Segnitz) 54; Schriften (Göhler) 370; lettre inédite de L. (Liszt) 521; Briefe an Lebert (Grunsky) 137; 4 Briefe an Wagner (Anonym) 228; Briefe Bd. 8 (Heuß) 46, 134, (Anonym) 228, (Münzer) 409; »Faust« Sinfonie (L.) 372, (Newman) 380; Faust-Musiken (Kalisch) 395; »Heilige Elisabeth« in Paris (Prod'homme) 391; »Années de pèlerinage« (Segnitz) 232; Festklänge, Tasso, Hungaria (Stradal, Heuß) 367; »Don Sanche ou le château d'amour« (Chantavoine) 51; il romanzo di L. (Bertini) 519; Cornelius über L. (Anonym) 406; Beziehungen zu Herwegh (Harzen-Müller) 52; l'amitié de Berlioz et L. (Brenet) 51; Beziehungen zu Schumann (Mecklenburg) 372; L. und Kittl (Chop) 136; L. und Wagner (Göllerich) 230, (Sauerwein) 232; L., Wagner, dialogues des morts (Marnold) 487; L. Je-lentösege (Anonym) 449; der pädagogische Erbe von L. (Louis) 318; L. as piano-forte-writer (Niecks) 104.

- Liszt** as Pianoforte Writer. Article by F. Niecks 106.
 L. more inventive than creative 106; influenced by the French Revolution, Paganini, Chopin, Berlioz 106; the song-transcriptions are still masterpieces, operatic transcriptions rather faded 106; sonata-structure absent or irrecoznizably veiled, and theme-metamorphosis relied on 106.
- **Faust Symphony**. Article by Ernest Newman 380
 Over 30 musical settings of "Faust", of which best by Berlioz, Liszt, Litolf, Pierson, Rubinstein, Schumann, and Wagner; Schumann at the head. Aesthetic and technical analysis of the Liszt, revived in London by Henry J. Wood. See also 396 (Kaliach).
- Litany plain-song** (Stubbs) 483.
Literary style (Fry, Maclean) 264.
Literat 409.
Literatur quelques mots sur l'Evolution littéraire (Mainor) 184;
Littlehales, H. s. Ch. Wordsworth.
Liturgie, lit. Ausdrucksformen (Bassermann) 449; Ursprung u. Entwicklung der lit. Gesangsformen (K.) 486; Erklärung l. Texte (Jecklin) 52; liturgische Willkür (F.) 370; heilige Messe und protestantische L. (Anonym) 406.
Liturgie (Hierurgia) 266; (Wordsworth) 268; Irish 481; British 483.
Lliurat, F. 486.
Lloyd, Harford, Organ-Concerto 42; editor of Hymnal 222.
Lobe, J., Katechismus der Musik 134.
Locher, C. 486.
Löwe, C., Briefe von L. (Anonym) 90; 3 Briefe an Schott über geistliche Komp. (Istel) 52; L. als Kirchenkomponist (Hirschberg) 317; »Sühnopfer des neuen Bundes« (Brüsseau) 449; Goethe's Bal-laden in L.'s Kompositionen (Draheim) 361.
Löwe, Ferdinand 254, (Louis) 409.
Löwe, J. J. »Sinfonien« (Riemann) 504.
Loewengard, M. 231.
Löwenthal, D. 138, 452.
Lohengrin, Die L.-Dichtung (Heinrichs) 371.
Loman, D. 91, 486.
Lombard 53, 138; »Observations d'un musicien Américain« 442.
LONDON notes 121, 128, 140, 165, 175, 209, 218, 253, 293, 346, 360, 389, 395, 434, 476, 507; "Symphony Orchestra" 253, 254; an old mus. directory 1794 (Anonym) 449; 30 years of mus. life in L. by Klein (B.) 266; aus dem L. Musikleben (Draber) 370; die Saison in Coventgarden (Karlyle) 53, 486, 521; die Winterstagione in Covent-Garden (Karlyle) 230.
Loret and the Water-organ 208, 216, 236.
Lortzing, Wie L.'s Opern entstanden (Kruse) 138; Urgestalt der »Undine« (Kruse) 451.
Losehörn 183.
Lost work of Bach's (Spiro) 100.
Louis, R., Biographie von Bruckner (Niemann) 231; (Istel) 317, (Altmann) 369, (Helm) 451, (Anonym) 484, (Welti) 488.
Louis, B. 53, 270, 318, 372, 409, 452, 486; »Friedrich Klose und seine einf. Dichtung »das Leben ein Traum« 363.
Louis de la Haye (Brenet) 29.
Lucca, P. 372.
Ludwig, F., »Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460, Besprechung des Buches von J. Wolf« 597.; Noch einmal: Rezon's Rondelet in Stainer's »Dufay« 502.
Lückhoff, W. 183, 452.
Lüpke, W. 183.
Lüstner, K. 53, 452.
Lütgendorff, »Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart« (Anonym) 51, (Bezold) 229.
Lütgendorff, v. 184.
Lulli (Phipseon) 184; Biographisches (Lamb) 138; »Roland« 581.
Lumbye, Ch., Walzerkomponist (Niecks) 205.
Lundqvist, F. (Anonym) 228.
Luntz, E., Neuausgabe von Muffat's Instrumentalmusik 1701 (Anonym) 51.
Lussy, l'anacrouse dans la musique (Bouyer) 90.
Lusztig, J. C., 231, 372, 409, 452.
Luther, L. und die Musik (Bauernfeind) 136; die L.-Lieder im sächs. Landesgesangbuche (Segnitz) 522; der Streit über die Entstehung des Lutherliedes (Spitta) 410; die neueste Entdeckung zum Lutherliede (Spitta) 453; »Ein feste Burg« (Mitzschke) 409.
Lutz-Reutenberg 409.
Lyon, J. (Sonneck) 483.
Lyonnet, H. 184.
Lyra, J. W. (Cursch-Bühren) 407, (Meyer) 521.
Lyra, J. W., »Luther's deutsche Messe« (Anonym) 406.
M. 53, 372, 521.
M., v. 372.
M., A. 231, 372.
M., H. 452.
M., J. 231.
M., L. N. 231.
M., O. 53, 452.
M., R. 486.
M., S. 91.

- Maas, P. 318.
 Macak, A. 521.
 MacCounel Wood 409.
 Macdougall, H. C. 318, 409.
 Mackenzie, Alex., "Astarte" 168; "Witch's Daughter" 254; "Knights of the Road" 347; Canadian Rhapsody (Maclean) 434.
 Mackinley, M. St. 48.
 Maclean, Ch. (Parry) 43; (Elgar) 81, 348; (Newmarch) 83; (Music Piracy) 113; (Adriana Lecouvreur) 121; (Oakeley) 134; (Alcestis) 165, 218; (Everyman) 167, 175; (Wagner ov.) 210; (Gaelic) 219; (hymns) 220; (Stanford) 253, 435; (Enfance de Christ) 253; (Rose König) 254; (Dannreuther) 254; (Prodigal Son) 263; (violin varnish) 264; (Strauß) 296; (orchestration) 313, 396; (Mackenzie) 347, 434; (harp) 363; (Madeley Richardson) 364; (Oxford History) 400; (Ed. German) 435; (Ostend orchestra) 435; (Amico Fritz) 436; (Wagner) 443; (canons) 507; (Grieg) 508; (Grove) 510; (Hydraulic Organ) 183.
 Maclean, Magnus, Literature of the Celts 482.
 Madeleine, somnambul-dansösen (Anteros) 136, (Richter) 150, (Heuß) 345.
 Madonna Pollaiola (Novati) 452.
 Madrigal, Repertoire des M.-chores des Kopenhagener Cäcilia-Vereins (Leichtentritt) 368; ausgewählte M. Bd. II herausgegeben von Barclay Squire 180; die Barth'sche M.-Vereinigung (Leichtentritt) 344.
 Männerchor, die Wege des deutschen M.-gesanges (Kienzl) 230.
 Männergesang, s. a. Gesang, Musikvereinigung usw.; die Wege des deutschen M. (Anonym) 449; der Männerchor Zürich (Fn.) 450.
 Maffert 53.
 Magnard, A. (Samazeuilh) 54; 3. Symphonie (Ménil) 138.
 Mahler, G. (Nodnagel) 271, (Puttmann) 271, (Karpath) 317, (Bekker) 369, (Schieldermaier) 410; 1. Sinfonie (Nodnagel) 452; 3. Sinfonie (Korngold) 183, (Heuß) 208, (St-r) 232, (Arend) 269, (Klob) 270; 5. Sinfonie (Anonym) 136, (Eccarius-Sieber) 137, (Nodnagel) 138, 307, 318; Lieder 351; M. und Strauß (Hirschfeld) 270; M. und die Wiener Hofoper (Karpath) 53; M. und die Programmusik (Braungart) 316.
 Mai, J., "die Braut von Messina" (Wr.) 453.
 Maignien, F. Abnormal harp settings (Maclean) 363.
 MAILAND, die M. Opernsaison (Pinardi) 271.
 Mainor, J. 184, 318.
 Maitland, J. A., Fuller. Strauß' Sinfonia Domestica 294.
 Maitland, J. A. Fuller (Grove) 510.
 Malherbe, Komp. 298.
 Malibran, M. (Lambrecht) 372, (Legouvé) 372.
 Mallarmé, St. (Liebich) 183.
 Malling, J. † 509.
 Manacorda, G. 409.
 Manchester, A. L. 184, 231.
 Mand, M.'s Eck-Glockenflügel (Anonym) 449.
 Manfroni, A. 138.
 Mangeot, A. 53, 91, 138, 231, 270, 318, 372, 409, 452, 487.
 MANNHEIM, M. Musik (Mennicke) 487; Verträge am Theater (Ertel) 52.
 Mannsfeld, Hermann, of Dresden 211.
 Mantuani, J., Geschichte der Musik in Wien (Koczirz) 514.
 Manuscript, why m. are rejected (Anonym) 50; Ms. der Vaticana aus dem 9. Jahrh. enthaltend das "Credo" 221; le ms. des Minnesinger (Pfaff) 373; Hans Folz, Meisterlieder-Handschrift 220; Katalog der M. der Danziger Stadtbibliothek von Simson (Günther) 137; 2 tironische M. der Pariser Nationalbibliothek (Johnen) 371.
 Manuscripts, what they are 183, 187, 213.
 Marcel, J. 138, 184, 487.
 Marcello, afrikanisches Instrument (Rose) 64.
 Marchand, Louis, L. M. par André Pirro 136, Beiträge zu einer Biographie. 136 M.'s Vater, 137 Musik um 1675 in Lyon, 139 Übersiedelung nach Paris, Vermählung mit A. Denis, 140 Musiker namens Denis, 142 Beginn der kompositorischen Tätigkeit, 144 M. als Organist von St. Honore, 146 M.'s Ehe, 149 Organist an St. Jacques und St. Antoine, 151 Eintritt in die Kgl. Kapelle, Verbannung. 152 Rückkehr, Organist der Cordeliers. 153 M.'s "Règle pour la composition des accords a trois parties". 154 M.'s Tod. Thematisches Verzeichnis seiner Werke.
 Marchesi, C. 91, 271.
 Marchesi, M. 372, (B.) 519; Mme. M. on Melba's voice (Fitz-Gerald) 485.
 Marchetti, M. e Compagnia (Tomei) 233.
 Margaritescu, M. 138.
 Markham Lee, pianist 141; on Tschai-koffsky 267.
 MARKNEUKIRCHEN (Herrmann) 183.
 Markoe, Peter (Sonneck) 452.
 Marling, F. H. 452.
 Marmontel, F. A. 409.
 Marnold, J. 318, 371, 452, 487, 521.
 Marque, de (Sonneck) 488.
 Marschner, F. 318.

- Marshall-Hall, C. W. L.** 372.
Marshall, Stellung zu Händel's Johannespassion (Rendall) 143.
Marsop, P. 91, 271, 318, 372, 409, s. **Placci** 271.
Marsop, P., M. und die Militärkapellen (Beer) 519.
Marteau, H. (Anonym) 484.
Martersteig, M., »das deutsche Theater im 19. Jahrhundert« (Heuß) 225.
Martin y Soler, »la Cosa rara« (Niecks) 230.
Martini, le chant et les méthodes M. et Panseron (Lenoël) 138.
Martucci, »La canzone dei ricordi« (Hornbostel) 433; **Sinfonie (Spiro)** 427.
Marty, G., »Daria« (Gouillet) 270, (**Mangeot**) 270, (**Samazeuilh**) 271, (**Boutarel**) 369; (**Prod'homme**) 597.
Mascagni, P., M. als Dirigent in Paris (Prod'homme) 298; **»Amico Fritz« und »Fedora« (Debay)** 450; **Amico Fritz in London** 436; **»Amica« (Argus)** 406, (**Mortier**) 372.
Masclans, E. 318.
Maslow, A. 372.
Mass, the (Dearmer) 263, (**Richardson**) 364.
Massenet, J. (Anonym) 181; **»Werther« (Anonym)** 181; **»Chérubin« (Mortier)** 318, (**Rikoff**) 319, (**Torchet**) 319, (**Curzon**) 450, (**Debay**) 450, (**Mangeot**) 452, (**Samazeuilh**) 453; **une visite chez M. (Acker)** 90; **»le jongleur de Notre-Dame« (Des-tranges)** 229; **Petites Michus (Kalisch)** 389.
Masters of music, living 81, 83.
Mathias, H. 409, 487, 521.
Mathias, F., »die Musik im Elsaß« 517.
Mathews, F. C., Wild Birds and their Notes 267, 842.
Mathews, W. S. B. 138, 231, 271, 318, 409, 452, 487, 521.
Matras, M. 372.
Mátray, L. (Anonym) 369.
Mau, H. 487.
Maubel, H. 487.
Mauclair, C. 138, 231, 318, 372, 452, 521.
Maude, Aylmer and Louise (Tolstoi) 483.
Maurer, H. 521.
Maus, O. 231.
Mayer, E. 231.
Mayer-Reinach, Ausgabe von Graun's Montezuma (Heuß) 71, 371.
Mayer-Reinach, A. 271; **»Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1578—1720.«** 32.
Mayr, S., Die musikgeschichtliche Bedeutung M.'s (Kretzschmar) 372, 441; **»I sensali del teatro« von L. Schiedermaier** 588.
 Ein satirisches Schriftchen des Komponisten M. gegen die Theateragenten, wahr-scheinlich in Venedig verfaßt. Abdruck und Übersetzung.
Mayson, W. H., (Broadhouse) 269.
Mazzini, G., Musikästhetik von M. und Wagner (Momigliano) 91.
Measure for Measure (Squire) 56.
Meck, M. von, Tschaikowsky and M. (Tideboehl) 374.
Mecklenburg, A. 372.
Media in vita (Thürlings, Meyer) 36.
Medici, musique et théâtre des M. (Solerti) 487.
Meister, A. L. F., »De Veterum Hydraulo« 200, 215, 235.
Meißner, J. 372, 487, 521.
Melartin, E. »2. Sinfonie« (Melartin) 372. **»Prinzessin Törnrosa« (Kothén)** 372.
Meiba, Marchoei on M.'s voice (Fitz-Gerald) 485.
MELBOURNE, Musikverhältnisse (Josephi) 52.
Mello, A. 91, 521.
Melodeklamation (Schebujew) 373.
Melodie, die M. in der Kunst (Genée) 370; gegen **Melodienvertauschung (Zahn)** 233.
Melodrama, le m. italia (Solerti) 487; **gli albori del m. (Solerti)** 365; **le origini dei M. (Ferrerio)** 229, 370.
Melos 53.
Mendel and Reissmann 510.
Mendelsohn, A. (Bernhard) 369, 407. (**Hagemann**) 408, 450, (**Nagel**) 452.
Mendelssohn, A. 138.
Mendelssohn, F., Life (Blackburn) 263; **2 Briefe M.'s (Altmann)** 269; **Portät von Vernet (Anonym)** 316; **schottische Sinfonie (Grove)** 91; **»Hebriden« (Grove)** 520; **Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern (Straeten)** 373; **M. and his english publisher, some lettres (Anonym)** 228; **M. und Kittl (Chop)** 136; **M. und die Hausmusik (Heimsheim)** 270; **dialogues des morts: M. Brahms (Marnold)** 452.
Menil, F. de 138.
Mennicke, K. 487.
Mensuralnotation, Geschichte der M. von J. Wolf, besprochen von F. Ludwig a. Wolf.
Mensuraltheorie, Die M. des Gafurius und der folgenden Zeit (Praetorius) 309.
Menziusky, M. (Anonym) 181.
Mercier, A. 53, 138, 409.
Merk, G., »Allg. Musik- u. Harmonielehre« 401, 442.
Mersenne (Quittard) 363; **M. and the Water-organ** 196.
Merulo, Claudio M. e Ottavio Farnese (Barilli) 519.
Merz, O. 372.

- Messenger, A.**, "les petites Michus" in London (Kalisch) 389; "les Dragons de l'Imperatrice" (Samazeuilh) 319.
- Messe, s. a.** Kirchenmusik; die 4 berühmtesten M. (Schmitz) 319; Lyra: Luther's deutsche Messe (Anonym) 406; heilige M. und protestantische Liturgie (Anonym) 406; kirchliche Vorschrift über den tonus BMV bei der M. (H.) 371; der Canon missae v. Jahre 1458 der Bibl. Bodleiana zu Oxford (Falk) 370, (Wallau) 374.
- Metastasio, P.**, la lirica musicale di M. (Baroni) 407.
- Métra, O.**, Walzerkomponist (Niecks) 205.
- Metre** (Beckett) 444.
- Metrik**, the metrical principle in mus. form (Mathews) 452.
- Metronom** (Anonym) 448.
- Metrum, Omond:** english metrists (B.) 445; Omond: a study of m. (B.) 444.
- Metz, A. C.** 409.
- Mey, K.** 53, 91, 138, 184, 231, 271, 318, 372, 521.
- Meyder, Karl**, conductor 211.
- Meyer, A.**, "Walthari" (Thürlings) 35.
- Meyer, C.** 53.
- Meyer, J.** 521.
- Meyer, R. M.** 138.
- Meyerbeer, G.** (Anonym) 50, (Combarieu) 91; autographe musical de M. (Osiris) 92; M. en Allemagne (Brückner) 90; M., souvenirs d'autrefois (Bourgault-Ducoudray) 90; les oeuvres de M. d'après ses papiers posthumes (Ettler) 91; Courtat über M. in seinem humoristischen Gedicht über die Musik (Prod'homme) 158; M. et Wagner (Solénère) 92, (Tappert) 373.
- Meyer-Olbersleben, M.** 487.
- Michaelis, H.** 184.
- Michelsen, G. A.** 487.
- Milanollo, die Milanollo** (Lambrecht) 183.
- Milé, R.**, "das deutsch-amerikanische Harmonium" 306.
- Militärmusik** (Kessels) 183; Militärmusiker-Adreßbuch 401; die Aufgaben der M. (Lusztig) 372; die älteste Instrumentationslehre für preußische M. (Anonym) 368; der Dupppler Sturmarsch (Schröder) 410; die fachmännischen Spitzen der preuß. M. früherer Zeit (K.) 371; Minimaltarif für die Kapellen des Gardekorps (S.) 410; die deutsche M. vor dem Reichstage (Ch.) 370; Konkurrenz durch die M. 507; Zivilmusiker kontra M. (Sohering) 271; Marsop und die M. (Boer) 519; Damansky: M.-Kapellmeister Österreich-Ungarns (Anonym) 484; holländische M. (Kessels) 137; Invoering der hoornmuziek bij de Nederlandsche infanterie (Enschede) 229; de roeping der M. naar Kapitein Lusztig (B.) 407; Europäischer Wettstreit von M. in Paris (Anonym) 316; M.-Wettstreit in Tilburg (K.) 408; (Kessels) 451, 521, (Möller) 522, (O.) 522.
- Millet, L.** 53.
- Milligen, S. van** 91, 184, 452, 522.
- Miltoun, Fr.**, "Cathedrals of France" 267.
- MILWAUKEE**, Musikfest (Anonym) 50, (S.) 54.
- Mimodrama**, neu aufgefundenes M. aus Ägypten (Lehmann) 53.
- Mirow, L.**, "Mozart's letzte Lebensjahre" 134.
- Mitterer, J.**, "die wichtigsten kirchlichen Vorschriften f. Kirchenmusik" 267.
- Mitzschke** 409.
- Mocquereau, D. A.** 522; s. Cagin 520.
- Möhring, F. (Dt.)** 485.
- Moellendorf, W. von**, Harmonie-Kalender (Niemann) 184.
- Möller, F.** 522.
- Mönnig, O.**, M.'s Reform-Flötenkopf (Anonym) 228.
- Mörke, E. (Puttmann)** 54; M. und Musik (Batka) 51, (Kraus) 53.
- Moes, E. W.** 231.
- Mojaisovics, R.**, 487, 522; "Führer durch Kienzl's Don Quichotte" 442.
- Moissl, Fr.** 409.
- Molitor, K. u. E. Jaeschke** 372.
- Molitor, R.** 53, 184; "Unsere Lage, ein Wort zur Choralfrage" 134.
- Molitor, R.**, "deutsche Choral-Wiegendrucke" (Springer) 319.
- Moltke, M.** und die Musik (Kohut) 137; M. in seiner Häuslichkeit (Dreßler, Heuß) 82.
- Momigliano, F.** 91.
- Monaldi, G.** 521.
- Monasteries, Irish** (Rushe) 482.
- Monasticism** (Bateson) 263.
- Monckton, Lionel**, Strauß's Sinfonia Domestica 295.
- Mondonville**, "Dominus regnavit" 577, "Daphnis et Alcimadure" 578, 579, 582; "de profundis" 579.
- Mondseger, G.** 271.
- Moniuszko, St.** 177.
- Monk, J. K.** 452.
- Monodrama**, Georg Benda's "akkompagnierte" Monodramen, s. Benda.
- Montagnana** 184, 231.
- Montan-Berton, Komp.** 581.
- Montanelli, A.** 53.
- MONT-CARLO**, les "trois Faust" au théâtre M. (Sauerwein) 184.
- Monteverdi**, Porträt von M. (Anonym) 51. Neudruck von M.'s Incoronazione di Poppea (Heuß) 178; "Orfeo" aufgeführt von der Pariser Schola cantorum (Mangeot) 318.

- Moody Manners opera company** (Thompson) 169.
Moore, A. W., 522.
Morau, J. B., les chœurs d'Esther et d'Athalie par M. (Bordes) 407.
Moreau, Ph. 138, 231.
Morel, holländischer Lautenmeister (Moes) 231.
Morold, M. 53, 231, 372, 409.
Morris, W. Meredith, British Violin Makers 482.
Mortier, A. 318, 372, 409.
Morton, F. H. 318.
Moschel, L. 53.
Moser, A., Violinschule Joachim und M. (Löwenthal) 452.
Moser, J., »J. Joachim« 134.
Motta, V. da 53, 91.
Mottl, F. 91.
Mouret, »les fetes, de Thalie« 578, 579.
Mozart, Amadeus, Mozartiana (S.) 139; M's Vater (Anonym) 519; Niasen's M.-Biographie und Constanze (Genée) 370; M. im Bilde (Lindner) 231; M.-Bild von Tischbein nicht echt (Engl) 137; la jeunesse de M. (Wyzewa) 185; Aus M.'s Kinderstube (Prümers) 139; les amours juvénils de M. (Rémi) 139; M. in Italien (Genée) 183; M.'s letzte Lebensjahre (Mirow) 134; M.'s Schädel (Ivers) 183; Briefe von M. (Anonym) 90; Dalberg's Briefwechsel mit M. (Hänlein) 137; une lettre inédite de M. (S.) 92; M. als Kritiker (Heuß) 91; Verhältnis zu Gluck (Arend) 485; Ähnlichkeit Graun'scher und M. Melodien (Heuß) 74; M. und Schikaneder (Komorzynski) 183; Beethoven's Beziehungen zu M. (Kalischer) 91; M. Denkmal in Dresden (Hammer) 486; M.-Brevier von Kerst (Heuß) 401; M. and his music (Whitney) 233; aus M.'s Werkstatt (Kerst) 521; M.'s erstes Quartett (Genée) 183; M. — der erste Harmoniumkomponist (Lückhoff) 452; Walzerkompositionen (Niecks) 203; Haffner-Serenade 164; Rondo for P. F. and strings not mentioned in Köchel 348; M.'s Messen (Komorzynsky) 91; große C-moll Messe (Klob) 371, (Krtsmáry) 372; C-moll-Messe in der Wiener Singakademie (Krtsmáry) 317; über eine Messe in C-moll, angeblich von M. (Sandberger) 86; M. as a dramatic composer (Todhunter) 233; zur Wiederbelebung des »Domeneus« (Lewicki) 318; Entstehung der Zauberflöte (Komorzynsky) 137; Figaro (Bury) 90; »Figaro« in Mailand (Spiro) 424; Bilderzyklus »die Hochzeit des Figaro« von Schwind (Anonym) 368; M. et son »Don Juan« (Speyer) 522; die Don-Juan-Legende (Anonym) 90; Don Juan, tragische oder komische Oper? (Heinemann) 91; Festspiele s. a. München; Münchener M.-Renaissance (Hagemann) 371; 10jähr. Bestehen der Gemeinde in Berlin (Genée) 183; 16. Jahresbericht der M.-Gemeinde 401; zurück zu M.? (Anonym) 90; terug naar M. (Nolthenius) 138; M. und die Gegenwart (Nagel) 92; mehr M. (Breithaupt) 90;
Mozart, Rondo hitherto unknown 348.
Mdzart, Leopold (Anonym) 519; Klavier-sonaten (Friedländer) 91.
Mpellaink, K. 92.
Mühdorfer, W. (Wolff) 411.
Mühlenbein, J. 53.
Mühlfeld, »die Musik im Gottesdienst« (Hertel) 371.
Milich von Prag, Lieder, Neuausgabe von Batka (Rychnovsky) 307.
Müller, A., »Unsere Posaunenchöre« 442.
Müller, P. 372.
Müller, P., »Hugo Wolf« (Münnich) 45.
MÜNCHEN s. a. Wagner; Musikbericht 77, 122, 168, 211, 254, 297, 504; Legband: M. Bühne und Literatur im 18. Jahrh. (Jacoba) 371, (Kraus) 486; volkstümliche Musik in M. (Louis) 486; Wagner und die Münchener (Dürck) 178; M. Musikleben (Louis) 372; Prinzregent-Theater (Flagny) 52; Festspiele (Istel) 52, (Kroyer) 53, (Leßmann) 53, (Mey) 53, (Teibler) 54, (Trapp) 54, (Anonym) 90; Mozart und Wagner in M. (Cantel) 51; Mozart-Renaissance (Hagemann) 371; Brucknerfest (Schmitz) 319; P. de Wit's Ausstellung auf dem Gitarristentage (Anonym) 51; Kampf zwischen Bayreuth und M. (Caliban) 136.
Münnich, R. 53, 138, 184, 271, 372, »das 2. deutsche Bachfest in Leipzig« 66; »zur Musikästhetik« 287.
Münzer, G. 92, 372, 409; »W. Teinert, eine tragikomische Musikanten- und Kritiker-geschichte« 401; Kritik davon (Spiro) 442.
Muffat, G., Instrumentalmusik 1701, Neuausgabe von Luntz (Anonym) 51.
Munzinger, C. 35.
Murhard, die M.'sche Bibliothek in Kassel (Anonym) 406.
Museum s. a. Instrumentenmuseum; Wagnerm. (Klob) 270; le m. de la Comédie française (Dacier) 370; kaukasische Instrumente im M. des Moskauer Konservatoriums (Arakiew) 406; Katalog des M. von P. de Wit (Paul de Wit) 83.
Musical Association of London, passim. "Musical Banquet", theoretical work (Squire) 521.

Musical Piracy, Article by Ch. Maclean.

There are Common-law "author's rights" concerning MSS. before publication, but copyright proper under certain special Statutes begins only at publication, 113. "Musical Copyright" as defined by law, 114. Earliest English Statute that of 1710, Queen Anne; main Statute in force that of 1842, "Copyright Act"; subsequent miscellaneous Acts, 114. All this by civil action; first and as yet only Criminal-law Act in 1902, Musical summary Proceedings Copyright Act, 114. Weakness of that Act, owing to opposition of calico-printer called Caldwell, 115. Statistics and methods of pirates, 115. The Act as tested in the courts, 115. Unsuccessful amending Bill in Parliament, 115. Government 1903 reporting-committee, 116. Second 1904 unsuccessful amending Bill 116. Caldwell always the opponent, 116. Public Meeting to ask "Government" to intervene, 116. Reasons why they could not, 116. Piracy affects as yet only the lowest class of music, because that has the largest sale, 116. Summary of situation; weakness of law due to English constitutional aversion to giving strong powers to the police, 117. Allied and international questions, 117. Also 219.

Musik s. a. Hausmusik; mus. Zeit- und Berufsfragen (Storck) 139; Memorandum (Anonym) 449; wer ist musikalisch (Klawell) 371; was ist m.? (Garms) 370, 485; M. einst und jetzt (Kastrapp) 363; opinions sur l'art musical (Marcel) 184; l'œuvre mus. et les êtres vivants (Combarieu) 485; heiliger Geist und Begeisterung (Winkler) 453; le vandalisme mus. (Déandreis) 370; musical hours (Carmen Sylva) 370; the ideal and the real (Kenyon) 408; délices et tortures de la m. (Mortier) 409; the opinions of a heretic (Kenyon) 408; a plea for m. (Taylor) 374; the professor and the art of m. (Baughan) 407; man and m. (Boughton) 136; les musiques (Sauerwein) 319; m. at the world's fair (Anonym) 135, (Strine) 185; de la fondation d'un salon mus. (Rolland) 54; Intime M. (Bie, Heuß) 46; mus. house-sings (Anonym) 90; uiterlijk en innerlijk (Roovaart) 487; invloed van m. bij de opvoeding (Oudshoorn) 138; mus. effect; mus. feeling: what they are and what they mean in education (Matthews) 138; m. and morality (Britan) 136; M. and religion (Slaughter) 453; M. und religiöse Erbauung (Kinast) 137; die Moral der M. (Blei) 449; mus. art and ethics (Boughton) 449; die Philosophie der Komposition (Poe) 232; M. im Spiegel der Philosophie (Richter) 139; la legge dei rap-

porti semplici e l'arte musicale (Zambiasi) 140; M. als Heilmittel im Irrenhause (Anonym) 316; Kunstm. und Lebenskunst (Breithaupt) 369; Kultur und Kunst (Hohenemser) 137; mus. Grenzfragen (Raaf) 271; M. und ihr Verhältnis zum Leben (Bieder) 229; M. en beelende Kunst (W.) 523; muz.-plastische Stemnings-Beelden (C.) 449; M. und Plastik (Richter) 149; M. und Auge (Jentsch) 270; M. in pictures (Anonym) 228; Dauriac: essai sur l'esprit mus. (R.) 318; la physionomie de la m. (Bouyer) 51; le «fluide musical» (Mauclair) 231; de la compréhension m. (Polignac) 184; les images dans la m. (Combarieu) 269; developing mus. imagination (Brymer) 520; mystische M.-Phänomene (Schüz) 319; la pensée mus. (Combarieu) 229; pensées d'ailleurs (Polignac) 487; une nouvelle forme mus. (Despléades) 485; preparation for expression (Perry) 452; ein beliebtes Motiv (Kerschagl) 521; Interpretation: the fine art of M. (Stapp) 271; M. im Dienste des Symbolismus der frühchristlichen Malerei (Riesenfeld) 184; les étonnements de M. Quelconque (Jacques-Dalcroze) 521; amateurs de m. (Solenière) 92; amateurs et Mécènes (Sivry) 92; le Snobisme musical (Mauclair) 452; Vom Dilettantismus in der M. (Istel) 183; Wunderkinder (Hohenemser) 137, (Mey) 231; to children fond of m. (K.) 230; m. for children (S.) 184; m. for the masses (Ambient) 50; moderne Kunst für Volks (Marsop) 318; a criticism of popular m. (Beal) 519; the personal note in m. (Liebich) 318; Natur und M. (Grunsky) 486; die M. in der Natur (Schüz) 54; place de la m. parmi les phénomènes de la nature (Combarieu) 450; sind Tiere musikalisch? (Zell) 272; field book of wild birds and their music (Matthews) 267, 482; the song of birds (Thomas) 92; Wie die Tiere in M. gesetzt werden (Dubitzky) 450; la m. et la magie (Combarieu) 450, 520, (Anonym) 484; M. und Magnetismus (Ernst) 52; m. des rues (Rolland) 373; street m. (Stephen) 319; antike Tragödie im Gewande moderner M. (Seeliger) 232; la mélodie éternelle (Solenière) 232; mus. Stilmalerei (Batka) 90; über klassische und moderne M. (Mottl) 92; was für die schönste Komp. zu halten sei (Tappert) 55; on modern m. (Baughan) 269; die moderne M. (Schmidt) 86; L. Schmidt: die moderne M. (Heuß) 311; zur Geschichte und Kritik der modernen Musik (Schmidt) 232; alte Tonkunst im modernen M.-Leben (Schmitz) 373; Sai-

sonbetrachtungen (Caligula) 316; Rückblick auf das Jahr 1904 (Schultz) 232; the year 1904 (Anonym) 228, (B.) 228; m. appropriate to the season (Coombs) 450; les vrilles de la vigne (Willy) 453; la fête des vigneron (Sérieyx) 522; Echoes from Europe (Anonym) 50; m. as a factor in national life (Somervell) 453; M. als Volkakunst (Göring) 486; Vorschläge f. d. Anwendung d. deutschen Sprache im Musikleben (Anonym) 269; über einige moderne mus. Ausdrücke (Heuß) 408; M. in ihrer Bedeutung für das deutsche Volksleben (Richter) 373; mus. Verarmung unseres Volkes (Storck) 410; de m. en ons volk (Belifante) 369; de m. in de hendendaageche litteratuur (Textor) 410; note musicali romane (Colombo) 450; l'Italianisme (Gauthier-Villars) 450; Hornbostel: Exotische M. auf der Phonographenplatte (Anonym) 369; Decadentie in de m. (Anrooy) 369; vereinz. lte Gedanken eines alten Musikers (Rischbieter) 452; M.-Bureaukratie (Findeisen) 370; art and business in the music-hall (Hopkins) 230; M. in de goede week (Averkamp) 369; in the presence of the great (Kenyon) 371; power-houses for mus. progress (Borst) 520; L'X de la civilisation (Canudo) 485; aus dem Lager des mus. Fortschrittes (Marsop) 318; mus. Wünsche (Forgach) 137; Kämpfe und Ziele (Raimer) 373; die M. der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (Saint-Saëns) 373; musics undiscovered country (Liebich) 452; Freiluft-M. (Batka) 449; Über-M. (Kruijs) 521; de tocnkunst en toonkunstenaars in de karikatur (Greve) 371, 486; Zukunftsm. als Stimme aus der Vergangenheit (Hofmann) 230; 1913 (Göhler) 486; tributes paid to m. by famous men and women (Anonym) 448; suggestive analyses (Pupin) 409; mus. Auaalegekunst (Niemann) 522; vom mus. Kriegsschauplatze (Braungart) 229; the prostitution of m. (Boughton) 51; Wider die M.-Industrie (Storck) 319; reality and poetry (Burlingame-Hill) 407; technic in relation to m. (Taylor) 410; technic as style (Leonard) 451; die technische M. (Storck) 139; sur la virtuosité (Udine) 140; correct valuation of technic (Blanchard) 316; m. and politics (Subscriber) 233; studio talks (Spencer) 522; little essays for busy students (Blake) 449; the artificial tone (Wheeler) 319; Trauerm. (Wölkerling) 523; heitere M. (Grunsky) 317; wie man Zaubrerflöte spielt (Grunsky) 317; Ernstes und Heiteres aus dem Reiche der Töne (Sang und Klang) 86; practicable pro-

motion of m. in small places (Matthews) 521; ein humoristisches Gedicht von Courtat über M. (Prod'homme) 155; Unmusikalisches von der Ostsee (Ertel) 91; more heresy (Kenyon) 451; M.-Snobs (Hartzen) 451; Katechismus der M. (Anonym) 269; simples notes de lecture (Combarieu) 136; medalioane muzicale (Margaritescu) 138; Medalioane muzicale (Coudella) 182; Musik-Exlibris (Wiener) 92; libri d'interessa mus. (Valetta) 92; Katalog von Hofmeister für 1904 (Verzeichnis) 517; publications nouvelles (Bourgault-Ducoudray) 520; Neuausgaben alter Orchester. (Göhler) 137.

Musikästhetik (Mey) 91; Aufgabe der Musikwissenschaft beim Aufbau der M. (Münnich) 287; M. und ihre praktische Einführung (Stieglitz) 185; Aufgaben und Methoden der M. (Graf) 91; das ästh. Urteil und die Tageskritik (Wallaschek) 374, 441; Keußler: die Grenzen der Ä. (Röttken) 373; Kant's Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit (Kretzschmar) 372; the deeper sources of the beauty and expression of m. (Goddard) 270; symbolism and impressionism (Liebich) 183; l'opinion de feu E. Hanslick sur l'expression mus. (Bouyer) 51; Musik und Plastik (Richter) 149; form in music (Anger) 439; über Stil im allgemeinen (Schrader) 487; Melodie und Harmonie (Schüz) 92; Rietsch: die deutsche Liedweise (Münnich) 226, zur Ä. des durchkomponierten Liedes (Schmitz) 92; das Problem des harmonischen Dualismus (Riemann) 309; Vögele: das Tragische in der Welt der Kunst (Gietmann) 370; le goût musical (D'Udine) 410; Laurencie: le goût musical en France (Prod'homme) 482; jusqu'à quel point la musique se suffit-elle, isolée du drame? (Griveau) 520; Ä. der Operette (Koretz) 270; la question du concerto (Prod'homme) 241; Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier (Clark) 413; die ästh. Bedeutung der Novität (Sacchetti) 373; M. von Mazzini und Wagner (Momigliano) 91; Schiller's M. (Hohenemser) 408; Wagner und Böcklin oder über das Wesen von Landschaft und Musik (Niemann) 134; ein sonderbarer Geschmack (Anonym) 181.

— Abert, die M. der Echees amoureux (Anonym) 228.

— »Die M. der Echees Amoureux« von H. Abert 346.

Notwendigkeit einer Verbindung von Musik- und Kulturgeschichte, 347 Die E. A. wichtig als Zeugnisse eines Dilettanten,

Stellung der Musik in dem Lehrgedichte; 348 spekulative Betrachtung, 349 politische Bedeutung, 350 Stellung des Traktats in dem mus. Leben jener Zeit, Verhältnis zu J. de Grocheo, Verfasser ein Mann der Kompromisse. 354 Auf Musik bezügliche Einzelstellen der E. A.

Musikdrama. M. oder mus. Festspiele (Seidl) 410; Oper oder M. (Weltrich) 185; jusqu'à quel point la musique seuffit-elle, isolée du drame? (Griveau) 520; dramatisch-musikalische Werke (Anonym) 289.

Musik-Symbolik (Schüz) 271.

Musiker, aux m. (C.) 520; birthday book of m. (Bauer) 263; les caractères des m., à la façon de Theophraste et de La Bruyère (Udine) 185; confessions of a m.-student (Kenyon) 371; M.-Existenzen (Genutat) 91; how musicians live (Anonym) 316; Stadsmusikanten (Kruijs) 138; onhebbelijke gewoonten van m. (Kruijs) 183; Verein Berliner M. (Ertel) 408; Kollegialität im M.-stand (Genutat) 486; Künstler-Honorare (Girschner) 317; Die M. Gewerbefrage-Enquete (Ertel) 229; Ausdehnung der Gewerbeordnung auf den gewerblichen M. Stand (Anonym) 368; Behördliche Beschränkung des M.-gewerbes (W.) 523; eine verschärfte Gesindeordnung für Orchesterm. (Ertel) 137; die Beamtenmusiker-Konkurrenz (Ertel) 91; Notschrei deutscher Zivilm. 268; Zivilm. kontra Militärm. (Schering) 271, (K.) 317, (Anonym) 406; Soziale Stellung (Heuß) 183; die soziale Lage der deutschen Orchesterm. (Marsop) 372; (Ertel) 485; die Lage der M. in den Kurorchestern (Kl.) 521; Besserstellung der Hoboisten, Hornisten u. Trompeter (Rosenbaum) 522; the health of the m. (Ittel) 451; M.-Heim (Diedrich) 485; Juristen unter den M. (Waldo) 410.

Musikfest (Heuß) 521; on mus. f. are managed (Hadden) 91; M. und kein Ende (Anonym) 449, (S.) 522; Musikalische und Unmusikalische vom Schauplatze der letzten M. (Eccarius-Sieber) 182; association of mus. competition festivals (Anonym) 449, 485, 519; Amsterdam (Nolthenius) 452; the Atlanta m. f. (Orchard) 409; Bern (M.) 53; Bachfest in Bethlehem Penna (Spaeth) 92; Bonn, Beethovenfest (Nagel) 431, (Burkhardt) 449, (Diot) 450, (Eccarius-Sieber) 450, (Kleipzig) 451, (Neitzel) 452, (Nagel) 487; la f. de la m. Catalana (Pedrell) 487; 15. Anhaltisches M. in Cöthen (Krause) 409; deutsche M. (Stöcklin) 488; Dortmund (Christiansen) 449, (Krause) 486,

Düsseldorf, 82. niederrheinisches M. (Hornbostel) 432, (Eccarius-Sieber) 450, (E.) 520; Elbing (Anonym) 485, 519, (Ehlers) 520, (E.) 521; Gloucester (Thompson) 41; Graz, Analysen der beim 41. Tonkünstlerfest aufgeführten Werke (Analysen) 449; Aufführungen der Wiener Hofoper in G. (Karpeth) 451; Graz (Ertel) 450, (Leßmann) 452, (Louis) 452, (Schmidt) 453, (Decsey) 485, (Ehlers) 485, (Seydler) 487; Heresford (Baughan) 136; Leeds 119; the Leeds Festival (Newman) 184; Leipzig, zweites Bachfest a. Bach; märkisches Sängerfest (H.) 520; Mainz, Beethovenfest (Leßmann) 409; Milwaukee (Anonym) 50, (S.) 54; Morecambe f. (Caunt) 449; Sängerfest in Oederan (O.) 522; das Ravensburger Liederfest (Sch.) 54; Salzburg (Anonym) 51, (Helm) 52, (Louis) 53, (Stg.) 54, (Waldt) 54; Schweizerische Festspiele (Thürlings) 34; Solothurn (Maurer) 521, (Tp.) 523; 16. Oberschlesisches M. (M.) 53; elsaß-lothringisches M. in Straßburg 262, (Altmann) 449, (Krause) 451, 486, (M.) 452, (Schlesinger) 453; the Westmoreland f. (Newmarch) 452; Zürich (Anonym dreimal) 519, (Bierbaum) 519, (Gt.) 520, (H.) 521, (J.) 521, (N.) 522, (Tp.) 523.

Musikgeschichte (Storck) 268; Abriß der M. (Wuthmann) 90; Grundriß der M. (Musiol) 401; mus. Anfänge (Herzl) 270; musica vells de la terra (Pedrell) 318, 487; Anfänge der Tonkunst (Weule) 55; Musik der Juden (Branberger, Rychnovsky) 44; Virtuosen und Dilettanten der römischen Kaiserzeit (Haaß) 521; der Ursprung der christlichen Musik und ihre ersten Erscheinungsformen (Wellmer) 92, 185; der deutsche Minnesang (Storck) 185; die Musikbildung in der Renaissancezeit (Graf) 489, Kritik davon (Heuß) 481; olde engliahe musick (C.) 370; la m. à Avignon et dans le Comtat du XIVe au XVIIIe siècle (Gastoué) 520; le goût musical (Gauthier-Villars) 520; Musik in Anjou im 15. Jahrhundert (Petrucci) 139; Canzoni musicale del secolo XVII (Celani) 316; feste musicale alla Corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII. (Solerti) 139; la chapelle royale sous la Restauration (Servières) 522; die Originalcompositionen für Instrumente im 16. Jh. (Riemann) 452; «la Camerata de' Bardi» a Firenze (Invano) 521; due feste notturne a Firenze (1616-1637) (Conti) 51; M. von Greifswald (Pyl) 54; Musik in Innsbruck unter Erzherzog Ferdinand 1567—1596 (Waldner) 55; Weltliche Musik im alten

- Leipzig (Wustmann) 90; Musik in Paris 1753—57 (Prod'homme) 568; Musik des 17. u. 18. Jhs. (Webb) 346; Haag'sche Zomerconcerten in de 18de eeuw (Scheurleer) 232; verschwundene Traditionen des Bachzeitalters (Schering) 232; franz. mus. Journalistik im 18. Jahrh. (Milligen) 91; die Musik zur Zeit der ersten französischen Revolution (Bernstein) 369; das mus. Berlin im Jahre 1821 (Tappert) 232; the history of American music (Anonym) 50; M. des 19. Jahrh. (Niemann) 401; die deutsche mus. Renaissancebewegung des 19. Jahrh. (Niemann) 54; catechism of m. h. (Crowest) 263; Elson: hist. of american m. (Anonym) 264; Grunsky: M. des 17. u. 18. Jahrh. (Heuß) 361, (Schering) 373; Niemann: Musik und Musiker des 19. Jhs. (Heuß) 443; Handbuch von Riemann (Thierfelder) 47, (Barini) 182, (Guhrauer) 270; Enzyklopädie von Ritter (Obrist) 310; Oxford hist. of music Bd. V (Anonym) 269, 316, (Maclean) 400; Lehrstuhl an der Pariser Universität 128; Musikkollegium in Prag im Jahre 1616 (Rychnovsky) 20; Musik und Drama in Rom 1825—50 (Radiciotti) 54; 75 Jahre M. (Nolthenius) 54; aus dem Tagebuche eines praktischen Musikers (um 1800) (Anonym) 50; Rousseau's Einfluß auf die M. (Istel) 91; comment étudier l'hist. de la m. (Combarieu) 229; lessons in the h. of m. (Baltzell) 182, 269; Musik als Unterrichtsgegenstand in den evgl. Lateinschulen des 16. Jahrh. (Schröder) 271; an obscure chapter in mus. development (Matthews) 409.
- Musikhandel** s. a. Instrumentenhandel; Beiträge zur Geschichte des M. (Anonym) 136; M. in England u. Rußland (Pazdirek) 522; unser Außenhandel mit Instrumenten und Musikalien 1904 (Hadwiger) 450; books and printing (Jacobi) 481; kleine Sünden im Verlagswesen (Dubitzky) 450; M. und Musikpflege (Anonym) 449; der Berater im Musikverlage (Wilhelm) 523; Reform des Musikalienvertriebes (Pazdirek) 522; Hauptversammlung des Vereins d. deutschen M. (Anonym) 449.
- Musikkritik** (Garms) 408, (Belinfante) 485, (Vries) 488; onze critiek (Belinfante) 369; m. Glossen (Wolti) 92; Laientum in der M. (Sömmern) 185; das ästhetische Urteil und die Tageskritik (Wallaschek) 374; subjektive und objektive K. (Rose) 373; Nebengedanken eines Berichterstatters (Fn.) 450; von den Leiden und Freuden eines Musikreferenten (Steuer) 410; Berliner K. (David) 316; Théophile
- Gautier (Torchet) 92; in memoria d'un grande critico musicale (Bertini) 51; american musical critics (Guernsey) 371; etwas vom »Auspeifen« (Dubitzky) 91. 450; »W. Teinert, eine tragikomische Musikanten- und Kritikergeschichte« (Münzer) 401.
- Musiklehrer** s. a. Musikpädagogik; the teachers allies (Blake) 407; Suggestions for young teachers (Draa) 407; helps for new teachers (R.) 318, 452, (Robinson) 522; Should the teachers of m. give free lessons? (Hemingway) 521; the m. t.'s national association convention (Anonym) 449, 519; zur Hebung des M.-Standes (Eccarius-Sieber) 52.
- Musikliteratur** (Louis) 372; manuel universel de la l. m. (Pazdirek) 231; Beitrag zur niederländischen M. (Scheurleer) 232; Nova (Nolthenius) 184; Überblick über die 1903 bei Breitkopf erschienenen Werke (Cursch-Bühren) 51; aus der jüngsten M. (Altmann) 181.
- Musikpädagogik** s. a. Klavierspiel, Violinspiel, Schule usw.; (Laicus) 317; m. Winke (Anonym) 90; hints for self-instruction (Coster) 450; die M. in der Erziehung und die Erziehung zur M. (Stier) 522; a little knowledge is a dangerous thing (Comee) 370; geen p., tenzij malgré moi-même (Spaan) 488; some of the drawbacks of m. teaching (Emerson) 317; accuracy (Armstrong) 449; Erziehung und Tonkunst (Inel) 371; the tyranny of temperament (Kenyon) 371; eclecticism in music teaching (Gates) 485; failure: its causes and how to overcome them (Kenyon) 451; a method of teaching harmony (B.) 446; das Prototyp der Musikführer (Sturm) 139; Pöhlmann's Musiklehre (Thauer) 446; allg. Musik- und Harmonielehre (Merk) 401, 442; Katechismus der Musik (Lobe) 134; Katechismus der Musik und K. des Musikdiktats (Riemann, Münnich) 86; Krehl: allg. Musiklehre (Münnich) 306; über Taktgefühl und dessen Äußerungen (Forgach) 137; musikalische Stillehre (Handke) 131, 178; mus. Vortrag (Frieden-thal) 183; de practische toepassing van muzikale vormleer en outleding bij klavier- en zangonderwijs (Danzig) 182; remarks to young teachers (Skinner) 453; studio talks (Reid Spencer) 318; practical ideas applied to the teaching of children (Burrows) 520; Erziehung der Lehrer und Erzieher (Böttger) 136, 184; how may we widen our influence as teachers (Dick) 229; getting the best out of pupils (Perry) 522; do I teach my pupils, or do they

- teach me? (Hughey) 451; the education of the masters (Finck) 450; Notentreffapparat Wünnenberg (Anonym) 368; the english system of examination in music (Cooke) 450; business details in m. (Hamilton) 270; billiger Musikunterricht (Schumacher) 271; neue Studienwerke (Vansca) 55; wie studiert man Bach's Wohltemperiertes Klavier (Weber) 92; Köhler: der Klavierunterricht 6. Aufl. (Niemann) 363; Tätigkeit von A. Seidl in Leipzig 507; Klavierpädagoge E. Krantz (Paul) 92; die Phonetik im Pariser Ferienkursus (Heimann) 52; Wiener Klavierunterricht (Sch.) 139; Klavier und mus. Bildung (Grunsky) 137; la physiologie et l'enseignement du piano (Lombard) 138; success in piano teaching (Penfield) 452; de examens voor piano lageronderwijs der Ned. Tonkunstenars - Vereeniging (Michelsen) 487; Hygiene der Hand (Schnée) 271; die Ausbildung der linken Hand (Flesch) 370; «das Fundament des Geigenspiels» (Anomere) 262; über Zitterbewegungen in der instrumentalen Technik (Steinhausen) 453; die Gesetze der Bogenführung auf den Streichinstrumenten (Steinhausen) 55; zur P. der Violintechnik (Hoya) 137; Reformvorschläge zur Violintechnik (Löwenthal) 138; Hilfsmittel für Violin- und Klavierunterricht (Anonym) 448; Violinunterricht und Anatomie, Steinhausen und Hoya (Bloch) 316; course of instruction in violoncello playing (Broadley) 136; allg. Musikschule und Chorlehre (Stüb) 517; der Weg zur Meisterschaft der deutschen Sprech-, Gesangs- und Darstellungskunst (Wolff) 90; Unterricht an Gymnasien einst und jetzt (Schmidt) 139; Gerangsunterricht an höheren Schulen (Zuschneid) 55; Unterricht an Konservatorien (Eccarius-Sieber) 91; a suggestion for sight-reading (Swepston) 453; vom Auswendigspielen (Grunsky) 520; rhythmische Übungen unter Anwendung verkörperter Noten, System Krause (Seydel) 185; 2. m. Kongreß in Berlin 40, (Borchers) 68, (Kaatz), (Morsch), (Kleffel) 92, (Kaatz) 137, (Morsch), (Münnich) 138, (Dresdner) 182.
- Musik**, Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen Bd. 1—4 (Heuß) 46.
- Musikschulen** (Agrajew) 369; centenario del liceo mus. Rossini in Bologna 358, (Pesci) 231; Brooklyn, Institut der Künste u. Wissenschaften (Cooke) 51; Kgl. dänisches M.-Konservatorium 358; Dortmund 40; Musik-Akademie Düsseldorf 173; the great m. s. of London and the English system of examinations in music (Cooke) 407; Sir H. Parry and the royal college of music (Armstrong) 316; Paris: Conservatoire (Carraud) 485; Konservatorium «l'exercice-concert» (Prod'homme) 437; menus propos au conservatoire (Bouyer) 51; l'école des hautes études sociales 79; les concours du conservatoire (Pougin) 54; Petersburger Konservatorium (Pusirewsky) 184; Stettin, Riemann-Konservatorium 359; Warschau 40; zur Reform unserer Konservatorien (Anonym) 269; Unterricht an Konservatorien und Anforderungen der Neuzeit (Eccarius-Sieber) 91; Subventions et Conservatoire (Marcel) 138; college of violinists (C.) 520.
- Musiktheorie**, M. und moderne Musik (Löwengard) 231; allg. Musik- und Harmonielehre (Helm) 179; «die graue Theorie» (Knorr) 91; mus. Elementartheorie (Spiro Rombro) 179; harmonic perception (Elson) 137; Wurzel des Tonal-Systems (Wieser) 90; Logik der Harmonie (Hofmann) 441; Melodie und Harmonie (Schüz) 92; Harmonielehre (Braunroth) 263; Handbuch der Harmonielehre (Weinberger) 366; praktische Harmonielehre (Lichtwark) 401; Riemann's neue Harmonielehre (Vögely) 233; harmony topics of the day (Grimm) 450; neue Akkorde (Schütz) 54; is harmony a lost art (Grieb) 230; Umwälzung auf dem Gebiete der Harmonik (Schürz) 54; les fonctions variables des accords d'après H. Riemann (Landormy) 138; tonal counterpoint (Spalding) 87; Kontrapunkt und Akkordik (Schmidkunz) 319; cours élémentaire de contrepoint (Sérieyx) 232; 100 Aufgaben als Beitrag zum praktischen Studium des Kontrapunkts (Juon) 401, 442; der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge (Kistler, Heuß) 133; over system in de muzikale compositie-leer (Spaan) 410; Bußler: Kompositionslehre 2. Aufl. 268; mus. Formenlehre (Krehl) 401; Moll-dreiklang und Dualismus (Loman) 486; das Problem des harmonischen Dualismus (Riemann) 232, 309; les fonctions tonales (Queylar) 184; Intonation der Durterz (Combarieu) 51; der Querstand, das mi kontra fa (Widmann) 92; de kwart als teleenheid (Ling) 521; die Quintenspirale (Schmidkunz) 487; Quintenparallelen in der modernen Musik des Kaukasus (Korganow) 27; on the dominant-seventh (Duncan) 52; der Nonakkord (Schüz) 139; «die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik», «die

- Freiheit und Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimmführung* (Capellen) 81; die mus. Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik (Capellen, Münnich) 129; der akustische Einfluß der alten und neuen Klaviere auf die Kompositionstechnik (Riemann) 271; Naturerligke en exotische harmonieën (Enschedé) 520; barlines (Cummings) 51; the potency of accent (Benedict) 316; l'anacrouse dans la musique (Bouyer) 90; Harmonium beim M.-Unterricht (Hassenstein) 91; neue m. Werke (Krehl) 486; Schreyer's Methode der Einführung in die Komposition (Münnich) 184; nieuwe benamingen der noten ten behoeve van het zangonderwijs (Loman) 91; die Mensuraltheorie des Gafurius und der folgenden Zeit (Praetorius) 309.
- Musikvereinigungen** s. a. Bach, Mozart, Wagner, Gesangsvereine usw.; national federation of mus. clubs (Kelsey) 521; Verein Berliner Musiker (Ertel) 408; Friedrich Wilhelm IV. und der Berliner Domchor (Lewinsky) 91; Verein Beethovenhaus in Bonn (Wülfing) 233; a ladies' night at the Bristol Madrigal Society (Anonym) 269; Brüssel «la camera» 261; Geschichte der chori musici im darmstädtschen Oberhessen (Diehl) 91; die Dresdener Volks-Singakademie (Liebscher) 409; der steiermärkische M. in Graz (Wickenhauser) 411; het Haagse Tonkunst-Kwartet (Vink) 140; Johannesburg, Bachgesellschaft 261; Kopenhagen, Caecilia, Repertoire (Leichtentritt) 368; Leipzig, Bachverein 471; Münchener Orchesterverein (Istel) 183, 211; the New York state music teachers ass. (Anonym) 50; Paris, Société Bach 392; société moderne d'instruments à vent 392; société de concert des instruments anciens (Schlemihl) 139, 161; société la Couperin 392; evgl. Kirchengesangv. für die Pfalz (Morschel) 53, (Bensche) 485; Rom, Academia di Santa Cecilia (Spiro) 425; Rom, Società G. S. Bach 428; Versailles «la Couperin» 128; Warschauer Musikgesellschaft mit den Sektionen »Moniuszko» und »Chopin» 177; Wien, Brahmsgesellschaft 360; V. schaffender Tonkünstler in Wien 214, (Vansca) 185; Südländsfahrt des Wiener Schubertbundes 1905 (Anonym) 519; Harmonie- en Fanfare-V. in Zuid-Holland, Wedstrijd (Anonym) 449; Franz Liszt-Gesellschaft 303; neue Bachgesellschaft (Münnich) 67, (Nagel) 138; Barth'sche Madrigal-Vereinigung, Berlin 40, 75, (Leichtentritt) 344; der allg. deutsche Musikverein seit Liszt's Tode (Schering) 410; allg. deutscher Musiker-Verein, Delegiertenversammlung (Ertel) 520, (Pf.) 522; die Genossenschaft deutscher Tonsetzer u. die Sängerbünde (Anonym) 269; deutscher Musikdirektorenverband (Ertel) 229; musikpädagogischer Verband (Borchers) 68; allgemeiner deutscher Chorsänger-Verein 506; Maatschappij tot bevordering der toonkunst, Versammlung in Enschedé (N.) 487; Ned. Toonkunstenaars-Vereeniging (Anonym) 484, 485, (Godefroy) 486; Vereeniging voor Noord-Nederlands M., Generalversammlung (Seifert) 455; zwei Preisaufgaben 275; the trecentenary exhibition of the mus. comp. (Crotchet) 51; IMG. Kongreß in Leipzig 1 (Anonym) 136; IMG. Bestimmungen über das Präsidium 57; Satzungen der Sektion Norddeutschland 95; Anregungen für die Tätigkeit der Ortsgruppen (Kretzschmar) 97; Bekanntmachung, betreffend die Eintragung in das Vereinsregister des Kgl. Amtsgerichts Leipzig 189; Aufgaben der IMG. (Kretzschmar) 7; Vorschlag zu einem Kongreß und Musikfest in Amsterdam (Scheurleer) 190.
- Musikwissenschaft.** Wie studiert man M. (Anonym, Abert) 304; M. in moderner Zeit (Abert) 369; musikhistorisches Seminar an der Berliner Universität 218; Graduates in Musik, Kalender 1904-5 441; vergleichende M.-Kunde (Grunsky) 486.
- Musik-Zeitungen** s. 2. Zeitungen.
- Musiol, R. 318, 372 »Grundriß der Musikgeschichte« 401.
- Mussorgski »Gopak« 349.
- Mysliwceck, J., Trio (Riemann, Heuß) 366.
- Mythology, British** (Squire) 483.
- N. 487.
- N., A. 522.
- N., E. 54, 231.
- N., H. 54, 487.
- N., W. 92, 184, 372.
- Naaff, A. 184, 318.
- Nachtigal, the song of the n. (Anonym) 50.
- Nagel, W. 92, 138, 452, 487; (Bachfest) 136; Beethoven und seine Klaviersonaten 2. Bd. 307.
- Nagler, F. (Cursch-Bühren) 485.
- Naldo, A. R. 409.
- Nationalhymne, die preußischen N. (Tapert) 55.
- Nef, K. 92, 138, 231, 318, 372, 487; (Bachfest) 90.
- Neißer, A. 184, 318, 372, 487.

- Neitzel, O. 271, 452; R. Wagner's Opern, Führer durch die Oper I, 3, 134.
- Neitzel, O., »R. Wagner« (Spiro) 373, Opernführer III (Mey) 521; »Walhall in Not« (Bl.) 369, (Hagemann) 371, (Hellmers) 371.
- Nekes, F. 54, 231, 318, 373, 487.
- Nelle, Th. (Brenet) 14.
- Nelle, W. 54, 138, 318, 409, 452.
- Neruda, F. (Anonym) 90.
- Neßler, W. v., »der Rattenfänger von Hameln« (Wossidlo) 227.
- Neumann, A. 487.
- Neumann, J. L., Pianofortefabrik in Hamburg (Anonym) 135.
- Neumen, Neumenstudien von Fleischer, Teil III (Wagner) 223. Neumenkunde (Wagner) 233.
- Neval, K. R. 231.
- Newman, Ernest, 184; on Liszt's Faust Symphony: see Liszt; on Wagner 443.
- Newman, E. »Musical studies« (S.) 487.
- Newmarch, R. 92, 452.
- Newmarch on Henry J. Wood 83; and see Tschaiakoffsky.
- Newton, Wm. and the Water-organ (Maclean) 202, 214, 215.
- New-York, Saison-Beginn (Spanuth) 185; Oper und Konzert in N. (Spanuth) 271; what the mus. season offers (Henderson) 183; letzte Klänge der N. Saison (Spanuth) 410; Bayreuth nach N. (Motta) 53; the N. state music teachers association (Anonym) 50.
- Nf. 271.
- N—ff, A. 522.
- Nibelungen, wer war Siegfried? (Siefert) 373; die lustigen N. (Koretz) 183.
- Nibelungenlied, N. in England und Amerika (Sandbach) 268.
- Nicholson, E. W. B., Keltic Researches 236.
- Nicolai, O., letztes Tagebuch von N. 476.
- Niecks, Fr. 184, 271; see Beethoven's Sonatas, Liszt, and Waltz.
- NIEDERLANDE, Beitrag zur n. Musikliteratur (Scheurleer) 232; old Flemish music (Phipson) 522; das altniederländische Lied bis 1625, Preisaufgabe 276; de Noord-N. Opera (Leonard) 138.
- Niederste-Scheef, R. (Anonym) 368.
- Niedner 452.
- Nielsen, L., »In memoriam« 252.
- Niemann, G., »Wagner und Böcklin« 134.
- Niemann, W. 54, 92, 138, 184, 231, 271, 318, 409, 452, 522; »Musik und Musiker des 19. Jhs.« (Niemann) 401; ein neues Jugendwerk von R. Wagner (Klavierphantasie Fis-moll) 377.
- Niemann, W. (Anonym) 519.
- Niemann, W., »Musik und Musiker des 19. Jahrh.« (Heuß) 443.
- Nietzsche, Briefe an Senger (Anonym) 228; das mus. Element in N. (Scharlitt) 92; N.'s Bedeutung für die moderne Musik (Riesefeld) 452.
- Niggli, A. 487.
- Nikisch, A. (Anonym) 269; N. als Dirigent (Bekker) 269.
- NIMES, Musikbericht 506.
- Nin, J. J. 54.
- Nissen, H. (Anonym) 368.
- Nodnagel, E. O. 54, 138, 271, 318, 409, 452; »Mahler's 5. Sinfonie« 307.
- Nolthenius, H. 138, 184, 452.
- NORWEGEN, the n. school (Elsou) 450.
- NORWICH, the N. cathedral (Dotted Crotchet) 136.
- Nossig, A. 184.
- Notendruck, Molitor: deutsche Choral-Wiegendrucke (Springer) 319.
- Notenschrift (Dubitzky) 91; Storia della Semigrafia musicale (Gasperini) 225, Kritik davon (Wolf) 306; die spätgriechische Tonschrift (Fleischer) 520; Wagner: Paläographie des greg. Gesanges (Bohn) 407; der Notenkomm. im Codex lat. 1597 A. der Pariser Nationalbibliothek (Johnen) 371; un nouveau livre sur les neumes (B.) 406; Neumenstudien von Fleischer, Teil III (Wagner) 223; Reformvorschläge (Jerichau) 330; schwankende Bezeichnungen (Meyer) 53; nya notsystem (Anonym) 449; C-Schlüssel (Dubitzky) 370; bar-lines (Cummings) 51; zur Vereinfachung des Notensystems (Eichhorn) 370; Hans Wagner's vereinfachte N. (Isler) 270; chromatische Tonschrift u. Klaviatur (Krenn) 486; Siebenton- oder Zwölftonschrift (Kremm) 409; Tonschriftreform, Siebenton- oder Zwölftonschrift (Capellen) 269, 370; Tonschriftreform Capellen (Capellen) 229; eine lesbare Partitur (Dubitzky) 52; Partituren-Reform (Stephani) 232.
- Notker, Welche Sequenzen hat N. verfaßt? (Winterfeld) 453.
- Novalis, N.'s Hymnen an die Nacht und Wagner's »Tristan und Isolde« (Guggenheimer) 486.
- Novati, Fr. 452.
- Novere, Komp. 580.
- NÜRNBERG, a lutherian service in N. (B.) 449.
- Nux, J. (Starke) 185.
- O., C. v. 184, 373, 409.
- O., H. 318.
- O., L. 231.
- O., R. 522.
- O., V. 522.
- Oakeley, E. M., »Life of Sir H. St. Oakeley« (Maclean) 134.

- Obrist 184, 409, 487.
 Oddone, E. 318.
 Odo von Clugny, die Urhebererschaft der Abhandlungen der Abtes O. (Bohn) 520.
 Oehlerking, H. 54.
 Oeser, M. 231.
ÖSTERREICH. Jahrbuch der Musikpflege in Ö. 267, (Nef) 318; die ö. Nationalhymne (Tappert) 453.
 Offenbach, J., ein Walzer (Offenbach) 231; »Hoffmann's Erzählungen« (Wossidlo) 227.
 Offoöl, J. 184.
 Ogham inscriptions, 219, 226.
 Oginski, M. Cl. (Tappert) 55.
 Oldenbarnevelt, J. van (O.) 231.
OLDENBURG. 6. Jahresfest des Niedersächsischen Kirchenchorverbandes (Rottert) 184.
 Ollone, Max d'O. (Mangeot) 231.
 »O mein Heimatland« Keller und Baumgartner und das Lied ... (Nef) 231.
 Omond, T. S., On metre 444, 445.
 Omgiein (Newmarch) 29.
 Oostveen, J. 373.
Oper. Wesen der O. (Schottmann) 184; Opernführer (Scholtze) 86; Operaiana (Anonym) 50; Alte und neue O. (Braungart) 136; H. Gregor über den Opernstil (Gregor) 520; die erste deutsche O. (Storck) 410, 488; Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt u. die deutsche Oper (Kleefeld) 401; Biedermeieropern (Vansca) 374; some forgotten o. (Prout) 139; junge deutsche Opernkomponisten (Kleefeld) 371; zur Geschichte der deutschen komischen O. (Puttmann) 54; Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen O. von Klob (Niemann) 54; die komische O. als Heilmittel unseres Opernlebens (Storck) 373; deutsche komische O. (Welti) 411, (Leichtentritt) 451; eine neue Blütezeit der deutschen komischen Oper (Dippe) 450; Operette und komische O. (Putlitz) 184; unsere Volkoper (Anonym) 90; die Opernsaison in Berlin (Storck) 373; Nachklänge von der O., München (Urban) 374; Wiener Volkso. im K. Jubiläums-Stadttheater (Krtsmäry) 138; Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrh. (Goldschmidt) 178; Italienische Opernformen (Spiro) 92; die englische O. (Karyl) 91; Französische Statistik 1903 (C.) 136; französische Opernstatistik 1904 (Pougin) 232; de Noord-Nederlandsche O. (Leonard) 138; das russische Operntheater (Kruschinsky) 372; Tschai-kowsky's frühe lyrische Opern (Newmarch) 29; la opéra Cervantina (Carre-ras) 485; Floch: die O. seit R. Wagner (Leichtentritt) 361; der moderne Opern-betrieb (Lusztig) 231; Opernproben und O.-Regie (Geißler) 317; das Operntheater der Zukunft (Kruschinsky) 372; Notwendigkeit des Niederganges der O. (Anonym) 484, (N—ff) 522, (Wimmersdorf) 404, Kritik davon (Heuß) 484; Standard Operaglass (Annesley) 480; Opern und Konzerte (Springer) 232; die Justiz in der O. (Lewinsky) 318; O. oder Musikdrama (Weltrich) 185.
Operas, Tschaikoffsky (Newmarch) 29; San Carlo troupe 121; Ricordi prize 219.
Operette (Scherber) 139, (Anonym) 181; die Wiener O. (Kanders) 52, (Morold) 231; Französische O.-Statistik 1904 (Pougin) 232; warum es der O. so schlecht geht (Thari) 271; O. und komische Oper (Putlitz) 184; zur Ästhetik der O. (Koretz) 270; l'o. au point de vue mus. (Lalo) 231.
Oprichnik (Newmarch) 29.
ORANGE Festspiele 505.
Oratorium s. a. Kirchenmusik; (Anonym) 90; das konventionelle O. seit Liszt (Caspari) 485.
Orchard, I. E. 409.
Orchester, großes O. (Ehrmann) 137; Gluck's O. (Arend) 90; over de samenstelling van Sinfonie-O. (Kruijs) 138; an amateur o. (Burleigh) 520; Kindero. (Lipaew) 372; O.-Fragen in kleineren Städten (Nef) 205; methods of amateur and semiprofessional orchestras (Metz) 409; Women players in O. (Anonym) 228; Widor: technique de l'o. moderne (Maclean) 313.
Orchestration (Widor, Maclean) 313.
Ordway, E. 54.
Orefice »Moses« (Balme) 316.
Organ action (Widor) 314.
Organist, geschichtliche Erinnerungen zur O.-Frage (Diehl) 407; Organistenfrage (Sturm) 453; der O. im Hauptamt (Beckmann) 485; 5. rheinisch-westfälischer Organistentag in Bielefeld (Teichfischer) 319.
Organists, Royal College. Calendar 445.
Orgel s. a. Instrumente; O. im Mittelalter (Nef) 231; Organaria (Anonym) 406; the evolution of the o. (Truette) 272, 319; Die Wassero. im karthagischen Museum von St. Louis bei Tunis (Altenburg) 369; F. Landini degli o. (Geistfeldt) 450; the pedal organ, its history, design and control (Casson) 407; Church o. (Ordway) 54; neue Orgelwerke (Vansca) 55; O. in der Bostoner Musikhalle (Anonym) 448; die O. in der Stiftskirche zu Wilhering (Anonym) 448; O. in de St. Bavo of Groote kerk te Haarlem (Verheyen) 488; the o. in Barnsbury Chapel (T.) 319;

- O. in Heiligenberg bei Olmütz (Hendl) 317; O. in de St. Janskerk te s' Hertogenbosch (Anonym) 228; O. in der Kathedrale zu Vász (Ehrenhofer) 52; O. im Dom zu Berlin (Anonym) 368, 369, (O.) 373, (Simons) 373; Organ, Orgel und Organismus (Kleinpaul) 137; Normalpreise f. O. (E.) 450; Der Prozeß um die Friederici'sche O. in Chemnitz 1765 (Fischer) 52; wetaherzierung (G.) 485; die O. als Begleitinstrument (Stein) 522; organ and choir (Truette) 319; Jets over het maken van Kerko. (Petri) 487; Verordnung des Kgl. sächsischen Landeskonsistoriums, Orgelbauten betreffend (A.) 406; a master organbuilder (Edwards) 520.
- Orgelliteratur** (Beutter) 519; Neue O. (Apeldoorn) 228.
- Orgelmusik de hufvudsakligaste formerna för o. i dess utveckling till J. S. Bach** (Anonym) 90; Formen der O. bis Bach (Reimann) 92; Sammlung, alte Meister, herausg. von Straube (Spiro) 447; O. für Klavier (Moïsisovics) 487, 522.
- Orgelspiel alte Meister des O. (N.)** 184; ein geistlicher Orgelspieler im Altertum (Anonym) 519; Ausbildung der Organisten u. Chordirigenten (Anonym) 90.
- Orton, L. 54.
- Osiris, D. 92.
- OSSERO, »alte Kirchengesänge der ehemaligen Diözese O.« von R. Lach 316 s. a. Kirchengesang.
- OSTEND Kursaal Orchestra in London (Maclean) 435.
- Ostmann, P. 231.
- Ott, K. 138, 231, 409, 522.
- Otto, J. (Arend) 51, (Scheumann) 54, (Wallberg) 55.
- Oud-Niederlandsche Dansen** (Röntgen, Leichtentritt) 367.
- Oudshoorn, A. 138.
- Oultrebon, A. (Brenet) 30.
- Overtures, Wagner's early 209.**
- OXFORD, hist. of music Bd. V (Anonym) 269, 316; die Refrains der O. Balette (Stengel) 319; History (Hadow) 400.
- P., E. 312.
- Pachmann, W. de. P. als Chopinspieler** (Burlingame Hill) 229; the Boston symphony and P. (Anonym) 136.
- Pacius** (Anonym) 406, (Flodin) 408, (G.) 408; »Kung Karls Jakt« (R.) 410; Briefe an seinen Vater von Spohr und Hauptmann (Anderson) 406.
- Paderewsky, J. J.** (Anonym) 50.
- Paër, F., »der Herr Kapellmeister oder: Antonius und Kleopatra«** (Reuß) 431.
- Paganini** (Montanelli) 53, (Lamarche) 231; life and works (Stratton) 139; Einfluß auf Liszt (Niecks) 105.
- Pagenstecher, K.** 522.
- Paladini, C.** 54.
- Paläographie, P. des greg. Gesanges** (Gietmann) 370.
- Palestrina** (Hartmann) 521; Denkmal im Geburtsort 398; Goudimel, P.'s Lehrer? (Walter) 453.
- Palladius** 480, 483.
- Palmer, Bessie, Recollections** 267.
- Palmer, G. M. comp.** 348.
- Paneron, le chant et les méthodes Martini et P. (Lenoël)** 138.
- Panzer** 318.
- Papyrus rolls, what they are** 187.
- PARIS, Musikbericht** 37, 122, 168, 212, 297, 390, 504; aus dem P. Musikleben (Neißer) 372; Kirchengesang in P. (Zakone) 140; Wahl der neuen Werke an der großen Oper (Mangeot) 231; die Pariser komische Oper (Hagemann) 521; courier musical de P. (Montsegur) 271; nous adieux à la cour du Conservatoire (Bouyer) 520; la distribution des prix au conservatoire (Mangeot) 53; la musique aux salons de 1905 (Sivry) 487; die italienische Saison in Paris (Samazeuilh) 487; la musique et le théâtre aux salons du Grand-Palais (Le Senne) 372; editorial etschings from P. (Blumenberg) 51; les cris de P. (Isnardon) 230; deutsche Musik in P. (Solenière) 54, 139, (Grunsky) 270, 408; Weingartner als Beethovendirigent in P. (Boutarel) 457.
- «La musique à Paris, de 1753 à 1757, d'après un Ms. de la Bibliothèque à Munich» par J.-G. Prod'homme 568.
- Korrespondenz an den Mannheimer Hof, hauptsächlich den Streit der Bouffons betreffend. Vgl. auch die einzelnen Namen; 568 Notizen über aufgeführte Stücke; 369 Blamont; 370 D'Auvergne, Rameau »les fêtes de Polymnie«, les Bouffons; 571 Rousseau's lettre s. l. m. f. »Castor«. 572 Gegner von R., Marquis du Rollet; 573 Castel, Laugier, Verabschiedung der Bouffons; 574 Chevrier's »retour du goût«, Rameau's »Observations« Rousseau's »Réfutation«, Blaville; 575 »Clemens«; 576 Ferrary, les »Troqueurs« von Douvergnet »la forêt enchantée« von Servandony, nouvelle machine harmonique de Lenoir, Mlle Davau; 577 Rameau's »Fêtes de l'Inmen« Sinfonie von Touchemolin, Konzert von Vandermelder, die Sängerin Gally, Jelyotte, Madame Favart und Rochard; 578 Mouret »les fêtes de Thalie«, Rameau's »Anacreon«, Mondonville's »Daphnis et Alimadure«; 580 Jelyotte's Abschied von der Oper; 581 Destouches' »le Carnaval et la Folie«, Berton's »Ajax«.

- Parker, W. 318.
 Parrain, G. (Brenet) 14.
 Parry, H., Sir H. P. and the Royal College of Music (Armstrong) 316.
 Parry, Hubert, "Love that casteth out Fear" 41, 43; Symphonic Variations 253.
 Partick 373.
 Partitur, Partituren-Reform (Stephani) 232; die Laien-P. (Weingartner) 233; neugebackenes Partiturelles (Kistler) 408.
 Parzifal, Der Karfreitag in Wolfram's P. (Anonym) 368, im übrigen s. Wagner.
 Patrick, Saint, Life of (Bury) 480.
 Patron's Fund concert 348.
 Patti, A. (Bertini) 407.
 Patye, G. und R. (Brenet) 14.
 Pauer, E. (Anonym) 449.
 Paul, G. 92.
 Pazdirek 231, 522.
 Pearce, W. 54.
 Pedrell, F. 487.
 Pedrell, J. 318.
 Peel, C. 373.
 Peladan 271.
 Pembaur, J. 184.
 Penfield, S. N. 452.
 Pereira 522.
 Performing Rights 114.
 Pergolese, «la servante maitresse» 577, 583; «de maître de musique» 584; «Stabat» 586.
 Périer chanteur 582.
 Perilhou Komp. 297.
 Perosi, L. (Segarra) 373.
 Perrault and the Water-organ 196.
 Perry, C. 452, 522.
 Perry, E. B. 231, 409.
 Persiani, G., P. e F. Tacchinardi (Tebaldini) 522.
 Peschko, P. 184.
 Pesci, U. 231.
 Peter der Große, P. und die Musik in Rußland (Bernstein) 277.
 Peters, Jahrbuch der Musikbibliothek (Heuß) 441.
 St. PETERSBURG, Musikbericht 348; Cathedral (Crotchet) 51.
 Petherick, H. 138, 184.
 Petites Michus by Massenet (Kalisch) 389.
 Petri, W. 487.
 Petri, W. (Kruijs) 270.
 Petrucci, Paul 139.
 Peurl, P. (Riemann) 501.
 Pf., A. 522.
 Pfaff 373.
 Pfeiffer, G. 271, 487.
 Pfeilschmidt, H. 318, 409.
 Pfitzner, H., Klaviertrio 215; «die Rose vom Liebesgarten» (Louis) 53, (Korngold) 372, (Vancsa) 374, (Hoffmann) 408, (Vancsa) 410.
 Pflugk, H. 184.
 Pfordten, H. 452.
 Pfordten, O. v. d. 232.
 Pharim, King, carol 498.
 Philidor 583.
 Philipp, J. 184, 232, 271.
 Philosophie, die Ph. der Komposition (Poe) 232.
 Phipson, T. 184, 522.
 Phonetik, die Ph. im Pariser Ferienkursus (Heimann) 52.
 Phonograph, Hornbostel: Exotische Musik auf der Phonographenplatte (Anonym) 369.
 Physiologie, la musique et la ph. (Cambariou) 370.
 Pianist s. Klavierspiel.
 Pianola (Jonson) 481.
 Picot, E. (Brenet) 25.
 Piehl, P., (Höveler) 408; Erinnerungen an P. (Anonym) 181.
 Pierné, G. (Law) 486; Croisade des enfants 298.
 Pierson, E. 54.
 Pietro della Valle, lettere inedite sulla musica di P. a Doni ed una veglia drammatica-musicale del medesimo (Solerti) 410.
 Piets, 219, 226.
 Pike, H. H. 487.
 Pilgrim's Progress and Parry's music 43.
 Pilon, Edm. 139.
 Pinardi, G. 271.
 Piovano, F. 409.
 Piracy: see Music Piracy.
 Pirker, M. (Holzer) 521.
 Pirro, André, «Louis Marchand» 136.
 PISA, il teatro publico de P. nel seicento e nel settecento (Segrè) 319.
 Pischinger, A. 232.
 Placci, C. 232, 271.
 Plaidy, Grieg on 508.
 Plantadis, J. s. Branchet, L.
 Plattensprechmaschinen (Anonym) 448.
 Playford, comp. (Curwen) 246; "Introduction to Skill of Music" (Squire) 521.
 Plüddemann, M. (Alten) 181; P. und die deutsche Ballade (Teibler) 139.
 Pneumatica of Hero; see Hero.
 πνεύμα in Hydraulic Organ (Maclean) 185.
 Poe, E. A. 232.
 Pöhlmann, P.'s Musiklehre (Thauer) 446.
 Pönitz, F. (Anonym) 181.
 Pohl 184, 232.
 Poirée, E. «Essais de technique et d'esthétique musicales — les maîtres chanteurs de Wagner» (Münzer) 307.
 Polak, A., Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien 482, (S.) 487.

- POLEN**, Operntexte ins Polnische übersetzt von Chodokowski 43.
Polignac, 184, 452, 487, 522.
Polonia overture (Wagner) 209.
Polowjew, A. 373.
Polzer, A. 271.
Pommer, E. 318, 452.
Pommer, J. 232.
Pommer, J. (Frauengruber) 450.
Popper, P., David Jubileuma (Anonym) 369.
PORTLAND, mus. conditions in P. (Bauer) 519.
Posaune, Unsere Posaunenchoré (Müller) 442.
Possart, Rücktritt von P. (Hahn) 486; Hie Wüllner hie P. (Göhler) 230.
Post, H., »Reform des protest. Kirchen-Gemeindegesanges in Deutschland« (Richter) 84.
Potter-Frissell, E. 54.
Pougin, A. 54, 139, 232, 373, 452, 522.
Prætorius, E., »die Mensuraltheorie des Fr. Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrh.« 309.
PRAG, Musikbericht 212, 255; die Lieder Müllich's von P., herausgegeben von Batka (Rychnovsky) 307; ein deutsches Musikkollegium in P. im Jahre 1616 (Rychnovski) 20; Tannhäuser-Jubiläum in P. (Rychnovsky) 184; Gehaltsreform des Orchesters (Neumann) 487.
Pratt, G. 54.
Pratt, S. 54.
Preis, Preisausschreiben (Dubitzky) 137; Paris: concurs du conservatoire, prix de Rome, prix Rubinstein (Prod'homme) 504; le scandale du prix de Rome (Mar-nold) 452; la distribution des prix au conservatoire (Mangeot) 53, (Pougin) 522; le concours Rubinstein (Jemain) 521; Ricordi, opera with English words 219; Ausschreiben des Verlages Astruc u. Co. 304; 2 Preisaufgaben der »Ver-einigung vor N. N. Muziekgeschiedenis« 275.
Prendergast on Hymns 219, 222.
Presburg, J. A. (Kruisj) 317.
Priamel (Bienenfeld) 115.
Prideaux, Sarah, Bookbinding 267.
Priest's Part (Burgess) 263; (Stubbs) 483.
Prize for English Opera, Ricordi 219.
Prod'homme, J. G. 54, 139, 232, 318, 409; »la question du Concerto« 291; un poème humoristique sur la musique (Courtant) 155; »La Musique de Munich« 568; »La Société Sainte-Cécile d'Avignon au XVIIIe siècle« 423.
Prod'homme, J.-G., »Hector Berlioz« (Eoorcheville) 308.
Prodigal Son (Hall Caine) 263.
Proff-Kalfalan, K. 38.
Programm über Programme (Spiro) 426; Konzertprogramme (Hausegger) 230; Pianisten-P. (Thari) 92; Frankfurter Museumsprogramme (Gloeckner) 450.
Programmusik, Zur Geschichte der P. (Klatte) 306; altgriechische P. (Guh-rauer) 230; P. von Couperin (Webb) 347; Schlachtendarstellungen in der M. (Nef) 92; Mahler und die P. (Braungart) 316.
Prout, E. 54, 139, 271, 452; »das Orchester« Bd. I. 401.
Prout's Orchestration (Widor) 313.
Prüfer, A. 54, 92, (Bachfest) 90..
Prüfer, Korrigiert bez. einer Notiz in seiner Scheinbiographie (Wustmann) 387; praktische Ausgabe von Schein (Niemann) 231; Neuausgabe der musica boscareccia von Schein (Wustmann) 384.
Psalmody (Prendergast) 222.
Prümers, Ad. 139.
Psychologie, la musique et la ps. (Laurence) 486; the ps. of form (Marshall-Hall) 372; l'âme du comédien (d'Estrée) 137; melodischer Tanz (Hornbostel) 52.
Publikum, haben Kunst, Literatur u. Bühne noch ein P. (Reichel) 487.
Puccini, G. (Anonym) 182; les confessions des M. P. (Anonym) 136; »Manon Lescaut« 121; »Madame Butterfly« (Marsop) 271, (Seer) 487.
Pudor, H. 139.
Pugno, R., min första lektion hos R. P. (Hahls) 371.
Pujol, F. 318.
Pungwee, afrikanisches Saiteninstrument (Rose) 62.
Pupin, A. 409.
Purcell, H. (Goode) 230; P. dramatic music. Shakespeare's »Maß für Maß« verbunden mit P.'s »Dido und Aeneas« (Squire) 56.
Purcell as Theorist. Article by W. Barclay Squire 521.
J. Playford's 1655 "Introduction to Skill of Music" was, Part I, his own introduction to singing and viol-playing, Part II, Th. Campion's ditto to composing. A previous book "Musical Banquet" said to have existed. After many editions, the Playford volume was about 1686 entrusted for revision to Henry Purcell, who, though at zenith of his fame, almost re-wrote the composing part. Purcell's alterations traced throughout double-column or by juxta-position of music-examples.
 — See also Z. 56.
Pusirewski, A. 184.
Putliz, J. 184.
Puttkammer, A. v. 373, 522.

- Puttmann, M. 54, 92, 139, 184, 271, 318, 409, 452, 487.
 πύξιν in Hydraulic Organ (Maclean) 185.
 Pyl, Th. 54.
- Quantity and metre** (Beckett) 444.
- Quartett, das Ritter-Q.** (Siewert) 397.
- Queylar, J. de 184.
- Quintus 184.
- Quittard, H. 271, 409, 452; «Note sur un ouvrage inédit de M. Anthoine Charpentier» 323; «Un musicien oublié du XVIIe siècle français: G. Bouzignac» 356.
- Quodlibet, »Nürnbergisch. Q.«** (Abert) 500; W. Schmeltzl, sein Liederbuch und das Q. des 16. Jhs. (Bienenfeld) 80.
- R., A. 92, 410.
 R., E. D. 139.
 R., F. C. 318.
 R., F. 452.
 R., H. 318.
 R.—R. 452.
 R. S. 452.
 Raabe, P. 54.
 Raaff, J. J. 271.
- Rabaud, »la fille de Roland«** (Destranges) 269, (Anonym) 316.
- Rabaut S.-Etienne** (Teneo) 488.
- Rabich, E. 54, 139.
- Rachmaninoff, S.** (Anonym) 368, (Burlingame-Hill) 407.
- Raddäus, G.** (Mayer-Reinach) 76.
- Radiciotti, G. 54.
- Raff, J., Briefe von Schnorr von Carolsfeld an R. (Raff) 487.
- Rag-time** (Webb) 396.
- Raimer 373.
- Ralph, Amer. opera-writer** (Sonneck) 429.
- Rameau, »les fêtes de Polymnie«** 570, »Castor und Pollux« 571, 580, »Zoroastre« 581, 585, »Platee« 572, »fêtes de l'himen« 577, »Anacreon« 578, 579, »Observations« 574.
- Rapin, E., »L'histoire du piano«** (Mau-bel) 487.
- Rappard, A. 452.
- Raunay, J., R. impressions (Aubry) 228.
- RAVENSBURG, das R. Liederfest** (Sch.) 54.
- Ravn, V. C. † 411.
- Reading, J.** (Anonym) 316.
- Rebab, Saiteninstrument arabischen Ursprungs** (Rose) 63.
- Rebec, Saiteninstrument arabischen Ursprungs** (Rose) 63.
- Rebel, Jean-Ferry** (Aubry) 449.
- Redemption theory of Wagner** (Maclean) 443.
- Reed, W. H. composer 42.
- Refardt, E. 318.
- Refrain, die Refrains der Oxforder Ballette** (Stengel) 319; Thurau: der R. in der französischen Chanson (Springer) 319.
- REGENSBURG, s. a. Musikfest; Generalversammlung** (Krutschek) 91; **Programm der Kirchenmusikschule** (Haberl) 52.
- Reger, M.** (Heuß) 120, 292, (Braungart) 369, (J.) 408; R. als Orgelkomponist (Beckmann) 519, (Fischer) 520; **Lieder und C-dur-Sonate op. 72** (Buchner) 257.
- Regulations, New, of IMG.** 16; of N. German Section 95.
- Rehbein, G. 522.
- Reichel, A. 92, 487.
- Reid Spenzer, S. 318.
- Reimann, H. 92.
- Reinecke, C.** (Anonym) 90; en aften hos C R. (Beer) 269.
- Reinecke, C., »die Beethoven'schen Klaviersonaten** 364.
- Reinhard, Lina 92.
- Reiser, A.** (Anonym) 136.
- Reiter, J.** (Rychnovsky) 54, (Komorzynski) 451; **Händel-Partituren** (Morold) 231.
- Remiger, C.** (Brenet) 15.
- Rendall, Ed. D.** 232; on Handel's St. John Passion 143, 176.
- Renz, W. 139.
- Resins** (Fry, Maclean) 264.
- Reusner, E., Bedeutung für die Geschichte der Suite** (Riemann) 507.
- Reuß, E. 54, 373, 410, 452, 487.
- Reutter, O., »der Chor in der französischen Tragödie«** (Andreae) 406.
- Reyer, E. 410.
- Rhys, J., »Celtic Britain« 268.
- Rhythm. Article by T. H. Yorke Trotter** 463.
- Contrapuntal methods and rhythm are inverse. Folk-music is rhythmic; thence proceeds Form. Of folk-music the chief basis is dancing, which discussed. Puritanism killed dancing, and with it folk-song.
- Rhythmus** (Polignac) 452; **»Rag-time«** (W.) 396; can we play in time? (Sternberg) 319; experiments in r. (Borst) 449; motivized or individual r. in music (Matthews) 409; R. in national music (Anonym) 228; mus. r. and rhythmic playing (Matthews) 231; **rhythmische Übungen unter Anwendung verkörperter Noten, System Krause** (Seydel) 185.
- Ricci, P. J. 522.
- Riccus, Th.** (Mayer-Reinach) 35.
- Richard, A. 318.
- Richard, F.** (Brenet) 30.
- Richardson, A. Madeley,** 92; **»Church Music«** 365.
- Richardson, E. C.** 373.
- Richter, C. H.** 139, 232, 452; **»Musik und Plastik«** 149.

- Richter, F. X., Sonata da camera in A. (Riemann, Heuß) 366.
- Richter, O. 139, 318, 373; Volkskirchenkonzerte 135.
- Riemann, H. 232, 452; »Das Problem des harmonischen Dualismus« 309; »Zwei falsch gelöste Kanons in Stainer's »Dufay« 466; »Zur Geschichte der deutschen Suite« 501.
- Riemann, H. les fonctions variables des accords d'après R. (Landormy) 138; les sons inférieurs et la théorie de M. Riemann (Marnold) 452, 521; F. Ludwig gegen R. über Rezon's Rondelet in Stainer's »Dufay« 502.
- Riemann, H., Musiklexikon 6. Aufl. (Lederer) 231; russ. Ausgabe des Lexikons (Keeton) 137; »Katechismus des Musikdiktats« und »Katechismus der Musik« (Münnich) 86; neue Harmonielehre (Vögely) 233; »Chines. und jap. Melodien« (Batka) 407; »Handbuch der Musikgeschichte« Bd. I Teil I (Thierfelder) 47, (Barini) 182, (Guhrauer) 270, (Anonym) 484; Erwiderung von Riemann auf Thierfelder's Kritik 234.
- Riemann, L. 271, 522.
- Riesemann, O. 522.
- Riesefeld, P. 184, 410, 452.
- Rietsch, H. 271, 318.
- Rietsch, H. die deutsche Liedweise (Münnich) 226, (Runge) 232, (Lederer) 270, (Anonym) 368; Erwiderung von R. auf Runge's Besprechung seines Buches (Rietsch) 318.
- Rietschel, G. 232, (Bachfest) 90.
- Riezler, W. 139, 184.
- Rijken, J. 54, 139, 452.
- Rikoff, M. 319.
- Rimi, 139.
- Rimbault and the Water-organ (Maclean) 204, 215, 236.
- Rimsky-Korsakow, R.-Affäre (Anonym) 368, 406; Suite aus »Pan Woewoda« 349, Shéhérazade (Vuillermoz) 272.
- Ring, The, complete in London, 1882, 1892, 1889, 1900, 1903, 1905 (twice) 436; (Tolstoi) 483.
- Ringholz, O., »Gesch. des Benediktinerstiftes Einsiedeln« (Anonym) 406.
- Rischbieter, W. 452.
- Risler, E. R.'s Ansicht über Konzerte 244.
- Rist, (Nelle) 409.
- Ritter, H., Ideen über ein neues Streichquartett (Ritter) 271; Jubiläum (Anonym) 269. Reformstreichquartett (Thomas) 522; Ritter-Quartett (Weingartner) 272.
- Ritter, A. 139.
- Ritter, H., »Allgemeine Enzyklopädie der Musikgeschichte und »Ideen über ein neues Streichquartett« (Obrist) 309; »das goldene Buch der Lebensweisheit« (Kistler) 53.
- Robinson, Fr. 522.
- Rocheblave, S. 452.
- Rockstro, Stellung zu Händel's Johannespassion (Rendall) 143.
- Roda, C. de 319, 522.
- Roeckl, S. 271.
- Röntgen, J., Orchesterbearbeitung von altniederländischen Tanzstücken (Leichtenritt) 367.
- Roeske, F. J. (Kruijs) 270.
- Röthig, B. 232.
- Rötteken, 373.
- Röttger, K. 184.
- Rogmans (Verheijen) 233.
- Rohlfing, H. (Anonym) 406.
- Rolet Marquis du R. l'ainé 572.
- Rolland, R. 54, 373, 410, 452.
- Rom, Musik in R. (Spiro) 424; Musik und Drama in R. 1825—50 (Radicciotti) 54; Donizetti à R. (Cametti) 136.
- Romagnoli, E. 452.
- Romances, early english (Thoms) 268.
- Romanze, die deutsche Ballade und R. (Benzmann) 269; die moderne Ballade und R. (Bergmann) 182.
- Rondelet (Ludwig) 502.
- Ronsard, P. de (Brunetière) 136.
- Roovaart, M. 373, 487, 410.
- Roret, Encyclopaedia 203, 235.
- Rose, Algernon, 139, 373; see African.
- Rose, F. 373.
- Rosenbaum, 522.
- Rosenfeld, V. 410.
- Rosenmüller, J., Sonata da camera (Riemann) 501
- Rossini (Courtot) 156; un recuerdo de R. (Wagner) 374.
- Roth, B. (Anonym) 182.
- ROTHENBURG o. d. Tauber, Kirchengesangsvereinstag (Anonym) 519.
- Rothert 522, 184..
- Rouanet, J., et Yafil, E. N., »Répertoire de musique arabe et maure« (Aubry) 445.
- Rouchés, G. 184.
- ROUMANIA, Queen of, on Bach 477.
- Rousseau, J. J., Einfluß auf die Musikgeschichte (Istel) 91; »lettre sur la musique« und seine Folgen 570, »Refutation« 574; Entziehung des Theaterplatzes 573; R.'s Bekämpfung 575; R. musicien et le »devin de village« (Pilon) 139, »Pygmalion« (Istel) 182; R. et ses études sur l'harmonie et le contrepoint (Kling) 317.
- Rousseau, Samuel † (M.) 91; (Imbert) 137.
- Rovensky, K. H., tschechischer Komp. 213.
- ROVIGO, il teatro sociale di R. (Manfroni) 138.

- Rowbotham, F. 54.
 Royal Choral Society, 122, (Bridge) 253.
 Royer, »Zayde« 587.
 Rubini, G. B. (Beaudu) 182.
 Rubinstein, A. (K.) 183, (Keeton) 230;
 Erinnerungen (Boborykin) 182; Erinne-
 rungen an R. (Drouker, Pembaur) 44;
 Was sprach R. in seinen Klassen? (Hip-
 pius) 371; Statue von Tawastscherna (Po-
 lowjew) 373; »Makkäber« (R.) 164; R.'s
 Melodie in F. (Zuschneid) 272; ein un-
 bekanntes Opernprojekt R.'s (Bernstein)
 407.
 Rudder, M. de 139, 232, 319, 410.
 Rué, M. 54.
 Rübner, C. (Anonym) 135.
 Rüst, S., Schulgesangbuch (Nef) 138.
 Rules, New, of the IMG. 16; of N. German
 Section 95.
 Runge, P. 232.
 Runze, M. 410.
 Rupp, J. F. E. 319.
 Rushe, J. P., Irish monasteries 482.
 Russell's Waldorf Theatre troupe 436.
 Rust, W. (Spiro) 100.
 RUSSLAND, »die russ. Musik« (Bruneau)
 399, Kritik davon (Bernstein) 439; russ.
 Kirchenmusik (Bachmann) 228; das r.
 Kirchenlied (Brieger-Wasservogel) 90;
 Kirchliche und weltliche Musik in R.
 und das Volkschaffen (Maslow) 372;
 kaiserliche Theater (Kraanow) 372; das
 r. Operntheater (Kruschinsky) 372; la
 musica drammatica in R. (Delines) 136;
 Theater und Musik zur Zeit Peters des
 Großen (Bernstein) 178, 277; kaukasische
 Instrumente im Museum des Moskauer
 Konservatoriums (Arakiew) 406; die
 Jungrossen und die neueste Klavier-
 musik (Dietz) 229.
 Rychnovskiy, E. 54, 92, 139, 184, 271, 319,
 453.
 Rychnovskiy, E., »F. Kittl« (Leich-
 tentritt) 401, (Anonym) 484.
 Rychnovskiy, E., »Ein deutsches Musik-
 kollegium in Prag im Jahre 1616« 20.
 S. 410, 522.
 S., A. J. 487.
 S., E. 54, 271.
 S., F. 410.
 S., G. 487.
 S., J. S. 184, 410.
 S., P. 487.
 S., R. 92, 139, 319, 373, 410.
 S., R. L. 410.
 S., W. 373.
 S—nn, A. F. 184.
 Sacchetti, L. 373.
 SACHSEN, Musik am a. Hofe Bd. 6 (Schmidt,
 Heuß) 387.
 Safonoff, W. (Bromberg) 485.
 Saint-George, H. 54.
 Saint-Saëns, C. 184, 373, 410.
 Saint-Saëns, »Helena« (Anonym) 228;
 Bizet (Anonym) 51; S. über Konzerte
 243; 3. Violinkonzert (Anonym) 519.
 Saiteninstrument, s. a. Instrument; afri-
 kanische S. (Rose) 61.
 Saitenmesser (Anonym) 484, 519; (Wei-
 chold) 411.
 Salieri, A. (Puttmann) 409, (Brieger-
 Wasservogel) 477.
 SALZBURG, Musikfest (Anonym) 51, (Helm)
 52, (Louis) 53, (Stg.) 54, (Waldt) 54.
 Samazeuilh, G. 54, 139, 232, 271, 453, 487.
 Samter, E. 271.
 San Carlo opera troupe in London 121.
 Sand, R. 54, 184, 487.
 Sand, G., Chopin e G. S. (Barini) 449; G. S.
 et leur fille (Rocheblave) 452.
 Sandbach, F. E., Nibelungenlied etc., Eng-
 land and America 268.
 Sandberger, A. Über eine Messe in C-moll,
 angeblich von Mozart 86.
 Sannemann, F. (Bachfest) 136.
 Sauerwein, J. 184, 232, 319.
 Savard comp. 583.
 Savenau, C. M. v. 410.
 Saville, R. 410.
 Savitsch, L., Gesangspädagoge 173.
 SAVOYEN, Musik im 17. Jahrh. (Solerti)
 139.
 Saxophon, die Fabrikation der S.-Blätter
 (Altenburg) 90.
 Scarlatti, A. (C.) 407; Beethoven and S.
 (Anonym) 406; Ms. de pièces de clavecin,
 découvert à Londres 274.
 Scarlatti, Alessandro, his Harpsichord
 music. Articles by J. S. Shedlock 160,
 418.
 The Weitzmann-Seiffert "Geschichte der
 Klaviermusik" is sceptical that he, the father,
 composed for harpsichord. This answered
 by argument. Also details given of a MS.
 volume now in private hands in England
 containing professed A. Scarlatti toccatas.
 Remarkable and unique fingering-indica-
 tions. Dates conjectured. Fugues contained
 in toccatas discussed, 160. — Quotes also
 other MS. volumes now in Brit. Museum,
 containing harpsichord variations, 418.
 Scarlatti, Alessandro (Dent) 305.
 Sch. 54, 271.
 Sch., E. 139.
 Schach, A. v. 319.
 Schäfer, M. 453.
 Schaleapin, F. (Kanoldt) 451.
 Scharlitt, B. 92.
 Schattmann, A. 184.
 Schattmann, A., »die Freier«, »im Stöckel-
 schuh« 78.

- Schaukal, R. 139.
 Schebujew, M. 373.
 Scheibe, Gluck und Sch. (Ravn) 412.
 Schein, H., praktische Ausgabe von Prüfer (Niemann) 231; Gesamtausgabe Bd. II (Nelle) 318; Neuausgabe der Musica boscareccia (Wustmann) 384; geistliche Texte zu den »Waldliederlein«, sämtlich von Eccard Lechner 475; »Banchetto musicale« (Riemann) 501.
 Scherber, F. 139, 184.
 Schering, A. (Bachfest) 90, 92, 139, 184, 232, 271, 373, 410; Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart* 483.
 Scherrer, H., »Deutsche Volkslieder und Balladen zur Gitarre« 518.
 Scheu, J. (Krtsmáry) 138.
 Scheumann, R. 64.
 Scheurleer, D. F. 232.
 Schiederemair, L. 410.
 Schiederemair, Ludwig, »I sensali del teatro« 588.
 Schikaneder, E. (Komorzynski) 230.
 Schiller, (S.) 410; War Sch. musikalisch? (Anonym) 406; Sch.'s mus. Freunde (Blaschke) 407; Sch. und die Musik (Morold) 372, (Batka) 407, (Blaschke) 407, (Joß) 408, (Kloß) 408, (Puttmann) 409, (Schüz) 410, (Storck) 410, (Viotta) 410, (Riemann) 452; Schillerfest (Naaf) 318; zur Sch.-Feier (Lessmann) 318; Instrumentalwerke zur Sch.-Feier (Blaschke) 407; les œuvres musicales qu'il a inspirées (Boutarel) 520; Sch.-Sinfonien (Dietz) 407; Kompositionen zu Sch.'s Werken (Friedländer) 408; Kompositionen Sch.'s Gedichte (Blaschke) 407; Sch.'s »Lied von der Glocke« (Musiol) 318, 372, (Klob) 408; Sch. und die Balladenmusik (Runze) 410; mus. Ausstattung der Bühnenwerke Sch.'s (Anonym) 406; Sch.'s Dramen in der Musik (Blaschke) 407, (Schüz) 410; Sch. und das Melodram (Anonym) 406; Sch. und der Chor (Wiegnerhaus) 453; Wie feiern Männerchöre Sch.? (König) 451; Schiller und die Oper (Kloss) 451; Schillers Musikästhetik (Anonym) 406, (Hohenemser) 408; Bayreuth und die deutsche Kultur im Lichte Sch.'s (Conrad) 450; Sch. und der deutsche Idealismus (Wernicke) 374; Sch. und die ethische Macht der Tonkunst (Anonym) 406; steht Sch.'s Sprache unter dem Einflusse der Musik? (Joß) 408; Sch. und Mozart (Komorzynsky) 408; Sch.-Feier für Beethovenianer (Marsop) 318; Beethoven's Beziehungen zu Sch. (Kalischer) 451; Sch. und Schubert (Stern) 373; Goethe über Sch. (Wernicke) 374; Berlioz als Verehrer Sch.'s (B.) 406; Sch. und Wagner (Kloß) 371, (Anonym) 406, (Golther) 408; dramatische Parallelen zwischen Sch. und Wagner (Sternfeld) 410; ein falscher Sch. (»Nacht und Träume«) in der Musik (Harzen-Müller) 486, 521.
 Schilling, J. 184.
 Schillings, M., »dem Verklärten« (Marsop) 409; »Ingwelde« 124.
 Schipke, M., »Gesanglehre, Lehrplan der Berliner Gemeindeschule« 365.
 Schjelderup, G. 92, 139.
 Schjelderup, G., »das Opferfeuer« 251.
 Schlagzeug, afrikanisches Sch. (Rose) 64.
 Schleidt, W., Kapellm. (Anonym) 449.
 Schlemüller, H. 232.
 Schlesinger, St. 453.
 Schlesinger, K., and the Water-organ 209, 216.
 Schlösser, H. 54, 139.
 Schmalz, K. 232.
 Schmeidel, V. 487.
 Schmeltzl, W., »W. S., sein Liederbuch (1544), und das Quodlibet des XVI. Jhs.« von E. Bienenfeld 80.
 81 Biographisches von S. Jugend, 85 Cantorat in Amberg, 88 Wanderfahrt, 90 Ankunft in Wien, mus. Zustände daselbst. 94 die Schottenschule, 97 S.'s Wirksamkeit dort, 100 S. als Pfarrer in St. Lorenzen † um 1561. 101 das Liederbuch von 1544, 104 Stücke von anderen Komponisten, 109 das Gesellschaftslied jener Zeit, 111 Verschiedenheit der Tonsätze, 113 das erste Madrigal, 114 Tonmalerei, 115 Prälamel, 120 verschiedene Arten des Quodlibet, 121 Historisches davon, 125 das Q. bei Sch., 127 das Alter der Melodien, 128 Bedeutung für die Volksliedforschung, 129 Prinzip der Zusammenstellungen, 132 Behandlung der Mehrstimmigkeit, 134 Sch.'s musikhistorische Stellung.
 Schmid, O. 232, 453.
 Schmidkunz, H. 271, 319, 487.
 Schmidt, H., »die Register der menschlichen Stimme« 268.
 Schmidt, K. 139.
 Schmidt, L. 184, 373, 453.
 Schmidt, L., »die moderne Musik« (Niemann) 184, (Anonym) 228, (Münich) 271, (Heuß) 311.
 Schmidt, M. 373.
 Schmidt, P. 139, 271.
 Schmidt, W. 139.
 Schmidt, Wilhelm, and the Hero edition (Maclean) 184, 210, 216, 217.
 Schmitt, Fl., Komp. 298.
 Schmitz, E. 92, 139, 271, 319, 373.
 Schnee, W. 271.
 Schneider, K., »Marioara« (Joß) 451.

- Schneider, L., Ernstes und Heiteres aus dem Leben von S. (Kohut) 371.
 Schneider, T. G., on the Water-organ 203, 215.
 Schneider, M., »die alte Choralpassion in der Gegenwart« 491.
 Schnorr von Carolsfeld, Briefe an Raff (Raff) 487.
 Schoenaich, G., s. a. Decsey 485.
 Schönberg, A., »Pelleas und Melisande« (Bienenfeld) 351.
 Schönfeld, H. 184.
 Schoensleder, W. (Quittard) 375.
 Schola cantorum 298.; Winterprogramm (D'Indy) 137.
 Scholtze, J., Vollständiger Opernführer 86.
 Scholz, H. 54.
 Schopenhauer, Randbemerkungen zu Wagner's Ring (Ritter) 139.
 Schorn, A. von (Istel) 58.
 Schorn, Adelheid von, »F. Liszt et la Princesse de Sayn-Wittgenstein« (Prod'homme) 312.
 Schortmann, G. † (Anonym) 448.
 Schott, Briefe von Löwe an Sch. über geistl. Komp. (Istel) 52.
 SCHOTTLAND, typische Züge in der Volksballade (Glöde) 370; Ford: vagabond songs and ballads of S. (B.) 264.
 Schr., K. L. 139.
 Schrader, B. 487.
 Schreck, G., Konzert in G-moll für V. und P. (Heuß) 180; Ausgabe der Bachschen Sonaten für P. und V. (Heuß) 180.
 Schreyer, J., »Von Bach bis Wagner, ein Beitrag zur Psychologie des Musikhörens« (Göhler) 87.
 Schröder, F. L. (Anonym) 135.
 Schröder, O. 271, 410.
 Schröder-Devrient, W. (Anonym) 181, (Hagemann) 183, (Keller) 183, (Puttmann) 184, (Steuer) 185, (Hagemann) 178, (Avenarius) 228, (Wellmer) 319.
 Schroeter, Corona (Boutarel) 485.
 Schubart, D. (Segnitz) 522; Kompositionen von 1783 (Holzer) 52.
 Schubert (Niggli) 487; neue Schubertiana (Kollmanek) 486; Wienerisches bei Sch. (Komorzynski) 486; Schubertiaden (Deutsch) 485; Sch.-Landschaften (Komorzynski) 486; Sch.'s Beziehungen zu Frauen (Kohut) 486; Sch. und Bauernfeld in Graz (Deutsch) 485; aus Sch.'a Leben nach neuen Briefen von Schwindt (Glück) 137; Sch. and his music (Surette) 373; Streiflichter auf Sch.'s Lieder (Batka) 485; les chants de l'abandonné dans Sch. et Schumann (Rudder) 232; »Du bist die Ruh« 428; S. als Opernkomponist (Anonym) 484; der Sinfoniker Sch. (Anonym) 484; Streichquartette (Niggli) 487; Sch.'s Klaviermusik (Schütz) 487; Walzerkompositionen (Niecks) 203.
 S. and his coffee mill (Lachner) 521; Schiller und Sch. (Stern) 373.
 Schubring, P. 410.
 Schuch, J. 522.
 Schürmann, M. 92.
 Schürz, A. 54.
 Schütz, A. 54.
 Schütz, H. (Milligen) 184.
 Schüz, A. 54, 92, 139, 271, 319, 410, 487.
 Schuhmacher, R. 271.
 Schule, s. a. Musiksch.; Kunstpflege in der Sch. (Samter) 271; zum Schulgesang (Schürmann) 92; Musik als Unterrichtsgegenstand an den evgl. Lateinschulen des 16. Jahrh. (Schröder) 271; over muziekonderwijs in de s. (Lange) 372; second thoughts on music in the college and university (MacDougall) 318; public school education in music (Parker) 318; London evening schools and music instruction (Anonym) 485; die Musik an den bayrischen Mittelsch. (Küffner) 83, (Hartmann) 137; Gesangsunterricht an höheren Schulen (Zuschneid) 55, (Kriegeskotten) 91, (Schmidt) 139, (Anonym) 228, (Walther) 319, (Stier) 453; das deutsche Volkslied im Gesangsunterricht der Gymnasien (Pohl) 232; Gesangsunterricht an der Volkssch. (Göhler) 91, (Anonym) 316; Lehrplan der Gesanglehre für Berliner Gemeindeschulen (Schipke) 365; Schulgesangbuch von Rüst (Nef) 138; Satzungen für einen Schülerchor (Anonym) 519.
 Schultz, D. 92, 232, 271.
 Schultz-Beuthen, H. (Mey) 271.
 Schultze, Ad. 184.
 Schumann, K. (Kaiserfeld) 91.
 Schumann, R. (Douël) 370, (Lliurat) 486; Sch.'s Geschick (Koptjajew) 371; Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern (Straeten) 373; Liszt's Beziehungen zu S. (Mecklenburg) 372; Sch. nach seinen Briefen (Mey) 138; 4 Briefe Wagner's an Sch. (Altman) 269; Jansen, Sch.'s Briefe, neue Folge (Anonym) 181; Sch. and his music (Whitney Surette) 453; Änderung in »Paradies und Peri« (Liepe) 138; Novelletten (Perry) 409; les chants de l'abandonné dans Schubert et Sch. (Rudder) 232; the songs of Sch. and Brahms (Mac Connell Wood) 409; les deux Grenadiers (Cower) 182; la silence de Sch. (Maubel) 487.
 Schumgha, afrikanisches Saiteninstrument (Rose) 61.
 Schuré, E. (Mainor) 318.
 Schuré, Ed., 232; "Krishna and Orpheus" 268.

- SCHWEDEN, Beitritt zur Berner Union (Anonym) 135; vid Svensk musiktidnings (Huß) 230; Uppsalasångens födelse (Kallstenius) 270.
- Schweitzer, Dalberg's Briefwechsel mit S. (Hänlein) 137
- Schweitzer, A. 232.
- Schweitzer, A., »J. S. Bach, le musicien-poète« (Bordes) 407, (Widor) 411.
- SCHWEIZ, Music in S. (Abell) 50, (Kesser) 521; aus dem Musikleben der S. (Jacques-Dalcroze) 52, 486; Einführungen in Kompositionen sch. Tonkünstler (Anonym) 484; zum bevorstehenden Gesangsfeste (L.) 486; Schweizerische Festspiele (Thürlings) 34; 6. Tagung der sch. Tonkünstler in Solothurn (Nef) 487.
- Schwenke, P. 271.
- Schwind, M. v., »die Hochzeit des Figaro« (S—nn) 184, (Anonym) 368, (Friedmann) 370.
- Scott, C. (Saville) 410.
- Scottish language 219, 226; ballads (Ford) 264.
- Scriabine, A. (Burlingame Hill) 316.
- Sebastiani, J. (Mayer-Reinach) 67.
- Seeliger 232.
- Seelmann, Th. 373.
- Seer, P. 487.
- Segarra, J. 373.
- Segnitz, E. 54, 232, 271, 373, 487.
- Segnitz, G. 522.
- Segré, A. 319.
- Seidel and weighted organ-bellows 203.
- Seidl, A. 410.
- Seiffert, M. 232, 373; Neue Bachfunde (Jahrbuch) 441; »J. S. Bach 1716 in Halle« 595.
- Seiffert-Weitzmann, Hist. of Clavier-music (Shedlock) 160.
- Seilhamer, Hist. of Amer. theatre (Sonneck) 434.
- Seitz, A. 139.
- Senes, 54, 232.
- Senilow, W. 373.
- Sérieyx, A. 232, 522.
- Servandony »la forêt enchantée« 576.
- Service music, Anglican (Richardson) 364.
- Servières, G. 410, 522.
- Séverac, Déodat de, (Laloy) 451.
- Seydel, M. 185.
- Seydler, A. 139, 487.
- Sgambati, G. (Göhler) 270.
- Shakespeare, (Bradley) 407; the music of Sh. (Rowbotham) 54; Sh. und die Musik in seinen Dramen (Witting) 272; Aufführung in Orange (Prod'homme) 506; lecture on vocal art 141.
- SHANGHAI, Musik in S. (Crompton) 91.
- Shedlock, J. S. 185; on Alessandro Scarlatti 160, 418.
- SHEFFIELD, opera at, 169.
- Shinn, F. G., Harmony 446.
- Sibelius »Schwan von Tuonela« (Spiro) 427; »en Saga« (Furuhjelm) 370; S.' musik till »Pelléas och Mélisande (Furuhjelm) 408.
- Siebmacher-Zijnen 139, (Bachfest) 90.
- SIENA, una »cantata« del quattrocento in onore di S. (Cellesi) 182.
- Siefert, G. 373.
- Siegfried, Eva 232.
- Siks, A. »Totentanz« 164.
- Silbermann, J. D., Gutachten in dem Prozeß um die Friederici'sche Orgel in Chemnitz 1765 (Fischer) 52.
- Simon, J., »Abt Vogler's kompositorisches Wirken« (Heuß) 483.
- Simons, E. 373.
- Simson, Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek (Günther) 137.
- Sinding, Ch. (Burlingame Hill) 520.
- Singspiel (Mackenzie) 347.
- Sitt, a new edition of S. (Anonym) 484.
- Sittard, A., Organist 207.
- Sittard, J., Briefschatz (Kohut) 451.
- Sivry, A. de 92, 410, 487.
- SIZILIEN, Kirchenmusikalisches aus S. (Anonym) 228.
- SKANDINAVIEN, neues aus Sk. (Niemann) 522.
- Skinner, O. R. 453.
- Slaughter, J. W. 453.
- Sliwinski, J., Pianist 40.
- Smaregli, A. (Tomicich) 140.
- Smend, J. (Bachfest) 90, (Bachfest) 136, 139, 232.
- Smend, J., »der evgl. Gottesdienst« (Flöring) 182, 229.
- Smetana, F. (Hantich) 183.
- Smetana Jets over S. (Anonym) 228.
- Smith, H., 319, 453.
- Smith's Dict. of Antiquities 208, 236.
- Smolian (Bachfest) 90.
- Smolian, A., Wagner's Rienzi und Coerne's Zenobia, Analysen 365.
- Sömmern, H. 185.
- Sol, A. 453.
- Sol, J. 92.
- σωλή πλαγίον or windchest 186, 217.
- Solenière, E. de 54, 92, 139, 232.
- Solenière, E. de (Anonym) 135.
- Solerti, A. 139, 410, 487; »Gli albori del melodramma« 365.
- SOLOTHURN, Musik in S. (E.) 485.
- Somervell, A. 453.
- Sommer, H., »Rübezahl und der Sackpfeifer von Neiß« 250.
- Sonderburg, H. 232.
- Sonneck, O. G. »Early American Operas« 428; »Francis Hopkinson and James Lyon« 483.

- Sonntag, A. 54.
 Sonntag, H. (Anonym) 50; la retraite de Mlle S. (Teneo) 522.
 Sophie Charlotte S. C., die erste Königin von Preußen (Blaeschke) 269.
 Spaan, P. 373, 410, 488.
 Spaeth, A. 92.
 Spalding, W. R. Tonal counterpoint 87.
 Spalla, L. 232.
 SPANIEN, Note sur la chanson populaire espagnole et sur les documents relatifs au folk-lore espagnol (Pedrell) 318; musikalische Gebräuche zu Cervantes Zeit (Villalba) 488; Notes sur l'évolution de la musique en Espagne (Sand) 184.
 Spanuth, A. 185, 271, 410.
 Spengel, J. 373.
 Spencer Curwen, J. 319.
 Spencer, S. R. 522.
 Spener, S. und der evgl. Gottesdienst (Grünberg) 270.
 Speyer, E. 522.
 Spieß, H., Ein Gedenkbuch für ihre Freunde 179; H. S. und Brahms (Dorn) 269.
 Spieß, H., Gedenkbuch (Korngold) 230, (P.) 231.
 Spirtalia of Hero; see Hero.
 Spiro, F. 54, 92, 185, 373; *Musik in Rom* 424; ein verlorenes Werk J. S. Bach's 100.
 Spitta, F. 54, 139, 271, 373, 410, 453.
 Spitta, Begleitung der Motetten von Bach (Heuß) 107.
 Spofforth comp. of glees (Curwen) 246.
 Spohr, leaves from S.'s autobiographie (Abell) 519; neue Spohrausgaben (Istel) 137; S. und Wagner (Schmitz) 92, 139; S. und Kittl (Chop) 136; Briefe an Pacius von S. (Andersson) 406.
 Spönnagel, E., Klaviere von S. (Anonym) 228.
 Spontini *Vestalin* (Prout) 452; *Vestale* à Lille (Udine) 233, (Mangeot) 231.
 Sprache le vers, la prose et l'œ* muet (Calvocoressi) 136.
 Springer, H. 232, 319.
 Squire, W. Barclay. See Pearce 54, Purcell 521, 56.
 Squire, Ch., *Mythology of British Island* 483.
 St—r, H. 232.
 Staccato, St. tone values and their production (Barnea) 316.
 Stade, Fr. (Prüfer) 54.
 Stähelin, Th. † (W.) 523.
 Stainer, (N.) 231; transcriptions of old canonic pieces 466, 502, 507.
 Staley, Vernon (Hierurgia) 266.
 Stamitz 583; Messe 581.
 Stanford "Te Deum" 41; with Alcestis 167, 218; his "Allegro e Pensieroso" 253; Violin Concerto 435.
 Stapp, O. V. 271.
 Starke, R. 185.
 Starmer, W. W., *Regarding Carillons* 337.
 Statkowski, R. von, Komp. 38; *Marya* 177.
 Stauf von d. March, O. 488.
 Steggall, Ch. (E.) 485.
 Steibelt, *Roméo et Juliette* (Prout) 54.
 Stein 55, 522.
 Steinbach, F., St. im Ausland (Anonym) 228.
 Steiner, A., *Aus dem zürcherischen Konzertleben der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrh.* 312.
 Steinhauer, C. 453.
 Steinhauer, J. M. P. 271.
 Steinhausen, A. 55, 453; *die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik* 483; (Bloch) 316.
 Steinhäuser, R. 271.
 Steinitzer 139.
 Stengel, E. 319.
 Stephani, H. 232, 373.
 Stephen, H. 319.
 Stephen-Heller, Etüden (Rijken) 139; 25 Etudes op. 45 (Rijken) 452; Quatre mots a propos de St. H. (Masclans) 318.
 Sterling MacKinlay, M. 319.
 Stern, A. 373.
 Stern, A. (Bernt) 449; St. in seinen Beziehungen zur Musik (Kohut) 486.
 Sternberg, C. v. 319.
 Sternfeld, R. 55, 410, 522.
 Steuer, M. 139, 185, 232, 410.
 Stewart, G. 373.
 Stieber H. 185.
 Stieglitz, O. 185.
 Stier, E. 185, 232, 453, 522.
 Stille Nacht, heilige Nacht (Kreuschner) 230.
 Stimm, s. Gesang, Gesangstechnik usw.
 Stobäus, J. (Mayer-Reinach) 62.
 Stockhausen, J. 319.
 Stoecklin, P. 488.
 Stöhr, A. 55.
 Stojanovits, Violinkonzert (Schmitz) 319.
 Storck, K. 139, 185, 232, 271, 319, 373, 410, 453, 488, 522; *Geschichte der Musik* 268.
 Störck, K., Auswahl von Beethoven's Briefen (Heuß) 399.
 Storer H. J. 488.
 Stradivarius, St. und seine Geigen (Fiege) 229, 270; der Schwindel mit den echten Strads (Anonym) 136.
 Straeten, E. van der 373, 453, 522.
 STRASSBURG, s. a. Gregorianischer Gesang;

- Fest der unbefleckten Empfängnis zu St. im Mittelalter (Anonym) 228.
- Stratton and the Water-organ 203, 216.
- Stratton, St. 139.
- Straube, K. (Fischer) 91.
- Strauß, J., St. und Lanner (Hackl) 450; Walzer (Niecks) 203.
- Strauß, R. (Huneker) 230; Straussiana (Keller) 230; St. als Sinfoniker (Anonym) 368; Sinfonia domestica (Heuß) 119, (Ertel) 182, (Korngold) 183, (Krug-Waldsee) 183, (Riezler) 184, (Klatte) 230, (Storck) 233, (Suter) 233, (Welti) 233, (Heuß) 293, (Maitland) 294, (Monckton) 295, (Grunsky) 270, (Anonym) 316, (J.) 317, (L.) 372, »Taillefer« (Heß) 486; »Don Quichote« (Dietz) 229; »Feuersnot« (Brandes) 51; St. als Lyriker (Guttman) 230; St. et ses nouveaux lieder (Mercier) 53; St. als Dirigent (Bekker) 229; Elgar und Strauß (Antcliffe) 406; Mahler und St. (Hirschfeld) 270; St. und die russische Musik (Riesemann) 522; Vergleich zwischen »also sprach Zarathustra« und »ein Heldenleben« (Schmalz) 232; Kalbeck über St. (Anonym) 228, (Neval) 231; Domestica und Domestiken (Riesenfeld) 410.
- Strauß, Richard, "Sinfonia Domestica" in London (Maitland, Monckton, Maclean) 293.
- Streetfield, R. A. 410.
- Strecker, K. 373.
- Streicher, Th. (Wenisch) 140.
- Streichinstrumente s. a. Instrumente, Violine usw.; Die Gesetze der Bogenführung (Steinhausen) 55; forn nordiska st. (Andersson) 449, 519; Allgemeines über St. und ein neues Quartett nach dem Modell von H. Ritter (Ritter) 271, (Obrist) 309.
- Streichquartett s. a. die einzelnen Namen, z. B. Joachim; de hervorming van het St. (Belifante) 369; Ritter's Reform-St. (Thomas) 522; Pariser St. (Nolthenius) 138; ein Jahrzehnt des Böhmisches St. (Boleška) 509.
- Studentenmusik, St. in Halle a. S. (Abert) 499.
- Strine, R. P. 185.
- Stubbs, G. E., Priest's intonation 483.
- Sturgis, R. 55.
- Sturm, A. 92, 139, 453.
- STURTGART, Musikbericht 78, 124, 170, 256; Weber in St. (Winterfeld) 453; Erinnerungen einer St. Musikschülerin (Anonym) 51.
- Subscriber 233.
- Sütterlin, 373.
- Süß, W., »Allgemeine Musiklehre u. Chorschule« 517.
- Suite, »Zur Geschichte der deutschen Suite« von H. Riemann 501.
- Die Suite eine deutsche Kunstform, die ital. Instrumentalkanzone, Parallelbildung dazu, ist ursprünglich Orgelarrangement wirklicher franz. Chansons. 502 Unterscheidung von Kirchen- und Kammersonate. Allmähliche Aufnahme von Stücken in die Suite, die keine Tanzmusik waren. 503 Vorangestellte Stücke bei R. Ahle usw. 504 J. Löwe's »Synfonien«; 507 E. Reusner's »Praeludien«; 511 D. Becker's Sonaten; 512 Suitenwerke nach 1670; 513 Petzold's »Musikalische Arbeit zum Abblasen«. 515—20 praktische Beispiele.
- Sunderland, Grace, old chamber-music concerts 348.
- Surette, Th. W. 185, 319, 373, 453.
- Surzyński, M., Kapellm. 43.
- Suter, H. 233.
- S u t r o , »das Doppelwesen der menschlichen Stimme« (Sütterlin) 373.
- Svedborn, W. † (Anonym) 228.
- Sweelinck, J. P., Denkmal 43.
- Sweepston, E. A. 453.
- Symons, A. 373, 488.
- Symphonic, die Frankfurter Tagung und die S. der Gegenwart (Marsop) 91.
- Szászy, J. 410.
- Szendy, »Maria« (Anonym) 316.
- T. 55.
- T., J. E. 319.
- Tabanelli, N. 139, 410, 522.
- Taine, T. et la nature (Gardot) 370.
- Takt, über Taktgefühl und dessen Äußerungen (Forgach) 137.
- Talfourd's Act, 114.
- Tammany, Amer. opera (Sonneck) 459.
- Tanz, les caractères de la d. (Dacier) 450; Chorégraphie (Kruisj) 231; die Tanzmusik (Bie) 263; zur Geschichte der deutschen Suite (Riemann) 501; »oud. niederlandsche dansen« für Orchester von Röntgen (Leichtentritt) 367; Franck und Hausmann, Denkmäler d. T. Bd. XVI (Heuß) 247; el Penadés. Balls, dansas y comparsas populares (Insenser) 408; Contre und Walzer (Bie) 90; concerning the waltz (Niecks) 203, (Prod'homme) 299, (Webb) 347; ist »Yankee doodle« ein Schwälmer Tanz? (Lewalter) 318; Ein mus. Tanzfest am kaiserl. Hofe in Korea (T.) 55; some Malayan dances (Winstedt) 55; melodischer T. (Hornbostel) 52; unser Bühnent. (Göhler) 91; das Ballet (Anonym) 406; le »ballet de la Royn« (Quittard) 452; der Traumtanz in Kunst u. Wissenschaft (Reuß) 487; la danze macabre (Anonym) 182; der T. der Zukunft (Blüthgen) 407.

- Taphouse, T. W., deceased 220.
 Tappert, W. 55, 185, 233, 373, 410, 453.
 Tardel, H. 271.
 Tardieu, Ch. 185, 522.
 Tartini (Straeten) 453; Brief über das Violinspiel (Leßmann) 53.
 Tauber v. Taubenfurt »über meine Violine« 179.
 Taubmann, E. und O., »Sängerweihe« (Ehrenfels) 52.
 Tawastscherna, K. 374.
 Taylor, B. 410.
 Taylor, G. J. 374.
 Taylor, Raynor (Sonneck) 458.
 Tebaldini, G. 522.
 Technik, correct valuation of technic (Blanchard) 316, 369.
 Teetzel, H. L. 453.
 Teibler, H. 55, 139, 319.
 Teichfischer, P. 140, 319.
 Telemann, G. Ph. (Hermann) 317.
 Temple, R., and Alceistis 166.
 Teneo, M. 453, 488, 522.
 Tersteegen (Nelle) 409.
 Teubner edition of Hero and Vitruvius 184, 217, 221.
 Textor, H. J. P. 410.
 Thalberg, Einfluß auf Liszt (Niecks) 105.
 Thari, E. 92, 271, 374.
 Thauer, H., »Pöhlmann's Musiklehre« 446.
 Thauer, H., Th.'s Kompositionen (Rehbein) 522.
 Theater, die ethischen Ideen des Th. (Bidois) 51; La mise en scène (Beaulieu) 369; petits souvenirs dramatiques (Lyonnet) 184; l'ame du comédien (d'Estrée) 520; das deutsche Th. im 19. Jahrh. von Martersteig (Heuß) 225; der Ursprung des Harlekin (Weilen) 55; das franz. Th. in Berlin unter Friedrich dem Großen (Volz) 55; das Kgl. Th. in Charlottenburg (W.) 453; Dresden 1903/4 (Pierson) 54; Die Anfänge des Hamburger Th. (Anonym) 135; das alte Leipziger Stadtth. (S.) 271; Verträge am Mannheimer Th. (Ertel) 52; Legband: Münchener Bühne u. Literatur im 18. Jh. (Jacobs) 371; Münchener Prinzregentth. (Flagny) 52; Von den Wiener Th. (Lindner) 53; aus dem Bühnenleben einer kleinen Musikstadt (Chop) 520; Zensur in Deutschland und Italien (Maffert) 53; musique et th. des Médecins (Solerti) 487; il t. sociale di Como (Cugnasca) 51; il teatro publico di Pisa nel seicento e nel settecento (Segrè) 319; il t. sociale di Rovigo (Manfroni) 138; l'ancien t. italien à Paris (Curzon) 407; le t. sérieux du moyen âge (Lintilhac) 318; le musée de la Comédie française (Anonym) 370; vers le théâtre lyrique populaire (Debay) 269; le th. populaire et M. Bernheim (Anonym) 519; souvenirs du th. royal de la monnaie (Tardieu) 522; morality play's, history 175; das erste offizielle russische Th. (Bernstein) 281; Th. zur Zeit Peters des Großen »Rodina« (Bernstein) 369; deutscher Bühnenspielfplan 360, 480; Gegen das moderne Th. (Friedrich) 52; Reformbühne und Ausstellungsth. (Marsop) 372; die Schaubühne der Zukunft (Braungart) 407, (Falkenberg) 485; das Opernth. der Zukunft (Kruschinsky) 372; Amphitheater oder Logenhaus (Leßmann) 486; il contratto di »claque« (Tabanelli) 522; über das mus. Bühnenspiel (Bierbaum) 90; etwas vom Chordrama (Neitzel) 271; Kirchenmusik im Th. (Bellaigue) 90.
 THEBAID (Rushe) 482.
 Theme-metamorphosis of Liszt (Niecks) 104.
 Théophrast, les caractères des musiciens; à la façon de T. et de La Bruyère (Udine) 185.
 Theory, music, by Purcell (Squire) 521.
 Thibaut, A. F., T. als Musiker (Witting) 523.
 Thiéry, M. (Curzon) 229.
 Thiessen, K. 92, 140, 319, 410.
 Thiselton, Frank, old chamber-music concerts 348.
 Thomas, A., le monument de T. (Mangeot) 91.
 Thomas, Fr. 140.
 Thomas, John. Technical Exercises for the Harp 365.
 Thomas, O. 374.
 Thomas, Th. (Anonym) 228, (Kaun) 270, (Mathews) 271.
 Thomas, W. 92, 522.
 Thompson, Herbert 55; Gloucester Festival 41; Sheffield 169.
 Thoms, W. J., "early English romances" 268.
 Thürlings, A. 92; »Schweizerische Festspiele« 34.
 Thuille, L. (Istel) 317, (Segnitz) 487.
 Thurau, G., »der Refrain in der französischen Chanson« (Springer) 319.
 ТИВЪР, musikalische Studien in Westt. (Francke) 408.
 Tideboehl, E. v. 374.
 Tiersot, J. 55, 140, 185, 374, 522.
 Tiersot, J., sur la chanson française (Closson) 91.
 TILBURG, Militärmusik-Wettstreit (K.) 408, (Kessels) 521, (Möller) 522, (O.) 522.
 TIROL, Tyrolean music (E.) 137.
 Tischer, G. 185, 233, 271, 453.
 Toccatas of elder Scarlatti (Shedlock) 160.
 Todhunter, J. 233.

- T o g n i, »die Ausbildung der linken Hand« (Flesch) 370.
- Toldy, »Sigrid« (Anonym) 369.
- Tolhurst, H. "Gounod" 446.
- Tolstoi, Leo, "What is Art?" 483.
- Tolstoi, L., T., ein Feind des Volksliedes (Anonym) 90.
- Tomei, G. C. 233.
- Tomicich, H. 140.
- Tommasini, V., Komponist (Spiro) 429.
- Tonart, Tonarten-Charakteristik (Hvcker) 52; der Stimmungscharakter der T. (Stephani) 373.
- Tonpsychophysik, die Musik und die Psycho-Physiologie (Jaëll) 401; Mechanismus des mus. Ausdrucks von Jaëll (Kromayer) 53; harmonic perception (Elson) 137; memoria (Millet) 53; Musikgenuß und Organempfindungen (Kesser) 230; théorie de la jouissance mus. (Solenière) 54; der Erzeugungsmechanismus unseres Operngenussses (Uffrecht) 410; von Bach bis Wagner, ein Beitrag zur Psychologie des Musikhörens (Schreyer, Göhler) 86; Naturgeschichte des Tonsinns (Jentsch) 82; akustische und tonpsychologische Auffassung des deutschen Volksliedes (Riemann) 232.
- Tonpsychologie, M. Magdeleine, the mus. medium (Dark) 52.
- Tonschrift s. Notenschrift.
- Tooley, S. A. 185.
- Torchet, J. 92, 271, 319.
- Torchi, L. 319.
- Toscanini, A., Dirigent 118, 425.
- Tottmann, A. 140.
- Touche-molin, Komp. 577.
- Tournemire, »le sang de la Sirène« (Borrel) 182, (Imbert) 183.
- Tout, Nannie, Singer 166.
- Totenliste, s. a. die einzelnen Namen; T. des Jahres 1903 (Lüstner) 53; T. des Jahres 1904 (Lüstner) 452; V. Boller, L. Bouman, M. Bratbost, E. Dannreuther, J. Dente, A. Dörfel, Arrey von Dommer, F. Ehrbar, R. Eitner, Fantin-Latour, C. Heubner, H. Imbert, Ch. Joly, A. Kienle, J. Kniese, F. Ladagast, A. Lindgren, J. Malling, E. Pauer, P. Piel, V. C. Ravn, S. Rousseau, G. Schortmann, Th. Stähelin, W. Svedbom, Th. W. Taphouse, K. Waldeck, B. Wiemuth, A. Zäh.
- Trp., E. 523.
- Transposition in orchestral Scores (Borland) 396.
- Trapp, E. 272.
- Trapp, G. 55.
- Tristan, Bédier: Romance of Tristan and Iseult (Anonym) 480.
- Troll-Borostyani, J. v. 272.
- Tromlitz, J. G., Flötist und Flötenmacher in Leipzig (Anonym) 269.
- Trommel, hist. Trommeln (Anonym) 269; Afrikanische T. (Rose) 65.
- Trotter, T. Yorke, see Rhythm.
- Trp., E. 233, 453.
- Truette, E. 272, 319.
- Tschaikowsky, (Zabel) 523, Biographie von Lee (B.) 267; eine Stunde im Hause T.'s (Hippius) 137; T.'s Liebesleben (Lazary) 138; aus den Briefen T.'s (Anonym) 90; T. als Ballettkomponist (Keeton) 91, 230; T. and M. von Meck (Tideboehl) 374; Biographie (Tschaiakowsky) 87, Kritik davon (Hutschenruijter) 451.
- Tschaiakoffsky's Early (or Lyrical) Operas. Article by Rosa Newmarch 29. Italian blend 30; Voyevoda, Undine, Oprichnik 30; Vakoula the Smith, alias Little Shoes, alias Caprice d'Oxane 31; Eugene Ontegin 32.
- Tschaiakoffsky, life (Lee) 267.
- Tscheremisnow, P. N., (Knorosowsky) 408.
- Tscherepnin, Dirigent und Komponist 349.
- Tschirch, E. L., Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins (Weber) 453.
- Tümpel, W. 233.
- TURIN, die Nationalbibliothek nach dem Brande (Anonym) 368.
- TURKESTAN, Au T. (Aubry) 449.
- Turnovsky, T. tschechischer Komp. 213.
- Udine, J. 140, 185, 233, 410.
- Uffrecht, B. 410.
- Uhland, Verzeichnis der Vertonungen U.'scher Dichtungen (Pommer) 318, 452.
- Uhlig, G. 233.
- Uladh, Songs of 268.
- Ullmann, L. 140.
- Undine (Newmarch) 29.
- UNGARN, U. u. Zigeunermusikanten (Troll-Borostyani) 272; die u. Musik und die Zigeuner (Wöber) 523.
- Union of Musical Graduates 441.
- Universität Berlin, musikhistorisches Seminar 218.
- Untersteiner, A. 410.
- Urban, H. F. 374.
- Urheberrecht s. Juristisches.
- UTRECHT, Konzertgebäude in Essen und Zustand in U. (Nolthenius) 138; Psalter and early book-illustration (Maclean) 191, 214, 234.
- V. 374.
- Vakoula (Newmarch) 29.
- Valetta, 92, 374.
- Valia, Saiteninstrument in Mozambique (Rose) 63.

- Vandermelder, Komp. 577.
 Van Hagen, P. A. (Sonneck) 478.
 Vanska, M. 55, 140, 185, 272, 374, 410.
 Varnhagen von Ense Beethoven, Goethe und V. (Jacobs) 183.
 Varnishes, Violin (Fry, Maclean) 264, 482.
 Vaterunser, die älteste Gestalt des V. (Spitta) 139.
 Vatielli, F. 523.
 Vaucaire, M. 374.
 Vaudeville les anciens vaudevillistes: »Du Mersan« (Hasselt) 408.
 Vecchi, O., Vergleich mit Bouzignac (Quittard) 388; l'Amfiparnasso (Anonym) 189.
 Vecsey, F. de (R.) 119.
 Venable, M. 233.
 Verbrugghen, H., Violinist (Anonym) 136.
 Verdi (Oddone) 318; Biographie von Voss 89; V. and »King Lear« (Streatfield) 410.
 Verheijen, J. A. 233, 488.
 Vermont, P. (Brenet) 15.
 Vianna da Motta, J. 233, 272, 319, 453.
 Vianna da Motta, J. (Stier) 522.
 Viardot, Pauline (M.) 372, (Sol) 453.
 Vickers, C. 453.
 Victori, J. 92, 140.
 Villalba, L. 488.
 Villanis, L. A. 374.
 Viñes, Pianist 392.
 Vink, Fr. L. 140.
 Viola, the v. and its music (Althaus) 135.
 Violine s. a. Instrumente, L.-bau usw.; etwas von der V. (Großmann) 371; über meine V. (Tauber von Taubenfurt) 179; on the art of varnishing violins (Monk) 452; un primitif français du v: Du Val (Laurencie) 451; V. und ihre Meister (Wasielewski) 90, Kritik davon (M.) 231; Stradivari und seine Geigen (Fiege) 229, 270; rykbtbara violinmakare (Fridberg) 91.
 Violin Varnishes (Fry, Maclean) 264; British makers 482.
 Violinliteratur, Führer (Hofmann) 266; neue V. (Niemann) 138, (Schering) 139; alte V. gespielt von Kreisler 160; Studienwerke (Tottmann) 140.
 Violinspiel, Violintechnik (Koeckert) 134; technische Reformvorschläge (Löwenthal) 138; du mécanisme dans l'art du Violon (Fleisch) 229; zur Pädagogik der V.-Technik (Hoya) 137; schwierige Hände u. ihre Behandlung (Eylau) 520; Die Gesetze der Bogenführung auf den Streichinstrumenten (Steinhausen) 55; das Geheimnis des Staccatos (Kraemer) 521, (Montagnana) 184, College of Violinists (C.) 520; Brief von Tartini über das V. (Leßmann) 53; violinists at home and abroad (Gamba) 137, 520.
 Violoncellliteratur (Cramer) 520; alte V. (Cramer) 91.
 Violoncellspiel course of instruction in V. (Broadley) 136.
 Viotta, H. 55, 140, 233, 410, 488.
 Viotta Conried und V. (Marsop) 318.
 Virtuose la »Virtuosidad« (Espadala) 229; das moderne Virtuosenentum (Anonym) 181; à propos des v. (Solenière) 54; chanteurs et v. (Udine) 233.
 Visetti, A. 453.
 Vitali, Sonata da chiesa op. 2. (Riemann) 502.
 Vitecoq, E. (Brenet) 14.
 Vitruvius, see Hydraulic Organ.
 Vittoria, L. da, praktische Ausgabe von Bäuerle (Schmitz) 373.
 Vivell, C. 92.
 Vivell, P. Coelestin »der gregorianische Gesang« (L.) 87.
 Vögele, A., »das Tragische in der Welt der Kunst« (Gietmann) 370, 406.
 Vögely, Fr. 233.
 Vogler, Simon: Abt V.'s kompositorisches Wirken (Heuß) 483.
 Voice-production (Lennox-Browne) 480.
 Volbach, F. 185, 523.
 Volk, Kirchliche und weltliche Musik in Rußland und das Volkeschaffen (Maslow) 372.
 Volkman n, H., »Neues über Beethoven (Landshoff) 517.
 Volkmann, R. Kompositionen (Göhler) 370.
 Volksgesang, vgl. auch Volkslied, Volksmusik; Zur Hebung des V. (Eschelbach) 52; der V. und die Molltonart (Bachmann) 182; le chant populaire géorgien (Aubry) 316; bibliographie de la chanson populaire française (Anonym) 181; l'expansion de la ch. p. française (Tiersot) 185; recueil de ch. p. bretons du pays de Cornouailles (Guillerm) 441; Chansons populaires du Limousin (Branchet et Plantadis) 439; esquisse d'une bibliographie de la ch. p. hors de France (Aubry) 316; English Folk-Song (Broadwood) 497; the collecting of English folk-songs (Anonym) 369; the »Faerie Queen« a religious romance (Hunt) 52; old ballads (Foster) 52; songs of Uladh irish melodies (Uladh) 268; Ford: Vagabond songs and ballads of Scotland (B.) 264; popular songs of Old Canada (Stewart) 373, (Gagnon) 481; note sur la ch. p. espagnole et sur les documents relatifs au folklore espagnol (Pedrell) 318; le chanson populaire arabe en Algerie (Aubry) 316.
 Volkslied s. a. Nationalhymne; das deutsche V. (Anonym) 51; zur Wertschätzung

- des deutschen V. (Götzl) 230; Wiederbelebung des deutschen V. (Thiessen) 319, (Vollert) 488; das deutsche Nationalbewußtsein im Spiegel des V. (Schmidt) 139, 271; akustische und tonpsychologische Auffassung des deutschen V. (Riemann) 232; meine Ansicht vom Satze deutscher Volkslieder (Pommer) 232; das deutsche V. im Gesangsunterricht der Gymnasien (Pohl) 232; Volkslieder und Balladen (Weinheimer) 374; 5 Volkslieder (Carstens) 51; »edts quam ein man gegangen« (Batka) 519; V. von den 2 Raben (Tardel) 271; ist »Yankee doodle« ein Schwälmer Tanz? (Lewalter) 318; der Kuckuck im deutschen V. (Pflugk) 184; das oberschlesische V. (Albers) 289; das V. in der Pfalz (Arnold) 51; Sammlung der Schweizer V. (Gassmann) 450; V. im Appenzellerlande (Hippe) 270; Sammlung aller österreichischen Volkslieder 438; Hohenrätens V. (Carnot) 407; Tolstoi, ein Feind des V. (Anonym) 90; Finnland, Volk und V. (Schach) 319; ungarische V. (Anonym) 228; Haydn und das kroatische V. (Conrat) 229; rumänische, ruthenische, ungarische und kleinrussische Volkslieder (Weigand, Hornbostel) 227; armenische V. (Harnack) 230; St. C. Foster und das amerikanische V. (Darkow) 407; das geistliche V. und das Kirchenlied der Reformation (Storck) 232; Buch von Bruinier (Wollmann) 374; V. of Kunstmuziek (Spaan) 373.
- Volksmusik, deux anciennes mélodies de la Vénétié occidentale (Proff-Kalfalan)** 318; romances populaires de France von Doucieux (Millet) 53; V. in Großbritannien (Hohenemser) 186; typische Züge in der schottisch-englischen Volksballade (Glöde) 370; M. in Lakeland (Newmarch) 452; de muziek en ons volk (Belifante) 369; Capellen: Exotische Mollmusik (Hornbostel) 518; die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien (Polak) 482, Kritik davon (S.) 487; la musique du Caucase (Korganow) 24; mus. Studien in Westtibet (Francke) 408; annamitische Melodien (Knosp) 53; musique arabe et maure (Rouanet et Yafil) 445; Vore folkevisé-melodier og deres fornyelse (Laub) 231, 317.
- Vollbeding and the Water-organ** 202, 215, 235.
- Vollert, 488.
- Volupius s. Schoensleder.
- Volz, B. 55.
- Vorlesungen über Musik. Amsterdam** 436; Basel 39, 79, 356, 357; Berlin 39, 79, 127, 172, 217, 259, 302, 356, 357, 393, 436; Bern 39, 357; Besançon 437; Birmingham 172, 356; Bonn 39, 127; Breslau 38, 39, 357; Brüssel 475; Cassel 172; Cöln 39, 217, 259, 357; Czernowitz 39, 357; Darmstadt 39, 357; Delft 356; Dresden 217; Edinburgh 303; Erlangen 79, 357; Frankfurt 39; Freiburg i. B. 357; Freiburg (Schweiz) 394; Friedberg 356; Genf 39; Gent 259; Gießen 39, 357; Gotland 303; Greifswald 39, 357; Halle 39, 357; Hamburg 127, 394; Heidelberg 39, 357; Kiel 39, 127, 357; Königsberg 39, 357, Kopenhagen 39, 357, 394; Leipzig 39, 173, 357, 394; Lemberg 394; London 303, 475; Lüttich 394; Mainz 217, 303; Manchester 217; Mannheim 217, 356; Marburg 39, 358; München 79, 303, 358; Münster 79, 358; Neustadt a. H. 475; Nürnberg 218; Oxford 357; Paris 218, 259, 303, 357, 399, 475; Posen 39, 357; Prag 40, 218, 303, 357, 358; Rostock 358; Salzburg 173; Solothurn 475; Straßburg 40; Trier 127; Tübingen 40, 358; Upsala 357; Waldheim 357; Washington 357; Wien 39, 40, 218, 303, 358; Zürich 218, 259.
- Vortrag, musikalischer V. (Friedenthal)** 183.
- Voss, P. Biographie von Verdi 89.
- Vossius and the Water-organ (Maclean)** 183, 197, 214, 216, 224, 235.
- Voyevoda (Newmarch)** 29.
- Vries, W. de 488.
- Vt. 374.
- Vuillermoz, E. 272, 488.
- W. 488, 523.
- W., E. 523.
- W., F. 272, 319.
- W., G. 453.
- W., J. 185.
- W., K. 523.
- W., M. 523.
- Waack, C., Tristanerläuterungen 89.
- Wagenmann, J. H., »L. Lehmann's Geheimnis der Stimmbänder« (Seydel)** 446.
- Wagner, H. 140.
- Wagner, Hans, W.'s vereinfachte Notenschrift (Isler)** 270.
- Wagner, P. 55, 233, 272, 488.
- Wagner, P., »Paläographie des greg. Gesanges« (Bohn)** 407; »Einführung in die Gregorianischen Melodien, Teil I u. II (Wolf) 402.
- Wagner, R.** 374, 453, 523. s. a. Bayreuth, München; (Wernicke) 374, (Gounod) 450; W.'s Selbstbiographie (Pohl) 184; »der Meister von Bayreuth« (Kohut) 481; W. und seine Mutter (Anonym) 51; the masters as students: R. W. (Manchester)

- 184; R. und Minna W. (Ellis) 485; W. in den Jahren 42—49 und 73—75 (Kietz) 401; W. in Leipzig (Wirth) 272; W. te Parijs (Milligen) 522; W. in Zürich (Clay) 182; W.'s Aufenthalt in Biebrich 1862 (Michaelis) 184; W. und die Münchener (Dürck) 178, 317, (Glasenapp) 183; W. in Kissingen (Kistler) 486; W. und die Wartburg (Istel) 137; Briefe W.'s (Anonym) 90; W.'s Briefe herausgegeben von Altmann (Heuß) 221, (Krebs) 317, (S.) 373; Briefe an Mutter und Schwester Otilie (Wagner) 453; W. und M. Wesendonk (Dauriac) 136, (Viotta) 140, (Anonym) 182, (Arnold) 182, (Steinhauser) 271, (K.) 486; Briefe an C. Sayn-Wittgenstein, an L. Schnorr u. A. Wilhelmj (Wagner) 523; W. und Herwegh, Briefe (Stier) 232; 4 Briefe an Schumann (Altmann) 269; Brief über Kittl (Chop) 136; 4 Briefe von Liszt an W. (Anonym) 228; W.'s Charakter (Adler) 135; W.'s Liebesleben (Wolzogen) 140, (Warburg) 233; Museum in Eisenach (Kloß) 52; W.-Museum in Gegenwart und Zukunft (Kloß) 270.
- W. Literatur (Vianna da Motta) 272, 319, Wagneriana (Melos) 53, (St—r) 232, (S.) 319; W. im Lichte der Kritik seiner Zeit (Anonym) 406; *W. im Lichte neuerer Wagnerliteratur* (Heuß) 376, 451; zum künstlerischen Werden W.'s (Kloß) 270; Erinnerungen an W. (Pratt) 54, (Anonym) 182, 228; Erinnerungen an W. von R. von Hornstein (Anonym) 182; Erinnerungen von Kietz (B.) 485, (M.) 486; Buch von Newmann (Maclean) 443; Biographie von Lidgcy (Anonym) 267; Courtat über W. in seinem humoristischen Gedicht über Musik (Prod'homme) 156; Biographie von Glasenapp III, 1 (Anonym) 135; Vorlesungen von Adler (Korngold) 270, (Anonym) 316, (Behrend) 320, (Heuß) 479, (Mey) 521.
- W. and his music (Surette) 453; W. als Bearbeiter fremder Werke (Kleefeld) 270; W.'s Dirigierkunst (Kleefeld) 317; ein neues Jugendwerk, Klavierphantasie aus dem Jahre 1831 (Niemann) 377, 409; W.'s *Feen-Phantasie* (Sternfeld) 522; Ouvertüren: *Polonia*, *Christoph Columbus* und *Rule Britannia* (Kaliach) 209, (Maclean) 210, (Conrat) 269; Ouvertüre *Rule Britannia* (Anonym) 181, (Spalla) 232; die Klavierauszüge zu W.'s Werken (Grunsky) 371; Analysen von Neitzel (Spiro) 373; Analyse zu *Rienzi* (Smolian) 365; Analyse zum Holländer (Chop) 509; Senta (D'Offoel) 184; *Fliegender Holländer* à l'Opéra comique (Debay) 229, (Imbert) 230, (Moreau) 231; Dramaturgie des Tannhäuser (Raabe) 54; *Tannhäuser* Pariser Bearbeitung (Richard) 318; Tannhäuser-Ouvertüre (Tapert) 185; Ballett im *Tannhäuser* (Roeckl) 271; das Tannhäuser-Jubiläum in Prag (Rychnovsky) 184; Briefe Valleyre's über *Tannhäuser* (Anonym) 406; die Lohengrin-Dichtung (Heinrichs) 371; Neue Lohengrin-Skizzen (Obirst) 409; *Tristan* (L.) 451; *Tristan* Erläuterungen (Waack) 89; Weltrich: W.'s Tristan als Dichtung (Hoffmiller) 371; Berühmte Darstellerinnen der Isolde (Droste) 317; *Isotta* di W. (Bertini) 369; Tristan in Paris (Prod'homme) 168. (Imbert) 183, (Neißer) 184, (André) 228, (Debay) 229, (Grunsky) 230, (Laloy) 231, (Mangeot) 231, (Samazeuilh) 232, (Schuré) 232; (Knosp) 270; Novalis' Hymnen an die Nacht und W.'s Tristan (Guggenheimer) 486; *Meistersinger* (L.) 451; Poirée: *Meistersinger* essais de technique et d'esthétique musicale (Münzer) 307; Meistersinger, Vorspiel zum 3. Akt (Brandenburg) 316; Gedanken zu den *Meistersingern* (Abert) 269; *Meistersinger* als Erzieher (Anonym) 269; *Meistersinger* in Bologna (Schiedermaier) 117; W.'s *Ring* (Gjellerup) 131, (Chavarri) 370; Golther: die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung W.'s (Panzer) 318; den dramatischen handlungen i Nibelungenring (Järnefelt) 451; über die Nibelungenfrage (Ritter) 139; Analysen zum Ring (Kramer) 401; Schopenhauer's Randbemerkungen zum *Ring* (Ritter) 139; Einführung in Ring und Parsifal (Kramer) 83; der *Ring* in München (Cantel) 51; *Ring* in London (Anonym) 449, (Karlyle) 451; *Ring* in Wien 349; Neuinszenierung des *Rheingold* in Wien (Korngold) 270; *Walküre* in Finnland (Kothen) 409; *Parsifal* (Mey) 53, (Sternfeld) 55, (Göhlér) 520; der vielumstrittene *reine Tor* (Anonym) 484; Führer durch den Parsifal (Wolzogen) 135; die Parsifal-Broschüre von Forchhammer (Milligen) 452; zum Parsifal-Streit (Alafberg) 485; der *Parsifal* und Bayreuth (Wallascheck) 374; *Parsifal* in Amsterdam (Forchhammer) 229, 399, (S.) 373, (Anonym) 406, (Rosenfeld) 410, (Nolthenius) 452, (Anonym) 484, (Cantel) 485, (Interim) 486; Bayreuth u. die Amsterdamer W.-Vereinigung (Viotta) 488; Conried und Viotta (Marsop) 318; Parsifal in Amerika (Zabel) 233; *Parsifal* in Boston (Liebling); 138 la questione del *Parsifal* in America (Tabanelli) 410; W.'s Entwurf zu den *Bergwerken von Falun* (Ermisch) 370;

- der Charfreitag in Wolfram's »Parzifal« 368; Wagnerfestspielzauber (Adler) 135; Festspiele in München (Istel) 52, (Kroyer) 53, (Leßmann) 53, (Mey) 53, (Teibler) 54, (Trapp) 54, (Anonym) 90, (Istel) 504.
- W. als »lyrischer Dichter« (Glasenapp) 450; eine Novelle von W. (Gravina) 450; W. als Dichter der Charaktere (Wolzogen) 453; W. le dramatisste (Benoit) 519; W.'s Philosophie (Weis-Ulmenried) 272; W. Revolutionär (Anonym) 90; W. und die klassische Literatur (Kloß) 408, (Anonym) 448; Schiller und W. (Kloß) 371, (Anonym) 406, (Golther) 408; dramatische Parallelen zwischen Schiller und W. (Sternfeld) 410; Ludwig II. und W. (Anonym) 227, 269; Brief von 1867 (Anonym) 181; Beethoven an W. (Hoven) 137; »Parsifal« and Beethoven (Blumenberg) 182; Berlioz und W. (Anonym) 51, 368; Spohr und W. (Schmitz) 92, 139; Meyerbeer und W. (Solenière) 92; (Tappert) 373; Liszt und W. (Gölle- rich) 230, (Sauerwein) 232, (Marnold) 487; W. und Cornelius (Körner) 270, 317; Beziehungen zu Herwegh (Harzen-Müller) 52; Musikästhetik von Mazzini und W. (Momigliano) 91; W. und Böcklin (Niemann) 134; Ein Dank an W. (Golther) 183; Nationaldank für W. (Wolzogen) 233; Stipendienstiftung (Anonym) 136; Wagnernachfolge im Geiste (Storck) 373; who discovered W.? (Henderson) 317; Worin ist W. groß? (Graf) 371; W. als Künstler der Renaissance und als Romantiker (Adler) 135; W. und kein Ende (Welti) 319; W. und das Christentum (Weinel) 92, 140; een en ander in verband met de verlossingsidee bij R. W. (Fahro) 270, 370; la musique dans la nature, sa place dans l'oeuvre de W. (Rudder) 139; berühmte W.-Dirigenten (Kleefeld) 137; Wagnerianen en moderne Fransche toonkunst (Rovaart) 373; un wagnérien de la première heure (De- strange) 182; en soiré hos W. (Faltin) 450; Några tankar om W.-Musiken (Gjel- lerup) 230; R. Wagner-Gesellschaft für germanische Kunst u. Kultur (Walter) 488.
- Wagner** early overtures 209; harp passages 364; theories of redemption 443; Ring in London, see Ring.
- Wagner, Minna** 478.
- Wagner, S.** (Glasenapp) 370; W.'s »Kobold« (Wolzogen) 185, (Anonym) 227, (Korngold) 230, (Zemlinsky) 272, (Vancsa) 272, (Bienenfeld) 350; »Kobold« und die Wagner-Tage in Prag (Joß) 183.
- Waldeck, K.**, Komponist und Domkapell- meister in Linz † 404, (Gräflinger) 440.
- Waldner, F. 55, 92.
- Waldo, F. 410.
- Waldorf Theatre troupe 436.
- Waldt, J. 55.
- Waldteufel, E., Walzerkomponist (Niecks) 205.
- Wallau, H. 374.
- Wallaschek, R. 374.
- Wallaschek, »das ästhetische Urteil und die Tageskritik« (Jahrbuch) 441.
- Wallberg, M. 55.
- Wallner, H. von 92.
- Walter B. 453.
- Walter, B. Klavierquintett 351.
- Walter, C. L. 488.
- Walter, Fr. 453.
- Walther, G. 319.
- Walter, K. 410, 453.
- Walter, Th. (Anonym) 406.
- Waltz, The. Article by F. Niecks 203.
- French trace dance to Volte, a Provençal galliard, and thence to Germany and back. Germans trace direct to their own Springtanz, 2nd. half of mediæval dance. Anyhow words "Waltz" and "Valse" are from German "Walzer", anglice "a roller". Ländler, Dreher, Deutscher Tanz, $\frac{3}{4}$ Allemande, Tedesco, are equivalent. Old waltzes slow; speed quickened and form developed 1780—1830. First in England in 1812. Development from Haydn to Strausses, and survey of all principal names.
- Walzer s. Tanz.**
- Wamboldt (Bachfest) 90.
- Wangemann and the Water-organ 206, 236.
- Warburg, E. 233.
- Warman on the Water-organ 211, 236.
- WARSCHAU, Musikbericht 38.
- Washington, B. 410.
- WASHINGTON, Bibliothek (Anonym) 51.
- Wasielewski, »die Violine und ihre Meister« (Prüfer) 140, (M.) 231.
- Water-organ; see Hydraulic Organ.
- Watt, Ch. E. 521.
- Webb, F. Gilbert (Mackenzie) 254; (Lan- dowska) 346; (rag-time) 396; (facial ex- pression) 478.
- Webbe comp. of glees (Curwen) 246.
- Webber's "Fiorella" 436.
- Weber-Bell, N. 55, 140, 185.
- Weber, F. M. E. L. 453.
- Weber, W. 92, 410.
- Weber, C. M. von (Manchester) 184; W. in Stuttgart (Winterfeld) 453; 3 Briefe (Anonym) 50; W.'s Gattin (Kohut) 53; Entstehung des Freischütz-Textes (Kor- morzynski) 53; Veronese's »Ehebreche- rin vor Christus« und die Schlußzene des »Freischütz« (Schmitz) 92; Walzer- kompositionen (Niecks) 203; Hymn- Tunes derived from W. (Anonym) 406.

- Wehrstädt, der alte W. (Richter)** 452.
Weichold, W.'s Saitenmesser (Weichold) 411.
Weigand, G., »Die Dialekte der Bukowina und Bessarabiens« (Hornbostel) 227.
Weigl, Karl, »Emanuel Aloys Förster« 274.
Weigl, K. Liederkomp. 351.
Weilen, A. v. 55.
Weihnachten, alte Weihnachtssinfonien (Schering) 184; **les vieux Noël's (Joly)** 230; **Weihnachtsmotette (Wolf)** 233; **ein Sanctus auf W. (Hertel)** 183; **Christmas songs of the sanctuary (Baden-Powell)** 182; **ein Weihnachtslied aus Labes in Pommern (Lüpke)** 183; **Stille Nacht . . . , eine Skizze aus der Geschichte des Weihnachtsliedes (Kreuschner)** 230.
WEIMAR, Genast; aus W.'s klassischer und vorkl. Zeit (Sch.) 139.
Weinberger, K. F. »Harmonielehre« 366.
Weinel, H. 92, 140.
Weingartner, F. 233, 272, 374, 411.
Weingartner, F. (Krause) 134, 317, (Curzon) 370, (N.) 487; **Sextett 78; »Orestes« (Riezler)** 139; **W. als Dirigent (Bekker)** 369; **W. als Beethovendirigent in Paris** 393, (Boutarel) 457; **W. in Nederland (Nolthenius)** 452; **W. und Brahms (S.)** 410; **W. und die »Laienpartitur« (Capellen)** 269.
Weinheimer, H. 374.
Weinmann, K. 374.
Weinmann, C., »Hymnarium Parisiense« (Wolf) 404.
Weinrich, J. (Gottesleben) 52.
Weinwurm, R. (Wagner) 140.
Weis, K., »die Dorfmusikanten« (Rychovsky) 255.
Weis-Ulmenried, A. 272.
Weiß, A. M. 92, 140, 185, 272.
Weiß, J. (Bachfest) 136.
Weiß, Ch. F. (Komorzynski) 270.
Weißgerber, 233.
Weißmann, A. W. 374.
Weitzmann - Seiffert, Hist. of Clavier-music (Shedlock) 160.
Wellmer, A. 92, 185, 319.
Well-tempered Clavier conceived as programme-music (Carmen Sylva) 477.
WELSH Rhapsody of Ed. German 435.
Wolti, H. 55, 92, 233, 319, 411, 488.
Weltrich, R. 185.
Weltrich, »Wagner's Tristan als Dichtung« (Hofmiller) 371.
Wenisch, J. 140.
Werker, W. 140.
Wermann, O. (Anonym) 181.
Wernicke, A. 374.
West, John E., composer 41.
Westminster Abbey (Hunt) 266.
Westminster, St. Margaret's church (Dotted Crotchet) 520.
Wetterstedt, A. 374.
Wettstreit, zum Gesangswettstreitwesen (Steinhauer) 453, (Anonym) 449, 484; **Etwas vom Stundenchor (Anonym)** 181; **Wettgesänge der Abteilung Volksgesang Zürich (H.)** 520; **Breda (Anonym)** 519; **Bruxelles, concours au conservatoire (Pfeiffer)** 487; **groot national concours te Bussum (Godefroy)** 230; **W. van Proza en Poesie te Haarlem (Kruijs)** 451; **Europäischer W. der Militärmusik in Paris (Anonym)** 316; **Militärmusik-W. in Tilburg (K.)** 408, (Kessela) 451, 486; **Verviers (Anonym)** 519; **Vierde W. van den Bond van Harmonie- en Fanfare-vereeningigen in Zuid-Holland (Anonym)** 449.
Weule, R. 55.
Weys, W. und Kuhlau (Behrend) 51.
Wheeler, J. H. 319.
Whiting, M. B. 453.
Whitmer, T. C. 523.
Whitney Surette, Th. 233, 453.
Wickenhauser, R. 411.
Widmann, B. 92, 185.
Widor, Ch.-M. 55, 411.
Widor, Ch. Modern Orchestral Technique (Maclean) 227, 313, (Barini) 407; **W.'s Ansicht über Konzerte** 245.
Wieggershaus, Fr. 453.
Wiemuth, B. † (Vt.) 374.
WIEN, Musikbericht 214, 349; **Musikleben 1904/5 (Komorzynsky)** 408; **Vereinigung schaffender Tonkünstler, erste Musikaufführung (Vancsa)** 185; **Wiener Klavierunterricht (Sch.)** 139; **von den W. Theatern (Lindner)** 53; **Mahler und die Hofoper (Karpas)** 53; **Volksoper im K. Jubiläums-Stadth. (Krtsmáry)** 138; **Gesangverein der Eisenbahnbeamten (Anonym)** 181; **Mantuani: Geschichte der Musik in W. (Koczirz)** 514; **die Wiener Geigen- und Lautenmacher im 17. und 18. Jahrh. (Lütgendorff)** 184; **W. Schmelztl in W. (Bienenfeld)** 80; **die W. Operette (Kanders)** 52, (Morold) 231; **Kirchenmusikalische Verhältnisse (Nachtrag) (Bienenfeld)** 93; **Bruckner in W. (Louis)** 53.
Wiener, O. 92.
Wiernsberger, J.-A. 233.
WIESBADEN, Maifestspiele (Schäfer) 453. (Pagenstecher) 522.
Wilde, W. J. 453.
Wilhelm, E. 523.
Wilhelm II., der deutsche Kaiser und Leoncavallo (Anonym) 51.
Wilkins, H. D. 233.

- William Tell** ("The Archers") American opera (Sonneck) 467.
- Williams, Abdy**, "Story of the Organ" 210.
- Willichius, J.**, Gründer eines collegii musici in Frankfurt a. O. (Rychnovsky) 20.
- Willy, C.** 453, 488.
- Wilson, G. D.** (Storer) 488.
- Wiltberger** 523.
- Wimmershof, W.**, Oper oder Drama? Die Notwendigkeit des Niedergangs der Oper (Heuß) 484.
- Wind-chest in organ-work** (Maclean) 185.
- Wind instruments, compass** (Widor) 314.
- Winkler** 272, 453.
- Winkler, A.**, in Britannien 349.
- Winn, E. L.** 272, 523.
- Winstedt, O.** 55.
- Winter, P. von** (Kohut) 137.
- Winterberger, A.** (Förster) 305.
- Winterfeld, v.** 453.
- Wirth, M.** 272.
- Wit, P. de** 488.
- Wit, Paul de**, Ausstellung auf dem Gitaristentage in München (Anonym) 51.
- Witch's Daughter**, Mackenzie 254.
- Witte, E.**, "das Problem des Tragischen bei Nietzsche" (Anonym) 406.
- Witte, J.** (Mayer-Reinach) 75.
- Witting, C.** 272, 523.
- Wodell, F. W.** 411.
- Wöber, O.** 523.
- Wölkerling, W.** 523.
- Wolf, Hugo** (Müller, Münnich) 45, (Welti) 55; (Rolland) 410, 452; Biographie von Descey Bd. II (Bauer) 229, (Heckel) 270, (Hagemann) 371; Neues von W. (Zschorlich) 488; Erinnerungen an W. (Bettelheim-Gabillon) 449; Briefe (Heckel) 408; Briefe an Faisst (Münzer) 92; Briefe an die Familie Grohe (Strecker) 373, (Anonym) 448, (Zschorlich) 523; Briefe an P. Müller (Müller) 372; Kompositionen (Anonym) 181; W.'s Jugend-Nachlaßwerke (Thießen) 92; "Penthesilea" (Schmitz) 271, (Keeton) 183; "Fest auf Solhaug" und "Christnacht" (Descey) 182.
- Wolf, J.** 233, 488, 523.
- Wolf, J.** "Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460" von F. Ludwig 597.
I. Notation. Disposition bei W. 598 Bedenken dagegen; 600 Ursachen der im 11. Jh. erfolgten Einwirkung franz. Notation auf die ital., 601 Korrekturen bei den Beziehungen einiger Theoretiker, 603 Allgemeines über Bedeutung der Theoretiker für die Notation. 604 Machault, Caserta. 606 Bemerkungen zu W.'s Notationsbeispielen. II. Quellenkunde, 608 Anordnung, 609—19 Ergänzungen und Korrekturen in W.'s Beschreibung der Handschriften. III. Kompositionen, von W. in Bd. 2 und 3 gegeben. 619 Behandlung der Notenwerte, 620 die rhythmischen Werte; 623 Ergänzende und verbessernde Bemerkungen zu einzelnen Werken der Vor-Dufay'schen Zeit. Petrus de Cruce, 624 Roman de Fauvel: a) Brevis-Teilung, b) Folge von 3 semibreves im Senartakt, c) die plicas, d) Konjunkturen, e) Textunterlage, f) modus maior. 629 Machault. 631 die französische Kunst zwischen Machault und Dufay. 633 die italienische Kunst.
- Wolff, E.** 488.
- Wolff, H.**, der Weg zur Meisterschaft der Sprech-, Gesangs- und Darstellungskunst 90.
- Wolff, K.** 411.
- Wolf-Ferrari, E.** (Göhler) 270, (Teibler) 319; "Neugierige Frauen" (Bie) 269; (Storck) 271, (O.) 409.
- Wolfrum, Ph.** 272.
- Wollmann** 374.
- Wolzogen, E. v.** 140.
- Wolzogen, H. v.** 185, 233, 272, 453; englischer Führer durch den Parsifal 135.
- Wolzogen, H. v.**, "Wagner-Brevier" (Heuß) 46.
- Wood, Henry J.**, Life (Newmarch) 83, 267.
- Wood, R. W.** 233.
- Wordsworth, Ch.**, Old English Service Books 268.
- Wossidlo, W.**, Opernbibliothek Nr. 81, 82, 96 (Wossidlo) 227; Führer für Berlioz' "Benvenuto Cellini" und Leoncavallo's "Roland von Berlin" 366.
- Wotquenne, A.**, Catalogue thématique des œuvres de C. Ph. Em. Bach 314.
- Woyrsch** Violinkonzert (Schmitz) 319; "Passionsoratorium" (Schmid) 453.
- Wr.** 453.
- Wülfing, E.** 233.
- Wüllner, F.**, über Bach's Motette "Singet dem Herrn" (Heuß) 107.
- Wüllner, L.**, Hie W. hie Possart (Göhler) 230.
- Wünnenberg, E.**, Notentreffapparat (Anonym) 368.
- WÜRZBURG**, Alt-Würzburger Tonkünstler (Stier) 185.
- Wustmann, R.**, "Zur Neuausgabe der Musica boscareccia" 384; "Weltliche Musik im alten Leipzig" 90.
- Wuthmann, L.**, Abriß der Musikgeschichte 90.
- Wyzewa, T. de** 185.
- X.** 411.
- Yafil, E. N. s.** Rouanet 445.
- Yankee doodle** ein Schwälmer Tanz? (Le-walter) 318.

- Ysaye, les vacances d'Y. (Lindenlaub) 53;
Y. in Amerika (Winn) 272.
Yvetot (Crépet) 229.
- Zabel, E. 233, 523.
Zacconi, L. I canoni musicali die Z. (Vatielli) 410.
Zäh, A. † (Ff.) 450.
Zahn, Joh. 233.
Zakone, C. 140, 185.
Zalos, E. 92.
Zambiasi, G. 140.
Zangius, N. (Mayer-Reinach) 53.
ZANZIBAR music 64.
Zeitungen, »Kritik der Kritik« 40; »Dramaturgische Blätter« 360; Deutsche Armee-Musikz. 359; il giornaleto musicale« 128; vid Svensk musiktidnings (Huß) 230; Cornelius und die NZfM. (Istel) 91.
Zell, Th. 272.
Zemlinsky, »die Seejungfrau« 351.
Zemlinsky, A. 272.
Zempleni, A. 140.
Zenger, M. 488.
Zepler, B., »die Liebesfestung« 343; »Bäder von Lucca« (Altmann) 430.
- Zeus, Gedanken über Kunst und Dasein (Heuß) 179.
Zézé, afrikanisches Saiteninstrument (Rose) 62.
Zichy, G. von, »Nemo« (Anonym) 368.
Zigeuner, ungarische Z.-Musikanten (Troll-Borostyani) 272.
Zimmer and A. Patrick 480.
Zimmermann, K. 319.
Zimmermann, W. 55.
Zitherliteratur, Generalkatalog 400.
Zoellner, H. 453, 488.
Zöllner, H. (Segnitz) 410; »Faust« (Heuß) 345.
Zschorlich, 488, 523.
Zürich, Konzertleben 1878—95 (Steiner) 312; der Männerchor Z. (Fn.) 450.
Zuijlen, Baron van Z. von Nyevelt (Krujjs) 138.
Zukunftsmusik. Z. als Stimme aus der Vergangenheit (Hofmann) 230.
Zumpe, H., »Persönliche Erinnerungen« 404.
Zumpe, H. Erinnerungen an Z. (Beck) 372.
Zuschneid, K. 55, 272.
Zuschneid, K. (W.) 185.
Zwingli, zum Zwingliede (Nelle) 138.

Referenten der „Kritischen Bücherschau“ der Zeitschrift:

- Abert, H. 304 (Anonym, Studium der Musikwissenschaft).
Aubry, P. 441 (Guillerm), 445 (Rouanet).
Beckett, G. 263 (Dearmer), 264 (Ford), 266 (Klein), 267 (Lee), 268 (Sandbach), 365 (Thomas), 444 (Omond), 446 (Shinn).
Bernstein, N. 439 (Bruneau).
Ecorcheville, J. 308 (Prod'homme).
Göhler, G. 87 (Schreyer).
Heuß, A. 45 (Hesse), 46 (Musik), (Briefe an Liszt), 82 (Dreßler), 131 (Kalbeck), 133 (Kistler), 178 (Goldschmidt), 179 (Zeus), 221 (Altmann), 225 (Martersteig), 268 (Bußler), 311 (Schmidt), 314 (Wotquenne), 361 (Grunsky), 399 (Storck), 401 (Mozart-Brevier), 443 (Niemann), 479 (Adler), 481 (Graf), 483 (Simon), 484 (Wimmersdorf).
Hornbostel, E. von 227 (Weigand).
Koczirz, A. 515 (Mantuani).
Landshoff, L. 513 (Leichtentritt) 517 (Volkmann).
De la Laurencie, L. 440 (Dauriac).
Leichtentritt, H. 361 (Floch), 363 (Krause) 401 (Rychnovsky).
Ludwig, F. 87 (Vivell).
Maclean, Ch. 81 (Buckley), 83 (Newmarch), 134 (Oakeley), 226 (Nicholson), 262 (Adams, Atkinson), 263 (Baring-Gould, Bateson, Blackburn, Bumpus, Burgess, Caine), 264 (Elson, Fry), 266 (Hadden, Hamlin, Hazlitt, Hierurgia, Hunt), 267 (Lidgey, Miltoun, Prideaux), 268 (Rhys, Schuré, Uladh, Wordsworth), 313 (Widor), 363 (Maignien), 364 (Richardson), 400 (Hadow), 443 (Newman), 445 (Coll. of Organists), 480 (Annesley, Bedier, Browne, Bury), 481 (Gagnon, Huneker, Jacobi, Jonson), 482 (Matthews, Morris, Rushe), 483 (Squire, Stubbs, Tolstoj), 510 (Grove).
Münnich, R. 46 (Müller), 86 (Riemann), 129 (Capellen), 226 (Rietsch), 306 (Krehl).
Münzer, G. 307 (Poirée).
Niemann, W. 82 (Kienzl), 361 (Caland 363 (Köhler).
Obrist, A. 309 (Ritter).
Pembaur, J. jr. 45 (Drouker).
Prendergast, A. H. D. 224 (Church Hymns).
Prod'homme, J.-G. 312 (Schorn), 482 (De la Laurencie).
Richter, B. F. 84 (Post).

Rychnovsky, E. 44 (Branberger), 128 (Batka) 306 (Mülich von Prag).	Springer, H. 304 (Breithaupt).
Schaefer, K. L. 82 (Guillemin).	Thierfelder, A. 47 (Riemann).
Seydel, M. 446 (Wagenmann).	Wagner, P. 223 (Fleischer).
Spiro, F. 442 (Münzer).	Wolf, J. 306 (Gasperini), (Levi), 402 (Wagner), 404 (Weinmann).

Referenten der „Besprechung von Musikalien“ der Zeitschrift:

Heuß, A. 180 (Squire), (Bach), (Collegium musicum), (Couperin), 314 (Bach's Notenbüchlein für A. M. B. herausg. von Batka), 366 (Collegium musicum), 367 (Händel, Bach, Gluck, Liszt, Musik am sächsischen Hofe), 448 (Cornelius).	Leichtentritt, H. 367 (Oud-Niederlandsche Dansen), 368 (Repertoire des Madrigalchors Kopenhagen), 404 (Lassus Gesamtausgabe Bd. XVI).
Hornbostel, E. von 518 (Capellen).	Spiro, F. 447 (Orgelkomp. des 17. u. 18. Jahrh.).
Istel, C. 447 (Cornelius).	Wolf, J. 315 (Krohn).

GENERAL
LIBRARY
211

QUARTERLY MAGAZINE

OF THE

INTERNATIONAL MUSICAL SOCIETY

(INTERNATIONALE MUSIKGESELLSCHAFT)

YEAR VI

*

PART 4

JULY—SEPTEMBER 1905

CONTENTS

	Page
HUGO RIEMANN (Leipzig). Regarding the history of the German Suite	501
W. BARCLAY SQUIRE (London). Purcell as Theorist	521
J.-G. PROD'HOMME (Paris). Music in Paris from 1753 to 1757, according to a MS. in the Munich Library	568
LUDWIG SCHIEDERMAIR (Marburg). The Theatrical Agents	588
MAX SEIFFERT (Berlin). J. S. Bach 1716 at Halle	595
F. LUDWIG (Potsdam). Review of J. Wolf's History of Mensurable Notation from 1250 to 1460	597



LEIPZIG

BREITKOPF & HÄRTEL, PUBLISHERS AND PRINTERS